



**Ana Maria da
Conceição Joanes
Rodrigues dos Santos**

**O voo de João Ribeiro sobre *O Último Voo do
Flamingo* de Mia Couto**



**Ana Maria da
Conceição Joanes
Rodrigues dos Santos**

**O voo de João Ribeiro sobre *O Último Voo do
Flamingo* de Mia Couto**

Dissertação apresentada à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Línguas, Literaturas e Culturas, realizada sob a orientação científica da Professora Doutora Maria Eugénia Tavares Pereira, Professora Auxiliar do Departamento de Línguas e Culturas da Universidade de Aveiro

Dedico este trabalho à minha família

O júri

Presidente

Professor Doutor Paulo Alexandre Cardoso Pereira
Professor Auxiliar da Universidade de Aveiro

Vogais

Professor Doutor António Manuel Dias Costa Valente
Professor Auxiliar Convidado da Universidade de Aveiro

Professora Doutora Maria Eugénia Tavares Pereira
Professora Auxiliar da Universidade de Aveiro (orientadora).

Agradecimentos

Em primeiro lugar à minha orientadora, Professora Doutora Maria Eugénia Tavares Pereira, pela sua paciência e dedicação. Sem ela, não teria sido possível realizar este trabalho.

Ao João Ribeiro, que se mostrou disponível sempre que o solicitei, mesmo estando do outro lado do mundo.

Ao Mia Couto, por me ter recebido de forma tão acolhedora.

À Lourdes Guerner e à Helena Cristina Tavares pela sua colaboração.

À Mariana e ao João Pedro, pela sua ajuda e compreensão.

Aos meus pais, pelo seu apoio desde sempre.

Ao Pedro, pelo seu incentivo e apoio incondicional.

À minha avó, que apesar de ausente, estará sempre ao meu lado.

Por fim, ao Carlos Rico, pelo filme e por me ter proporcionado o encontro com Mia Couto, o inspirador deste trabalho.

Palavras – chave

O Último Voo do Flamingo, Mia Couto, romance, João Ribeiro, filme, Moçambique, fantástico, magia, paz, voo, flamingo

Resumo

Este trabalho tem como objetivo o estudo comparativo da obra de Mia Couto, *O Último Voo do Flamingo*, e o filme homónimo de João Ribeiro.

Na primeira parte, procede-se a uma contextualização das obras literária e fílmica, integrando-se o romance de Mia Couto no universo literário moçambicano e o filme de João Ribeiro no cinema moçambicano. Também se realiza um enquadramento histórico e cultural das duas obras em análise.

Na segunda parte, tendo como ponto de partida a análise do título, abordam-se as categorias mais relevantes das narrativas literária e fílmica: o espaço, o tempo, as personagens e a ação.

Na terceira parte, estudam-se alguns temas comuns às duas obras: o dualismo e a conciliação dos contrários, as diferentes visões do escritor/realizador, as tangências da escrita e da imagem.

Finalmente, procede-se a uma análise da perspetiva adotada pelo realizador relativamente à obra que o inspirou.

Keywords

O Último Voo do Flamingo, Mia Couto, novel, João Ribeiro, film, Mozambique, fantasy, magic, peace, flight, flamingo

Abstract

This work pretends to compare Mia Couto's work, *O Último Voo do Flamingo*, and João Ribeiro's film with the same title.

In the first part, there is a contextualization of the works – Mia Couto's book in the universe of Mozambican authors and João Ribeiro's movie in the Mozambican cinema. There is also a historical and cultural contextualization of both works.

In the second part, starting with the title, we will look at the most important parts: space, time, characters, action.

In the third part, we will study what the works have in common: the dualism and the conciliation between the contraries, the different views of the writer/director, the tangencies of writing and image.

At last, there is an analysis of the director's perspective related to the work that inspired the film.

ÍNDICE

INTRODUÇÃO	17
1ª PARTE	
CONTEXTUALIZAÇÃO DAS OBRAS LITERÁRIA E FÍLMICA	21
1. O romance de Mia Couto no universo literário moçambicano	23
1.1 Breve panorâmica da literatura africana	23
1.2 Breve panorâmica da literatura moçambicana	25
1.3 O romance moçambicano na literatura de expressão portuguesa	34
1.4 <i>O último voo do flamingo</i> e a obra de Mia Couto	37
2. O filme de João Ribeiro no cinema moçambicano	40
2.1 Breve panorâmica do cinema africano	40
2.2 Breve panorâmica do cinema moçambicano	42
2.3 <i>O último voo do flamingo</i> e a produção fílmica de João Ribeiro	45
3. <i>O último voo do flamingo</i>: Contextualização histórico-cultural	47
2ª PARTE	
<i>O ÚLTIMO VOO DO FLAMINGO</i>: DO ROMANCE AO THRILLER	49
1. O Título: o flamingo, a ligação do céu e da terra	51
2. Um espaço sem fronteiras	55
2.1 Entre céu e terra/entre real e imaginário	56
2.2 De Tizangara a Marracuene/ do imaginário à realidade	60
2.3 Tizangara: uma vila tripartida	62
2.4 Espaços de sombras e de mistérios	64
2.5 Espaços de luz e de esperança	67
2.6 O abismo: um não-espaço	70
3. Nas margens do tempo	75
3.1 A procura de raízes no passado	77
4. As personagens femininas e masculinas	82
4.1 As mulheres: “uma outra raça”	83
4.1.1 Ana Deusqueira: o poder da sedução e do carácter	83
4.1.2 Ermelinda, a Primeira-Dama: entre o poder instituído e a nobreza de carácter	88
4.1.3 A mãe do Tradutor: quando do sofrimento nasce a esperança	92
4.1.4 Temporina: ambiguidade ou eternidade?	95

4.2 Os homens: o lugar do mundo	99
4.2.1 O Tradutor-Narrador-Personagem: na demanda da identidade e da verdade	100
4.2.2 Massimo Risi: o poder exterior	
4.2.3 Sulpício: a voz dos antepassados	100
4.2.4 O Administrador: o poder político e a corrupção	109
4.2.5 Padre Muhando: o (anti) poder da religião	111
4.2.6 Zeca Andorinho: a (ante) visão dos espíritos	117
5. Os caminhos enganosos da verdade: a ação, uma investigação “às avessas”	120
3ª PARTE	
O ÚLTIMO VOO DO FLAMINGO: ENCONTROS E DESENCONTROS	125
1. O dualismo ou a conciliação de contrários	127
1.1 O natural e o sobrenatural	128
1.2 A morte como continuação da vida	137
2. Do romance ao <i>thriller</i>	140
2.1 O escritor e o realizador: dois olhares, uma mesma visão?	141
2.2. As tangências das margens da escrita e da imagem	144
3. O voo de João Ribeiro sobre o voo de Mia Couto	146
CONCLUSÃO	149
BIBLIOGRAFIA/WEBGRAFIA	154
ANEXOS	159
Anexo 1 - Entrevista a Mia Couto	161
Anexo 2 - Entrevista a João Ribeiro	165

Introdução

O presente estudo, com o título *O voo de João Ribeiro sobre O último voo do flamingo de Mia Couto*, tem o objetivo de analisar comparativamente as duas obras, literária e fílmica. O tema escolhido partiu, em primeira instância, do interesse despertado pelo romance de Mia Couto e, posteriormente, da curiosidade suscitada pela sua recente adaptação ao cinema por João Ribeiro.

Este estudo comparativo permite conjugar duas formas de arte moçambicanas, a literatura e o cinema e, simultaneamente, conciliar os conceitos de nação e narrativa. Moçambique torna-se, então, uma construção imaginária para estes dois artistas, recriando Mia Couto o país pelas palavras e João Ribeiro pelas imagens.

Quer o escritor quer o realizador retratam um país em processo de (re)nascimento, enquadrando-o temporalmente no período pós-colonial, mais precisamente nos primeiros anos do pós-guerra. Palavras e imagens denunciam situações de injustiça e de corrupção, por via da ironia, do insólito e do sobrenatural, mas também incitam à intervenção, à mudança, transmitindo, assim, uma mensagem de esperança no futuro.

É nesta eminência de agir sobre o futuro de um país em crescimento, que João Ribeiro, realizador moçambicano, decide adaptar a obra de Mia Couto. Contudo, espera dez anos para o fazer.

Após ter escolhido o tema da dissertação, surgiu a oportunidade de entrevistar Mia Couto, numa das suas vindas a Portugal, aquando do lançamento de *A Confissão da Leoa*, a sua última obra, na Feira do Livro em Lisboa. A entrevista foi de suma importância para este trabalho, pois permitiu-me perceber o quão Mia Couto tem uma perspetiva simultaneamente objetiva, crítica e poética da vida e do seu país.

Entrevistei também João Ribeiro, a fim de conhecer as razões da escolha do romance de Mia Couto. A entrevista acabou por se concretizar por Skype, a partir dos estúdios da TIM, onde exerce as funções de Diretor. João Ribeiro ajudou a desvendar alguns aspetos relativamente ao cinema moçambicano – pouco ou nada conhecido e divulgado – e ao seu filme. Esta entrevista, cujas referências vão figurando ao longo do texto, revela que o seu filme tem uma intenção interventiva no seu país.

O trabalho apresentado encontra-se dividido em três partes. Numa primeira parte, situam-se o romance de Mia Couto no universo literário africano e moçambicano e o filme de João Ribeiro no cinema africano e moçambicano. Finalmente, as obras são contextualizadas histórica e culturalmente para que se entenda a receção das mesmas, dentro e fora de Moçambique.

Numa segunda parte, intitulada “*O último voo do flamingo: do romance ao thriller*”, inicia-se a abordagem comparativa das duas obras. Refletindo no título e sugerindo possíveis leituras do mesmo, analisam-se as categorias narrativas consideradas mais pertinentes para este estudo: o espaço, o tempo, as personagens e a ação. Confrontam-se as perspetivas romanescas e fílmicas, estudam-se as categorias numa perspetiva comparativista, de forma a salientar a particularidade artística de cada uma delas.

Na terceira e última parte intitulada “*O último voo do flamingo: encontros e desencontros*” optou-se por tratar de temas recorrentes nas obras literária e fílmica: o dualismo natural/sobrenatural, vida/morte, verdade/mentira que demarcam a poética do escritor e do realizador.

Comparando-se, deste modo, os diferentes olhares/visões das duas manifestações artísticas moçambicanas, a forma como elas se manifestam na escrita e na imagem, procura-se dar uma perspetiva da visão adotada por João Ribeiro relativamente à obra que o inspirou.

1ª parte

Contextualização das obras literária e fílmica

1. O romance de Mia Couto no universo literário moçambicano

1.1 Breve panorâmica da literatura africana

Mia Couto escrevera um dia: “Sou um escritor africano, branco e de língua portuguesa. Porque o idioma estabelece o meu território preferencial de mestiçagem, o lugar de reinvenção de mim. Necessito inscrever na língua do meu lado português a marca da minha individualidade africana. Necessito tecer um tecido africano e só o sei fazer usando panos e linhas europeias. O gesto de bordar me ensina que estou inventando uma outra ordem e nessa ordem esses valores iniciais de nacionalidade já pouco importam” (Couto, 1997: 59).

Europeu de origem e africano pela sua vivência, Mia Couto afirma o seu lugar, para lá de qualquer continente. Moçambicano de naturalidade, parte do seu país para chegar ao mundo. E o português é a voz que usa para o fazer.

Falar deste autor implica falar de literatura moçambicana e, num sentido mais lato, de literatura africana.

A propósito da língua adotada por Mia Couto, enquanto escritor africano, Patrick Chabal, na sua obra *Vozes Moçambicanas, Literatura e Nacionalidade*, refere que as literaturas “nacionais” africanas se desenvolveram numa língua estrangeira com poucas raízes culturais africanas e dentro do contexto de países “artificiais”. Países “artificiais”, na medida em que nas antigas colónias, os estados-nação se estabeleceram como estados antes de se construírem como nações (cf. Chabal, 1994: 16-17).

Esta necessidade de se expressar através de uma língua estrangeira justifica-se pelo facto das culturas africanas não terem tradição de escrita, de serem orais. Como este autor refere, a maioria das ex-colónias tem como língua oficial a língua do país colonizador, sendo através dela (o português, o inglês ou o francês), que grande parte da literatura africana moderna é escrita e divulgada.

Longo será, pois, também, o percurso da literatura africana, nomeadamente em Língua Portuguesa, até encontrar a sua própria “nacionalidade” ou “individualidade”.

Manuel Ferreira, na sua obra *Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa I*, refere, relativamente ao nascimento da literatura africana, que os primeiros registos escritos datam do século XVI, tratando-se da correspondência entre os reis do Congo e os reis de Portugal e os Relatórios de padres Jesuítas de Angola. Mas só uns séculos mais tarde, em 1849, é publicado o primeiro livro na África lusófona, *Esportaneidades da minha alma*, do angolano José da Silva Maia Ferreira, embora se pense que a obra mais antiga (não publicada), *Elegia à memória das infelizes vítimas assassinadas por Francisco de Mattos Lobo, na route de 25 de Junho de 1844*, da cabo-verdiana Antónia Gertrudes Pusich, date de 1844 (cf. Ferreira, 1977).

Manuel Ferreira considera que a atividade literária em África, em curso há mais de um século, pode ser separada em duas grandes linhas: uma da literatura colonial e a outra da literatura africana de expressão portuguesa.

Segundo este autor, a literatura colonial caracteriza-se por destacar o homem europeu, branco, como o herói, o detentor de uma cultura superior. Relativamente ao colonizado, o homem africano, negro, é por norma “animalizado” ou “coisificado”. Desenvolvendo-se em finais do século XIX, é, contudo, nas décadas dos anos 20 e 30 do século XX que a literatura colonial, pelo seu cariz exótico, suscita a atenção do público.

Com efeito, estes escritores têm dificuldade em descrever o homem africano inserido no seu contexto real, em compreendê-lo na sua complexidade, em entendê-lo e, conseqüentemente, em dar a conhecer o mundo africano. Deste conjunto de escritores, destaca-se, pelas suas qualidades literárias, João de Lemos, com a sua obra *Almas Negras*, de 1937. Este autor, pelo tipo de análise que tenta fazer e pela sua intenção humanista, tem uma perspetiva limitada, racista da realidade africana, própria de um colonialista.

É a partir de 1936, em Cabo Verde, de 1942, em Moçambique, e de 1948, em Angola, que a literatura africana em Língua Portuguesa se modifica, passando a ter um papel interventivo, a ser *engagé*, combatente (através do slogan e da propaganda),

influenciada, na opinião de Pires Laranjeira, pelo afro-americanismo, o pan-negrismo, o pan-africanismo, a negritude e o neorrealismo (cf. Laranjeira, 1987). Esta função interventiva da literatura é uma característica da literatura africana, como o afirma o autor: “Marcada por transparentes desejos de emancipação, liberdade, autodeterminação e independência, a literatura africana, em geral, fala-nos de conflitos sociais, do estatuto do colonizado, de guerras (de guerrilhas) e de revolução (...)” (ibid.: 18).

Refletindo a revolta e o desejo de libertação do colonialista, a literatura africana torna-se porta-voz do colonizado. O desenvolvimento das literaturas africanas de Língua Portuguesa encontra-se a par do poder político: “Os homens que escrevem”, diz-nos Pires de Laranjeira, “são os que pensam e que politicam” (ibid.: 21).

Por essa razão, a partir da Independência, a literatura tem por objetivo a exaltação do poder político dos estados independentes, como refere António Martins na sua tese de mestrado, *O universo do fantástico na produção contista de Mia Couto* (2006).

Segundo este autor, surgem, posteriormente, escritores desiludidos com os regimes políticos pós-coloniais e, condenando veementemente as guerras civis ocorridas após a Independência, usam a escrita para difundir a sua crítica social: em Angola, Pepetela e Agualusa, em Moçambique, Ungulani Baka Khosa, Eduardo White e Mia Couto. Contestando os regimes pós-independência e desmantelando “as estruturas e as instituições herdadas do colonialismo”, estes escritores têm o objetivo de “narrar e inventar o passado”, diz António Martins, citando Hamilton (apud Hamilton 2000: 543-544).

1.2 Breve panorâmica da literatura moçambicana

Na Literatura Africana de Língua Portuguesa valoriza-se a Língua Portuguesa, embora também se dê valor às línguas locais. É neste contexto que se insere a literatura moçambicana, enquanto modo de expressão e/ou conjunto de produção literária de um país.

José Motta Ferraz, na sua obra *Literatura Moçambicana dos séculos XIX e XX* (2004), afirma já ser possível falar em literatura moçambicana em finais do século XVIII, pelo facto de terem sido publicadas poesias de autores nacionais (como poderemos ver mais à frente no nosso trabalho). Até então, apenas se podia falar de literatura oral.

No que diz respeito à literatura oral, não é possível delimitar uma data para o seu aparecimento, sabendo-se apenas que surge associada à linguagem falada. Sabe-se também que grande parte da literatura oral tem como tema o fabulário.

A propósito da importância da oralidade, José Motta Ferraz menciona Mia Couto por este se inspirar nos contos que escreve, no imaginário popular e nos acontecimentos do quotidiano. É à cultura e às tradições do seu país, ou seja, à oralidade, que este autor vai buscar inspiração, dando origem a uma literatura que resulta de uma simbiose entre a escrita e a oralidade.

Patrick Chabal, em *Vozes Moçambicanas*, também se questiona sobre a origem da literatura moçambicana. Segundo este autor, a literatura desempenha um papel fundamental na construção da identidade cultural e política do país, que para além do mais, se tinha tornado independente recentemente. Para se falar de literatura moçambicana, é preciso antes e, na sua opinião, referir aspetos importantes e específicos da literatura africana, como a língua, a relação entre as literaturas africana e metropolitana e entre a cultura e literatura africanas (cf. Chabal, 1994).

O primeiro aspeto a ter em conta é, pois, a língua, visto que a maioria das ex-colónias, com uma cultura predominantemente oral, utiliza como língua oficial a da potência colonizadora. Grande parte da literatura africana moderna é escrita numa língua europeia, daí que a literatura moçambicana adote como língua de expressão o português. O desenvolvimento da literatura africana em língua europeia é diferente nas várias colónias porque dependeu e depende dos contextos culturais aos quais pertence e das oportunidades de educação que foram oferecidas aos africanos e que, nas colónias portuguesas, foram manifestamente inferiores.

Com efeito, nestas colónias, incluindo o caso específico de Moçambique, o acesso ao ensino não era para todos, sobretudo nos níveis do ensino secundário e universitário. O analfabetismo, na época da Independência, e à exceção de Cabo Verde, era, por isso, mais elevado nas colónias portuguesas do que nas outras colónias africanas. No caso específico de Moçambique, atingia aproximadamente 95%. Não tendo acesso aos últimos graus de escolaridade, as oportunidades para os africanos aprenderem a escrever em português eram muito escassas e, em consequência, o desenvolvimento da literatura nesta colónia foi mais difícil. Como o nível de instrução era baixo ou nulo, poucos eram os leitores e escritores africanos negros de língua portuguesa antes da Independência. Com muito menos produção literária que outros países africanos (como a Nigéria, os Camarões, o Quênia e o Senegal), “(...) é compreensível que o papel da língua e da

literatura em Moçambique fosse muito mais ambíguo e incerto do que em qualquer lugar de África” (ibid.: 19).

Outro aspeto a ter em consideração é a influência que a cultura metropolitana exerceu sobre o desenvolvimento da linguagem escrita africana e, conseqüentemente, sobre a literatura africana. Só tendo acesso à literatura escrita de cultura e língua metropolitanas é que se podia desenvolver a literatura escrita do próprio país colonizado. Daí que o escritor africano tenha escrito, especialmente antes da Independência, a partir de uma dupla perspectiva: a africana e a metropolitana. É, por isso, inútil, segundo Chabal, negar a influência da cultura metropolitana na literatura africana (ibid.). Na sua opinião, no ato de criação da sua própria literatura, o escritor africano inspirou-se na literatura europeia. Por outro lado, foi o acesso à língua e cultura metropolitanas que possibilitou o seu contacto com a literatura escrita produzida em todo o mundo (cf. ibid.: 21) – passando a literatura norte-americana e sul-americana a ter uma influência notória nele.

A relação entre a cultura e a literatura africanas é o terceiro aspeto a considerar, segundo este mesmo autor, pois ele considera que a criação da escrita africana resultou da conciliação entre a cultura oral de tradição africana e a literatura escrita em língua europeia. Ao invés de contrastar a cultura tradicional oral africana com a moderna literatura escrita, o autor considera que a cultura é o resultado de uma fusão entre o tradicional e o moderno: “Este é um ponto importante, dado que muita discussão acerca da literatura africana tem sido viciada pela perspectiva assumida deste falso contraste entre tradição e modernidade” (ibid.: 23).

A questão da relação entre cultura e literatura tem a ver, por um lado, com o modo como os escritores usam as fontes populares orais das sociedades às quais pertencem e, por outro, com o contexto social ao qual pertence o escritor. Durante a descolonização e após a Independência, os escritores africanos responderam de forma diferente. Chabal divide a literatura africana em quatro fases evolutivas:

- a da assimilação - durante o período colonial, uma primeira geração de africanos com oportunidade de educação escreveu seguindo o modelo dos europeus;
- a da resistência - numa tentativa de reabilitar a cultura africana, os escritores africanos procuraram fontes culturais africanas e utilizaram estilos africanos na sua escrita; o seu objetivo era exaltar as virtudes e a força da África tradicional na literatura escrita;

- a da afirmação - depois da Independência, os escritores africanos têm como objetivo definir a sua posição nas sociedades pós-coloniais onde se inserem, considerando-se uns a voz da consciência e da moralidade e tentando outros afirmarem-se como escritores, independentemente de tratarem ou não de temas africanos;
- a da consolidação - os escritores sentem-se seguros e preocupam-se sobretudo com a consolidação e o desenvolvimento da literatura africana no mundo; têm as mesmas preocupações dos outros escritores. (cf. *ibid.*: 25).

Chabal refere ainda que os escritores africanos adotam três estratégias gerais, que, apesar de serem simplistas, permitem mais facilmente compreender a evolução da literatura africana:

- a “indigenista” - inclui os escritores que optaram por “africanizar” os temas e o estilo da língua literária em que escrevem; muitos escritores optaram por criar uma escrita moderna, em harmonia com a cultura oral tradicional que domina, atualmente ainda, a vida da maioria dos africanos – são exemplos dessa estratégia Amos Tutuola e Uanhenga Xitu;
- a linguística - centra-se numa técnica que procura novas formas de expressão escrita, suscetíveis de traduzir a linguagem atualmente falada em África; os escritores estão menos preocupados em misturar o oral e o tradicional e procuram criar novas formas linguísticas, de modo a refletir a realidade da linguagem do dia a dia – é o caso de Luandino Vieira e do escritor em estudo, Mia Couto;
- a universalista integra os escritores que escrevem segundo uma tradição literária universal, não centrando a sua escrita necessariamente no seu país – é o caso de Luís Patraquim e de João Varela, entre outros (cf. *ibid.*: 25-26).

Voltando às origens da literatura moçambicana e à sua contribuição para a formação da identidade nacional, na perspetiva de Chabal, são vários os fatores que distinguem este país dos outros que foram colónias portuguesas:

- o território, pelo seu tamanho e pela sua configuração geográfica, foi de difícil integração colonial, uma vez que os portugueses tiveram dificuldade em conseguir controlar esta área;

- a colónia ficou dividida entre duas cidades, Lourenço Marques e a Beira, economicamente mais relacionadas com a África do Sul e a Rodésia do que com o resto do território, o que teve repercussões no seu desenvolvimento cultural e social, funcionando o Norte e o Sul, fruto desta divisão, como se pertencessem a colónias diferentes.

Além desta divisão geográfica, este país foi (mais do que qualquer outra colónia portuguesa) marcado por uma mistura e separação raciais (entre africanos, chineses e indianos). Havendo poucos africanos letrados, a atividade literária moçambicana centrou-se nos portugueses brancos e nos mestiços. Com efeito, no início do século XX, foi uma comunidade pequena, mas importante, de mestiços euro-africanos que, através das suas iniciativas, estiveram na origem de uma literatura nacional, ou pelo menos indígena, ou seja da sua própria literatura (cf. *ibid.*: 28). Há também que ter em conta o facto de esta ser uma colónia de colonização branca, em que os portugueses, na sua maioria pobres, tendo vindo para África à procura de uma vida melhor, acabaram por viver nas cidades, ocupando quase todos os empregos. Consequentemente, a economia era maioritariamente dominada pelos portugueses, o que se repercutiu social e culturalmente na população africana, uma vez que a falta de necessidade de africanos letrados não criava incentivos para a sua educação. Destinados a serem trabalhadores, mais de 90% dos africanos eram analfabetos. Como nos diz Patrick Chabal:

Em suma, Moçambique era, entre as colónias africanas, a menos integrada, um território mal dividido onde poucos africanos eram letrados e onde as divisões raciais e sociais eram infinitamente complexas. Dado este estado de coisas, não é de admirar que a vida literária de Moçambique tenha inicialmente estado centrada nas actividades do mestiço e do português branco. Não é por acaso que essas actividades tinham pouco em comum com a vida cultural da imensa maioria da população africana. (*ibid.*: 29-30).

Por outro lado, o regime de Ditadura que vigorava em Portugal impedia a liberdade de expressão, contrariando o aparecimento de uma literatura africana genuína, a par da promoção de uma literatura exótica colonial, o que impedia o desenvolvimento da própria vida cultural portuguesa, incluindo a de Moçambique, conforme nos diz Chabal: “ (...) a influência da política do Estado Novo em Moçambique criou um clima no qual a censura, a duplicidade e a mendicidade cultural conspiraram para o fortalecimento da cultura colonial, e retardaram o desenvolvimento da literatura africana” (*ibid.*: 32).

Outro fator distingue ainda a história de Moçambique das outras colónias, pois segundo este autor, o seu nacionalismo e o impacto da guerra na sociedade veio a refletir-se na literatura. Surge, então, a literatura de resistência e de protesto (clandestina), a literatura política e de combate. Se a literatura política produziu obras de valor literário, a literatura de combate, fruto da luta armada, raramente ultrapassou o *slogan* e a propaganda, não deixando obras de relevo para a literatura africana. Há que ter em conta, também, a guerra de libertação, devido à divisão entre nacionalistas (no interior e exterior do país) e escritores, e a guerra civil que, desde a Independência, teve igualmente consequências negativas na sociedade moçambicana, quer a nível individual, quer a nível coletivo.

Chabal menciona ainda a notória influência dos países de língua inglesa sobre Moçambique. Com efeito, sempre se verificou uma forte presença da África do Sul na vida dos moçambicanos, muitos deles realizaram estudos neste e noutros países de língua inglesa, ou, enquanto exilados, adotaram-nos como local de trabalho. Ora, esses países também foram um veículo de cultura, que funcionava em contramão do território moçambicano, onde imperava a repressão: ao contrário do que se passava em Moçambique, nesses territórios havia interesse em divulgar a cultura e a arte africanas, o que facilitava o acesso dos artistas de origem moçambicana ao mundo exterior.

No caso específico da literatura moçambicana, várias foram as etapas até à atualidade. Pires Laranjeira, na sua obra *Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa* (1995), divide-a em cinco períodos:

- o 1º período, desde o início da permanência dos portugueses em Moçambique até 1924, ano anterior ao da publicação de *O Livro da Dor*, de João Albasini. É um período de incipiência, de fraca produção literária. Nas décadas seguintes (anos 60, 70 e 80), destaca-se Campos Oliveira (nascido na Ilha de Moçambique em 1847 e falecido em 1911), tendo sido publicados textos de uma forma dispersa. No entanto, considera-se que não houve, neste país, uma produção literária consistente e permanente até aos anos 20 do século XX;
- o 2º período vai da publicação, em 1925, do livro de contos *O Livro da Dor*, de João Albasini, até ao fim da II Guerra Mundial. Nos anos 30, surgem poemas dispersos de Rui de Noronha, que são posteriormente reunidos num livro intitulado *Sonetos*, publicado em 1946. Rui de Noronha (nascido em 1905 e falecido em 1943 em Lourenço Marques) publicou boa parte dos

seus poemas entre 1932 e 1936, no jornal *O Brado Africano*. Herdeiro do 3º romantismo português, o poeta abordou, na sua escrita, temas relacionados com a história e as tradições de Moçambique. Nele surgiram os primeiros traços da moçambicanidade. A seguir à II Guerra Mundial, e durante aproximadamente vinte anos, até 1963, iniciou-se uma nova etapa na literatura moçambicana, que adquiriu autonomia na língua portuguesa. Noémia de Sousa teve um papel de destaque, pois foi a primeira escritora de radicação africana a escrever os seus poemas, entre 1948 e 1951. Este período, de 1945 a 1952, foi determinante para a formação da nova literatura moçambicana;

- O 3º período inicia-se em 1945/48 e vai até 1963 e caracteriza-se por uma formação intensiva da literatura moçambicana, estando esta marcada por uma consciência de grupo e pela influência do Neorrealismo¹ e pela Negritude², nos primeiros anos de 1950. Em 1951 circula o livro de poemas *Sangue Negro*, da já referida escritora, Noémia de Sousa, que se encontrava a par dos negrismos americanos. Em 1952, esta escritora colaborou no número único do jornal cultural *Msaho*, mais tarde proibido pela Censura. Nos anos 50, textos de poetas, que viriam a ser importantes no panorama nacional, são publicados em seleções e antologias: José Craveirinha, Noémia de Sousa, Rui Nogar, Orlando Mendes, Rui Knopfli, entre outros;
- o 4º período, indo de 1964 a 1975, situa-se entre a luta armada de libertação nacional e a Independência de Moçambique. A literatura moçambicana desenvolve-se graças a, por um lado, uma intensa atividade cultural e literária (no *hinterland*), com a produção de textos de teor político, como, por exemplo, os de Eugénio Lisboa, Rui Knopfli, António Quadros, entre outros intelectuais, escritores e artistas, e, por outro, de poemas

¹ O Neorrealismo é uma corrente literária que denuncia as injustiças sociais, por isso assume uma dimensão de intervenção social.

² O termo *Négritude* foi usado, pela primeira vez, num longo poema de Aimé Césaire, "Cahier d'un retour au pays natal", um poeta da Martinica, e que foi publicado na revista *Volontés*, em 1939. A palavra passou a nomear um movimento que se desenrolou por toda a década de 1930, nomeadamente em Paris, levado a cabo por estudantes, intelectuais e políticos que marcaram profundamente a vida política e cultural do mundo negro. (...) Social e ideologicamente, a Negritude constituiu-se como o processo de busca de identidade, de conduta desalienatória e de defesa do património e do humanismo dos povos negros. Recusou a assimilação a modelos externos à história negro-africana, embora estivesse consciente dos contributos aculturativos, sobretudo nas cidades. A Negritude pretendia a criação de um estilo próprio, no desejo de se demarcar dos modelos e motivos históricos das literaturas ocidentais. (cf. Pires Laranjeira, 1995: 28-29)

anticolonialistas sobre a Revolução e a luta armada. Em 1964, Bernardo Honwana publica *Nós matámos o cão tinhoso*, um conjunto de contos que vem fazer com que o modo narrativo se destaque em relação ao modo lírico, preponderante até à altura. Na mesma data surge *Chigubo*, de José Craveirinha. Dois anos mais tarde, em 1966, aparece o primeiro romance moçambicano, de Orlando Mendes. Em 1971, são editados os três números da revista *Caliban*, de carácter universalista e cosmopolita. Em 1971, a Frelimo edita o 1º volume de poesia de combate. Em 1974 é publicada uma recolha de poemas escritos desde 1945, *Karingana ua caringana*. Há vários escritores que se afirmaram nos anos 60 e 70 e que viriam a abandonar o país após a Independência. Consta-se que há intelectuais (artistas e escritores) com diferentes tendências: uns tinham uma identidade nacional indefinida ou dupla e outros passaram a sentir-se moçambicanos e/ou portugueses, como Eugénio Lisboa, Guilherme de Melo, Rui Knopfli, Jorge Viegas. Outros, ainda, optaram por ficar em Moçambique, assumindo-se moçambicanos: Heliodoro Baptista, Leite de Vasconcelos, Mia Couto, entre outros;

- o 5º período, de 1975 a 1992, é considerado o período da consolidação, por corresponder ao momento da autonomia da literatura moçambicana. Depois da Independência, entre 1975 e 1982, foram divulgados textos até aí dispersos ou desconhecidos. Um exemplo foi o livro *Silêncio Escancarado* (1982), de Rui Nogar. Surgem também textos de exaltação patriótica, de culto aos heróis da luta de libertação nacional e de outros temas militantes. O Estado e a Frelimo eram responsáveis pelo controlo e manipulação das publicações. Há, ainda, que considerar a produção poética de Rui Knopfli, a publicação da obra poética de Mia Couto, *Raíz de Orvalho* (1983), e o aparecimento da Revista *Charrua*, que abriu novas perspectivas à literatura moçambicana (Pedro Chissano, Hélder Muteia, Ungulani Baka Khosa), culminando com o livro de contos de Mia Couto, *Vozes Anotecidas* (1986). A publicação deste livro transformou a literatura em Moçambique, permitindo a criatividade de linguagem e a abordagem de temas tabus (como o diálogo entre raças, a mistura das culturas). A publicação do seu primeiro romance, em 1992, *Terra Sonâmbula*, a par da

abertura da política do regime, marca o final deste período pós-independência (cf. Laranjeira, 1995).

Patrick Chabal, na sua obra *Vozes Moçambicanas* (1994), refere quatro elementos culturais distintos na estruturação e constituição da literatura moçambicana em língua portuguesa: a cultura mestiça, a literatura europeia, a literatura nacionalista e revolucionária e a literatura da moçambicanidade:

1. a cultura mestiça tinha como objetivo representar os interesses da comunidade mestiça que utilizava a cultura africana como fonte para integrar a cultura africana na forma literária moderna; em Moçambique, nunca houve muita convivência cultural entre africanos, mestiços e brancos, daí que as associações culturais em Moçambique tenham sido separadas por raça;
2. a literatura europeia, foi escrita por brancos que viviam em Moçambique e foi relevante para a literatura moçambicana atual; exprimindo-se, sobretudo, através da poesia, distinguia-se a de carácter pessoal da de carácter social, que refletia sobre as consequências da colonização, tais como a opressão, a exploração e a violência, preconizando, já, a literatura da moçambicanidade;
3. a literatura nacionalista e revolucionária, através da qual os escritores apresentam pontos de vista nacionalistas/revolucionários e que visava passar uma mensagem política e obter apoios para a sua causa; muitos destes escritores pertenciam à Frelimo;
4. a literatura da moçambicanidade é uma literatura nacional, que procura contribuir para a construção da nação; temos como exemplos José Craveirinha, Noémia de Sousa, Mia Couto e outros (cf. Chabal, 1994).

José Craveirinha é uma referência obrigatória na literatura africana e moçambicana. Na opinião dos críticos, a sua produção literária abarca todo o período de criação da literatura moçambicana (desde os anos 40 à atualidade). Nele encontra-se uma poesia de tipo realista, uma poesia da negritude, cultural, social, política, uma poesia com marcas da tradição oral, bem como de teor lírico e intimista. Na opinião de Chabal, a sua poesia traduz a evolução da moçambicanidade e Craveirinha é o escritor que mais integra as características e qualidades da literatura moçambicana. Chabal considera que,

pela forma como trata os aspetos humanos da vida, a sua poesia retrata melhor a vida colonial que a história ou a sociologia.

Após a Independência, este escritor influenciou uma nova geração, que, privilegiando o conto, pretendia pôr fim à distinção cultural entre dois mundos: o moderno e o tradicional. Neste contexto de afirmação e de desenvolvimento da nação moçambicana, insere-se, então, Mia Couto.

No período de pós-independência, os poetas enveredaram pela poesia intimista e individual, assim denominada por estar orientada para o íntimo, sendo o escritor simultaneamente sujeito e objeto da escrita. Este tipo de poesia é também a menos polémica politicamente. Destacam-se alguns autores como Luís Patraquim, Nelson Saúte e também Mia Couto. A par do predomínio da poesia, verificou-se uma menor produção narrativa. Este decréscimo da produção em prosa deve-se, na opinião do autor, ao facto de ser um género mais arriscado para ser cultivado no contexto de repressão política. Com uma linguagem mais ambígua, a poesia torna-se mais difícil de compreender. Por outro lado, permite também um distanciamento, relativamente ao contexto de sofrimento vivenciado pela guerra civil. Por todas estas razões se entende a razão do seu desenvolvimento nesta fase.

Recentemente, assistiu-se a um aumento de produção ficcional, nomeadamente de contos, pequenas estórias, novelas e inclusivamente de romances. É o caso de escritores como Mia Couto e Paulina Chiziane.

Patrick Chabal considera serem o conto e a estória as formas mais populares de escrever prosa e as mais adequadas para traduzir a realidade de um país em construção, com uma tradição cultural diversa e com base na literatura oral. Aponta como exemplo Mia Couto, que conta histórias do quotidiano, de pessoas vulgares, com um estilo de escrita próprio, com base na linguagem popular moçambicana: “Couto tenta acima de tudo dar voz literária à cultura oral atual de Moçambique” (Chabal, 1994: 68).

Este autor refere ainda a tendência, na literatura moçambicana, para o desenvolvimento (e o predomínio) do modo narrativo no futuro, não obstante um passado fortemente marcado pela tradição do modo lírico.

1.3 O romance moçambicano na literatura de expressão portuguesa

Ana Mafalda Leite relembra que, tal como a poesia, também o conto é tido como “o instrumento narrativo por excelência africano” (Leite, 1998: 24). Na opinião da autora, o conto oral é universalmente cultivado em todas as culturas e continentes. E, se as

tradições orais continuam a ser a forma de preservação da cultura de parte das sociedades africanas, predominantemente camponesas e agrícolas, tal não implica que o conto, veículo dessa cultura, “seja necessariamente a forma ‘natural’ ou ‘essencial’ de reconhecimento da africanidade literária” (ibid.: 25).

Na sequência desta reflexão sobre a literatura em África, a autora fala no romance, enquanto género trazido pelos europeus e com possibilidades de ganhar raízes neste continente. A este propósito, a autora cita Mohamadou Kane:

L’avenir du conte écrit dans la littérature africaine semble mieux assuré. Il n’y s’agit, tout compte fait, que de l’ouverture d’un genre traditionnel à la “modernité”. De là vient la faveur que le public africain lui témoigne. Les autres genres sont tous d’importation. Le roman est nouveau, il ne progresse que lentement. Il rompt brutalement avec la tradition de l’oralité. (apud Leite, 1998: 25)

Como já foi referido anteriormente, a literatura africana de expressão portuguesa tem uma história muito recente, nela se incluindo a literatura moçambicana.

Datando os primeiros registos da literatura escrita de finais do século XVIII, o modo mais cultivado em Moçambique foi o modo poético. Desde essa altura até aos anos 60 do século XX, só se publicou poesia em Moçambique. A preferência por este género literário deve-se a vários motivos, segundo Chabal: o primeiro é geracional, relacionando-se com a necessidade de afirmação de identidade artística das gerações jovens de escritores relativamente às gerações anteriores; o segundo é uma reacção contra a política vigente em Moçambique desde a Independência, em que a escolha da poesia se deve ao facto de esta pertencer a uma área menos polémica que a prosa; o terceiro é de índole literária, pois, segundo o autor, os jovens escritores parecem estar mais ligados à poesia; o quarto relaciona-se com o contexto da guerra, constituindo a poesia um espaço de isolamento e de “fuga” de uma vida dolorosa (cf. Chabal: 1994: 60-61).

Mia Couto explica, a este propósito, numa entrevista a Chabal, as razões pelas quais iniciou o seu percurso de escritor com a poesia:

Depois, em 83, publiquei o meu primeiro livro. Como uma espécie de contestação contra o domínio absoluto da poesia militante, panfletária. Para se ser revolucionário era preciso falar de marxismo, nos operários, e eu resolvi fazer um livro de poesia íntima, intimista, lírico. (Chabal, 1994: 286).

Apesar dos obstáculos encontrados pela nova geração de poetas, continua a haver atualmente, em Moçambique, uma forte tradição poética.

Sendo a poesia o género dominante neste país (tal como em Angola e outros países africanos), por ser um instrumento mais capaz de escapar à censura, a prosa teve dificuldade em emergir e em tomar o seu lugar. Sem tradição em Moçambique, como refere Chabal, “A prosa (...) era um instrumento muito mais perigoso para ser usado no contexto da repressão política” (Chabal, 1994: 65). Daí que a única obra em prosa publicada em Moçambique, antes da Independência, tenha sido um livro de contos de Bernardo Honwana, *Nós matámos o cão Tinhoso*, em 1964. Refira-se, a título de curiosidade, que este autor, que também foi jornalista, acabou por ser preso por pertencer à Frelimo.

No Moçambique colonial, não havia prosa africana, escrita em português ou em qualquer outra língua africana, dado que as oportunidades de educação eram muito reduzidas para os nativos, impossibilitando, assim, o desenvolvimento de uma literatura africana com raízes na cultura oral. Depois, há que salientar que a generalidade dos portugueses oferecia resistência à escrita em línguas africanas e, por esse motivo, a cultura africana em Moçambique permaneceu oral, não tendo, em consequência, nenhuma ligação à cultura escrita em português.

Devido à falta de acesso ao folclore africano, a narrativa partiu de uma espécie de “tabula rasa” (ibid.: 66) e só recentemente, segundo o autor, é que alguns escritores começaram a escrever ficção: Mia Couto, Ungulani Ba Khosa, Suleiman Cassamo, Paulina Chiziane, entre outros. E na ficção, o conto e a estória³ parecem ser o género mais cultivado nesta fase em Moçambique, pela influência exercida pela literatura oral africana e popular, baseada na arte de contar histórias. Muitos destes escritores, também jornalistas, como é o caso de Mia Couto, que têm uma grande experiência de escrita em prosa, recolhem contos e histórias orais para redigir os seus pequenos textos. Depois, esta é a forma mais popular de escrever prosa e a que melhor serve para descrever a realidade multifacetada de um país em construção, como é Moçambique. À exceção de alguns casos, é na história colonial ou pré-colonial que a literatura moçambicana (entenda-se as histórias e os contos) se tem inspirado.

Ora, o primeiro romance moçambicano, da autoria de Orlando Mendes, surge em 1966.

³ O termo estória, preferido por alguns escritores (como Mia Couto) ao mais comum (história), apresenta características específicas relativamente ao segundo termo, como a brevidade, a oralidade, o popular e o maravilhoso.

Em 1986, o primeiro livro de contos de Mia Couto, *Vozes Anoitecidas*, vem revolucionar a literatura neste país pelo facto de reconstruir os laços entre registo oral e escrito e, nessa linha, em 1992, o seu primeiro romance, *Terra Sonâmbula*, é considerado um marco na literatura nacional.

Entre os escritores em prosa é, porventura, Mia Couto o mais original – ou o mais intrigante. É, com certeza, o autor cuja criação literária deu novo sentido à noção de literatura popular (cf. *ibid.*: 68).

Mia Couto usa de uma escrita muito própria, marcadamente moçambicana, não só por versar temas nacionais, baseados em estórias populares (estórias do quotidiano, sobre pessoas vulgares), mas também porque se inspira numa linguagem popular, do dia a dia, para inventar novas palavras.

Procurando integrar o português de Moçambique na sua escrita, Mia Couto escreve estórias com palavras enfeitadas, passíveis de levar o leitor por caminhos perdidos entre a realidade e o sonho.

Recentemente, assiste-se a um aumento da produção literária ficcional, vindo, provavelmente, a narrativa a tornar-se a área dominante no futuro, num país onde a tradição tem vindo a ser a poesia.

1.4 O último voo do flamingo e a obra de Mia Couto

O *último voo do flamingo*, objeto de estudo neste trabalho, é da autoria do escritor Mia Couto, nome pelo qual é conhecido António Emílio Leite Couto, filho do poeta Fernando Couto. Nascido em 1955, na cidade da Beira, em Moçambique, foi nesta cidade que passou a sua infância.

Frequentou o Curso de Medicina e licenciou-se em Biologia na cidade de Maputo.

Ao longo da sua vida foram diversas as áreas às quais se dedicou:

- Jornalista, em 1974, no jornal *A Tribuna*;
- Diretor da Agência de Informação de Moçambique, do jornal *Notícias*, e dos semanários *Tempo e Domingo*;
- Membro do Secretariado da Organização Nacional de Jornalismo;
- Biólogo;
- Dinamizador cultural;
- Colaborador em peças teatrais;
- Poeta, ficcionista e cronista.

Também colaborou em diversos tipos de publicações (revistas e jornais).

Apesar de se considerar biólogo de profissão, Mia Couto distinguiu-se pela sua escrita, divulgada em várias línguas, e é como escritor que tem vindo a receber muitos prémios e é conhecido mundialmente.

A sua necessidade de escrever deve-se provavelmente à sua infância, onde encontrava as suas fontes de inspiração, na família e no mundo que o rodeava.

Conforme refere numa entrevista a Laban, a sua mãe era uma grande contadora de histórias e o seu pai um jornalista e poeta. Mas foi no exterior de sua casa que Mia Couto, em convívio com as crianças negras com quem brincava, formou a sua africanidade (apud Guimarães, 2009). Confessa também a Chabal:

Praticamente eu vivi em dois mundos. O mundo da família (...) e depois o outro nível, que era o nível que eu mais procurava, que eram os negros (...) Eu não reivindico que sou um africano completo. Não, eu sou uma pessoa misturada, eu sou moçambicano, mas com toda essa carga de diversidade. (apud Guimarães, 2009: 45)

Moçambicano de naturalidade, é no seu país que se inspira e sobre ele que fala, como disse numa entrevista a Celina Martins:

Mas se fosse conduzido a viver fora de Moçambique, esse novo lugar não seria o lugar do meu espaço de criação. Estou condenado a escrever sempre naquele universo, que é o mundo onde nasci e vivi. Provavelmente, levarei esse lugar comigo. Como a baleia que busca a costa, estou condenado a escrever sobre o meu país. Até agora, nunca escrevi uma linha que não fosse sobre aquele espaço afectivo que eu imagino ser Moçambique. (Martins, 2006: 412)

As fontes da sua escrita são a cultura, as tradições, a oralidade, as histórias e a mitologia popular do seu país. Se nas suas obras há uma preocupação latente em traduzir e descrever a realidade do seu país e em dar voz à pluralidade de vozes que constituem a sua riqueza cultural e social, nelas perpassa também um universo mágico, a presença constante do maravilhoso.

Daí que, na opinião de alguns críticos, Mia Couto tenha sofrido uma grande influência dos escritores latino-americanos, sendo frequente a associação da sua escrita ao Realismo Mágico.

Nas suas obras, aborda temas como o imaginário popular tradicional, o colonialismo, a discriminação racial, a corrupção, a desestruturação social, a relação entre culturas, a guerra civil e as suas consequências e a morte. As suas personagens, apesar

de terem nomes pouco comuns, são pessoas vulgares e as situações que retrata são do dia a dia, pois ele considera que “Nós não podemos construir uma literatura de costas viradas para a vida” (Chabal, 1994: 290).

A morte é aliás, um dos temas centrais da sua obra, refletindo a condição do homem moçambicano. Esta presença da morte é uma constante, não só na literatura moçambicana como em toda a literatura africana, como reflexo do seu contexto histórico e social marcado por calamidades naturais, tais como a seca e as doenças, mas também pelo colonialismo e pelas inúmeras guerras deflagradas.

Voltando à literatura moçambicana, é neste contexto de um país marcado pela guerra, pelo colonialismo e pela corrupção, entre outros fatores, que se insere a obra em estudo, *O Último Voo de Flamingo*, o quarto romance do autor. O primeiro romance, *Terra Sonâmbula*, é uma reflexão sobre a guerra, sobre as suas causas e consequências, na perspectiva das suas vítimas; o segundo, *A varanda do Frangipani*, aborda temas como a guerra, a crítica política e social, o papel dos velhos na sociedade, a oposição tradição/modernidade, a construção da moçambicanidade; o terceiro, *Vinte e Zinco*, tendo como ponto de partida o 25 de Abril, constitui uma reflexão sobre a herança do colonialismo e sobre a independência.

Publicado em 2000 – vinte e cinco anos após a Independência de Moçambique relativamente a Portugal –, a ação do *Último voo do flamingo* decorre aproximadamente um ano depois da guerra.

Inserindo-se neste contexto histórico, a história assume uma dimensão sobrenatural e mágica, pois está repleta de acontecimentos racionalmente inexplicáveis.

Partindo da investigação de um crime – o da explosão dos capacetes azuis (soldados da ONU incumbidos de vigiar o processo de paz em Moçambique) –, a obra desenvolve-se segundo a estrutura do romance policial, à volta dos testemunhos e dos depoimentos das personagens passíveis de serem consideradas culpadas.

Letícia Andrade, no seu artigo *Alguns Voos em O último voo do flamingo*, considera-o “um romance policial às avessas” pelas suas características fantásticas, opostas aos romances policiais clássicos, em que se privilegia a razão (cf. Andrade, 2008).

Além do crime inicial, outras mortes têm lugar, inclusivamente de habitantes da própria vila. Após estes acontecimentos, Tizangara deixa de ser desconhecida, atraindo as atenções internacionais, visto que é um militar das Nações Unidas quem preside à investigação. Para além das mortes e das explosões, há histórias por contar e segredos

por revelar – de Sulpício, de Zeca Andorinho, de Ana Deusqueira, de Temporina, do Tradutor e de outras personagens.

Ao longo da obra, defende Letícia Andrade, outros aspetos são referidos, tais como a exploração do povo pelos dirigentes moçambicanos, o que constitui uma crítica à sociedade moçambicana contemporânea, em que a culpa pelo estado do país é imputada aos próprios moçambicanos. No final da investigação, após os depoimentos, descobre-se que é o Administrador de Tizangara o responsável pela recolocação das minas depois da desminagem, para benefício do dinheiro obtido com a ajuda internacional.

Ana Maria Teixeira Ferreira, na sua tese *Traduzindo mundos: os mortos na narrativa de Mia Couto* (2007), refere que esta obra de Mia Couto reflete sobre a perda de soberania de Moçambique, à medida que organizações externas como a ONU e as ONG vão assumindo gradualmente o poder, impondo os seus modelos sem resolver os problemas do povo.

2. O filme de João Ribeiro no cinema moçambicano

2.1 Breve panorâmica do cinema africano

Ao analisar um filme moçambicano, é pertinente enquadrá-lo quer no cinema africano quer no cinema moçambicano. No entanto, não se encontram muitos estudos sobre este último tipo de cinema.

Haustrate (1994) relembra alguns aspetos históricos de África que considera relevantes para compreender o seu cinema. Tendo permanecido inculto durante um longo período de tempo, este continente foi colonizado nos séculos XVIII e XIX e disputado por razões económicas (pela necessidade de matérias primas), políticas (pelas rivalidades entre as nações europeias), humanitárias (pela exploração da mão de obra humana) e religiosas (pela expansão dos cristãos) pelas potências imperialistas.

Por outro lado, as discórdias e rivalidades no interior deste continente, as independências, por vezes drasticamente conseguidas, fazem com ele que seja, na atualidade, um mundo de rivalidades, onde a noção de negritude está ainda muito presente.

Haustrate refere ainda que o cinema em África, durante muito tempo, se restringiu ao cinema árabe egípcio e só se desenvolveu depois dos anos 60, durante os surtos cinematográficos do Maghreb, resultantes das independências políticas. No resto do continente, o desenvolvimento do cinema foi mais difícil e o seu reconhecimento pelo público mais tardio, devido à dificuldade de realizar os filmes em condições normais. Essa

dificuldade, conforme explica o autor, foi ultrapassada em meados dos anos 60 por cineastas que abriram caminho a novos talentos e ideias.

É nessa época, em 1966, que surge a primeira longa-metragem de Ousmane Sembène, um cineasta senegalês, intitulada *La noire...*, que marca o nascimento cultural da cinematografia africana.

Neste filme, é denunciada a situação de uma criada negra explorada e vítima de racismo pela patroa francesa, constituindo uma crítica à sociedade francesa. A sua obra cinematográfica servirá de referência para várias gerações de cineastas, por retratar a realidade do seu país. Tendo começado a sua carreira artística como escritor, Ousmane Sembène, que tinha como objetivo fazer a sua mensagem chegar ao povo senegalês, em grande parte analfabeto, parece ter encontrado no cinema, mais do que na literatura, a forma mais eficaz de comunicar.

Neste país aparecem cineastas relevantes como Mahama Traoné, com *La femme*, em 1970, e outros, com curtas-metragens, que denotam preocupações socioideológicas.

Na Costa do Marfim destaca-se Désiré Écaré, com o seu filme *Concert pour un exil*, em 1977. Muitos outros cineastas africanos vincam os seus filmes com uma forte intenção crítica. Em suma, o cinema africano surge como reflexo das alterações políticas e económicas.

Luciana Fina considera que “O cinema africano nasce como uma manifestação de um processo cultural mais global para a reconstrução de uma imagem e de uma identidade da cultura africana, da sua história e do seu futuro político. O cinema foi eleito como o meio mais imediato. Tendo começado na época das independências, define-se rapidamente com estas exigências e responsabilidade, como cinema que desperta os povos, em oposição aos resíduos de um cinema de evasão de que tinha sido até então o mercado privilegiado” (Fina & Neves, 1995: 13). Assumindo uma dimensão política e interventiva, aborda temas como a emancipação, a dignidade e os direitos humanos, o colonialismo, a Independência, a nacionalidade e a identidade cultural.

Entre os anos 60 e 70, cerca de 250 cineastas manifestaram-se em países da África negra e branca, com poucos filmes, visto que trabalhavam em condições de produção e realização geralmente precárias. Estes cineastas eram prejudicados pela falta de condições de trabalho e de autonomia relativamente ao Ocidente e não pela sua falta de ideias ou capacidade de criação. Conseguindo ultrapassar as dificuldades financeiras e a censura de que tantas vezes foram alvo, estes cineastas produziram um cinema diversificado, desviando-se da influência ocidental (cf. Haustrate, 1994).

Para concretizarem as suas obras, desde essa altura – os anos 60 – aos anos 90, os cineastas africanos enfrentaram restrições de várias ordens: técnicas, políticas e financeiras. Como Cristina Fina afirma: “A realidade é que produzir filmes em África é do domínio do impossível e não existe um mercado de distribuição” (Fina & Neves, 1995: 15).

Assim sendo, desprezados pelos circuitos de distribuição comercial, os filmes africanos continuam a ser divulgados, como no seu início, praticamente apenas em festivais internacionais, onde, de resto, se fizeram notar, com os prémios recebidos. Foi através destes festivais que os seus realizadores adquiriram algumas vantagens e se tornaram conhecidos.

António Loja Neves refere que Portugal, apesar de ter uma relação estreita com África, nunca facilitou a expressão da imagem africana (transmitida pelos próprios) nos seus cinemas, estendendo essa relutância às culturas africanas (cf. Fina & Neves, 1995: 11). Já a França assumiu uma atitude diferente, tendo criado, em 1963, um Departamento de Cinema no Ministério da Cooperação para apoiar o cinema africano.

2.2 Breve panorâmica do cinema moçambicano

No caso de Moçambique, espaço onde se localiza a obra em estudo, segundo afirma Alessandra Meleiro, no seu artigo “Terceira Metade: Transnacionalização de talentos e tecnologias no cinema moçambicano”, há que ter em conta que a sua relação com o cinema, mesmo antes da Independência, foi diferente da dos outros países africanos. Inspirada nos modelos soviéticos e cubanos, depois da Independência, a República Popular de Moçambique levou a cabo um processo de transformação política, social e cultural (Meleiro, 2011).

A primeira medida cultural tomada para esse efeito pelo governo foi a criação do Instituto Nacional de Cinema (INC), sendo o cinema considerado um “instrumento actuante na eliminação total de todos os resíduos do colonialismo e de educar, mobilizar e organizar o povo”, conforme refere Margarida Cardoso no documentário *Kuxa Kanema, O Nascimento do Cinema* (2003).

Neste documentário, Margarida Cardoso fala na criação do *Kuxa Kanema*, um jornal cinematográfico de 10 minutos, que tinha como objetivo “filmar a imagem do povo e devolvê-la ao povo” (Cardoso, 2003) e onde eram frequentemente transmitidas imagens dos discursos do Presidente da República Popular de Moçambique, Samora Machel, com grande impacto sobre a população.

Alessandra Meleiro também insiste nessa função do cinema, referindo que a Frelimo tanto investiu na produção de filmes – especialmente em documentários – como na exibição de filmes moçambicanos, tornando-se esta prioritária para o governo depois da Independência. Em 1978, a indústria de distribuição e exibição foi nacionalizada e foi criado o Cinema Móvel, com o apoio da URSS. Desta forma, divulgava-se a ideologia do Governo por todo o país, a par da descoberta do cinema.

A autora acrescenta ainda que, por iniciativa da Frelimo, foram produzidos os primeiros filmes contra o colonialismo por realizadores estrangeiros (Ruy Guerra, Jean-Luc Godard, Jean Rouch, Murilo Salles e muitos outros), assistindo-se a um fenómeno de transferência cultural, em que, motivados pelo anticolonialismo e pela fraternidade intercultural, alguns cineastas e realizadores de teatro no Brasil se envolveram na criação do cinema moçambicano (cf. Meleiro, 2011).

Esse investimento no cinema (nos técnicos cooperantes e cineastas vindos dos países de Leste, Cuba, Canadá, Inglaterra e Brasil), a par do projeto do país, continuou, apesar do agravamento da guerra (cf. Cardoso, 2003).

Mais tarde, em consequência da guerra civil e da violência crescente, o INC teve que enfrentar problemas técnicos, como a falta de películas, de energia e de assistência técnica, o que permitiu que apenas fossem produzidos dois filmes de ficção desde 1983: *O Tempo dos Leopardos*, sobre os atos gloriosos da Frelimo, e *O Vento Sopra do Norte*, de grande sucesso comercial. A extinção desse organismo deu-se três anos mais tarde.

O INC deixou de produzir em 1986, no contexto de um país que era considerado o mais pobre do mundo. As salas de cinema foram destruídas e o Cinema Móvel deixou de funcionar. Depois da morte do Presidente da República, o novo poder, sem interesse em manter o INC, substituiu-o pela televisão. Anos mais tarde, um incêndio destruiu o edifício, restando apenas os arquivos. A seguir ao incêndio, foi implementado o registo em vídeo, em substituição do da película, devido aos custos e às dificuldades acarretadas pela filmagem, por um lado, e ao aparecimento da televisão, por outro. (cf. Cardoso, 2003).

Posteriormente, a criação da Amocine – Associação Moçambicana de Cineastas, conforme foi dito na Conferência de Imprensa de Horácio Comé, Karl Sousa e Mário Henriques, no Festróia 2005, ajudou a que muitos projetos de cinema moçambicano fossem apoiados, vindo o aparecimento de produtores privados complicar um pouco tudo isto, devido à dificuldade em distribuir as verbas. A associação contava com o apoio do Governo Francês.

Alessandra Meleiro destaca o facto de ser notório, com o tempo, em quase todos os cineastas que tinham participado na criação do cinema moçambicano, uma atitude diferente, já não marcada pelo envolvimento político e ideologia iniciais. Refere Luís Carlos Patraquim, e o que ele aponta como causas prováveis deste desencantamento: a situação pós-independência e a má administração política em Moçambique (e em outras partes de África) (cf. Meleiro, 2011).

A privatização dos cinemas, após a morte do Presidente da República, Samora Machel – que tanto tinha investido no cinema – impossibilitou os cineastas moçambicanos de exhibir os seus filmes e retirou-lhes os fundos até aí adquiridos – relativos à percentagem recebida com a exibição das suas obras. O cinema moçambicano passa a ser exibido gratuitamente na televisão.

Alessandra Meleiro relewa que, das cento e vinte salas de cinema de que Moçambique dispunha anteriormente, atualmente só três funcionam regularmente com um circuito comercial. Estas três salas, da Lusomundo exibem sobretudo filmes americanos *mainstream* e filmes portugueses de sucesso. Não há nenhuma sala de cinema que divulgue filmes variados e independentes, africanos, europeus ou de outros continentes. Os filmes produzidos em Moçambique não têm, presentemente, locais para serem exibidos comercialmente, não são acessíveis ao público, nem são rentáveis (cf. Meleiro, 2011).

Em entrevista realizada recentemente, João Ribeiro confirma ser difícil divulgar cinema, num país onde as condições para o fazer escasseiam:

Ana Joanes – Foi fácil divulgar o filme, é fácil divulgar cinema em Moçambique?

João Ribeiro – Nós temos 23 milhões de habitantes e entre quatro e seis salas de cinema clássico, duas das quais em Maputo. Falo de salas comerciais, com cadeiras e projeção. Salas com som, com projetor de vídeo há muitas, mas não são salas de cinema. Há a sala do Scala, que foi recuperada, mas não é uma sala de cinema, é um espaço, onde se fez o lançamento de um filme e onde decorreu, pela primeira vez, um festival de cinema africano.

Agora, nós divulgamos cinema de muitas maneiras, na televisão, por exemplo. Sou diretor de um canal de televisão, comprámos uns filmes, mas a televisão não suporta a exibição muito regular de cinema. Não temos uma indústria cinematográfica, temos uns filmes que se vão fazendo, o que a tecnologia permite. Atualmente, com uma câmara barata, já se podem fazer filmes em casa, há um aumento da produção audiovisual. Mas entre o produto ser considerado cinema e o produtor cineasta... Não é escrevendo um livro que se torna escritor. Mas há alternativas. Eu tenho um projeto

de divulgar o cinema pelo país através do cinema móvel, mas é caro. Juntar essa exibição ao combate à sida, era juntar o útil ao agradável. Isto num país onde 70 a 80% das pessoas não têm de comer. São projetos que levam o seu tempo a financiar. Um filme é sempre exibido, sempre que há um festival. No dia 14 ou 16, vou mostrar o filme numa escola secundária portuguesa. Mas salas de cinema, é difícil. Abriu agora uma sala de 64 lugares, cinema a 3D. Há zonas em que se projetam filmes, mas é pirataria. (Joanes, 2013)

A propósito dos apoios ao cinema moçambicano, João Ribeiro, o realizador da obra em estudo, *O último voo do flamingo*, diz, numa entrevista dada na estreia do filme no Xenon:

Em Moçambique, não há nenhum apoio à indústria cinematográfica, não há nenhum concurso, não há nada a não ser este fundo que é disponibilizado pela Embaixada francesa, a Amocine. A Amocine faz a gestão desse fundo, permitindo a alguns cineastas jovens com experiência concorram e recebam este subsídio. Mas este fundo é muito pequeno, são 100 mil dólares, se não estou em erro, 110 mil dólares para fazer 10 ou 15 projetos. (...) E nós sabemos que a arte, este tipo de cinema, de projeto (...), não são uma forma rentável, não dão lucro, tem que haver um subsídio (...) e as grandes empresas, que até inclusive, dão apoio a outras obras (...) também têm que pensar na cultura, e há muito, ou algum apoio ao teatro, à literatura, um pouco à música, mas não há ao cinema. O apoio ao cinema é esporádico (...) Realmente há esse fundo, onde os cineastas podem ir uma vez por ano e receber 10 mil dólares, 5 mil dólares, conforme (...) Este filme, quando começou, não tinha dinheiro nenhum. Foi feito um projeto de 12 mil dólares, um projeto ambicioso onde se juntou toda a gente. Portanto, pouco a pouco, se houvesse no estado interesse pela produção do cinema em Moçambique, nós podíamos fazer mais, muito mais do que fazemos e o que fazemos já não é pouco. (Duarte, 2012)

2.3 O último voo do flamingo e a produção fílmica de João Ribeiro

João Ribeiro, realizador e produtor de cinema, nasceu em 1962, em Moçambique, tendo-se dedicado desde cedo à fotografia e ao cinema.

Em 1982, aquando do aparecimento do vídeo e das câmaras VHS, começou a fazer reportagens para a antiga TVE – Televisão Experimental de Moçambique. Mais tarde, exerceu o cargo de Delegado Provincial do Instituto Nacional de Cinema, tendo por função a distribuição e exibição dos filmes.

Em 1987, tornou-se responsável pelo Arquivo de Filmes do INC – Instituto Nacional de Cinema – a par da realização de um programa para a TVE.

No ano seguinte foi Coordenador de Produção do INC, tendo a seu cargo a produção do jornal cinematográfico Kuxa-Kanema e de documentários.

Em 1989, foi para Cuba, onde se formou em Realização e Produção, na Escola Superior de Cinema de San Antonio de los Baños (EICTV), tendo como professores Gabriel Garcia Marquez (Colômbia), Ronda Heynes (EUA), Orlando Senna (Brasil) e Santiago Gutierrez Álea (Cuba), entre outros nomes de destaque na cinematografia mundial.

Em 1992, regressou a Moçambique, onde produziu a sua primeira curta-metragem, *A Fogata*, inspirada no conto de Mia Couto, *A Fogueira*. Seguiram-se *O Olhar das Estrelas*, em 1997, e *Tatana*, em 2002, outras adaptações cinematográficas de histórias do mesmo autor.

João Ribeiro tem levado a cabo vários projetos de produção com realizadores moçambicanos e estrangeiros, com países da Europa e da África Austral e tem realizado alguns filmes como Produtor Executivo e Diretor de Produção para Angola, Estados Unidos, Inglaterra, Portugal e Suíça. Foi também Consultor de Produção em mega-produções Norte-Americanas filmadas em Moçambique: *Ali*, de Michael Mann, *The interpreter*, de Sidney Pollack, e *Blood Diamond*, de Leonard DiCaprio.

Tem exercido funções de Direção nos principais canais de televisão nacionais, geriu o projeto de instalação da TVM – Televisão de Moçambique, Empresa Pública – e foi Diretor de Produção, Diretor Técnico Operacional e Membro do Conselho de Administração da STV – Soico Televisão. Atualmente é Diretor da Televisão Independente de Moçambique – TIM.

É membro fundador da Amocine e da SACOD – Southern Africa Communications for Development. É também membro da INCD – Rede Internacional para a Diversificação Cultural – e é membro fundador do MISA Moçambique – Media Institut for Southern Africa – e da FAR – Film Makers Against Racism. Foi por diversas vezes convidado a participar em conferências para promover a produção cinematográfica em África.

Mostrando desde o início da sua produção cinematográfica, uma preferência pelas obras de Mia Couto – *A Fogata*, *O Olhar das Estrelas*, é no romance *O último voo do flamingo* que se baseia para a sua primeira longa-metragem, em 2010. Neste filme, João Ribeiro retoma uma temática já abordada numa série de programas realizados em 1994: o processo de paz moçambicano e a ação nele exercida pelas Nações Unidas.

João Ribeiro confessou ter esperado alguns anos (entre sete a oito) para produzir este filme, o tempo necessário para conseguir os seus apoios. Com argumento seu e de Gonçalo Galvão Teles, o filme incluiu no seu elenco atores de várias nacionalidades: moçambicanos, brasileiros, portugueses e italianos. Para a sua produção contou com Moçambique (State One), Portugal (Fado Filmes), Brasil (Videofilmes), Espanha (Potenza Films) e Itália (Carlo d'Ursi Produzione). Mesmo assim, o financiamento, de um milhão de euros, foi difícil de obter.

O realizador confessa ser difícil viver desta profissão, que não garante a sua sobrevivência:

AJ – É difícil ser realizador em Moçambique?

JR – Ser realizador é difícil em qualquer parte. Pode-se realizar um documentário aqui, mas um filme é mais difícil. Em Portugal há um fundo de apoio ao cinema, mas é preciso escolher entre muitos. Se houver quatro ou cinco filmes por ano é bom.

Eu sou realizador, mas sou diretor de um canal de televisão. O principal, a nível financeiro, é ser gestor deste canal. (Joanes, 2013)

3. O último voo do flamingo: contextualização histórico-cultural

Estudar estas obras implica inseri-las no seu contexto histórico-cultural, nomeadamente a partir da Independência de Moçambique.

Segundo a informação recolhida, a par da colonização, entre finais dos anos 50 e inícios dos anos 60, formaram-se três movimentos de resistência à dominação portuguesa de Moçambique: a UDENAMO – União Democrática Nacional de Moçambique, a MANU – A União Nacional Africana de Moçambique – e a UNAMI – União Nacional Africana de Moçambique Independente, que posteriormente se uniram para criar a FRELIMO – Frente de Libertação de Moçambique.

A guerra da libertação iniciou-se em 1964, tendo terminado dez anos depois, em 1974, com os Acordos de Lusaka.

Em 25 de Junho de 1975, Moçambique tornou-se uma nação independente e ficou sob o governo de Samora Machel. Este primeiro governo pretendeu restituir aos moçambicanos os direitos que lhes tinham sido retirados pelas autoridades das colónias. No entanto, a pós-independência não foi pacífica, tendo Moçambique assistido a uma longa guerra civil.

Depois da Independência, alguns militares (ou ex-militares) portugueses e dissidentes da FRELIMO instalaram-se na Rodésia, que se encontrava numa situação de

independência unilateral. O regime de Ian Smith aproveitou os dissidentes para atacar algumas bases em Moçambique. A FRELIMO apoiava os rebeldes rodesianos e, em 1976, o governo de Moçambique fechou as fronteiras, agindo contra o governo ilegal da Rodésia. Pouco tempo depois, os rodesianos intensificaram os seus ataques em Moçambique, atingindo estradas, pontes, centros de abastecimento, e criaram, com os dissidentes moçambicanos, um movimento de resistência, a RENAMO – Resistência Nacional Moçambicana. Até 1980 – data de Independência do Zimbabwe, a RENAMO prosseguiu com os seus ataques em Moçambique, espalhando minas terrestres em várias estradas, sobretudo nas regiões mais próximas da Rodésia. Como consequências desta guerra, que obrigou o governo a canalizar muitos recursos, assinalam-se: o êxodo rural e a desestabilização da economia. O país ficou sem divisas para importar os bens de consumo e as matérias-primas necessárias para o funcionamento da economia, aumentando, assim, o mercado negro. O governo assinou acordos com o Banco Mundial e o FMI e criou um Programa de Reestruturação Económica – o PRE, com o objetivo de mudar a política económica do país.

Só em 1992, com o Acordo de Paz, a guerra teve fim, tendo o governo Moçambicano solicitado, nos termos do Acordo, o apoio da ONU para o desarmamento. A ONUMOZ foi a força internacional que, durante dois anos, apoiou o país, formou um exército unificado e organizou as primeiras eleições gerais multipartidárias, em 1994.

É neste contexto do pós-guerra que decorre a ação de *O último voo do flamingo*, aproximadamente um ano após o fim da guerra. Esta obra reflete sobre as consequências da guerra civil, sobre o poder crescente das forças externas – das Nações Unidas –, a imposição dos seus modelos sobre o poder interno e a corrupção dos governantes, que estão ao serviço dos seus interesses pessoais, deixando por resolver os problemas do povo moçambicano.

2ª parte

O último voo do flamingo: do romance ao thriller

1. O Título: o flamingo, a ligação do céu e da terra

Qualquer obra, seja ela literária ou cinematográfica, tem início no seu título. Estabelecendo o primeiro contacto com o universo onde o leitor ou o espectador vão entrar, o título é a porta que se abre para o desvendar.

Mia Couto, ao intitular o seu romance *O último voo do flamingo*, procurou, simultaneamente, chamar a atenção do leitor e estimular a sua curiosidade, seduzi-lo pelo efeito estético que suscita a própria linguagem e, finalmente, dar uma ideia da narrativa. Com efeito, o título encontra-se ligado a vários momentos da narrativa:

Em fins de tarde, os flamingos cruzavam o céu. Minha mãe ficava calada, contemplando o voo. Enquanto não se extinguissem os longos pássaros ela não pronunciava uma palavra. Nem eu me podia mexer. Tudo, nesse momento, era sagrado. (...) Para ela, os flamingos eram eles que empurravam o sol para que o dia chegasse ao outro lado do mundo. (Couto, 2000: 49)

Anjos não eram. Eram sim os simples e róseos flamingos que debicavam os tapetes marinhos. Se confirmava, na vertência do caso, a vocação salvadora dos pássaros. Desde então, meu velho fixara o canto dos bichos e regressava a essa memória sempre que se sentia perdido. (...) ele os contemplava, voando na direcção da nossa casa. Essa era a direcção dos bons presságios. (ibid.: 137)

Contemplava era o que no céu se cultivava: plantação de nuvem, rabisco de pássaro. E via os flamingos, setas rapidando-se furtivas pelos céus. Meu pai sentava em baixo, (...), e apontava os pássaros:

– *Olha, lá vai mais outro!*

– *Que vamos fazer?* – perguntei.

– *Vamos esperar.*

A voz dele era calma, como se vinda de antiga sabedoria.

– (...) *Esperar por outro voo do flamingo. Há-de vir um outro.* (ibid.: 224)



Figura 1 –
Capa do romance *O Último voo do flamingo*, Edições Caminho, 2000

Por sua vez, na edição por nós escolhida (fig. 1), a página do título esboça um discurso sobre o próprio texto, anunciando o conteúdo, revelando o espírito da narração e realçando os elementos produtores de interesse romanesco: nela se destaca, num fundo azul-escuro, o título em letras amarelas, sobre um rosto feminino que contempla o céu. Refira-se, a título de curiosidade, que estas características – o fundo azul-escuro e as letras amarelas – são comuns a todas as obras do autor editadas pela Caminho, durante um determinado período de tempo. Este rosto, também ele em tons de amarelo, destaca-se, pela sua luminosidade, do cabelo escuro que o envolve e ocupa o centro da capa, lembrando, pelos seus contornos, uma árvore. No canto superior direito, vê-se um flamingo cor-de-rosa a voar, que também sobressai pelo seu tom claro. A figura feminina remete-nos para uma personagem relevante no romance, a mãe do Tradutor. Criadora da lenda dos flamingos, ela contempla-os, olhando para um espaço que às aves pertence: o céu. Em Mia Couto, após este momento de contemplação e de meditação – que a imagem traduz pela expressão e pelos olhos semicerrados da figura feminina, segue-se um canto, por ela inventado, que visa garantir o regresso dessas aves.



Figura 2 –
João Ribeiro, *O último voo do flamingo*, 2010
00:00:39

Na adaptação do romance homónimo de Mia Couto por João Ribeiro, o genérico começa por apresentar os intervenientes principais, mas o flamingo surge desde logo na imagem (fig. 2). Jacques Aumont & Michel Marie afirmam que o genérico, pela sua riqueza narrativa, é de um “engendrement”, na medida em que são as primeiras imagens do filme “qui déterminent le regime de fiction et de croyance propre à chaque film et à chaque genre” (Aumont & Marie, 1999: 15).

A entrada do espectador na ficção de João Ribeiro faz-se então produtivamente pelo desenho de um flamingo. Em tons de rosa, a sua cor natural, a figura destaca-se, por contraste de cores, de um fundo negro. O flamingo surge de baixo, move-se para a direita

e desaparece, ao som da música afro jazz. Esta última, composta por Omar Sosa, cria um ambiente de suspense.

A imagem ilustra e complementa o título, distinguindo-se assim da ilustração da capa do romance que, de uma forma subtil, remete para a mãe do Tradutor, personagem ausente no filme.

Todavia, e à medida que vamos avançando no genérico, outros flamingos vão surgindo na tela do ecrã:

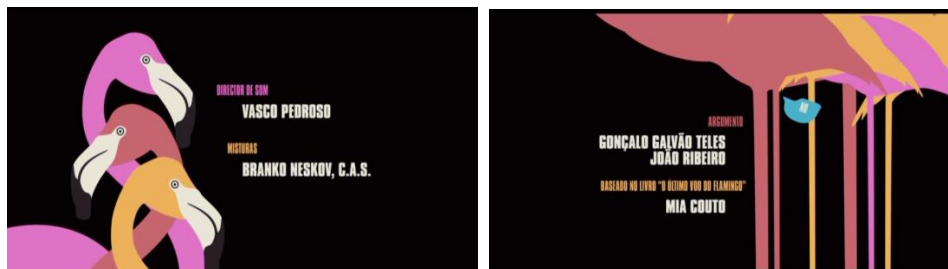


Figura 3 –
João Ribeiro, *O último voo do flamingo*, 2010:
00:01:03 e 00:01:30

Dentro dos mesmos tons, lilás, laranja (fig. 3), os flamingos do desenho cruzam-se, entrelaçam-se, representando a sua espécie, e, logo nas primeiras imagens filmadas, veem-se bandos de flamingos a voar, em contraste com a imagem final do filme, onde só se vê um flamingo a desaparecer. Esse contraste parece querer evidenciar o facto de o flamingo ser único, de ser o último sobrevivente da espécie, uma ideia que é comum ao romance, pois, nele Massimo diz ao Tradutor: “Vamos esperar. (...) Esperar outro voo do flamingo. Há-de vir um outro” (Couto, 2000: 224).

João Ribeiro também insere um indício importante no genérico: um capacete azul. Sem aparente ligação com o título, e com os flamingos, o capacete aparece entre os flamingos e cai no chão (fig. 3). Ao inserir este elemento surpresa, o realizador evoca, desde logo, os soldados da ONU, as primeiras vítimas dos crimes a investigar, cria a interrogação e suscita a curiosidade do espectador.



Figura 4 –
João Ribeiro, *O último voo do flamingo*, 2010:
00:01:45

Por fim, quando aparece o título, o diretor da fotografia joga com o tom rosa, com o recorte do flamingo na letra “i” e com a água que corre em pano de fundo: o tom rosa do título relembra a cor da ave e o recorte do flamingo remete para essa mesma figura (fig. 4). Retomando as palavras de Francis Vanoye, em *Récit écrit, récit filmique*, o título

tem por funções “chamar” o leitor, reenviar para realidades, antecipar sobre o texto, iniciar e prometer a narração, produzir um efeito de ordem estética ou poética pelo jogo dos constituintes verbais (cf. Vanoye, 2005: 14), sou de opinião que esse título cumpre todas estas funções.

O genérico acaba com o título, desaparecendo este como se fosse levado pela água que corre. Esta noção da fluidez dada pela água que corre está presente em toda a narrativa fílmica: os acontecimentos sucedem-se, o tempo passa, as próprias explicações são levadas pela corrente. Todo o filme é, pois, percorrido pelo desaparecimento, pelo mistério a desvendar.

O título de Mia Couto, conservado na adaptação cinematográfica, não estabelece relações com a personagem principal, o tempo e o espaço. Associando-se à história, ele só se desvenda com a leitura da obra e/ou a visualização do filme. Assim, o suspense gerado pelo título suscita a curiosidade do leitor e estende-se ao da própria história, já que o seu significado é desvendado à medida que a investigação decorre e que o Tradutor se vai adequando ao modo mágico de ver as coisas. Outros romances há, em que este tipo de título também é utilizado: “(...) títulos como *A Queda de um Anjo* de Camilo, *Ulysses* de James Joyce (...) solicitam um percurso interpretativo que adequadamente atinja a pertinência semântica do título, em conexão com os incidentes que caracterizam a história” (Reis & Lopes 1991: 396). E como se depreende após a leitura e/ou a visualização de *O último voo do flamingo*, “(...) o título [assume] um papel de grande relevo semântico e ser dotado de considerável peso sociocultural (...)” (ibid.).

No que concerne ao seu conteúdo semântico, este título integra duas ideias antagónicas: o adjetivo, “último”, encerra uma ideia de finitude, e o substantivo, “voo”, remete para a liberdade, a libertação, o infinito. O complemento determinativo “do flamingo” reenvia para uma ave, um flamingo, que é, afinal, o elemento principal do título.

A escolha de uma ave para o título de uma obra não é um facto inédito em Mia Couto. O seu universo literário é povoado por animais, sobretudo por aves, que ocupam lugar de destaque nos seus contos – *O último aviso do corvo falador*, *Os pássaros de Deus*, *A menina, as aves e o sangue*, *O último voo do Tucano*, *Bartolominha e o pelicano*, *Ave e nave*, etc., tal como neste romance.

Questionado pela sua escolha, Mia Couto lembrou a sua profissão de biólogo e a sua paixão por animais. A opção pelos flamingos prende-se com as suas memórias de infância, decorrida na Beira, sua cidade natal:

AJ – (...) a escolha dos flamingos para o título tem alguma razão em especial? Relaciona-se com alguma história da sua infância ou com alguma lenda moçambicana?

Mia – É um pássaro que não tem tanto a ver com as mitologias, há pássaros muito mais ligados às mitologias locais, mas tem a ver com uma relação pessoal com a minha história, com o lugar onde eu morava, na Beira. Na minha infância, eu morava junto às zonas de praia, à Praia Nova. Havia muitos flamingos. Os flamingos têm muita dificuldade em levantar voo, como se tivessem dificuldade em saber onde pertencem. Para levantarem voo, precisam de fazer algum esforço. Eu adorava ver, ao fim da tarde, os pescadores baterem nas pernas dos flamingos para eles levantarem voo.

AJ – As aves e o “voo” integram outros títulos seus. Porquê essa preferência?

Mia – Temos todos essa preferência pelo voo, somos todos fascinados por esta coisa do voo. Este animal pode servir de mensageiro entre o céu e a terra. Também sou biólogo, tenho paixão por estes animais. (Joanes, 2012)

Escolhido pela sua capacidade de voar, que sempre fascinou o ser humano, e pela sua capacidade de ligar o céu e a terra, só se compreende a sua função com o desenrolar da narrativa, quando Sulpício, o último representante da sua geração, desaparece, metamorfoseando-se em flamingo. Este voo derradeiro constitui a última esperança, e é essa necessidade de salvar o país que tanto o autor do romance como o realizador do filme, ambos moçambicanos, têm o propósito de lembrar e evidenciar. O título assume, assim, pela mensagem que visa transmitir e pelo apelo urgente que faz aos moçambicanos, uma dimensão sociocultural.

2. Um espaço sem fronteiras

Carlos Reis explica-nos assim a sua noção do espaço:

A variedade de aspectos que o espaço pode assumir observa-se, antes de mais, nos termos de uma opção de extensão: da largueza da região ou da cidade gigantesca à privacidade de um recatado espaço interior desdobram-se amplas possibilidades de representação e descrição espacial; é em função destas opções que certos romancistas são associados aos cenários urbanos que preferiram: se Eça é o romancista de Lisboa, Camilo é-o do Porto, Machado de Assis do Rio e Dickens de Londres. (Reis & Lopes, 1991: 129)

Ora, se é verdade que, tal como nos diz Carlos Reis, Eça é o escritor de Lisboa, Camilo é o do Porto e Dickens é o de Londres, Mia Couto não é o escritor de uma cidade só, mas de todo um país, Moçambique, o país que (o) adotou. Sendo a fonte onde bebe a sua inspiração, Mia Couto não concebe escrever fora desse mesmo lugar e a sua criação é sobre esse mesmo país, por isso nos diz, numa entrevista a Patrick Chabal: “O que eu escrevo é moçambicano, digamos, inconscientemente, involuntariamente” (Chabal, 1994: 290). Nas suas obras, a imensidão do território moçambicano é transformado numa intensidade do ser íntimo, que une riquezas desordenadas para criar uma vasta unidade (cf. Bachelard, 1961: 219). O país sobre o (e no) qual escreve não conhece fronteiras, nem terrenas nem de qualquer outra dimensão, nascendo a estranheza da grandeza que ele confere a impressões que nada têm em comum entre elas, a imensidão tornando-se uma dimensão íntima.

2.1 Entre céu e terra/entre real e imaginário

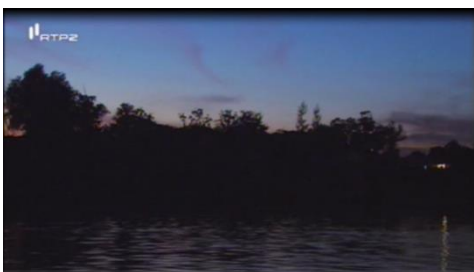


Figura 5 –

João Ribeiro, *O último voo do flamingo*, 2010:
00:01:45

Desaparecendo o título da tela, permanece, por uns segundos, a imagem de um rio que corre numa paisagem africana, ao raiar do dia, e onde impera a serenidade (fig. 5). Esta imagem convida à contemplação, uma vez que tudo, na natureza, parece estar em harmonia. O espectador deixa-se levar pelas impressões visuais e auditivas – para além da música de Omar Sosa, também o barulho dos pássaros e da água que corre sustentam a atmosfera tranquila –, isto é, pelas emoções estéticas que a imagem lhe suscita. Arcangelo Mazzoleni considera que “Entre as experiências de exploração sonora nas músicas de acompanhamento, algumas das mais interessantes e férteis em desenvolvimentos são quando a banda sonora musical engloba ruídos naturais, recriando-os e misturando-os com a música propriamente dita” (Mazzoleni, 2005: 191).



Figura 6 –
João Ribeiro, *O último voo do flamingo*, 2010:
00:02:03

A câmara vai-se movendo, até que aparece, em primeiríssimo plano (fig. 6), uma árvore, um tamarindo. Contudo, esta tem por fundo o céu – e nele, voando, dois flamingos – e o rio. Estes três elementos vão ser essenciais na narrativa cinematográfica, mas também são recorrentes no romance. Na velha casa de Sulplício, sob a sombra do tamarindo, o narrador deixa-se afogar em

lembranças:

Minha infância fazia ninho nessa árvore. Em minhas tardes de menino, eu subia ao último ramo como se em ombro de gigante e ficava cego para assuntos terrenos. Contemplava era o que no céu se cultivava: plantação de nuvem, rabisco de pássaro. E via os flamingos, setas rapidando-se furtivas pelos céus (Couto, 2000: 163).

A árvore, além de simbolizar a vida, remete para a ligação estabelecida, pelo flamingo, entre a terra e o céu:

Símbolo da vida (...) A árvore põe também em comunicação os três níveis do cosmo: o subterrâneo, com as suas raízes abrindo caminho nas profundezas onde penetram; a superfície da terra, com o tronco e os primeiros ramos; as alturas, com os seus ramos superiores e o seu ponto mais alto, atraídos pela luz do céu. (...) Pelo facto de as suas raízes mergulharem no solo e os seus ramos se elevarem para o céu, a árvore é universalmente considerada como um símbolo das relações que se estabelecem entre a terra e o céu. (Chevalier & Gheerbrant, 1997: 89)

Sulplício é a personagem que surge associada à árvore, ela está presente nas suas contemplações, na tortura de que foi vítima e é, para ele, sinónimo de eternidade: “(...) vá escolhendo bem a árvore, sua mais imortal companheira” (Couto, 2000: 217). No romance é também nela que ele deposita os seus ossos: “(...) meu pai retirava do corpo os ossos e os pendurava nos ramos de uma árvore” (ibid.: 215). Com a estrutura vertical que lhe confere o tronco, a árvore estabelece um eixo simbólico de ligação entre o mundo físico e o mundo divino. Mas os ramos e as folhas abrigam aves, insetos, répteis e mamíferos, o que faz dela um símbolo da vida.

A água escura do rio surge várias vezes como cenário onde decorre a ação. A imagem do rio aparece, ao longo do filme, associada a Sulplício: é nas suas margens que

este vive, retirado do mundo, que ele se deixa levar pelas suas recordações e meditações, que ele tenta compreender o passado e explicar o presente.

À água, é atribuída uma dimensão simbólica: quer no romance, quer no filme, ela é fonte de vida, meio de purificação e de regenerescência (cf. Chevalier & Gheerbrant, 1997: 43). O rio representa, pois, o devir da vida humana:

Dos símbolos antigos da água como fonte de fecundação da Terra e dos seus habitantes podemos passar para os símbolos analíticos da água como fonte de fecundação da alma: a ribeira, o rio e o mar representam o curso da existência humana e as flutuações dos desejos e dos sentimentos. (ibid.: 46).

Ligados à árvore e ao rio estão os flamingos, razão pela qual eles aparecem na imagem da árvore.



Figura 7 –
João Ribeiro, *O último voo do flamingo*, 2010:
00:02:10

Logo de seguida, num plano geral em *plongée*, vê-se um bando de flamingos no meio de um rio (fig. 7). Tal como nos explica T. Marner, o plano geral visa “situar a acção global do filme” (Marner, 2006: 73). Esta imagem oferece, então, uma visão ampla ao espectador e «é essencialmente um plano de introdução” (ibid.). O ambiente do filme está, pois, criado.



Figura 8 –
João Ribeiro, *O último voo do flamingo*, 2010:
00:02:11

Mas eis que se ouve um estrondo, ao longe e que, subitamente, se muda do plano geral para um plano de conjunto (fig. 8). O silêncio e o ritmo regular da água que corre – símbolo da vida e da morte (cf. Chevalier & Gheerbrant, 1997: 42) – é quebrado por um estrondo e pelo ruído de uns flamingos que, assustados, levantam voo do rio. Os flamingos – presentes em todo o genérico e também

no próprio título – ocupam, agora, toda a tela.

Assiste-se ao levantar do voo dos flamingos, à medida que a música se vai intensificando, como que para sugerir que algo está prestes a acontecer.



Figura 9 –

João Ribeiro, *O último voo do flamingo*, 2010:
00:02:18

Os flamingos levantam voo, partindo da terra – isto é, da água –, em direção ao céu (fig. 9), ligando, assim, o céu e a terra.

Estas imagens dos flamingos, integradas na paisagem física, logo no início do filme, estão ausentes do *incipit* do romance.

No filme, estas aves são evocadas por Sulplício, o pai do Tradutor, que é o narrador-personagem. Sentado em frente ao rio, ele entoa a melodia que cantava com a sua mulher para o regresso dos flamingos. Questionado pelo filho sobre a origem daquela canção, Sulplício diz-lhe: “Então não lembra a sua infância, rapaz? Toda a noite sua mãe e eu cantávamos aos flamingos para que trouxessem o sol de volta a este lado do mundo” (ibid.: 00:35:22).

Quando Joaquim leva Massimo Risi para conhecer o seu pai, este, que cantava em frente ao rio, pergunta-lhes: “Então, vêm ouvir a música dos flamingos?” (ibid.: 00:41:43).

No momento final do filme, após a partida de Sulplício – e a sua metamorfose em flamingo, Risi diz ao amigo: “Não te preocupes, amigo. Outro flamingo aparecerá para nos buscar” (ibid.: 01:22:13).

No romance, os flamingos são mencionados por duas personagens estreitamente ligadas à personagem principal: o pai e a mãe do Tradutor. Para a primeira, Sulplício, os flamingos aparecem, por um lado, associados à sua infância, a um ritual doloroso, em que ele era obrigado a caçar e a comer estas aves e, por outro, ao momento presente, como pontos de referência, como orientadores num percurso que se pretende diferente e melhor que o passado, que seja redentor; para a segunda, a sua mãe, o aparecimento dos flamingos era um momento mágico, por trazerem a luz e a esperança. Na adaptação de João Ribeiro, a lenda criada por esta personagem sobre os flamingos é omissa. No entanto, no filme, a dimensão metafórica da ave – salvadora –, presente no romance de Mia Couto, perpassa na mensagem final transmitida por Sulplício à geração seguinte.

Quer no romance, quer no filme, o flamingo simboliza, pois, um recomeço, uma recriação uma vez que, como nos diz Leyla Perrone-Moisés, em Mia Couto: “o conceito de novidade não é uma total novidade” (Perrone-Moisés, 1998: 2). Representação da esperança, o pássaro, ao extinguir-se no céu, faz com que a noite se propague pela terra,

mas, a poente, outros flamingos carregam o sol, “empurrando o dia para outros aléns” (cf. Couto, 2000: 119).

Só depois é que surge o estranho e o risível acontecimento da pequena vila de Tizangara com que se inicia a obra literária. A imagem do pénis, pela importância que reveste na história, surge num plano de detalhe, num plano muito aproximado que ocupa a totalidade do ecrã, e a música afro jazz de Omar Sosa contribui para criar a intensidade dramática deste elemento.

2.2 De Tizangara a Marracuene/do imaginário à realidade

A ação de *O último voo do flamingo* decorre numa vila imaginária no interior de um país real: Moçambique. Mia Couto lança a âncora num espaço geograficamente localizável do mundo, Moçambique, mas confunde logo o leitor ao situar a ação numa vila inexistente no mapa: Tizangara. Caso o leitor não tenha prestado atenção à resenha presente na orelha do livro – e apesar de Gérard Genette afirmar que o paratexto direciona ideologicamente a leitura de um livro (cf. Genette, 1987), onde é dito que Tizangara é um espaço de “realidade e de fantasia” (Couto, 2000), o escritor abre caminho ao inesperado, ao surpreendente, quando escolhe um local ao mesmo tempo dentro e fora do mundo ou, melhor dizendo, situado entre dois mundos. Como nos diz o Tradutor, “Em Tizangara só os factos são sobrenaturais” (ibid.: 17).

Esta mistura entre o real e o imaginário é recorrente em Mia Couto, por isso a sua escrita tem sido associada a uma tendência desenvolvida em toda a América Latina: o Realismo Mágico. Maggie Ann Bowers estima que esta tendência possui tantas formas de magia “as the number of cultural contexts in which these works are produced throughout the world” (Bowers, 2004: 5) e, em Mia Couto, o mágico é sinónimo de mistério, de acontecimentos extraordinários e sobrenaturais.

Contudo, ao inventar lugares e personagens fictícios, ao criar factos insólitos, o autor retrata, recria e critica o seu país. Por meio do ridículo e do irónico, a narrativa desperta para a impudência que impera naquele lugar.

Ora, a tarefa de adaptação cinematográfica levou João Ribeiro a optar por Marracuene, uma vila perto de Maputo, para as gravações do espaço imaginário de Mia Couto. Tal como ele esclarece, na estreia do seu filme, foram as características do local – mas também questões logísticas – que o levaram a fazer essa opção:

Marracuene foi um sítio que nós entendemos que tinha todos os espaços para fazer matéria, para fazer o filme. Havia várias locações... Nós andámos à procura e não queríamos que houvesse locais diferenciados para não perdermos muito tempo (...), surgiu, perto de Maputo, da estrada, com condições para albergar as pessoas (...). Juntaram-se todas as condições, tem um rio lindíssimo, o rio Incomati, tem aquelas imagens fabulosas de África (...). (cf. TIV, 2010)

Essa ideia foi confirmada posteriormente, na entrevista que, por mim, lhe foi feita:

AJ – E relativamente à localidade que escolheu para o filme: porquê Marracuene?

JR – Foi uma questão de produção. Em Moçambique, é difícil obter autorizações, as coisas levam o seu tempo. Eu fiz de Marracuene uma cidade cinematográfica. Vivíamos, comíamos, dormíamos lá.

Trabalhámos em condições fantásticas. Havia um rio, uma estação ferroviária, havia tudo. Podíamos parar na rua, controlar as pessoas, íamos a Maputo quando precisávamos e quando queríamos, levámos gerador, as pessoas ficaram alojadas em “guest houses”. Foi tudo passado lá. Estar na cidade teria sido um *stress*, eu é que tinha de fazer os pagamentos, a produção. Andávamos a pé, deixávamos tudo montado de véspera... (Joanes, 2013)

Numa outra entrevista, realizada na Feira do Livro de Lisboa, Mia Couto pronuncia-se, da seguinte forma, sobre a escolha de João Ribeiro:

AJ – Estou a pensar na vila imaginária de Tizangara. Foi em Marracuene que decorreram as filmagens, não sei se acha que o local foi bem escolhido, que retrata bem o ambiente, as cores, as paisagens.

Mia – Eu pensei em Tizangara como uma coisa mais interior, mais fora do mundo. Mas é claro que eu acho que no filme está bem. Não é o Marracuene que eu conheço, ele converteu aquilo numa coisa dele, num lugar que lhe convinha. Eu acho que aí está bem.

AJ – Era diferente, claro.

Mia – Era diferente, não era exatamente aquilo que eu queria. Quando ele me falou em Marracuene, eu entendi, porque ele tinha também que ficar próximo da cidade, era uma solução prática, porque aquilo é muito próximo da cidade. Em termos da logística que ele precisava, fazia todo o sentido. (Joanes, 2012)

Apesar da escolha de João Ribeiro não corresponder ao espaço imaginado por Mia Couto, o escritor reconhece que o realizador soube transfigurar o espaço real, de

forma a torná-lo irreconhecível. Marracuene deixou de ser o espaço geograficamente localizável para se transformar numa criação de João Ribeiro, numa transposição do espaço imaginário couteano. O espaço real é transfigurado pelo jogo das luzes e dos contrastes, que conferem um tom amarelo saturado à iluminação natural, pelo movimento das câmaras (fig. 10) e pela música, estabelecendo a tela uma tensão entre o visto e o não visto: “par le jeu des regards, des champs contre-champs (...), de la suggestion auditive, de l’ombre et de la lumière, le récit filmique s’orchestre autour de l’espace écranique mais le déborde infiniment, imprégnant le spectateur de l’existence de ce qu’il ne voit pas” (Clerc, 1993: 158). É um jogo com o visível e as suas limitações, oscilando o espaço entre a realidade e a irrealidade.



Figura 10 –
João Ribeiro, *O último voo do flamingo*, 2010:
00:04:08

plongée, certamente porque o realizador pretende diminuir as personagens em relação à paisagem circundante (fig. 10).

No lado esquerdo do ecrã aparece, então, escrito em caracteres brancos: “Tizangara, Moçambique - 1994”. Contrariamente ao texto de Mia Couto, João Ribeiro acrescentou dois indícios precisos, um espacial, “Moçambique”, e o outro temporal, “1994”, como se quisesse colocar o espectador entre o reconhecível e o irreconhecível, o real e o irreal.

2.3 Tizangara: uma vila tripartida

No romance, Temporina informa o estrangeiro, que procura a verdade, da existência tripla da vila de Tizangara: “É porque aqui temos três vilas com os respetivos nomes – *Tizangara-terra, Tizangara-céu, Tizangara-água*” (Couto, 2000: 69-70). Na opinião de Temporina, tanto no livro como no filme, não existem dois mundos, o dos vivos e o dos mortos, mas um só, onde vivos e mortos coabitam.

Tizangara-terra fora “*engolida pelo mato*”, “tão abandonada que até as coisas foram perdendo seus nomes. (...) aquilo [que] se chamava casa. Agora, com raízes

preenchendo as paredes em ruínas, mais lhe competia o nome de árvore” (ibid.: 69). Em Tizangara-terra “A pegada [da guerra ainda] está viva!” (ibid.: 116) e a “terra é um ser [que] carece de família, desse tear de entretexistência a que chamamos ternura” (ibid.: 114). É a vila dos vivos que não vivem e dos antepassados que morreram, por isso, no filme, Massimo diz ao Tradutor: “Vocês estão sempre a olhar para o chão! Olha para o céu Joaquim, olha para o teu futuro” (Ribeiro, 2010: 01:04:48 a 01:04:52).

Com efeito, é em Tizangara-céu que os flamingos voam, que se encontra o reinício de tudo, a esperança, a confiança e a fé dos vivos num futuro melhor. “Longe, mas não distante” (Couto, 2000: 118), a liberdade está ao alcance de quem luta por ela.

Tizangara-água é o espaço de transição entre estes dois mundos, o dos vivos e o dos mortos, uma vez que a água simboliza os opostos: a vida e a morte. A água dos rios, “vinda das mais longínquas forças, das veias da alma [de Deus]” (ibid.: 128), foi criada por Deus para curar “seu eterno inimigo [o Diabo] (ibid.) e é junto ao rio que se encontram “as pegadas de Deus” (ibid.:), já que foi o sítio onde Deus se ajoelhou para matar a sua sede e onde deu origem ao homem:

Dizem que Ele bebeu, bebeu, bebeu até matar a sede de todas as fontes. Olhou o firmamento, fechou o Sol nos olhos. Demasiada luz: tudo ficou miragem. De seu rosto, por um instante cego, surgiu o Homem. Aquele era o primeiro Homem. Dos olhos de Deus, feridos de tanto brilho, deslizou uma lágrima. Dessa água, escapou uma mulher. Aquela era a primeira Mulher. E ambos, Homem e Mulher, desandaram por entre os caniçais das margens dos rios. (ibid.: 129)

Assim colocada sob a imagem da água, Tizangara pode, pois, ser vista “em dois planos rigorosamente opostos, mas de nenhuma forma irredutíveis, e esta ambivalência coloca-se a todos os níveis. A água é fonte de vida e fonte de morte, criadora e destruidora” (Chevalier & Gheerbrant, 1997: 42).

Para Mia Couto e para João Ribeiro, enquanto moçambicanos, e em sentido lato para todos os africanos, são os antepassados, os mortos que transmitem a verdade e, por tal facto, só em contacto com eles será possível reconstruir o presente e o futuro. Vivendo numa situação instável, de guerra constante, num quotidiano marcado pela ameaça, as personagens, e com elas o próprio povo moçambicano, acreditam num futuro melhor, têm esperança, apesar das trevas onde vivem.

2.4 Espaços de sombras e de mistérios

Quer no romance, quer no filme, a ação tem sobretudo lugar em espaços interiores: a pensão onde Massimo se encontra hospedado, o escritório do Administrador, a casa da tia de Temporina. Dominados pela escuridão e pela sombra, funcionam como contraponto dos espaços exteriores: a estrada nacional, as ruas da vila e a margem do rio, onde predomina a luz natural.



Figura 11 –
João Ribeiro, *O último voo do flamingo*, 2010:
00:13:19

A pensão onde Massimo Risi fica alojado, corresponde, no filme, à descrição feita no romance. Com efeito, o edifício da Pensão Martelo Jonas, tal como aparece no filme (fig. 11), é modesto, mostrando alguns sinais de degradação: “Chegámos enfim, à pensão. (...) Em cima da porta, sobrevivia a placa ‘Pensão Martelo Jonas’” (Couto, 2000: 38).



Figura 12 –
João Ribeiro, *O último voo do flamingo*, 2010:
00:34:35

A pensão é mal iluminada: “Massimo entrou a medo para uma sala escura” (ibid.); “A convite do recepcionista lá fomos pelo obscuro corredor” (ibid.: 39). Por sua vez, João Ribeiro joga com a penumbra, com o claro-oscuro, com o tom azul para retratar a atmosfera estranha da pensão couteana (fig. 12). Clerc explica que “Le jeu de l’ombre et de la lumière contribue ainsi à faire peser un soupçon sur le degré d’existence respectif de [ce] spectacle tour à tour dévoilés et occultés, se succédant l’un à l’autre avec une égale présence. Parallèlement, celui qui regarde en vient à se demander si ce n’est pas l’obscurité qui le fait voir plus encore que la lumière” (Clerc, 1993: 158).

Mia Couto descreve, assim, o quarto onde Massimo Risi vai ficar hospedado:

O quarto tresandava. (...) O recepcionista abriu as cortinas e uma nuvem de poeira se espalhou pelo aposento. Passado um pouco tudo se tornou mais visível, mas o italiano parecia preferir o escuro. Um líquido espesso escorria pelas paredes.

– *É água isso?*

– *Era bom, mas conforme já mencionei, nós aqui não temos água.* (Couto, 2000: 40)

Considerando-se o facto de, tal como escreve Gaston Bachelard, “tous les abris, tous les refuges, toutes les chambres ont des valeurs d'onirisme consonnantes” (Bachelard, 1961: 33), o quarto de Massimo possui uma dimensão transcendental, que lhe é conferido pelo escuro, o estado de degradação em que se encontra e o insólito líquido que escorre pelas paredes.



Figura 13 –
João Ribeiro, *O último voo do flamingo*, 2010:
00:14:33

No seu filme, João Ribeiro, recria essa mesma atmosfera (fig. 13), jogando o diretor de fotografia com o claro-oscuro para conferir uma carga misteriosa ao espaço.

Por outro lado, outros pequenos pormenores, também eles carregados de simbologia, integram este espaço interior, dando-lhe, assim, uma dimensão ainda mais sobrenatural:

“Às vezes aparecem nos quartos uns insectos desses, sabe, que chamamos louva-a-deus. (...) não lhe mate. (...) São nossas razões” (Couto, 2000: 40).

Encarnação de um antepassado, que visita os vivos, o louva-a-deus é respeitado pelos habitantes de Tizangara, e a sua morte pode ser “um mau prenúncio” para quem o mata (cf. *ibid.*: 62).

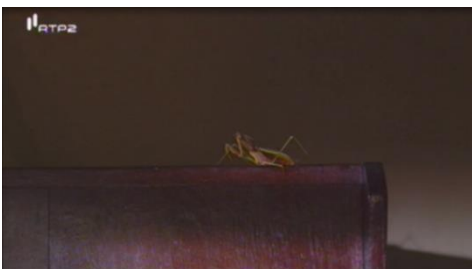


Figura 14 –
João Ribeiro, *O último voo do flamingo*, 2010:
00:14:46

João Ribeiro também põe em destaque o louva-a-deus, na medida em que, na sua primeira aparição na tela, ele surge num plano geral, onde podemos observar que o inseto se vira quando o italiano entra no quarto (fig. 14).

Em Mia Couto o louva-a-deus também aparece personificado, encarnando Hortênsia, a tia já falecida de Temporina:

De repente, aquele cadáver estava para além de um insecto. (...)

O seu olhar denunciava que não era uma louva-a-deus, mas uma mulher que passeava em seu pensamento. (*ibid.*: 62)

Hortênsia, a falecida, assim se conhecia. Essa que, aos olhos do rececionista, visitava a pensão em forma de louva-a-deus. (*ibid.*: 64)



Figura 15 –

João Ribeiro, *O último voo do flamingo*, 2010:
00:51:04

imunizar. Na obra cinematográfica, João Ribeiro revela a identidade daquela que procurou quebrar o feitiço com outro feitiço, enquanto no romance o feiticeiro só menciona que foi uma mulher que lhe encomendou o serviço (cf. *ibid.*: 151).

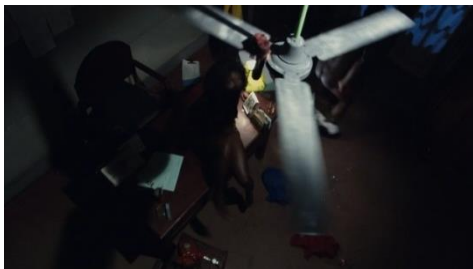


Figura 16 –

João Ribeiro, *O último voo do flamingo*, 2010:
00:31:36

Nos povos africanos, o escuro é encarado como a segunda natureza dos seres e das coisas e encontra-se, geralmente, associado à morte (cf. Chevalier & Gheerbrant, 1997: 542-543), por isso, também o escritório de Estêvão Jonas é pouco iluminado. Nele ocorre uma explosão inexplicável, aparecendo, não se sabe vindo de onde, um pénis pendurado no candeeiro (fig. 16).

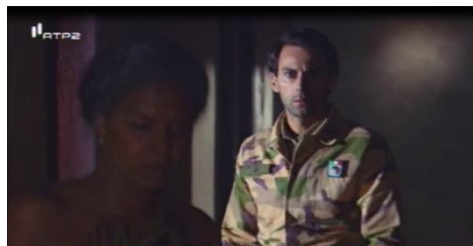


Figura 17 –

João Ribeiro, *O último voo do flamingo*, 2010:
00:15:19

Temporina, a personagem mais enigmática do romance e do filme, surge frequentemente associada a um universo noturno. Na pensão (fig. 17), o rececionista, quando questionado por Massimo sobre a sua identidade, responde: “Ah, essa é Temporina. Ela só anda no corredor, vive no escuro, desde há séculos” (Couto, 2000: 41). Com essa falta de luz, quer o romancista quer o realizador pretendem criar um não espaço próprio, uma atmosfera surreal e que serve para ajudar a definir a ambiguidade dessa personagem, que parece surgir do nada: “De repente, o italiano tropeçou num vulto” (*ibid.*: 41).



Figura 18 –

João Ribeiro, *O último voo do flamingo*, 2010:
00:27:31

Porque a casa da sua tia Hortênsia “era um lugar de espíritos” (*ibid.*: 65), também ela se

encontra mergulhada numa penumbra, onde, no filme, só sobressai a imagem da própria Temporina (fig. 18). João Ribeiro usa, uma vez mais, do claro-oscuro para reproduzir a atmosfera couteana, para situar o espectador num entre-dois-mundos, entre o real e o surreal.

Todos os acontecimentos estranhos, inexplicáveis, têm lugar em espaços escuros, sombrios. No caso do filme, o diálogo existente entre a luz e a obscuridade gera uma outra dimensão: a incidência da iluminação sobre o rosto e a mão de Ana Deusqueira (fig. 15), sobre a ventoinha onde se encontra um pénis decepado (fig.16) e sobre a figura de Temporina (fig.17), para além de orientar a incidência do olhar do espectador, cria uma atmosfera de mistério, já que o claro-oscuro é uma manifestação de uma realidade divina. A luz vem antes da sombra, uma vez que ela é a condição de toda e qualquer percepção, de toda a vida, de toda a inteligência. Com ela, o escondido, o dissimulado é revelado sob um manto de mistério.

Este espaço sombrio, assim descrito e filmado, “fait affleurer, au sein de l’exactitude réaliste, cet autre monde tout aussi précis mais pourtant décalé, dont l’écart inapparent confère à la représentation des choses et des êtres, un aspect insolite et mystérieux” (Clerc, 1993: 85).

A escuridão do espaço aparece, então, conotada com o mistério, com o inexplicável, enquanto a luz remete para a essência da vida, para o recomeço e a esperança.

2.5 Espaços de luz e de esperança

Os espaços exteriores, por sua vez, são dominados pela luz natural para vincar a realidade nua e crua, pois, tal como diz o narrador, “Em Tizangara só os factos são sobrenaturais” (Couto, 2000: 17). João Ribeiro recria os espaços exteriores de Mia Couto: a estrada nacional, as ruas da vila e a margem do rio, onde predomina a luz natural. Tentando situar a ação num espaço identificável, o romancista e o cinematógrafo ancoram os acontecimentos em lugares que o leitor e o espectador conseguem identificar como sendo moçambicanos, os mesmos não se sentindo desenraizados logo à partida (fig. 19).



Figura 19 –
João Ribeiro, *O último voo do flamingo*, 2010:
00:07:32, 00:13:05 e 00:16:25

Quer o leitor quer o espectador mergulham em paisagens, povos reconhecíveis, apesar de o insólito já ter invadido as narrações – o crime que vem dizimando os órgãos sexuais dos capacetes azuis.



Figura 20 –
João Ribeiro, *O último voo do flamingo*, 2010:
00:30:20

Contudo, é à luz do dia e num espaço identificável que, no filme, Temporina se metamorfoseia numa jovem mulher (fig. 20).

Tal como no romance, o amor tem o poder de lhe devolver a mocidade: “Aproximavam-se mãos nas mãos. Parecia que dançavam, o italiano aliviando o seu peso à medida que o seu pé se afeiçoava ao chão. Temporina o ia encorajando: pise como quem ama, pise como se fosse sobre um peito de mulher. E o conduzia, de encosto e gesto” (ibid.: 70).

Os corpos das duas personagens enleiam-se, tornando-as numa miragem. João Ribeiro, para transmitir a força que une as duas personagens, usa de truques cinematográficos para os fazer levitar (fig. 20), retomando, assim, a mitologia bíblica usada por Mia Couto (fig. 21): “E perante o nosso assombro, Massimo Risi passou pelo terreno minado como Jesus se deslocou sobre as águas” (ibid. 204).



Figura 21 –
João Ribeiro, *O último voo do flamingo*, 2010:
01:16:07

As margens são, pois, locais de misteriosos acontecimentos, sendo o rio a representação do devir da existência humana e das flutuações dos desejos e dos sentimentos (cf. Chevalier & Gheerbrant, 1997: 570).

Gaston Bachelard, em *La Psychanalyse du feu*, diz-nos, no entanto, que :

Le feu est pour l'homme qui le contemple un exemple de prompt devenir et un exemple de devenir circonstancié. Moins monotone et moins abstrait que l'eau qui coule, plus prompt même à croître et à changer que l'oiseau au nid surveillé chaque jour dans le buisson, le feu suggère le désir de changer, de brusquer le temps, de porter toute la vie à son terme, à son au-delà. (Bachelard, 1992: 26)

Daí o realizador ter escolhido uma outra luz para marcar a passagem da morte para o renascimento: a do fogo, da chama no meio da escuridão. Quando Sulpício, ao virar as costas, afirma: “Mas antes de sonhar, tem que aprender a dormir” (Ribeiro, 2010: 01:18:58), um *travelling* geográfico vem estabelecer uma relação entre as personagens – o Tradutor, Sulpício e Massimo – e a fogueira, como se se pretendesse marcar a passagem do estado de vigília para o estado do sonho.



Figura 22 –
João Ribeiro, *O último voo do flamingo*, 2010:
01:19:13

A câmara para num grande plano sobre a fogueira (fig. 22), antes mesmo de esta desaparecer no ecrã preto – como se do sonho se tratasse –, enquanto uns acordes de piano acompanham este momento e parecem querer significar que o fim da história está próximo. Ora, de súbito se ouve um forte estrondo, que surpreende o espectador.



Figura 23 –
João Ribeiro, *O último voo do flamingo*, 2010:
01:19:17

A escuridão absoluta antecede, pois, a explosão que se faz ouvir e uma luz rosada invade todo o ecrã (fig. 23).

A aproximação entre o tom da tela do ecrã e o dos flamingos é evidente, o que remete, para o mundo da luz do flamingo, para a esperança que ele traz a cada último voo.

A luminosidade presente no filme não existe no romance de Mia Couto, só “o quente bafo das infernezas” (Couto, 2000: 218) se fazia sentir, talvez porque a visão do futuro do país de João Ribeiro seja mais positiva do que a de Mia Couto, mas não restam dúvidas que, quer para um quer para o outro, o desaparecimento da vila/nação constitui uma esperança e remete para um recomeço, não obstante, nas duas obras, o nevoeiro encobrir a paisagem.

2.6 O abismo: um não-espço

Tanto a obra literária como a cinematográfica têm início com um mistério que acontece num lugar não localizável geograficamente em Moçambique, a vila de Tizangara. Órgãos sexuais masculinos são encontrados decepados após se ter ouvido uma explosão. Muitas outras explosões se seguirão, antes que seja descoberto o autor dos atentados contra aqueles que se virão a descobrir serem os capacetes azúis.

Com a resolução do enigma, o leitor e o espectador esperariam pelo fim da ação, mas o romancista e, de seguida, o realizador decidem conferir um valor ideológico ao seu processo criativo: uma explosão final fará desaparecer a vila, deixando, no seu lugar, um vazio, um abismo:

(...) a inteira paisagem, a casa, a vila, a estrada, tudo engolido pelo vácuo. (...) Chamámos o italiano que se inacreditou: o país inteiro desaparecera? Sim, a nação fora toda engolida nesse vácuo. (Couto, 2000: 219)

Na opinião de Flávia Maia Guimarães, na sua tese *Entre o receio da memória e o desejo da palavra*, Tizangara é a “metonímia de uma Moçambique pós-colonial” (Guimarães, 2009: 51). Assim, a explosão final da vila remete para o país que desaparece, como que por magia.

Tizangara, essa vila imaginária criada num país real, torna-se num espaço cada vez mais vago e impreciso. O ambiente de suspense, criado no início com o crime e que se mantém ao longo das narrativas literária e cinematográfica, intensifica-se no final, quando o espaço desaparece definitivamente, deixando no leitor e no espectador uma interrogação: por que é que escritor e realizador optaram por um final apocalítico? O desaparecimento de Moçambique remete certamente para a necessidade de reconstrução do país, de se recomeçar, abandonando definitivamente os tempos antigos, de injustiça, de exploração e de corrupção. É sob esta alegoria do desaparecimento de Moçambique que Mia Couto dá ênfase à sua crítica, que se engaja ética e filosoficamente. Para o escritor, a crítica é essencial, desde que ela se apoie na esperança de um futuro melhor e desde que:

(...) ela seja feita de forma literária. Quer dizer, é preciso que o escritor não pense que seja um funcionário de uma causa, é preciso que ele perceba que está trabalhando numa outra dimensão. Mas ele não pode acreditar que está acima disso, acima dos conflitos, daquilo que são as posturas éticas. Isso tem que estar lá, marcado (Queirós, 2013).

E é nessa crença de um renascimento da nação que os flamingos assumem uma função relevante. Flávia Maia Guimarães considera que estas aves são mensageiras da esperança e que o canto da mãe do Tradutor tem uma intenção: “A velha canta com o intento dos flamingos voltarem outra vez, no amanhã. É um canto de esperança, de reinvenção de um povo e de uma nação” (Guimarães, 2009: 54).

Também Letícia Andrade refere que importa descobrir o destino de Moçambique e que este desenlace, deixado em aberto, sugere que nem tudo está perdido (cf. Andrade, 2008).

Sulpício – da geração dos mais velhos – desaparece, mas o Tradutor e Massimo Risi – da nova geração – ficam à espera daquilo que resta do país. É nesta geração, com o legado dos antepassados, que se deposita a esperança num futuro melhor.

No filme, a forma como João Ribeiro pôs em imagem o desaparecimento do país, a metáfora couteana, surge muito construída e artificial. Com efeito, consideramos que o realizador não consegue traduzir o mistério e a magia das palavras do romancista:

(...) onde estava a terra, não havia nada senão um imenso abismo. Já não havia paisagem, nem sequer chão. Estávamos na margem de um infinito buraco. (...) o país desaparecera? (Couto, 2000: 219)



Figura 24 –
João Ribeiro, *O último voo do flamingo*, 2010:
01:19:43

A cena foi rodada com o recurso a efeitos especiais, de forma a recriar a atmosfera do livro: foi filmada em campo médio, dominando o espaço em relação à figura humana (cf. Mazzoleni, 2005: 22), distinguindo-se, no entanto, em primeiro plano, no canto direito, os sobreviventes (fig. 24).

Estas imagens de João Ribeiro, que ilustram a última explosão que levava à destruição do país, filmadas num plano de conjunto em *zoom out*, permitem ver um pedaço de terra em suspenso bem como as personagens que sobrevivem à explosão: Massimo e Joaquim (Ribeiro, 2010: 01:19:47). Massimo, o estrangeiro, é o primeiro a dar conta desse desaparecimento, avisando logo Joaquim do ocorrido. É para estas duas personagens que converge o olhar do espectador, já que eles se encontram em primeiro plano.

“Uma terra engolida pela terra”, este é o título do último capítulo do romance, por isso, Risi escreve no seu último relatório: “(...) todo este país se eclipsou, como que por golpe de magia. Não há território, nem gente, o próprio chão se evaporou num imenso abismo.” (Couto, 2000: 223).



Figura 25 –
João Ribeiro, *O último voo do flamingo*, 2010:
01:20:10

Logo de seguida aparece, em primeiro plano, o ancião, Sulplício (fig. 25), para retomar as palavras da personagem romanesca: “Isto é obra dos nossos antepassados...” (Ribeiro, 2010: 01:20:10 a 01:20:11), e acrescentar umas outras tantas que são mencionadas, no romance, num discurso indireto: “Irados contra os andamentos da

nossa terra. Só nos resta ficar à espera... (...) de sermos outra vez um país” (ibid.: 01:20:12 a 01:20:24).

O narrador couteano alonga-se na reposição das palavras de Sulplício:

Já acontecera com outras terras de África. Entregara-se o destino dessas nações a ambiciosos que governaram como hienas, pensando apenas em engordar rápido. (...) não havia melhora para aqueles países. Faltava gente que amasse a terra. Faltavam homens que pusessem respeito nos outros homens.

Vendo que solução não havia, os deuses decidiram transportar aqueles países para esses céus que ficam no fundo da terra. E levam-nos para um lugar de névoas subterrâneas, lá onde as nuvens nascem. Nesse lugar onde nunca nada fizera

sombra, cada país ficaria em suspenso, à espera de um tempo favorável para regressar ao seu próprio chão. Aqueles territórios poderiam então ser nações, onde se espeta uma sonhada bandeira. (Couto, 2000: 220-221)



Figura 26 –

João Ribeiro, *O último voo do flamingo*, 2010:
01:20:32

E, enquanto os três sobreviventes se abandonam a “uma desistência da alma, olhos deitados naquele precipício” (ibid.: 222), chega uma canoa sobre o abismo (fig. 26), que “vinha flutuando sobre o silêncio, suspensa no nevoeiro” (ibid.). Os efeitos especiais usados por João Ribeiro parecem querer reproduzir as imagens criadas pelo texto escrito, contudo, o aparato sobrenatural da chegada

da canoa não é tão da ordem do sobrenatural, já que o realizador colocou de parte o encontro de Sulpício com os seus próprios ossos (fig. 27). Enquanto, para Mia Couto, a canoa simboliza a travessia que leva a alma dos mortos para um outro mundo – uma vez que ela transporta os ossos de Sulpício –, para João Ribeiro ela tem o valor simbólico de travessia da vida para a morte (cf. Chevalier & Gheerbrant, 1997: 115) – na medida em que ela se encontra vazia quando chega para levar o ancião.



Figura 27 –

João Ribeiro, *O último voo do flamingo*, 2010:
01:20:45

Em Mia Couto, o episódio da chegada da canoa, possui uma forte carga sobrenatural:

Durante tempo, nos abandonámos a uma desistência da alma, olhos deitados naquele precipício. Foi quando, sobre o abismo, vimos chegar uma canoa. Vinha flutuando sobre o silêncio, suspensa no nevoeiro. Esvoava pelos ares. Sulpício perguntou quase inaudível, parecia a voz também se lhe invertebrara:

-*Quem é?*

Não houve resposta. Ninguém na canoa. (Couto, 2000: 222)



Figura 28 –
João Ribeiro, *O último voo do flamingo*, 2010:
01:20:45

João Ribeiro usou de efeitos cinematográficos em estúdio para tentar reproduzir a partida mágica, o desaparecimento de Sulpício: a canoa é posta sobre carris e todo o resto é criado em computador – o nevoeiro e o céu – para que esta pareça deslizar em direção ao horizonte (fig. 28), como se “pair[asse] sobre o nada” (ibid.: 223).

O cenário criado, é, a nosso ver, muito surreal, e revela a dificuldade sentida pelo realizador ao querer (re)criar o clima de magia e de mistério da narrativa escrita.

Nesta sequência fílmica, perde-se a essência poética da narrativa couteana, mas também não se atinge aquilo que poderia ser a essência poética da narrativa de João Ribeiro. As sobreposições do real e do irreal são tratadas com leveza pelo romancista, mas os efeitos especiais usados pelo realizador saturam a imagem e, *a priori*, não convencem o espectador.

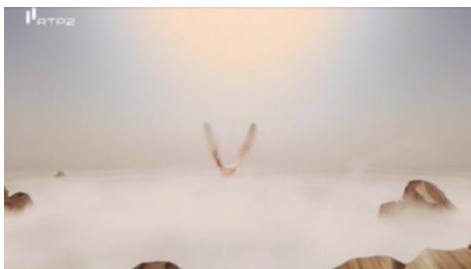


Figura 29 –
João Ribeiro, *O último voo do flamingo*, 2010:
01:21:48

No ecrã, o desaparecimento da canoa que leva Sulpício dá-se de uma forma gradual, no meio de um nevoeiro e de uma luminosidade intensa, até que ela deixa de ser visível, tornando-se uma ilusão. O nevoeiro encobre gradualmente a paisagem, mas, eis que, de súbito, no sítio onde os olhos viram desaparecer a canoa surge, entre a névoa, um pássaro, um flamingo que se eleva, até que

desaparece no horizonte (fig. 29). Tal como no romance, a alma de Sulpício, em forma de flamingo, segue em direção ao céu: “Já no longe, me pareceu ser não um barco, mas um pássaro. Um flamingo que se afastava, pelos aléns” (Couto, 2000: 223).

Ao desaparecer entre as nuvens, o flamingo liga dois mundos, a terra e o céu, a vida e a morte. Sulpício, assim simbolizado pelo pássaro, ultrapassa as fronteiras terrenas: “O pernalta, enfim, chegou e explicou-me que havia dois céus, um de cá voável e um outro, o céu das estrelas, inviável para voo. Ele queria passar essa fronteira” (ibid.: 118).



Figura 30 –
João Ribeiro, *O último voo do flamingo*, 2010:
01:23:06

No fim do filme, veem-se as duas personagens sentadas à beira do precipício, envoltos em nevoeiro, redigindo, Massimo Risi, o seu relatório. Numa progressão, a imagem vai-se tornando mais branca e cinzenta, por sua vez, a luz vai invadindo quase toda a tela, nela sobressaindo os rochedos que restaram do país. O afastamento suscitado pela filmagem em *travelling* para trás, anuncia o desenlace da história, o encerramento da narração (fig. 30).

Em Mia Couto, ao filho de Sulpício, o narrador da história, fica a missão de contar o que aconteceu e de ajudar à reconstrução do país, enquanto ao italiano cabe a tarefa de redigir o último relatório onde testemunha “o desaparecimento de um país em estranhas e pouco explicáveis circunstâncias” (ibid.: 223).

3. Nas margens do tempo

Em Mia Couto, nesse contexto de mistério se inclui o tempo. Há, na sua obra, referências muito vagas ao tempo, como foi referido anteriormente, por isso João Ribeiro sentiu necessidade de as tornar mais precisas, para melhor situar o espectador. Todavia, o tempo é subjetivo, é um tempo vivenciado pelas personagens:

A diegese, como sucessão de eventos, comportando um “antes”, um “agora” e um “depois”, é inconcebível fora do fluxo do tempo. (...) o tempo da diegese - ou tempo da história narrada, tempo do significado narrativo(...) - e o tempo do discurso narrativo (...) e as suas inter-relações constituem um dos problemas mais importantes do romance (...).

O tempo da diegese comporta um tempo objectivo, um tempo “público”, delimitado e caracterizado por indicadores estritamente atinentes ao calendário do ano civil - anos, meses, dias, sem esquecer em certos casos as horas - por informações relacionadas ainda com este calendário (...) por dados concernentes a uma determinada época histórica, etc. (...)

A diegese comporta, todavia, outro tempo, um tempo mais fluido e complexo- o tempo subjectivo, o tempo vivencial das personagens, aquele tempo que Bergson designou por *durée* (...). (Silva, 1996: 745-747)

Ora, o facto é que se, no romance, esta é, reconhecidamente, uma categoria narrativa complexa, a sua gestão na adaptação fílmica não é de menor dificuldade.

Efetivamente, ela é central para a elaboração do guião: “Um dos pontos mais preocupantes durante o período de redacção do argumento é o que se refere ao tempo: como manuseá-lo constitui o eixo central da construção do guião” (Marner, 2006: 45).

O romance inicia-se com uma carta do Tradutor ao leitor, onde ele dá conta das razões que o levaram a contar esta história:

Fui eu que transcrevi, em português visível, as falas que daqui se seguem. Hoje são vozes que não escuto senão no sangue, como se sua lembrança me surgisse não da memória, mas do fundo do corpo. É o preço de ter presenciado tais sucedências. (...) Estávamos nos primeiros anos do pós-guerra e tudo parecia correr bem, (...). Já tinham chegado os soldados das Nações Unidas, que vinham vigiar o processo de paz. (...)

Tudo começou com eles, os capacetes azuis. Explodiram. (Couto, 2000: 11-12)

O narrador situa a ação no tempo histórico, o período do pós-guerra civil, o momento em que os soldados da ONU se encontravam em Moçambique numa missão de manutenção da paz. Ele rememora o vivido – tornado lembrança pelo envolvimento da imaginação –, contando “tudo por ordem de [sua] única vontade” (ibid.: 11). O tempo narrativo não é, pois, cronológico, mas discursivo, na medida em que resulta do tratamento dado pelo narrador. As marcas temporais fornecidas pelo narrador são, pois, essenciais para que haja uma “memorialização”, para que o leitor consiga identificar o contexto político-social real.

Pelos indícios fornecidos, sabemos, então, que o tempo da enunciação não é coincidente com o tempo da ação, que existe um distanciamento temporal considerável entre o acontecimento dos factos narrados e a sua narração. Contudo, não temos forma de descobrir o momento e o lugar em que o autor-narrador redigiu a carta ao leitor.

Como já foi referido anteriormente, no filme, a ação é mais delimitada no tempo, pois, temos, logo no início, a seguinte indicação: “1994”. O realizador, em vez de optar por reproduzir, em forma de genérico, as indicações temporais presentes na carta do Tradutor, opta por uma data mais precisa, talvez para, tal como ele próprio o disse nas Entrevistas exclusivas do Douro Film Harvest, “(...) falar sobre o Moçambique contemporâneo, (...) apresentar o universo moçambicano” (Douro Film Harvest, 2010). João Ribeiro viu no romance de Mia Couto uma possibilidade de falar do seu país nos dias de hoje.



Figura 31 –
João Ribeiro, *O último voo do flamingo*, 2010:
00:15:28

Contudo, imagens há que fazem referência ao período do pós-guerra civil e aos soldados das Nações Unidas. Um plano panorâmico, visando representar a direção que o olhar de Massimo Risi segue, quando vê os desenhos e as inscrições que se encontram na parede de uma casa em ruína, é, nessa perspectiva, portador de sentido: o espectador, ao seguir o olhar do italiano, começa por ver um desenho muito naíf de um homem com uma espingarda, que atira contra um helicóptero; de seguida, surge o lema “Viva a paz”, acompanhado de uma pomba e, no lado lateral direito, o seguinte dizer: “As crianças são o sol que nunca murcha” (fig. 31). Para além do seu valor simbólico, estes *grafitis* também são indícios temporais, no sentido em que ajudam o espectador a situar a ação no tempo histórico do pós-guerra civil.

A guerra civil e os seus efeitos pertencem ao domínio da realidade, mas Tizangara não pertence a essa mesma realidade, a vila é do domínio da invenção, da criação e, por conseguinte, os acontecimentos históricos encontram-se inscritos num outro tempo, num tempo humano, situado entre a memória e a história.

O tempo, ligado à História, é delimitável, mas um outro tempo, atemporal, está ligado ao eterno. A epígrafe do capítulo terceiro, “*Saudade de um tempo?/Tenho saudade é de não haver tempo* (Dito de Tizangara)” (Couto, 2000: 35), faz referência a esse não-tempo, “um caracol” que enrola a alma (ibid.: 190) e que se lembra do antigamente para ter esperanças do futuro.

Simbolicamente petrificado no não-espço do abismo, o tempo torna-se atemporal, até que apareça “um outro tempo” (ibid.: 225), o do futuro, o da esperança.

3.1 A procura de raízes no passado

Tantas são, quer no filme, quer no romance, as elipses, as lacunas, as analepses a invadir a narração, que é difícil determinar com precisão o tempo em que decorre a história.

Certamente por isso, não existe nenhum narrador em *voz off*, sendo as primeiras palavras trocadas logo no presente, num diálogo onde impera o humor: “- É melhor retirar o objeto da estrada para não ser atropelado./ - (...) Ninguém mexe em coisa nenhuma, temos de esperar por pessoas experimentadas” (Ribeiro, 2010: 00:02:30/00:02:46). Como refere Arcangelo Mazzoleni: “Tem-se afirmado muitas vezes que o tempo do cinema é o

presente especificando que, ao contrário do romance, que pode narrar pairando entre o presente, o passado e o futuro, o cinema narra sempre com o tempo presente” (Mazzoleni, 2005: 155).

Quando, no cinema, se fala de tempo fala-se, geralmente, de velocidade, de ritmo: “La maîtrise de l'échelle des temps compte parmi les procédés les plus remarquables du cinéma: sur l'écran, la durée d'un phénomène peut être, à volonté, interrompue, allongé, raccourcie, et même inversée” (Betton, 1983: 17). Ora, o filme de João Ribeiro é, pela temporalidade instaurada, antes de mais, um filme do silêncio e da contemplação, ajudando a linguagem e os signos culturais a despertar, no espectador ocidental, sensações outras, desconhecidas.

Quer no romance, quer no filme, o presente não tem significado, existe enquanto ponte de passagem entre o passado e o futuro. E é uma ponte que urge atravessar porque é um tempo de sofrimento e de injustiça. Alicerçado no passado, é o futuro que se pretende (re)construir, pois “o tempo é o eterno construtor de antigamentes” (Couto, 2000: 164).

A ação desenrola-se à volta de um crime, que se investiga. Para levar a cabo essa investigação, são feitos depoimentos que implicam analepses no romance e *flashbacks* no filme:

Na realidade, o *flashback* é um procedimento narrativo de ascendência literária antiga, semelhante à *analepse* (...) desenvolve-se uma história quando, a certo ponto, uma personagem narradora presente na cena, as deixas do diálogo, a voz *off* de um narrador ou da própria instância narradora quebram a linearidade do discurso no presente para introduzir um episódio do passado (...). (Mazzoleni, 2005: 155-156)

Mazzoleni distingue dois tipos de *flashback*, o de introdução, que fornece as informações necessárias para o espectador entrar na narrativa, e o *flashback* inserido no corpo da narrativa, utilizado no filme em análise, que permite ter outra visão da história ou da personagem, ao revelar um episódio do passado (ibid.: 157).

O romance e o filme têm uma tessitura temporal múltipla, não linear e, no entrecruzamento das vozes, manifestam-se outras memórias que não a do Tradutor: um desfile de testemunhas, que fazem o seu depoimento, voltam ao momento da explosão para relatar os acontecimentos: o Administrador, Ana Deusqueira, o Padre Muhando, o Feiticeiro Zeca Andorinho. Na obra literária, a história é narrada na primeira pessoa e no passado, mas outras vozes se fazem ouvir, quebrando o ritmo temporal da narração e

trazendo outras lembranças. Essas mesmas vozes irrompem, também, no decurso da obra cinematográfica, quebrando o ritmo da própria ação.



Figura 32 –

João Ribeiro, *O último voo do flamingo*, 2010:
00:23:59

No seu depoimento, Ana Deusqueira relembra o soldado das Nações Unidas que a visitou, vindo a explodir mais tarde. A mudança de tempo usado pela protagonista, indo do presente para o pretérito imperfeito, a sua voz em *off*, a mudança nas cores, que se tornaram mais escuras, e a falta de nitidez das imagens remetem, desde logo, para o passado (fig. 32). A música de fundo e a letra em crioulo que a acompanha ajudam a recriar o ambiente de um bar. João Ribeiro, neste *flashback*, prefere realçar o lado sedutor de Ana Deusqueira, enquanto, na obra literária, a narração do encontro incide, principalmente, no lado bestial, autoritário e frio do soldado: “Pois esse soldado me visitou sem nenhuma maneira. O homem nem perdeu tempo com beijo. Me subiu assim, sem preparo, mais salivoso que cachorro” (Couto, 2000: 184)



Figura 33 –

João Ribeiro, *O último voo do flamingo*, 2010:
00:54:55

Numa sequência posterior, ainda relativamente à morte dos soldados, há outro *flashback*, em que a voz *off* é a do feiticeiro Zeca Andorinho. Quando este dá o seu testemunho a Massimo Risi, a imagem, sob o efeito do filtro, surge em tons azulados (fig. 33) – a cor, segundo Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, da imaterialidade, do caminho para o infinito (cf. Chevalier & Gheerbrant, 1997: 105) –, não se distinguindo, assim, claramente as cores (fig. 33). Neste *flashback*, o feiticeiro nega qualquer tipo de envolvimento de Ana Deusqueira nas explosões, “A morte não é um bom negócio, sobretudo para quem vive do fôlego dos vivos” (João Ribeiro, 2010: 00:54:52 a 00:54:56). Ora, no romance, o relato da ida de Ana Deusqueira ao cemitério, depois da morte dos soldados, é principalmente marcado pelo humor:

Ainda lhe digo mais. Essa Ana Deusqueira, ela é quem implementa os funerais das pilas. Sim, ela é que lhes carrega e lhes faz o digno enterro. A fulana, coitada, tem o juízo roto. Cada pila a menos é um luto para ela, ela fica viúva em cada explosão. Agora, a gaja já semeou um cemitério completo. As campas variam de tamanho, só ela sabe o onde de cada uma. (...) As pilas foram enterradas como manda a lei aqui:

viradas a poente, deitadinhas de lado. Os tomates todos inteirinhos, cada um ao lado do outro, seu irmão gêmeo. (Couto, 2000: 158-159).



Figura 34 –
João Ribeiro, *O último voo do flamingo*, 2010:
00:55:17

Para explicar a maldição lançada sobre Temporina, João Ribeiro teve a necessidade de recordar um momento do passado e, neste *flashback*, colocou cores quentes, sendo a única luminosidade aparente a das velas no altar (fig. 34). Porque a cena se passa numa capela, a atmosfera criada parece ser de introspeção, mas, afinal, é de secretismo, de “obscuro, além da cortina” (ibid.:

156), já que Temporina tinha tido um caso com o próprio padre naquele mesmo local.

Quando volta ao passado, Sulpício relembra o momento doloroso em que foi torturado. Em Mia Couto, o episódio da tortura é narrado pelo próprio:

Parou como se tivesse sido repentinado por um esquecimento. Depois ganhou nova resolução e comandou:

- *Venham comigo.*

Levantámo-nos e o seguimos, em silêncio.

- *Me amarraram nessa árvore. Me prenderam com cordas, deitaram sal nas feridas.*

- *Quem?*

- *Esses que vocês querem ajudar agora.*

Eu conhecia o episódio, preferi abreviar o relato. Eu mesmo lembrei o sucedido. Aconteceu depois que o administrador Jonas tomou posse. Certa vez, meu velhote acompanhou em flagrante o enteado de Jonas caçando elefante. Fora da época, fora da licença. Prendeu-o. Foi seu erro. (...) Num segundo, o moço estava livre, o fiscal-pólicia estava preso de mãos amarradas. Os outros colegas o ataram, prontamente obedientes. Era um nó demasiado convicto. (ibid.: 141-142)



Figura 35 –
João Ribeiro, *O último voo do flamingo*, 2010:
00:44:15



Figura 36 –
João Ribeiro, *O último voo do flamingo*, 2010:
00:44:35

Este episódio é retomado em *flashback* no filme, sendo também narrado pelo próprio Sulpício. A sequência começa por um plano de pormenor sobre o atar das mãos do torturado (fig. 35), movimentando-se a câmara horizontalmente, em *zoom-out*, até se ter, na imagem, um plano de conjunto de todos os protagonistas envolvidos – o torturado, Sulpício, e os torturadores, Jonas e os seus seguidores, que espancaram a vítima. É a luz da fogueira que, no canto inferior direito, ilumina a cena e orienta o olhar do espectador para Sulpício (fig. 36).

No filme, os *flashbacks* são realizados com recursos a várias técnicas: a falta de nitidez da imagem, a pouca luminosidade, a imagem distorcida, as cores preto/branco, a música que se

altera, a voz *off* que relata os acontecimentos.



Figura 37 –
João Ribeiro, *O último voo do flamingo*, 2010:
01:04:27

A paisagem africana aparece, também ela, num *flashback*, associada a um acontecimento passado recente – o enlevo que despertou entre Massimo e Temporina – e ligado ao sobrenatural. O italiano afirma “Esta terra... estas coisas não acontecem! Este mundo não existe!”, e, quando o tradutor retorque “O mundo não existe, o mundo é o que acontece!” (Ribeiro, 2010: 01:04:25 a 01:04:28),

surge, então, uma imagem tingida a azul e desfocada da paisagem africana (fig. 37). A distorção, assim usada, dá “um contributo muito importante ao sentido e ao próprio dramatismo [da] cena” (Marner, 2006: 131-132).



Figura 38 –
João Ribeiro, *O último voo do flamingo*, 2010:
01:04:31



Figura 39 –
João Ribeiro, *O último voo do flamingo*, 2010:
00:30:13

O diretor de fotografia, José António Loureiro, usou das mesmas técnicas para recordar a levitação de Risi com Temporina (fig. 38). Por tal facto, esta imagem distingue-se daquela outra que aparece no decorrer da própria história, e que é nítida e com cores vivas (fig. 39).

É, pois, no passado que se tenta encontrar explicações para o presente, o tempo da espera e da passagem. Procuram-se explicações no passado, mas não se perspetiva o futuro, pois o mundo é “o que acontece”. O tempo é, pois, circular e, de certa forma, intemporal.

4. As personagens femininas e masculinas

Mia Couto afirma, na própria obra em estudo, “Vocês homens, vêm para casa. Nós somos a casa” (Couto, 2000: 81), pois ele acredita que, em Moçambique, nem tudo está resolvido entre os homens e as mulheres. Segundo ele, os homens têm medo de perder a hegemonia e não compreendem uma certa lógica de murmúrio, de silêncio, que é a lógica feminina.

Por sua vez Salvato Telles Menezes explica o seguinte:

Mais que uma personagem ou um caso, o romancista apresenta-nos um mundo que, embora seja por vezes geograficamente determinado, existe geralmente num espaço espiritual ou anímico, um cosmo que pode não ter nada a ver com o espaço terrestre e onde as criaturas que o povoam – as personagens – adquirem aquela «realidade» que lhes é própria. (Menezes, 1993: 66)

As personagens masculinas e femininas exercem diferentes funções na obra de Mia Couto e este romance não é exceção. Com efeito, dá voz às mulheres moçambicanas, representa-as nas suas diversas facetas, nos seus múltiplos poderes.

A este propósito, Mia Couto afirma, na entrevista supra-referida:

AJ – Relativamente às personagens femininas, estou a pensar que são sempre emotivas, enquanto os homens são os que procuram a verdade, pensando no livro, mas pensando também no filme. Num excerto do livro, Ana Deusqueira diz (...) que “os homens vão para casa”, mas as mulheres são a casa. A mulher é também “a raiz da terra”. Por outro lado, numa entrevista sua, também disse que as mulheres tinham poderes ocultos...A sociedade em Moçambique é mais matriarcal ou patriarcal?

Mia – (...) no Norte de Moçambique, há sociedades que são matriarcais do ponto de vista de que a linhagem, o nome da linhagem é dado pela mulher e o homem quando casa, vai para casa da mulher. Em termos de poder, não creio que nenhuma seja verdadeiramente matriarcal, quer dizer, mesmo que se apresente alguém como uma rainha, ou seja, a chefe daquela linhagem, aquilo é delegado depois a um grupo de homens, são os chamados conselheiros, que numa terra têm uma força enorme. Portanto, os homens acabam por, mesmo nessa sociedade, apropriarem-se dos mecanismos do poder, quem decide são os homens. (Joanes, 2012)

4.1 As mulheres: “uma outra raça”

Neste romance, as mulheres desempenham papéis diversos, mas de relevo no desenrolar da ação.

Ana Deusqueira é a primeira prostituta de Tizangara; Ermelinda, a esposa do Administrador, é a primeira-dama da vila; a mãe do Tradutor, quem conta a lenda dos flamingos, é a ligação entre o céu e a terra; Temporina, a mulher sem idade, sem tempo, é ambígua, catalisa forças sobrenaturais e suscita o amor.

4.1.1 Ana Deusqueira: o poder da sedução e do carácter

Para caracterizarmos esta personagem, temos de partir da poesia do seu próprio nome, uma vez que ele já possui todas as informações presentes no texto: Ana, querendo dizer “cheia de graça”, e Deusqueira, “vontade de Deus”, os nomes contrastam ironicamente com a profissão que ela exerce. Prostituta de Tizangara, Ana Deusqueira é, no entanto, uma figura que se destaca na vila, sendo cobiçada – e invejada – pelos habitantes.

Henri-Paul Chevrier esclarece que:

Les valeurs incarnées par un personnage sont dépendantes du contexte. Raconter une histoire, c'est régler dans l'imaginaire des contradictions qui s'expriment en termes binaires la nature et la culture, l'autorité et la dissidence, la richesse et la pauvreté. Donc, ce qui menace ou garantit l'équilibre social, la façon de proposer le *statu quo* ou

de briser l'équilibre initial, ou encore le point de vue adopté, relève d'une conception politique ou idéologique. (Chevrier, 2005: 89)

Então, Ana Deusqueira, em nome da verdade e por uma questão ideológica, rompe com o (falso) equilíbrio inicial.

Ela aparece, pela primeira vez, descrita segundo a perspectiva do homem, do Administrador e do Tradutor. O primeiro considera que ela “É uma mulher às mil imperfeições, artista de invariedades, mulher bastante descapotável” (Couto, 2000: 29) e o segundo considera-a “espampanante”:

A mulher exibia demasiado corpo em insuficientes vestes. Os tacões altos se afundavam na areia como os olhos se espetavam nas suas curvaturas. O povo, em volta, olhava como se ela fosse irreal. (...) Ana Deusqueira era sempre motivo de êxtase e suspiração. (ibid.: 30)

Personagem de ficção, “elle ne saurait être coupée des systèmes évaluatifs en usage dans la société, dans la mesure où toute œuvre littéraire, dans sa construction et dans ses effets, entretient d'étroites relations avec les dimensions sociale, historique et mythique de l'existence” (Glaudes & Reuter, 1998 : 31-32). No plano diegético, ela tem um papel relevante, pois é o seu “querer”, o seu “poder” e o seu “fazer” (cf. Hamon, 1984) que determinam o seu “ser”. Os seus predicados fazem com que, na sociedade conservadora, hipócrita, corrupta e devassa onde ela se encontra, ela se destaque pelas posições opostas que assume, revelando carácter e determinação.

No romance, a descrição física de Ana Deusqueira é, pois, vaga, uma vez que a incidência descritiva recai, essencialmente, sobre os valores, o lado moral desta mulher. Apesar de a descobrirmos a partir do testemunho que deixou no gravador, ela é uma personagem que perturba e que desassossega.

Segundo o nosso processo de idealização, a atriz escolhida por João Ribeiro adequa-se bem à personagem criada por Mia Couto. Ana Alves encarna uma personagem insinuante, atraente e irreverente. A sua vivacidade transparece no olhar e na forma como se veste. Ela provoca pela sua forma de andar, de falar e de estar. Enquanto personagem cinematográfica, define-se pela sua aparência, o seu físico, o seu vestuário, o seu andar, os seus tiques e também pelo seu nome, pela sua origem étnica ou social (...) e será sobretudo determinada pela atriz que a interpreta (cf. Chevrier, 2005: 93).



Figura 40 –

João Ribeiro, *O último voo do flamingo*, 2010:
00:09:52

No filme, a personagem surge, pela primeira vez, em primeiro plano, do lado esquerdo do ecrã, e é em direção a ela que converge o olhar do espectador (fig. 40).

No romance, o tom sarcástico, humorístico do escritor transparece na fala do Administrador, quando este murmura: “- *Prostitutas? Vocês já têm cá disso?/- É a descentralização, senhor ministro, é a promoção da iniciativa local!* – E repetia, enfunado: - *A nossa Ana!* (Couto, 2010: 28-29). Depois, e a fim de se explicar melhor, acrescenta: “*Está compreender, Excelência? Chamamos a Ana Deusqueira para ela identificar o todo pela parte (...). Pela coisa, quer dizer, refiro-me à questão pendente*” (ibid.: 29).

No filme, é a própria Ana Deusqueira que apresenta o seu perfil profissional: “Ana Deusqueira, ao seu dispor. Meretriz por mérito próprio, promotora da iniciativa local e conhecedora íntima de todos os homens de Tizangara” (Ribeiro, 2010: 00:09:49 a 00:09:58).

A Ana Deusqueira, personagem romanesca ou cinematográfica, diz o que pensa e não se submete à vontade superior do Administrador, do Ministro ou das Nações Unidas: “*Morreram milhares de moçambicanos, nunca vos vimos por cá. Agora, desaparecem cinco estrangeiros e já é o fim do mundo?*” (Couto, 2000: 34), mas a personagem couteana tem mais profundidade, pois a sua fala, deixada no gravador, revela uma personagem de carácter forte, decidida, com personalidade única, com convicções e motivações:

Sentámos enquanto o governante pressionou o botão do gravador e a voz da prostituta se espalhou pelo quarto. O italiano não escondeu um arrepio. A voz de Deusqueira era carnal, incendiadora como bebida de afugentar razão. (...)

(...) De novo as palavras de Deusqueira encheram o lugar.

Começo assim, explico esse meu serviço. Para dizer uma coisa, o seguinte: o senhor, num próximo tempo, vai deixar de ser ministro. Transitará para ex-ministro. Mas eu não transitarei nunca. Uma puta nunca é “ex”. Há ex-enfermeira, ex-ministro... só não existe ex-prostituta. A putice é condenação eterna, uma mancha que não se lava nunca mais. (ibid.: 83-84)

A desgraça é esta: só uns poucos aprenderam a lição da humanidade. (ibid.: 182)

Ao falar desta personagem, na entrevista que lhe foi feita pela minha pessoa, João Ribeiro diz que Ana é uma mulher ativa na sociedade:

(...) a outra é uma prostituta assumida, uma mulher da vida que conhece o mundo, que tem uma consciência política (quando diz que já morreu muita gente, que ninguém se preocupou e que só se importam quando morrem estrangeiros). (...) Ela não consegue mudar nada sozinha, enquanto a Ana Deusqueira consegue, ela dá a volta, chega a um ponto em que se farta e que denuncia. (Joanes, 2013)

Ela é uma mulher destemida, que, após ter sido agredida fisicamente por Estêvão Jonas, que a ataca física e moralmente, decide responder-lhe: “Antes puta que político corrupto feito você. E agora é a puta que vai botar a boca no trombone” (Ribeiro, 2010: 01:06:53 a 01:07:01).

No romance de Mia Couto, a agressão física e verbal é semelhante:

Estêvão Jonas segurava Ana Deusqueira por um braço. A puxava contra si para depois a empurrar contra a parede. E gritava: puta, puta, puta! (...) Já a prostituta no chão e o pé do administrador voou na direção dela. Ana Deusqueira, inclinada sobre um braço, ergueu o rosto e gritou:

- *Você é uma merda! Vou-te denunciar!*

Outro pontapé. Ana ia sangrando, o rosto dela perdia contorno. (...) (Couto, 2000: 197)

O *décalage* existente entre Ana Deusqueira e Estêvão Jonas, e revelado ao longo do romance – e do filme – pelas várias notações descritivas e narrativas, só pode, pois, ter um fim: o desmascarar do verdadeiro criminoso pela meretriz:

- *És tu que estás a matar pessoas. É tu, Estêvão Jonas!*

- *Cala-te!*

- *Tu é que mandas colocar as minas! Tu é que matas os nossos irmãos. (...)*

- *Eu vi-te a semear as minas, eu vi... (ibid.: 197-198)*

Esta figura, construída enquanto ser romanesco, possui uma combinação de propriedades invioláveis que, por serem exemplares aos olhos do leitor, só podiam corresponder a uma “necessidade poética” (cf. Eco, 1985: 220): a da verdade. Movida pelos seus princípios, a mulher corajosa e lutadora que é Ana Deusqueira é capaz de enfrentar a fúria e de confessar a verdade.

Ora, se é verdade que critica os poderosos, a sociedade, a vileza, que luta contra eles e contra esses maus princípios, também é verdade que afirma ter gostado de Massimo Risi:

Aprenda isto, amigo. Sabe por que gostei de si? Foi quando lhe vi atravessar a estrada, o modo como andava. Um homem se pode medir pelo jeito como anda. Você caminhava, timiudinho, faz conta um menino que sempre se dirige para a lição. Foi isso que apreciei. O senhor é um homem bom, eu vi desde-desde”. (...) “E agora se vá. Vire costas e não volte para trás. Nem me espreite. Pois você me veria lhe deitando olho desejoso. Vá, que um outro tempo nos há-de visitar. (Couto, 2000: 185).



Figura 41 –
João Ribeiro, *O último voo do flamingo*, 2010:
00:24:14

No que concerne, então, à relação com Massimo, registam-se algumas diferenças entre o romance e o filme. Com efeito, no romance, Ana Deusqueira resiste às suas tentações, enquanto, no filme, ela é mais provocadora e sedutora (fig. 41).

A fim de apelar à atenção do espectador, João Ribeiro explora o lado físico e sensual desta personagem feminina. O poder da imagem torna o público vulnerável e, talvez por isso, o realizador tenha optado por rodar os episódios mais ousadas do romance, como, por exemplo, o que se encontra descrito na carta do Administrador ao Ministro:

Pois, eu, excelência já começava as intimidades com a tal anónima. (...) Com esta outra, porém, com a tal inominada mulher (...). Então eu, naquele fim de tarde, eu me esfregava com ela sem afastar o medo das ardências (...). Já eu me deitava sobre ela, quando o clarão recintilou, parecia o cosmos se rasgava em dois. (ibid.: 94)



Figura 42 –
João Ribeiro, *O último voo do flamingo*, 2010:
00:30:53

A intimidade desta cena é explorada por João Ribeiro (fig. 42), até porque a atriz escolhida, Adriana Alves, pela sua beleza física, é uma figura apelativa. Por outro lado, o tempo de duração de um filme é menor que o de um romance, daí a necessidade de se acentuar algumas cenas, algumas figuras.

Ana Deusqueira não é uma personagem da terra, ela foi mandada para Tizangara “pela Operação Produção”. (...) *Atafulharam camiões com putas, ladrões, gente honesta à mistura e mandaram para o mais longe possível* (ibid.: 182) e, por isso, teve de aprender a lidar com gente poderosa e perigosa: como um “passarito”, ela come na “boca do

crocodilo”, apara-lhe as “*sujidades nos dentes e ele aceita[-a]*” (ibid.: 183). Consciente da sua condição, ela usa a inteligência para conseguir sobreviver nesse local.

Ora, João Ribeiro foi mais longe e escolheu uma atriz brasileira para representar o papel de Ana Deusqueira, modificando, assim, o alcance da culturalidade do romance. A fim de enquadrar esta personagem estrangeira no enredo, o realizador-roteirista criou o seguinte diálogo entre Massimo e ela:

- O cavalinho da chuva?
- É! Expressão de brasileira!
- A senhora é do Brasil?
- O Brasil é que é meu! Angola, Africa do Sul e agora Moçambique. Eu sou de toda a parte. Vou para qualquer parte. (Ribeiro, 2010: 00:22:33 a 00:22:48)

Talvez por conhecer a realidade das meretrizes brasileiras, Adriana Alves confere à personagem uma ousadia, uma *sensualidade*, um atrevimento que não é próprio das meretrizes moçambicanas. No entanto, preserva aquelas que são as características fundamentais da personagem couteana: a lucidez e a coragem.

4.1.2 Ermelinda, a Primeira-Dama: entre o poder instituído e a nobreza de carácter

Ermelinda é a esposa do Administrador de Tizangara e, como tal, exige ter os benefícios próprios da sua condição - tradução simultânea, sirenes no carro. Querendo mostrar a sua posição, exige estar presente nas cerimónias oficiais. Ela assume o papel de primeira-dama e reclama os seus direitos. O autor do romance inventa, para ela, um novo cargo: “administratiz” (ibid.: 21).

No filme, tal como no livro, o guarda-roupa é importante para a caracterização desta personagem. Com efeito, e como esclarece Betton, “Le costume a pour objet d’exalter la beauté ou le caractère, la personnalité des ‘héros’, et de ‘mettre en valeur’ gestes et attitudes des personnages’(…)” (Betton: 1983: 58).

Pretendendo afirmar a sua africanidade, usa roupas exuberantes, que os africanos não conheciam: “Ermelinda clamava que eram vestes típicas de África. Mas nós éramos africanos, de carne e alma, e jamais havíamos visto tais indumentárias” (Couto, 2000: 21).



Figura 43 –

João Ribeiro, *O último voo do flamingo*, 2010:
00:05:53

A sua ostentação exterior é um reflexo da vaidade que nutre pelo estatuto que detém enquanto Primeira-Dama (fig. 43): “E saiu, com portes de rainha. No limiar da porta sacudiu as madeixas, fazendo tilintar os ouros, multiplicados em vistosos colares (...)” (ibid.: 22). E, no filme, é como rainha que é recebida pelo povo, que a aplaude quando chega com o marido para

presenciar o primeiro crime (fig. 43).

Vincent Jouve explica que, quando a personagem aparece pela primeira vez, ela é, desde logo objeto de uma representação por parte do leitor. A imaginação fá-lo criar uma imagem dessa mesma personagem, podendo esta mudar, ou não, em função das informações destiladas ao longo do texto (cf. Jouve, 2004). Ora, a imagem mental que o leitor/espectador tem, por ora, de Ermelinda é aquela de que já falámos: é a de uma mulher deslumbrada, ciosa do seu lugar de Primeira-Dama e vaidosa.

Todavia, a construção desta personagem vai mudar, pois “le lecteur est amené à compléter, voire à modifier la représentation qu’il a en tête” (ibid. : 50). Com efeito, a construção mental desta personagem, por parte do leitor, só agora começou.

Mia Couto deixa um testemunho do carácter desta personagem, no relato escrito do Administrador ao Ministro. É, pois, segundo o seu ponto de vista que a atitude de Ermelinda nos é descrita:

Quando chegou a minha esposa eu tive que mentir. Não podia revelar com quem estava na altura do acontecimento. Me incriminando, todavia: os copos de wisqui. Dona Ermelinda, minha esposa, foi de imediato ao assunto.

- Estes copos são dois.
- Sim, eu estava bebendo com major Ahmed.
- Quem é Ahmed?
- Era. Era esse que esvoaçou. Chefe da segurança.
- E esse chefe de segurança, esse major, usava bânton?

Engoli um sei lá. (...) E apontei para o tecto. Era melhor que ela visse o órgão do militar para desvanecer suspeitas. Só depois senti embaraço de confessar que o instrumento de macho espetado, digamos que de cabeça para baixo, no tecto de minha casa. Enganava Ermelinda. (...)

Ermelinda, primeiro, parecia confusa. Depois insistiu na dúvida, rodopiando os dedos em volta das marcas no mal-afamado copo.

- Com que então o major, hein?
- Que quer esposa? São questões culturais.
- E apanhar no cu também é uma questão cultural? (Couto, 2000: 95-96).

Este interrogatório que faz ao marido revela perspicácia e argúcia, o que vem enriquecer a personagem.



Figura 44 –
João Ribeiro, *O último voo do flamingo*, 2010:
00:32:16

Ora, no filme, o diálogo entre estas duas personagens não é tão revelador, no que concerne aos traços constitutivos da singularidade de carácter da personagem feminina. A ironia de Mia Couto, que vinha engrandecendo a personagem do seu romance, não está patente nas réplicas da personagem de João Ribeiro, o que empobrece um pouco esta figura feminina (fig. 44):

- Diz-me Estêvão, com quem estavas a beber whisky?
- Mulher, tem um órgão genital descaído no teto da administração.
- Não responde à minha pergunta, passam a ser duas.
- Estive com o major Ahmed, das Nações Unidas... Assuntos de segurança local.
- Eu se fosse a ti preocupava-me é com a tua segurança, este copo tem batom, homem!
- Agora eu é que sei dos hábitos destes estrangeiros! Se estiver aqui um soldado escocês não me vais chatear por causa da saia, pois não?
- Se estiver despida, com certeza, ou eu não me chamo Ermelinda!
- Reconheces esse órgão?
- Que horror, Jesus Maria... Nunca o vi mais magro!
- O género, mulher, o género?
- Gigantesco!
- Mas...
- Muito grande!
- Masculino, mulher, masculino!
- Agora quer prova mulher do que quem estava comigo aqui era homem! (Ribeiro, 2010: 00:31:51 a 00:33:08)

A comicidade do diálogo joga a favor da mulher e não do homem, como no diálogo couteano.

No entanto, quer no romance quer no filme, quando Ermelinda descobre a verdade sobre o seu marido e quando vê a violência que este exerceu sobre Ana Deusqueira, ela toma o partido da mulher e protege-a:

- *Você, Jonas, não toca nessa mulher!*

A ordem vinha da porta. Todos nos virámos para deparar com Ermelinda, mãos nas ancas. Estêvão até esfregou os olhos, ante a visão. A esposa, desta feita, se figurava mesmo como uma dama, a primeiríssima. E a ordem dela voltou a imperar:

- *Você não toca nessa mulher!*

(...) A Primeira Dama atravessou a sala e se ajoelhou junto de Ana Deusqueira. Lhe passou a mão sobre a cabeça e disse:

- *Você vai ficar boa, minha irmã.*

A prostituta encolheu o pescoço para se render à carícia da outra e as duas choraram. Os homens, nós, escutávamos em silêncio. Elas eram donas, exclusivas, do que ali se passava. (...)

- *Você saia desta casa, Estêvão.* (...)

E as duas mulheres saíram. (Couto, 2000: 198-199)

Como refere Henri-Paul Chevrier,

Toute histoire exige un conflit car nous en apprenons beaucoup plus sur un personnage quand il est confronté à des problèmes. Le cinéma peut élaborer des personnages complexes et intéressants pourvu que les différents traits de caractère aient une influence quelconque sur le déroulement des événements. Le personnage pourra se permettre d'évoluer dans la mesure où le temps et les circonstances laissent place à des changements qui respectent son caractère (...). (Chevrier, 2005: 92)



Figura 45 –
João Ribeiro, *O último voo do flamingo*, 2010:
01:09:41

A solidariedade e a cumplicidade existentes entre as mulheres também estão patentes no filme (fig. 45), mas a Ermelinda de João Ribeiro não tem a força da couteana. O facto de João Ribeiro ter optado por abdicar, nesta sequência, do confronto com o marido, empobreceu a personagem feminina. A única frase que profere, e que é portadora de uma crítica em relação ao sexo masculino, é: “Os homens chegam tarde, como sempre” (Ribeiro, 2010: 01:09:50). A união e a solidariedade entre as mulheres é

transversal ao romance e ao filme, mas, aos olhos do leitor-espectador, a personagem couteana gere mais simpatia, porque joga com certos mecanismos do psiquismo humano, tendo em conta que “notre sympathie à l’égard de quelqu’un est proportionnelle à la connaissance que nous avons de lui: plus nous en savons sur un être, plus nous nous en sentons concernés par ce qui lui arrive” (Jouve, 2004: 132).



Figura 46 –
João Ribeiro, *O último voo do flamingo*, 2010:
01:13:10

Talvez para colmatar um pouco a falta de individualidade desta personagem, João Ribeiro inventa uma sequência onde Ana Deusqueira e Ermelinda confraternizam, em tranquilidade, com o povo (fig. 46). Nesta cena, é a mulher, enquanto ser humano, que sobressai: ao ter tido conhecimento da deslealdade e corrupção do marido, abdica do poder de Primeira-Dama e fica do lado de Ana

Deusqueira e do povo.

A representação fílmica dá outra configuração à personagem Ermelinda e altera um pouco a sua densidade, contudo, e tendo em conta que ela foi (re)criada à luz de outros valores individuais, culturais e sociais, há que considerar a especificidade dos valores que a unem às outras mulheres.

4.1.3 A mãe do Tradutor: quando do sofrimento nasce a esperança

A mãe do Tradutor é uma personagem fundamental para a história, embora não tendo presença física, porque já morreu. Ela possui, por isso, segundo a teoria de Philippe Hamon, uma função diferencial na diegese, (cf. Hamon, 1977), pois representa os mortos, a voz dos antepassados que é necessário respeitar e cujos ensinamentos têm de ser seguidos.

O grau de densidade psicológica desta mulher é revelado quando, pelas lembranças, o Tradutor volta a dar vida textual à mãe, pois aproveita o seu papel de narrador para expor alguns momentos passados com ela, alguns ensinamentos que lhe foram deixados. Porque ela é, então, quem cria e quem conta a lenda dos flamingos, essa ave redentora do homem moçambicano e do próprio país, a importância desta mulher é inegável para o desenvolvimento da narrativa. Ora, e tal como assegura Jorge Vicente Valentim, “Sulpício e a Mãe do Tradutor impregnam a narrativa de tonalidade mítica, na medida em que trazem a metáfora do voo e do sonho, representada pela imagem do flamingo” (Valentim, 2005: 89).

É, pois, à figura materna que o Tradutor recorre para compreender o passado, para compreender a vida, nessa busca de si próprio, mas, para a mãe, não há respostas para o entendimento do mundo: “Você quer entender o mundo que é coisa que nunca se entende” (Couto, 2000: 48). Os conselhos que recebe dessa mulher são “apenas silêncios, [pois as suas] falas tinham o sotaque de nuvem” (ibid.: 47).

O Tradutor-narrador relembra o lado humano desta mulher, o seu sofrimento pelo facto de o marido a ter abandonado: “Apesar da nocturna tristeza de minha mãe (...)” (ibid.: 49); “Minha mãe chorava enquanto dormia na solidão do leito desconjugal” (ibid.: 48); “*Agora eu já não sou sujeito de nada. Me irresponsabilizo*” (ibid.); “*A vida, meu filho, é uma desilusionista*” (ibid.: 49).

Paradoxalmente, é esta mesma mulher, desiludida e descrente, que aguarda, ao final do dia, os flamingos, redentores dessa vida, desse mundo do qual ela já nada espera: “Enquanto não se extinguissem os longos pássaros ela não pronunciava palavra. Nem eu me podia mexer. Tudo, nesse momento, era sagrado” (ibid.). Este seu lado místico transformá-la-á numa mulher mítica depois da sua morte.

Esta personagem surge em dois capítulos: no 4º, quando o narrador se apresenta como “Falador da Estória”, e no 10º – a meio do romance, quando ele relata os primeiros rebentamentos.

No capítulo 4º, o narrador relembra a sua infância e a morte da sua mãe: “A morte, a morte mais sua inexplicável utilidade! Minha mãe partira na curva da chuva, saindo a habitar a estrela de nenhumas pontas. A partir de então, a vida já não lhe comparecia: ela apanhara o último desencontro” (ibid.: 51). No capítulo 10º, ela é já uma visão, é o anjo protetor que continua a orientá-lo e que o afasta do perigo: “Naquele momento, porém, ela surgiu das folhagens, envolta em seus panos escuros, seus habituais. Não me saudou, simplesmente me orientou para junto do meu abrigo. (...) Fiquei mudo e miúdo, à espera. (...) Agora, que ela transitara de estado, eu acedia, completo, às vistas dela” (ibid.: 115-116). Tal como nos diz Gaston Bachelard, “(...) il est des rêveries si profondes, des rêveries qui nous aident à descendre si profondément en nous qu’elles nous débarrassent de notre histoire” (Bachelard, 1999 : 84).

Esta mulher é o símbolo de todas as mães do mundo, ela é “une femme maternelle vers laquelle régressent les désirs de l’humanité” e símbolo “d’un retour ou d’un regret” (Durand, 1992: 268): “Andava com uma bilha a recolher as lágrimas de todas as mães do mundo. Queria fazer um mar só delas” (Couto: 2000: 116). A imagem aquática está próxima da figuração do mar de Gilbert Durand, pois, segundo ele, “(...) la

mer (...) C'est l'abyssus fémininisé et maternel (...) l'archétype de la descente et du retour aux sources originelles du bonheur" (ibid.: 256).

Enquanto "padecia da doença de estar viva" (Couto, 2000: 116), o sofrimento e a dor eram a sua companhia, desvanecidos esses sentimentos com a morte, ela é portadora de vida e esperança: os flamingos para quem ela cantava em vida, carregam, agora, o sol para trazer um novo dia, o recomeço.

Nos interstícios culturais moçambicanos – onde a mulher é retratada como sendo vítima da sua própria condição – surgem, simultaneamente, características, princípios orientadores de conduta, que colocam a mulher num pedestal: a sua força, a sua luta, a sua capacidade de amar tornam-na o símbolo da esperança.

No filme, esta personagem está ausente. Questionado sobre esta ausência na entrevista que lhe foi realizada, João Ribeiro explica ter feito esta opção por considerar que ela é uma personagem pouco "material", etérea, do domínio do fantástico, pouco suscetível de ser entendida num tempo de duração tão curto como o de um filme:

A opção foi mesmo essa, foi a de fazer um thriller, um filme de investigação sobre o desaparecimento desses homens e de criar essas hipóteses de fantástico que aparecem no meio. Podia pôr tudo, mas era muito confuso para uma hora e meia. Com a minha experiência não era possível, talvez se fosse outro realizador, outro guionista, mas temos que trabalhar no nosso horizonte.

São personagens que têm ações concretas. Se criássemos personagens mais etéreas, mais fantásticas, íamos criar mais confusão na cabeça do espectador. Foi a opção que fizemos, desde o princípio que optámos por não falar de algumas coisas, mas não por ser difícil. (Joanes, 2013)

A propósito desta opção do realizador, é pertinente citar Gérard Betton, quando este afirma que:

La fidélité d'une adaptation ne pose généralement pas de problèmes majeurs lorsqu'il s'agit de décrire de "l'extérieur", en témoins objectifs, n'émettant aucun point de vue subjectif, des personnages ou des événements; la narration cinématographique se faisant avant tout ce qui est abstrait, "intérieur", "contenu latent" ou subjectif pose tout de suite de graves problèmes (...). (Betton: 1983,120)

Não obstante a dificuldade em adaptar esta personagem ao cinema, por ser de um domínio mais abstrato, é inegável o relevo do seu papel na narrativa couteana e, por tal facto, a mãe do Tradutor merecia ter tido um espaço na narrativa fílmica. Pertencendo ao

universo dos mortos, ao domínio do sobrenatural, é ela quem desvenda o mistério deste universo e da vida e, por isso, a sua ausência cria um vazio na narrativa cinematográfica.

4.1.4 Temporina: ambiguidade ou eternidade?

Tal como no caso de Ana Deusqueira, o nome Temporina é portador de sentido, uma vez que, sob ele, toma forma uma personagem ambígua, uma mulher de duas idades, simultaneamente nova e velha. Ela própria esclarece a razão do castigo divino: “Castigaram-me porque se passaram os tempos sem que nenhum homem provasse da minha carne” (Couto, 2000: 64).

Na opinião do realizador, esta personagem encarna bem a cultura tradicional moçambicana, no sentido em que ela é vítima da sociedade na qual está inserida, de um castigo que lhe foi imposto, de poderes superiores que não consegue vencer. Sofre, então, do mesmo destino que a sua tia Hortênsia, que envelheceu pelo facto de “Nenhum homem [ter cabeceado] em seu travesseiro” (ibid.: 66). “A alma intransitável, sem estacionamento” (ibid.), Temporina só rejuvenesce “em flagrante de amor” (ibid.: 70).



Figura 47 –
João Ribeiro, *O último voo do flamingo*, 2010:
00:15:09

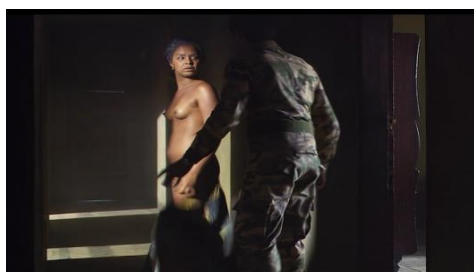


Figura 48 –
João Ribeiro, *O último voo do flamingo*, 2010:
00:15:15

Temporina surge envolta em mistério, ajudando a capulana que a cobre (fig. 47) a esconder “a mais idosa pessoa que ele jamais vira” (ibid.: 41).

Quando cai, “o pano [deixa] entrever um corpo surpreendentemente liso, de moça polpuda e convidativa. Era como se aquele rosto encarquilhado não pertencesse àquela substância dela” (ibid.) (fig. 48).

O erotismo do corpo desta nova/velha mulher, que “cheirava a glândula” (ibid.), perturba Massimo Risi. Mais tarde, durante o sonho, este entrega-se aos estímulos sexuais, abandonando-se ao prazer idealizado. Gaston Bachelard considera que “Dans le secret des rêveries solitaires, s’animent non pas des ombres, mais des lueurs qui éclairent l’aube d’un amour” (Bachelard, 1999 : 64). Estando a consciência de Massimo em suspenso durante o sono, ele penetra numa outra dimensão, a sobrenatural, e deixa-se subjugar pelo feitiço, que ele ainda não sabe ser o do amor:

O italiano, cansado, nem se sentiu adormecer. Nessa noite, um estranho sonho tomou conta dele: a velha do corredor entrava no quarto, se despiá revelando as mais apetitosas carnes que ele jamais presenciara. No sonho, o italiano fez amor com ela. Massimo Risi nunca tinha experimentado tão gostosas carícias. Ele rodou e rerodou nos lençóis, gemendo alto, esfregando-se na almofada. (...) Acordou suado e sujo, o peito ainda resfolegando. (Couto, 2000: 59-60)

No romance couteano, Temporina anuncia a sua gravidez depois de Massimo ter despertado do sonho: “Esta noite fiquei grávida consigo” (ibid. 60). O italiano, situado num entre dois mundos, fica perturbado, confuso: “No chão, porém, uma capulana! Como fora ali parar?” (ibid.). Enquanto europeu, ele não acredita que tenha sido enfeitiçado por “uma mulher que não existe” (ibid.: 61).

A imagem de Temporina grávida aparece, no filme, de forma distinta da que é descrita no romance (fig. 51).

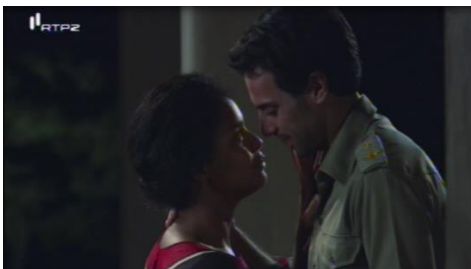


Figura 49 –
João Ribeiro, *O último voo do flamingo*, 2010:
00:31:20

Todavia, no filme, Temporina anuncia a sua gravidez depois de Massimo ter estado em casa da sua tia Hortênsia (fig. 49), “a mais falecida das criaturas” (ibid.: 64), de ele já ter, por conseguinte, entrado no mundo sobrenatural da personagem feminina: “A noite passada, na pensão, Massimo, eu fiquei grávida de si” (Ribeiro, 2010: 00:31:18 a 00:31: 24). O italiano já se encontrava então no

limbo, já tinha entrado no mundo dos mortos, por isso, o questionamento sobre a gravidez de Temporina, no filme, não fazia mais sentido, pois ele já tinha vivenciado o impossível. A imagem dos dois, em primeiro plano, ocupa o centro da tela, criando, a pouca luminosidade envolvente, intimismo (fig. 49). Depois, a incidência dos pontos de luz, sobre os rostos e os trajas, põe em relevo os detalhes das expressões faciais e as cores da capulana. Perante a notícia da gravidez, a surpresa fica estampada no rosto de Massimo.

Na obra literária, a dúvida permanece, pois o momento da relação sexual parece não ter passado de um sonho do italiano.



Figura 50 –
João Ribeiro, *O último voo do flamingo*, 2010:
00:21:20

sobrenaturais que Mia Couto tinha conferido à sua Temporina. No romance, a personagem feminina fica “acrescida de belezas”, “em flagrante do amor (...) rejuvenesc[e]” (Couto, 2000: 70), atraindo e enfeitando Massimo e provocando nele desejo.



Figura 51 –
João Ribeiro, *O último voo do flamingo*, 2010:
00:37:17

Em Mia Couto, a gravidez de Temporina assume contornos irrealistas, devido à idade avançada que ela tem. João Ribeiro põe em imagem a gravidez desta personagem; fá-la, uma vez mais, surgir de um sonho de Massimo. Nessa fotografia, ela é jovem e o espaço que a envolve parece estar desfasado do contexto onde decorre a ação: Temporina, irradiando felicidade, aparece num plano americano, destacando-se de um vitral multicolor em fundo, e o movimento *dolly in* cria o efeito misterioso, que envolve a personagem (fig. 51). Não há que esquecer que, no romance, ela é ainda mais enigmática, pouco real, porque envolta em magia: “Dengosa, a velha deu uns passos em redor do estrangeiro. Depois encostou-se, requebrosa, na porta do quarto. Sorriu estranhamente apontando a própria barriga. - Estou grávida de você” (Couto, 2000: 60).



Figura 52 –
João Ribeiro, *O último voo do flamingo*, 2010:
00:21:20

João Ribeiro desvirtua o erotismo da relação de Massimo e Temporina, ao fazer com que a bela mulher se transforme numa velha horrenda durante o ato sexual, pois o horror da situação desperta o italiano e fá-lo voltar à realidade (fig. 50). Ao explorar a ambiguidade da idade da personagem feminina no momento da cópula, o realizador enfraquece um pouco a sedução e a beleza

Enquanto isso, no romance, a gravidez de Temporina assume contornos irrealistas, devido à idade avançada que ela tem. João Ribeiro põe em imagem a gravidez desta personagem; fá-la, uma vez mais, surgir de um sonho de Massimo. Nessa fotografia, ela é jovem e o espaço que a envolve parece estar desfasado do contexto onde decorre a ação: Temporina, irradiando felicidade, aparece num

plano americano, destacando-se de um vitral multicolor em fundo, e o movimento *dolly in* cria o efeito misterioso, que envolve a personagem (fig. 51). Não há que esquecer que, no romance, ela é ainda mais enigmática, pouco real, porque envolta em magia: “Dengosa, a velha deu uns passos em redor do estrangeiro. Depois encostou-se, requebrosa, na porta do quarto. Sorriu estranhamente apontando a própria barriga. - Estou grávida de você” (Couto, 2000: 60).

A confissão de Temporina, sobre a sua dupla condição, também não tem lugar no mesmo momento da história: enquanto, no romance, ela decorre, ainda, na pensão, no filme ela só acontece em casa da tia Hortênsia (fig. 52).

Depois, as palavras de Mia Couto são detentoras de uma força que as do João Ribeiro não possuem:

- “Tenho duas idades. Mas sou miúda. Nem vinte anos tenho. (...)”
- Tenho cara de velha porque recebi castigo dos espíritos. (...)”
- Castigaram-me porque se passaram os tempos sem que nenhum homem provasse da minha carne. (...) (Couto, 2000: 63-64)

Não sou velha. Ainda nem completei os meus 20 anos... É maldição... por não ter escolhido marido no tempo que me era devido. (Ribeiro, 2010: 00:29:07 a 00:29:27).

Para além do processo de maquilhagem usado para envelhecer a atriz, Cláudia Semedo, o diretor de fotografia, José António Loureiro, decide iluminá-la lateralmente para destacar as rugas e o cabelo branco (fig. 49). Tal como nos diz Arcangelo Mazzoleni, “A iluminação lateral, proveniente da esquerda ou da direita, dá relevo aos traços (de velhice) do rosto e, acentuando o contraste entre claro e escuro, dramatiza os grandes planos” (Mazzoleni, 2005: 63).

Todavia, quer no romance, quer no filme, a paixão tem o poder mágico de dar vida à personagem Temporina, respeitando João Ribeiro a conceção de Mia Couto.



Figura 53 –

João Ribeiro, *O último voo do flamingo*, 2010:
00:15:23

Temporina é, pois, uma personagem misteriosa, que desaparece da mesma forma que aparece e, por isso, no filme, o realizador joga com a intensidade da luz, com os tons frios, para recriar o ambiente do romance (fig. 53). O excesso de luz de fundo gere, pois, um contraste entre o espaço iluminado e a zona de sombra profunda (cf. Mazzoleni, 2005: 60).

Nesta cena do filme, quando Temporina desaparece à frente dos olhos de Risi, a luz azulada é intensa e os tons em volta são sombrios, escuros, formando um contraste e criando, simultaneamente, um ambiente sobrenatural. A silhueta recortada de Massimo Risi, de costas, confere um certo dramatismo à cena.

João Ribeiro explica, assim, o que esta personagem representa para si:

JR – A Temporina, que representa esta culturalidade, todo este castigo a que foi submetida, sem que para isso tenha feito alguma coisa, que vem do nada, sem culpa de nada. Ela é um pouco vítima da sociedade, destes preconceitos. Ela não consegue mudar nada sozinha, enquanto a Ana Deusqueira consegue, ela dá a volta, chega a um ponto em que se farta e que denuncia. A outra é muito mais intelectual, ativa e crítica, mas não é capaz de tomar uma decisão, de fazer uma opção (...)

AJ – Acho que a técnica que utilizou para transformar a personagem (em nova e velha) muito interessante, porque se consegue visualizá-la.

JR – A máscara dela, a transformação na câmara, deu-me muito trabalho a nível técnico. Mas a história da Temporina não é meu mérito, é do autor que a criou. O nome, Temporina, é parar o tempo, como se o tempo não tivesse caminhado. Há, em torno dela uma atmosfera não direi romântica, mas de paz. Quando ela está a chorar o próprio irmão, há o cuidado de tratar a personagem e a imagem. Há uma tentativa de se reforçar o apelo que se faz. (Joanes, 2013)

Para o autor do romance, Temporina simboliza o desenvolvimento próprio da modernidade, dos tempos atuais, da evolução:

Temporina, acho que é uma personagem muito ambígua, ultrapassa qualquer outra, até mais que Ana Deusqueira. A Temporina sim, podia ser uma exploração de alguém que percebe qualquer coisa que é oculto, ela é que pode incorporar aquela condenação do tempo. Uma coisa que se passa com aqueles lugares, é que há uma percepção das pessoas, que não sabem lidar com qualquer coisa que vem aí e que vai ciliar aqueles lugares. Aquela gente não tem hipótese de responder, de superar aquilo que vem com a chegada de isto que a gente chama o desenvolvimento. (Joanes, 2013)

Para Mia Couto, esta personagem tem, então, uma representação simbólica, que ultrapassa a compreensão das pessoas.

Temporina pode ser considerada, como refere Henri-Paul Chevrier, uma espécie de “Personnage ambigu, équivoque, il peut même être porteur d’un débat intérieur(…)” (Chevrier, 2005: 90). Personagem muito complexa, cedo entra em conflito com ela própria, em consequência do estigma social a que ela é sujeita.

Para António Manuel Costa Valente esta personagem poderá representar o próprio país. De facto, Moçambique, tal como Temporina, encontra-se em conflito consigo próprio.

4.2 Os homens: o lugar do mundo

Ora, se as personagens femininas são poderosas, as personagens masculinas são responsáveis pela evolução da ação: o Tradutor é o contador da história, Massimo Risi é quem conduz a investigação do crime, Sulpício representa a voz dos antepassados, Estêvão Jonas o poder político, o Padre Muhandó a anti-religião e o feiticeiro Zeca Andorinho a visão dos espíritos.

4.2.1 O Tradutor-narrador-personagem: na demanda da identidade e da verdade

Contrariamente às outras personagens, cujo nome é simbólico, esta figura masculina está desprovida de nome, pois é pela função que ocupa, a de tradutor, que ela é identificada. Não obstante, o Tradutor é, simultaneamente, o narrador e a personagem principal, o fio condutor de toda a narrativa. Filho de um antigo régulo, a quem não foi reconhecido o poder depois da Independência, e de uma mãe sofredora, derivado ao facto de o marido viver escondido no mato, ele tem como real função dar a conhecer a cultura do seu país.

O jovem escolhido para traduzir “em português visível” (Couto, 2000: 11) a sua língua a Massimo Risi é observador, permanecendo na penumbra, aparentemente passivo, até ser necessário intervir.

Tendo ido estudar para fora de Tizangara, ele é uma pessoa diferente quando volta, embora não tenha, ainda, encontrado o seu lugar. Reconhece que “A escola foi para [ele] como um barco: dava-[lhe] acesso a outros mundos” (ibid.: 50), mas também que ele “[é] uma árvore nascida em margem (...), [é] canoa, a fugir pela corrente; (...) [é] madeira incapaz de escapar do fogo” (ibid.). A comparação e as metáforas que se seguem são reveladoras do conflito existencial em que o Tradutor se encontra. Com efeito, ele reconhece que, com a escola, se tornou diferente, mais rico, que se libertou – momentaneamente – das suas raízes; contudo, também sabe que nunca conseguiu verdadeiramente escapar às suas origens, que, pelo contrário, precisa delas para se sustentar enquanto ser humano. Não se sente realizado, apesar do enriquecimento intelectual e cultural, pois o conhecimento que adquiriu, pelo facto de lhe abrir os olhos para o mundo e para a vida, deu-lhe espírito crítico, o que lhe causa um grande mal-estar. Sente não ter um lugar específico no mundo, vivendo à margem da realidade.

Ora, ele vai descobrindo a sua própria identidade, o seu verdadeiro carácter, à medida que as forças opressoras o vão ameaçando, que volta a reencontrar as suas origens e quando descobre o enigma que sempre pairou sobre ele:

E falou a explicação que jamais ouvira. Eu era um filho especial: desde cedo meu pai notara que os deuses falavam por minha boca. É que eu, enquanto menino, padecera de gravíssimas doenças. A morte ocupara, essas vezes, meu corpo, mas nunca me chegara a levar. Nos saberes locais, aquela resistência era um sinal: eu traduzia

palavras dos falecidos. Essa era a tradução que eu vinha fazendo desde que nascera.
(ibid.: 143)

A imagem mental que o leitor tem do Tradutor é a de um homem humilde, cauteloso, discreto e pacífico, que só intervém quando é necessário repor a verdade e a justiça. Ele aprende com o seu pai que “um homem é os outros todos” (ibid.: 144) e age em função desse mesmo lema.

A ausência de referências ao seu aspeto físico pode, porventura, ajudar o espectador a aceitar a personagem cinematográfica. Vincent Jouve considera que “Le personnage qui, au cours de la lecture, accédait à l’existence à travers les représentations imaginaires du lecteur, se présente sur l’écran comme un autre absolu dans la production duquel le spectateur n’a aucune part. Le lien intime qui unissait le lecteur aux créatures fictives est totalement rompu” (Jouve, 2004 : 44). Pois não estou certa que, neste caso, a ligação íntima existente entre a personagem fictícia couteana e o leitor – agora também espectador – tenha sido quebrada. Tal como bem diz o crítico, na tela, a personagem torna-se um “outro absoluto” que, e contrariamente ao que Vincent Jouve afirma, tem necessidade de ganhar vida própria, mesmo que o espectador procure recuperar alguma da roupagem visual presente no seu imaginário. Na passagem de um romance para um filme, a imagem cinematográfica não mata o poder criador do desejo, mas transfigura-o, reorientando-o. O jogo das luzes, os movimentos das câmaras, a música são, para o realizador e o produtor, a caneta que cria imagens, saturando a obra de múltiplos sentidos, permitindo que cada espectador construa a sua própria representação da personagem.

Assim, considero que a nova roupagem dada a esta, e às outras personagens, não é dececionante, pois a adaptação cinematográfica tem de ser vista como a criação de uma outra obra de arte, uma invenção dentro de outra invenção. Apesar de João Ribeiro se ter inspirado no romance de Mia Couto, ele acabou por criar uma outra obra, plena da sua própria realidade mental, do seu próprio desejo.



Figura 54 –
João Ribeiro, *O último voo do flamingo*, 2010:
00:03:11

No filme, o Tradutor surge, primeiro, de costas, já que ele se está a dirigir para o lugar do primeiro rebentamento. Contudo, o realizador decidiu apresentá-lo logo, fazendo-o aparecer num grande plano, numa luz natural suave e difusa, que envolve a personagem e que permite que este seja visto a partir de várias direções.

Ele tem uma visão crítica da realidade, em consequência dos estudos que realizou: “Mas, na minha vila, havia agora tanta injustiça quanto no tempo colonial. Parecia de outro modo que esse tempo não terminara. Estava era sendo gerido por pessoas de outra raça” (Couto, 2000: 114).

Ele tenta entender o seu passado, bem como as tradições do seu país, numa busca permanente de identidade. É uma personagem entre dois mundos, que procura encontrar o seu próprio lugar, e, para o conseguir, tem que compreender o seu país. Herdeiro dos valores dos seus antepassados, é nele e na sua geração que está depositada a esperança da reconstrução de Moçambique.



Figura 55 –
João Ribeiro, *O último voo do flamingo*, 2010:
00:03:33

Quando vai ao encontro do pai, Sulplício, vai em busca de si-próprio e de um lugar nesse mundo que parece não lhe pertencer mais. Numa das cenas do filme, quando ele ouve o pai a cantar aos flamingos, as lágrimas vêm-lhe aos olhos porque se lembra dos seus pais a cantarem essa canção quando ele era criança. No ecrã, o rosto do tradutor surge em primeiro plano e o seu pai, de costas, em

fundo (fig. 55). A atmosfera é de mistério, pois está escuro, encontrando-se o rosto e a camisa de Sulplício iluminados, o que lhe confere uma dimensão irreal. Tal como o filho, no início do filme, Sulplício veste uma camisa amarela, da cor da eternidade (cf. Chevalier & Gheerbrant, 1997: 58). O Tradutor deposita, no pai, as esperanças de encontrar as respostas às suas próprias questões e vai, com efeito, vê-las realizarem-se.

A demanda do Tradutor, no filme, não sai tão emblemática quanto a do romance, mas corresponde, também, a uma procura de identidade, com base num reposicionamento no mundo. Por isso, ele é um dos dois sobreviventes que fica à espera do flamingo.

4.2.2 Massimo Risi: o poder exterior

Italiano de nacionalidade, ele é um militar das Nações Unidas, cuja missão é desvendar o crime de Tizangara. Imparcial, quando chega, Massimo tem como objetivo cumprir o seu trabalho para poder regressar ao seu país e ser recompensado. Contudo, por via das descobertas que vai fazendo, com a ajuda do Tradutor, a sua missão torna-se, afinal, mais ampla, pois tem de desvendar um enigma muito maior do que a explosão dos soldados: o da cultura moçambicana.

Numa alusão à palavra portuguesa “máximo”, e ao significado que ela reveste, esta personagem, que se quer superior, que, sob as vestes de militar, procura alcançar a verdade, é transparente para o Tradutor:

No enquanto, observava o estrangeiro: como a alma dele se via pelas traseiras! Os europeus, quando caminham parecem pedir licença ao mundo. Pisam o chão com delicadeza mas, estranhamente, produzem muito barulho (Couto, 2000: 37)

Quer conhecer e compreender tudo, mas, mal chega a Tizangara, compreende a difícil missão que tem:

Um peso invisível lhe fez descair a cabeça. Parecia derrotado, sem esperança.

- *Tenho que cumprir esta missão. Eu queria só receber a promoção que há tanto espero.*

- *O senhor vai conseguir.*

- *Acha que vou saber quem fez explodir os soldados?*

O italiano estava num desfarrapo. (ibid.: 42)

Percebe que, em Tizangara, a realidade é outra, que nela existem ideias, crenças poderes ocultos que o ultrapassam. Graças ao Tradutor, Massimo Risi vai perdendo, pouco a pouco, a sua racionalidade e as suas certezas. Com as pistas que o Tradutor lhe vai deixando, para facilitar a compreensão de valores tão diversos dos ocidentais, Massimo vai-se abrindo a outra cultura, vai-se deixando enlevar pelos seus encantos.

Como estrangeiro e europeu, ele começa por estranhar alguns acontecimentos insólitos que ocorrem em Tizangara: “Eu posso falar e entender. Problema não é a língua. O que eu não entendo é esse país daqui” (ibid.: 40). A África pesa muito nos ombros de um homem habituado ao racional.

No entanto, deixa-se envolver por Temporina, pelos acontecimentos que se sucedem e “a decisão de se retirar, abandonar Tizangara, parece posta em causa” (ibid.:

201). Vai-se perdendo progressivamente na investigação que está a levar a cabo, pois a única busca que parece efetuar é a de si próprio. Para o leitor é, pois, normal que o Tradutor ache “que o seu modo de caminhar já era mais ligeiro, ele já se mexia como se o corpo fosse dele” (ibid.: 109).

A opção do realizador, de escolher um ator italiano, Carlo d’Ursi, tornou o papel da personagem mais verosímil, marcando ainda mais o distanciamento linguístico e cultural existente entre ele e as restantes personagens. Este italiano é um militar ao serviço da paz em Moçambique e, quando chega a Tizangara, está fechado a todo o tipo de fenómeno que saia da sua realidade. No entanto, acaba por se apaixonar pelo país, pela sua cultura e pela sua gente.



Figura 56 –

João Ribeiro, *O último voo do flamingo*, 2010:
00:07:49

No filme, a transformação moral de Massimo reflete-se no seu próprio aspeto físico: quando chega a Tizangara, ele é um homem cheio de certezas, que traja um uniforme militar, mas, no final, quando ele já aceita outros costumes e já acredita nas crenças do povo, ele veste um traje informal e tipicamente moçambicano (fig. 56 e 57).



Figura 57 –

João Ribeiro, *O último voo do flamingo*, 2010:
01:14:00

Massimo deixa-se envolver pelos sentimentos e descobre novas sensações. Por exemplo, ele segue Temporina, quando esta o guia para que ele se eleve com ela do (seu) chão e da (sua) realidade: “*Falo sério: saber pisar neste chão é assunto de vida ou morte. Venha, que eu lhe ensino. (...) pise como quem ama, pise como se fosse sobre um peito de mulher*” (ibid.: 70).

Tudo, nessa terra, é possível, basta acreditar, e Massimo não acreditava. Demorou tempo a ceder, a abrir os olhos para um lado outro, para o invisível, mas aprendeu a fazê-lo graças ao Tradutor, que o foi apoiando até que ele ganhasse confiança e que tomasse consciência dos seus sentimentos em relação a Temporina:

E foi confiando em Temporina que Massimo atravessou um campo minado, para responder ao seu apelo.

- *Venha, Massimo. Venha ter comigo! (...)*

Padre Muhando contragritou:

- Não se mexa! (...)

- Não lembra que lhe ensinei como pisar o chão? Pois venha, caminhe como lhe ensinei.

Massimo demorou-se. Mas depois – seria crença? – ele começou a caminhar. Vagaroso, todo o corpo era um calcanhar, o pé e o ante-pé, passo sem pegada. E perante nosso assombro, Massimo Risi passou pelo terreno minado como Jesus se deslocou sobre as águas. (ibid.: 204)



Figura 58 –

João Ribeiro, *O último voo do flamingo*, 2010:
01:16:09



Figura 59 –

João Ribeiro, *O último voo do flamingo*, 2010:
01:16:14

João Ribeiro decide reproduzir esta cena, mantendo-se fiel ao romance de Mia Couto: Massimo corre ao encontro de Temporina, quando a vê. O Tradutor, tal como a personagem couteana, grita “Massimo, não vás por esse campo, ele está minado” (Ribeiro, 2010: 01:15:44). Massimo ainda hesita, mas depois de Temporina insistir, “Vem”, ele avança, desta vez sem olhar para trás, não obstante o aviso – repetido – do Narrador.

As duas personagens surgem, primeiro, isoladamente, num *travelling* vertical, que permite acompanhar cada uma das elevações e, depois, surgem num grande plano geral, que possibilita o enquadramento do encontro no espaço – o rio, as palmeiras, o campo e o céu – (fig. 58). Quando as duas personagens se unem, durante a levitação, um plano geral permite dar conta dos sentimentos que unem Massimo e Temporina (fig. 59). Neste plano, e segundo as orientações técnicas de Arcangelo Mazzoleni, as personagens dominam o ambiente que os envolve (cf. Mazzoleni, 2005: 22), destacando-se o amor que as une. As luz quente e os tons de castanho, amarelo e verde têm uma conotação positiva, de alegria, já que “A luz quente serv[e] para conotar situações alegres, de comédia ou romance” (ibid.: 62).

No final do romance, ele está diferente, pois “O tempo que passara com Temporina lhe acendera estrelas nos olhos” (Couto, 2000: 215), levando-o a acreditar que o flamingo vai voltar e a transmitir essa esperança ao Tradutor. Por isso, quando este lhe pergunta “Que vamos fazer?”, Massimo responde: “Vamos esperar. (...) Esperar por outro barco. (...) Esperar por outro voo do flamingo. Há-de vir um outro” (ibid.: 224).

4.2.3 Sulpício: a voz dos antepassados

O nome desta personagem, pela proximidade com “suplicio”, é, uma vez mais, profundamente simbólico. É um indicativo do sofrimento pelo qual ele e toda a população moçambicana passaram durante as duas guerras.

Homem de fibra, que vive “fora dos agrados governamentais” (ibid.: 108), ele tem um legado que herdou dos antepassados e que o torna sábio e misterioso. No romance, no entanto, esta personagem é mais enigmática e mais complexa.



Figura 60 –
João Ribeiro, *O último voo do flamingo*, 2010:
00:42:22

Sulpício é uma personagem que se encontra ligada ao rio e à árvore, por isso João Ribeiro fá-la quase sempre surgir “reclinad[a] num velho cadeirão” (ibid.: 136), sentada em frente ao rio e por baixo do tamarindo (fig. 60). “L’univers extérieur décrit par le romancier”, dizem-nos Bourneuf e Ouellet, “renvoie aussi aux personnages pour lesquels il constitue un prolongement, un obstacle ou un révélateur” (Bourneuf & Ouellet, 1975: 152).

Como já foi referido anteriormente, o rio e a árvore assumem uma função importante no filme, razão pela qual estes dois elementos aparecem logo nas primeiras imagens da película. Na cena em que o Tradutor e Massimo vão visitar Sulpício, este último surge num grande plano geral, entregue à imensidão da árvore e do rio (fig. 60). O capítulo décimo do romance, que tem por título “O pai sonhando frente ao rio parado”, retrata esta cena, mas João Ribeiro põe Sulpício a cantar aos flamingos.

Tendo tido sempre como preocupação central o seu país, Sulpício volta porque chegou o momento de fazer voltar os flamingos. A atitude de contemplação que adota constitui uma característica da personagem, que fala com os mortos para salvar os vivos. Ele representa, pois, a consciência do país e a voz dos antepassados.

Porque tinha, e tem, uma visão crítica, ele foi dos poucos que recebeu as consequências da Independência, vindo a ser uma vítima dos poderosos: “*Matar o patrão? Mais difícil é matar o escravo que vive dentro de nós. Agora, nem patrão nem escravo. – Só mudámos de patrão*” (Couto, 2000: 141). Porém, continua a desconfiar dos estrangeiros, tendo sofrido “racismos e engoli[do] saliva de sapo” (ibid.: 140); “os brancos. Chegavam com falas doces. Com ele porém, não valia a pena. Ficaria calado, aquele europeu não entraria em sua alma por via de palavras que ele proferisse” (ibid.: 137-138).

Em suma, ele procura defender a identidade do seu país, os costumes que por lá existem, e critica todos aqueles que, depois da Independência, assumiram o papel de brancos: “(...) durante séculos quiseram que fôssemos europeus, que aceitássemos o regime deles de viver. Houve uns que até imitaram os brancos, pretos desbotados. Mas ele, se houvesse de ser um deles, seria mesmo, completo, dos pés aos cabelos” (ibid.: 139-140).

Enquanto ser de papel, Sulpício refere-se, simultaneamente, ao real e ao não-real e, por isso, influi na conduta do leitor (cf. Jouve, 2004: 200). Sendo a voz do povo, os efeitos são grandes para quem o segue durante o ato de leitura, e dependem da ideologia política, dos valores morais e culturais do indivíduo em carne e osso. Ele é o detentor da verdade e sabe, então, que “Havia (...) outras explosões que matavam a (...) gente moçambicana. Explosões verdadeiras, com prova de sangue e de lágrima” (ibid.: 144).

A ironia, a distância, o autoritarismo são traços que a personagem romanesca e a personagem fílmica partilham. Contudo, o Sulpício de João Ribeiro é um pouco mais repetitivo, um pouco menos rico, no sentido em que o realizador não explora tanto o seu lado humano, insistindo essencialmente no papel que ele tem de intermediário entre os vivos e os mortos. O realizador procurou dar à personagem uma função onírica, tendo deixado de parte a faceta de marido e de pai que ela tem em Mia Couto. O que mais importa, à figura couteana “ O homem sem mulher, sem filho, é como quem não tem espelho. Ele ficara assim desleixado, desbarbado e cheirente porque estávamos longe. Não tinha quem se importasse por ele. Nem por quem ele se importasse” (ibid.: 209). A personagem é mais complexa em Mia Couto, pois ela apresenta uma multiplicidade de traços caracterizadores.

Na geografia moral de Sulpício, Moçambique é um país invadido pela corrupção, e que espera por um futuro melhor. Ele não tinha e não tem lugar naquele mundo – primeiro, dominado pelo estrangeiro e depois, pelo poder vigente – e, por isso, deposita no seu filho e na geração deste a esperança num futuro melhor. Conhecedor do passado, voz da experiência individual e coletiva, assume também o papel de revelador, pois, segundo Henri-Paul Chevrier, “Le personnage peut aussi être un révélateur (...)” (Chevrier, 2005: 91). Ele luta, então, pela pátria e pretende ajudar a repor a verdade e a reconstruir o país.

Não é, por isso, ocasional a relação estabelecida com os flamingos, que marcam a sua infância, acompanham a sua vida de adulto, para, no final, se (con)fundirem com ele próprio:

*A minha primeira lembrança são os homens caçando o flamingo. (Couto, 2000: 190)
Era ordem de matar o pássaro. (...) Aquele golpe se anichava em minha alma. O pássaro morria em mim. O pior, contudo, ainda estava por vir. À noite, eu era obrigado a comer aquela carne. Meu pai achava que me faltava dureza, prontidão de matar. Devia então comer aquele destroço. Para ser homem. Recusava-me. (...)
Eu me sentia frágil, perseguido por essa vergonha. Matar os flamingos era uma prova de macheza em que reprovava. E fiquei acabrunhado, inferior, cabisbaixito. Até que conheci sua mãe e ela me salvou desse fundo sem fundo. Os homens são assim, fingidos de força, porque têm medo. (ibid.: 191-192)*

Sulpício tinha, todavia, uma singularidade:

(...) retirava do corpo os ossos e os pendurava nos ramos de uma árvore. (...) já desprovido de interna moldura, ele amoleceu, insubstanciando-se no meio do chão. Ficou ali esparramorto, igual uma massa suspirosa (...) só os ossos da maxilas ele conservava. Para as falas conforme depois explicou (...). (ibid.: 215)

É uma figura insólita, que só “veste os ossos” para entrar no mundo dos vivos. Preso num limbo entre o presente e o futuro, entre a desilusão e a esperança, entre a vida e a morte, ele aguarda o momento de partir definitivamente.

Mia Couto usa a parábola para valorizar o papel de Sulpício e fazer valer a moral da história:

Pedi-me que que o empurrasse mais para junto da árvore do matumi. Queria ficar mais perto da suspensa ossatura. Cautelas suscitadas pelo susto da anterior noite: altas horas ele escutou ruídos. Estremunhou-se. E se uma hiena estivesse roendo os seus ossos? Doeu-lhe no corpo as partes que lhe faltavam. E era. Outrossim, eram. Não as hienas, próprias. Mas hienas inautênticas, bichos mulatos de gente. E para mais: suas cabeças eram as dos chefes da vila. Os políticos dirigentes desfilavam ali em corpo de besta. Cada um trazia nas beíças umas tantas costelas, vértebras, maxilas. Meu pai tentou erguer-se, escapar para longe. Mas assim, inesquelético e sem moldura interior, ele apenas minhocava, em requebros de invertebrado. Vendo a gente grande focinhando entre as ossadas ele ainda se perguntou: como é que engordaram tanto se já não há vivos para caçarem, se já só resta pobreza? Uma das hienas lhe respondeu assim:

- *É que nós roubamos e reroubamos. Roubamos o Estado, roubamos o país até sobrarem só ossos.*

- *Depois de roermos tudo, regurgitamos e voltamos a comer – disse outra hiena.*

O que faziam de comigo era vender a minha carne aos leões vindos de fora. Elas, as hienas nacionais, contentar-se-iam com o esqueleto. De repente, deflagrou a tempestade e os monstros desapareceram. No chão, se espalharam os múltiplos ossos vindos de tantos e díspares corpos. Meu pai se arrastou, penoso, entre a caveiraria. Como distinguir os seus ossos dos demais? (ibid.: 216-217).

Esta situação alegórica usa de uma linguagem metafórica e simbólica surpreendente, que causa mau estar no leitor, pelo facto de as imagens serem duras e cruéis e de a realidade escondida, disfarçada, ser comum ao mundo dos seres de papel e dos seres vivos.

4.2.4 O Administrador: o poder político e a corrupção

Uma outra voz narrativa, é a de Estêvão Jonas, o Administrador de Tizangara. Prepotente, representa o poder vigente, que não contribui para melhorar a situação do país, preocupando-se apenas em servir os seus interesses pessoais. Opondo-se às autoridades internacionais, ele não aceita a invasão de Massimo, nem a sua intromissão naquele que ele considera ser o seu território. Ele explora o povo, servindo-se da posição que ocupa. Este abuso de poder é denunciado várias vezes ao longo do romance e é tido como um dos impedimentos ao desenvolvimento do país. Como confessa Ana Deusqueira, no seu depoimento:

Estes poderosos de Tizangara têm medo de suas próprias pequenidades. Estão cercados, em seu desejo de serem ricos. Porque o povo não lhes perdoa o facto de eles não repartirem riquezas. A moral aqui é assim: enriquece, sim, mas nunca sozinho. São perseguidos pelos pobres de dentro, desrespeitados pelos ricos de fora. Tenho pena deles, coitados, sempre moleques. (Couto, 2000: 183)

Enquanto representante do poder vigente, Estêvão Jonas não olha a meios para atingir os fins.

No filme, tal como no romance, ele é uma figura burlesca, que se caracteriza pela antipatia, o autoritarismo, a falsidade e a violência. É perverso e, por tal facto, escolhe uma pessoa, que ele pensa poder manipular, para vigiar Massimo: o Tradutor.



Figura 61 –
João Ribeiro, *O último voo do flamingo*, 2010:
00:07:55

O ridículo, a hipocrisia são uma companhia constante da personagem de Mia Couto, que não se coíbe de a retratar de forma grotesca: “Assim emperlado, sua pele reluzia ainda mais escura, repuxados os brilhos da sua frente” (ibid.: 25).

Por sua vez, João Ribeiro procurou realçar as mesmas características na personagem. Usa a imagem para salientar a sua expressão (cf. fig. 61) e orienta o roteiro no sentido de recriar a personagem bajuladora e falsa couteana: “Seja Vossa Excelência bem-vinda a esta terra que é nossa, mas também vossa, unida pela nação, na verdadeira aceção da vossa organização” (Ribeiro, 2010: 00:07:57 a 00:08:05). A forma protocolar como recebe os militares é ridícula, excessiva e risível. Mia Couto vai mais longe no grotesco de situação:

Já os visitantes saíam dos carros com imponência e o administrador, em transe, repetiu o despropositado comando:

- *Alinhados!*

Pensando que a ordem lhe era destinada, o povo se ajeitava em filas quase indianas. Logo a praça se arranhou a jeito de cerimónia militar. Estêvão Jonas passou às apresentações. Sua voz, contudo, era continuamente abafada pelos balidos do cabrito.

- *Este aqui é...*

- *Mééé!* (Couto, 2000: 27)

À semelhança da ironia virulenta do episódio dos “Comícios Agrícolas” de *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert, Mia Couto sobrepõe as interferências sonoras do animal às apresentações de Jonas, para parasitar estas últimas. O cómico de situação tira solenidade ao acontecimento e assinala o futuro fracasso de Jonas.

A mediocridade da personagem é, assim, realçada quer pelo romancista quer pelo cineasta. Neste episódio, Mia Couto e João Ribeiro traçam, desde logo, o perfil de Jonas e perspetivam o seu fim.



Figura 62 –
João Ribeiro, *O último voo do flamingo*, 2010:
01:05:54

A violência é outra das características que é comum às duas obras: chega a agredir fisicamente Ana Deusqueira, por esta não lhe ter obedecido e ter protegido Massimo contra a sua vontade (fig. 62).

Como preconiza Henri-Paul Chevrier, “Les personnages proposent toujours une certaine conception de la société (...)” (Chevrier, 2005: 92), e Estêvão Jonas representa o político corrupto, que enfraquece ainda mais o seu país, já debilitado por longos períodos de guerras.

Numa outra edição do livro *O último voo do flamingo*, de 2005, são mencionadas as “Palavras proferidas por Mia Couto na entrega do Prémio Mário António, da Fundação Calouste Gulbenkian, em 12 de junho de 2001”. Neste discurso, o autor afirma:

O último voo do flamingo fala de uma perversa fabricação de ausência - a falta de uma terra toda inteira, um imenso raptó de esperança praticado pela ganância dos poderosos. O avanço desses comedores de nações obriga-nos a nós, escritores, a um crescente empenho moral. Contra a indecência dos que enriquecem à custa de tudo e de todos, contra os que têm as mãos manchadas de sangue, contra a mentira, o crime e o medo, contra tudo isso se deve erguer a palavra dos escritores. (Couto, 2005: 224).

Nesta sua denúncia dos “ comedores de nações ”, inclui-se Estêvão Jonas simbolizando o moçambicano que se deixou corromper pela ganância, pela sede de poder.

4.2.5 Padre Muhando: o (anti)poder da religião

Sem significado aparente, o nome escolhido por Mia Couto para designar o Padre, Muhando, não remete para a sua condição religiosa, mas antes para as suas origens africanas.



Figura 63 –

João Ribeiro, *O último voo do flamingo*, 2010:
00:02:57

algres(...)" (Mazzoleni, 2005: 62), a sequência visa dar continuidade ao humor já experimentado anteriormente, tendo em conta o facto de que a queda do Tradutor, provocada pelo padre que foge não se sabe de quê, nem de onde, não tem nenhuma função narrativa, a não ser a de desencadear o riso. O padre surge do lado direito do ecrã e derruba o Tradutor, que cai da bicicleta e corre por entre o mato.

Ora, a personagem descrita por Mia Couto não tem nada de cómico, pois começa logo por parecer estranha aos olhos do leitor: "Fomo-nos aproximando dos polícias que escoltavam um homem pequeno, coxo. Estava de costas, mas quando se virou, vi que era o Padre Muhando. Vinha descalço, sem camisa. Semelhava um Cristo negro, carregando uma invisível cruz" (Couto, 2000: 125). A descrição física remete para um homem comum, pobre, com uma deformidade física. Pela ironia da comparação, o autor aligeira a carga dramática do sofrimento que o padre parece carregar.



Figura 64 –

João Ribeiro, *O último voo do flamingo*, 2010:
00:36:57

A personagem cinematográfica, por sua vez, transmite uma ideia distinta: é alta, bem constituída e encontra-se ricamente vestida (fig. 64). O seu traje é muito sofisticado para um país pobre e visa, desde logo, ajudar a caricaturar esta figura, que tem contornos mais jocosos que a de Mia Couto.

No momento da sua detenção, o Padre aparece num ambiente de cores frias – o azul e o cinzento – e em contraluz, servindo os tons para conotar a sua frieza e arrogância (fig. 64).

O padre Muhando surge de semblante carregado e sério. Da sua túnica cinzenta sobressai uma grande cruz vermelha, que possui um profundo simbolismo religioso:

A tradição cristã enriqueceu prodigiosamente o simbolismo da cruz, condensando nesta imagem a história da salvação e da paixão do Salvador. A cruz simboliza o

Crucificado, o Cristo, o Salvador, o Verbo, a segunda pessoa da Trindade. Ela é mais do que uma representação de Jesus Cristo, ela identifica-se com a sua história humana, com a sua pessoa. (Chevalier & Gheerbrant, 1997: 246)

Esta personagem de João Ribeiro resulta diferente da imaginada pelo leitor do romance, o que é, de resto, um risco que se corre, tendo em conta, como sustenta Francis Vanoye, que a atribuição de um físico à personagem é um imperativo do cinema: “Le cinéma est, en un sens, un art plus démocratique que la littérature: il distribue à tous les personnages un physique” (Vanoye, 2005: 130).



Figura 65 –
João Ribeiro, *O último voo do flamingo*, 2010:
00:38:46

João Ribeiro retoma o episódio onde, estando detido, o Padre Muhando toma o pequeno-almoço (fig. 65):

Sentado num banco de curandeira, o Padre Muhando matabichava. Nos aproximámos e me surpreendi com sua refeição: o homem molhava o peixe frito no chá. Ele, sorridente:

- Assim o peixe fica açucaroso. (Couto, 2000: 126)

Todavia, o insólito que caracteriza a refeição do Padre na narrativa literária – o peixe mergulhado no chá – não foi explorado pelo realizador, que o retirou da sua narrativa fílmica, tornando, assim, a cena mais comum, mais real.

Em Mia Couto, a atmosfera que circunda o sacerdote está envolta em realidade e magia, situando-o num limbo entre o humano e o sobrehumano, o racional e o irracional, a sanidade mental e a loucura.

Por isso, a sua confissão deixa logo de ser considerada plausível e credível, mas muito haveria, afinal, a considerar nas suas declarações:

O padre era uma criatura digna de descrédito. Confirmava o que tinha ouvido dizer: o religioso enlouquecera, esquecendo suas devotas obrigações. Várias vezes se ouvira o sacerdote insultando Deus pelas ruas públicas. Morria uma criança, indefesa contra o sofrimento, e Muhando saía da igreja e desafiava o Criador, ofendendo-o em frente de todos. Chamava-lhe os piores nomes, desfiava-o a pente grosseiro.

– *É verdade que ofende Deus?*

– *Qual Deus?*

– *Bom... Deus.*

– *Ah, esse. É verdade, sim. Eu insulto-O quando Ele se descomporta.*

Tinha razões para essa intimidade – ele e Deus eram colegas, sabedores de segredos mútuos. Quando ele bebia, Ele bebia também. Por isso ele não rezava a Deus. Antes, rezava com Deus.

– Sabe onde é a minha verdadeira igreja? Sabe? É junto ao rio, lá no meio dos *caniços*. (ibid.: 128)

Estamos, pois, perante um padre desacreditado de Deus, que renega o ser supremo sempre que há sofrimento humano e que tem por igreja a natureza: a margem do rio e os caniços.



Figura 66 –
João Ribeiro, *O último voo do flamingo*, 2010:
00:39:32

O Padre Muhando de João Ribeiro é uma figura mais exuberante, mais teatral, porventura mais descontrolada (fig. 66), e a estranheza vem, precisamente, deste seu lado louco e irracional. A sua confissão, no filme, revela, de facto, um certo grau de insanidade mental:

– O meu objetivo é simples e claro. Há muito que esta terra deixou de compreender a minha religiosidade.

Quero partir para mundos que me compreendam”.

– Quer morrer?

– Qual morrer! Isso é para os mortos! Eu quero ir para a capital... com direito a passagem paga, como é privilégio dos prisioneiros! (Ribeiro, 2010: 00:38:52 a 00:39:11)

As gargalhadas que se seguem reforçam a ideia de que este sacerdote sofre de loucura, o que retira toda a seriedade ao interrogatório. O orientador espiritual de Tizangara parece estar destituído de juízo e, certamente por isso, é detido como suspeito pela autoridade local.



Figura 67 –
João Ribeiro, *O último voo do flamingo*, 2010:
00:39:32

Em João Ribeiro, este homem possuído pela loucura também tem os seus momentos de lucidez. Tal como em Mia Couto, quando seres inocentes morrem, ele revolta-se, mas não contra Deus, antes contra os homens:

– Mataram o moço tonto, e ninguém o pode substituir! Assassinos! Blasfémia! Infiéis! Assassinas! Bandidos! Blasfémia! O miúdo era tonto, não tinha culpa de nada!

Bandidos sejam! Que o céu faça cair sobre as vossas cabeças toda a sua irra, toda a sua raiva! Que ardam nos confins dos infernos! Pr'ó inferno, assassinos! Mataram o miúdo, infames” (Ribeiro, 2010: 00:45:28 a 00:46:00).

Neste seu momento de lucidez, insurge-se contra a autoridade local e acusa-os diretamente da morte do moço tonto (fig. 67). Contrariamente ao que se passa no romance, o Padre não exerce nenhuma blasfêmia contra Deus, mas antes contra os homens poderosos. A revolta da personagem romanesca é, claramente, contra Deus: “Vociferava, possesso, contra Deus. Ele ter levado o miúdo tonto, inominado, isso era imperdoável. Que Ele lhe havia de pagar, aqui na terra pois o céu é demasiado tarde” (Couto, 2000: 149).

O desvio em relação aos preceitos católicos é mais acentuado na personagem romanesca ou, melhor dizendo, o entrecruzamento das duas crenças, em Deus e no Diabo, é mais forte em Mia Couto. O Padre Acredita que “Deus (...) sem o Demônio [...] seria apenas metade” (ibid.: 128), por isso confessa “visitar” o Inferno e invocar o Diabo:

O padre avisou: tudo que ouvia dizer sobre ele era verdade. Sim, tudo era verdade: que ele fazia visitas ao inferno, sim era verdade. Mas, no rigor, era o inferno que o vinha visitar a ele. E eram demónios os que comandavam nossos destinos.

- É preciso consultar um demônio para se saber a morada de outro demônio. (ibid.: 129)

Oposta à imagem inicial, associada a Cristo, para Jean Chevalier, o Inferno opõe-se a Deus:

Se a luz se identifica com a vida e com Deus, o inferno significa a privação de Deus e da vida. (...) É a perda da presença de Deus, e, como nenhum outro bem pode já iludir a alma do morto, separada do corpo e das realidades sensíveis, é a infelicidade absoluta, a privação radical, *o tormento misterioso e insondável*. É o malogro total, definitivo e irremediável duma existência humana. (Chevalier & Gheerbrant, 1997: 377)

Em suma, para o Padre Muhand de Mia Couto, para conhecer o homem é preciso conhecer o Diabo, pois o ser humano é “a alma com carne” de Satanás (Couto, 2000: 130). Como, segundo ele, “*o inferno já não aguenta tantos demónios. Estamos a receber os excedentes aqui na Terra. Um género de deslocados do Inferno*” (ibid.:98), por

isso ele se vai encontrar com Deus “entre os caniçais das margens dos rios” (ibid.: 128), para o olhar nos olhos e lhe pedir ajuda para salvar a terra desses “demónios”.



Figura 68 –

João Ribeiro, *O último voo do flamingo*, 2010:
00:55:31

No filme, tal como no romance, o Padre tem uma forma especial de falar com Deus, de invocar a primeira metade do Ser Supremo, a do Bem, quando a do Mal já corrompera o homem: o Padre surge a rezar de uma forma invulgar, em comunhão com a Natureza, num ambiente sobrenatural – o tom arroxeadado usado para a paisagem, o cenário remete para o misticismo e a espiritualidade e

confere uma dimensão transcendental à cena (fig. 68).

Estando o espaço igreja associado ao secretismo, pois é lá que o Padre esconde os “seus amores dos olhares invejosos dos sem amores” (ibid.:156), ele não é, pois O lugar da espiritualidade e da purificação da cultura ocidental, mas antes o sítio onde um padre, que antes de mais é homem, pratica atos menos próprios para a sua condição. Contudo, nem no romance nem no filme subjaz a ideia de que esta conduta do Padre é perversa ou devassa, como se os impulsos do homem fossem naturalmente explicáveis para a sociedade.

Contudo, o padre, que fora desacreditado pelo poder, confessa ter tido um comportamento impróprio, porque “O religioso [...] já entornava por gosto e devoção” (ibid: 200). Reconhece que o vício do álcool lhe toldara o pensamento e o raciocínio, impedindo-o de denunciar os criminosos.

O homem é pois, mais importante que o padre, por isso, enquanto cidadão, confessa o seu comportamento impróprio e decide ter um papel interventivo na sociedade, ao denunciar os culpados, os poderosos.

Em suma, a personagem couteana é uma figura polémica, com características opostas às expectáveis, já que o leitor é levado a questionar-se sobre a integridade moral do padre católico, enquanto a imagem veiculada por João Ribeiro é mais caricatural, chegando a provocar o riso do espectador. Em João Ribeiro, uma voz crítica faz-se ouvir, a do feiticeiro, que afirma: “O Padre fala com Deus, por isso ele sabe tudo, mas não faz nada, não é!” (Ribeiro, 2010: 00:54:46). O realizador põe a sua própria visão da religião nesta fala, a sua própria perceção da realidade, onde política e fé convivem pacificamente.



Figura 69 –
João Ribeiro, *O último voo do flamingo*, 2010:
01:13:38

A instabilidade do sacerdote, os estados de euforia, de fúria, de revolta e de conformismo, é transmitida pela alternância de cores das imagens onde ele aparece, variando entre os tons quentes e frios, tal como podemos verificar na cena da festa final, cujo tom amarelo reenvia para a alegria e a esperança (fig. 69). Tal como considera Gérard

Betton : “Les couleurs imprimant en notre être des sentiments et des impressions, agissent sur notre esprit, sur notre état d’âme; ils peuvent donc servir à faire progresser l’action, participer directement à la création de l’atmosphère, du climat psychologique” (Betton, 1983: 62). Impulsivo, o Padre deixa-se levar pela emoção, descontrolando-se, não correspondendo, desta forma, à imagem equilibrada e reflexiva, própria da sua condição.

4.2.6 Zeca Andorinho: a (ante)visão dos espíritos

Enquanto o padre representa a religião cristã, o feiticeiro é uma força contrária, aparecendo associado a Satanás. Segundo Grillot de Givry: “A principal função do feiticeiro, como o seu nome indica, era a de enfeitiçar as pessoas (...) Atraía sobre eles a maldição do Inferno, tal como o sacerdote atraía a bênção do Céu; e neste terreno, estava em rivalidade total com o mundo eclesiástico” (apud: Chevalier & Gheerbrant, 2005: 318). O feiticeiro dedica-se à adivinhação, “(...) usando toda a espécie de procedimentos, à procura dos segredos da natureza para obter poderes mágicos, e sempre em contradição com a lei cristã” (ibid.: 318).

O seu nome, composto pelo diminutivo de José – nome bíblico, Zeca, e por Andorinho – neologismo criado a partir de “andorinha”, simboliza a esperança, a metamorfose e a renovação.

Personagem importante na região, o feiticeiro Zeca Andorinho é mais respeitado que o Padre – que foi sendo desacreditado pelos seus próprios atos. Porque ele tem um lugar no cimo da hierarquia social de Tizangara, a sua função é de denunciar o que está errado na sociedade moçambicana, por isso, delata o Padre, porque ele não respeita a sua condição ao seduzir Temporina, critica os que detêm o poder, que exploram as pessoas e fala, também, dos efeitos nefastos do colonialismo.

Próximo do povo, ele é dono de uma filosofia e de um saber capazes de orientar espiritualmente o ser humano: “Viver é fácil: até os mortos conseguem. Mas a vida é um

peso que precisa ser carregado por todos os viventes. A vida, caro senhor, a vida é um beijo doce em boca amarga. Se acautele com eles, meu amigo. Uns não vivem por temer morrer: eu não morro por temer viver” (ibid.).

Homem experiente, com uma sabedoria muito própria, por acreditar em poderes que transcendem os terrenos, assume que a vida vai para além da vida terrena e aconselha, por isso, Massimo a procurar as respostas que pretende do outro lado do visível:

E, no fim, só um conselho. É que há perguntas que não podem ser dirigidas às pessoas, mas à vida. Pergunte à vida, senhor. Mas não a este lado da vida. Porque a vida não acaba do lado dos vivos. Vai para além, para o lado dos falecidos. Procura desse outro lado da vida, senhor. (ibid.: 159)



Figura 70 –

João Ribeiro, *O último voo do flamingo*, 2010:
00:04:32

isso, quando troca as seguintes palavras com Estêvão Jonas, já não surpreende: “– Posso invocar os espíritos Administrador?/– Hein?/ – Os espíritos?/– Estrangeiros não conhece espíritos!/– ...Espírito, não tem nação!” (Ribeiro, 2010: 00:07:21 a 00:07:32).

Nesta primeira sequência, o feiticeiro aparece em plano americano, sob uma luz natural e, tal como no caso do Padre, a tonalidade das cores amarelo e verde remete para a esperança.



Figura 71 –

João Ribeiro, *O último voo do flamingo*, 2010:
00:48:47

Numa outra sequência, o feiticeiro já traja uma camisa e uma capulana, revelando a mistura de influências europeia e africana. Do cimo de uma árvore, lança uns pós luminosos sobre Massimo e Temporina: um feitiço (fig. 71). A personagem aparece num plano inteiro e no centro do ecrã, orientando a luminosidade que recai sobre o feitiço o olhar do espectador. Depois, há que salientar que a cor das suas vestes também ajudam a suscitar a magia, o mistério e a fantasia. Esta

imagem parece ter como objetivo levar o espectador a sentir-se um transgressor da ordem. Conforme refere Henri-Paul Chevrier:

Le plaisir de transgresser l'ordre et la morale par procuration doit (...) provoquer une catharsis. Cet apaisement relève d'un double mouvement: d'une part la satisfaction de nos désirs inconscients et d'autre part le fait que le châtement nous délivre de l'angoisse d'avoir éprouvé ces désirs. (Chevrier, 2005: 98)

O cinema, segundo este autor, permite ao espectador experienciar fantasmas sem correr nenhum perigo, sem ter nenhuma penalização. Este filme também desperta sentimentos, emoções, por via do desconhecido, do inesperado e do mágico.

Este feiticeiro, para além de possuir poderes sobrenaturais, goza igualmente de uma perspetiva filosófica e transcendental daquilo que se considera ser a realidade. Responde, assim, às questões postas por Massimo: “Se tu queres uma resposta para a morte? Não perguntes às pessoas, pergunta à vida” (Ribeiro, 2010: 00:56:26). No entanto, em Mia Couto, esta ideia prolonga-se, sugerindo que essa procura ultrapasse a vida: “É que há perguntas que não podem ser dirigidas às pessoas, mas à vida. Pergunte à vida, senhor. Mas não a este lado da vida. Porque a vida não acaba do lado dos vivos. Vai para além, para o lado dos falecidos. Procura desse lado da vida, senhor” (Couto, 2000: 159).



Figura 72 –
João Ribeiro, *O último voo do flamingo*, 2010:
00:52:33

O insólito da personagem cinematográfica também reside no seu aspeto físico, pois ela possui uma singularidade: um olho azul e outro castanho. Numa imagem sua, em primeiro plano, a luz lateral que incide sobre o lado do rosto que tem o olho azul dá relevo aos traços e acentua o contraste entre claro e escuro, conferindo-lhe, assim, uma dimensão sobrenatural.



Figura 73 –
João Ribeiro, *O último voo do flamingo*, 2010:
01:13:47

Ele volta a aparecer na cena da festa final, filmado em plano americano, de forma a salientar a túnica (capulana) e a bolsa em verga de artesanato local que usa, numa alusão explícita às suas origens. A predominância do amarelo remete, uma vez mais, para a fé e a esperança.

Na opinião de Francis Vanoye: “Il ne nous paraît pas pertinent de considérer le personnage

filmique comme l'incarnation' d'un personnage littéraire (provenant d'un roman ou d'un scénario) (...) un acteur sera toujours autre chose qu'un ensemble de mots" (Vanoye, 2005: 136). O feiticeiro Zeca Andorinho de João Ribeiro é diferente da personagem literária com o mesmo nome, pois é mais humanizada, mais "terrena", criando menos inquietação no espectador. Enquanto o leitor do romance é levado, pela imaginação, por mundos desconhecidos ou, pelo menos, difíceis de reconhecer, situados do lado de lá do visível e do perceptível, o espectador do filme rende-se ao mundo criado por João Ribeiro, às magias de um feiticeiro e às palavras sábias que ele pronuncia. Apesar de ele pertencer a um mundo outro, a sua sede de justiça torna-o no mais humano dos humanos.

5. Os caminhos enganosos da verdade: a ação, uma investigação "às avessas"

O capítulo décimo, intitulado "Os primeiros rebentamentos", tem início com esta crença de Tizangara: "Os factos só são verdadeiros depois de serem inventados" (Couto, 2000: 111).

Esta epígrafe, feita a meio do romance com vinte e um capítulos, suscita a dúvida sobre a veracidade dos factos relatados logo no primeiro capítulo: "Nu e cru, eis o facto: apareceu um pénis decepado, em plena Estrada Nacional, à entrada da vila de Tizangara" (ibid.: 17).

Verdadeiro ou não, mas todavia insólito, este acontecimento que despoleta todas as atenções na vila, vem desencadear uma investigação policial, a cargo de uma delegação das Nações Unidas. O leitor vai-se envolvendo na investigação, sem saber bem onde se situar: Tizangara é uma vila inexistente no mapa de Moçambique. Este espaço, tal como as personagens que desfilam, apesar de fictício, mantém traços reais.

Durante a investigação, em que são ouvidos os depoimentos de várias pessoas – do Administrador, de Ana Deusqueira, do Padre Muhando, de Zeca Andorinho e de Sulplício, outros crimes têm lugar.

No romance, os depoimentos das personagens processam-se por analepses, intensificando-se, assim, o ambiente de suspense.

O Administrador faz as suas confissões por escrito, em cartas que dirige ao Chefe Provincial e ao Ministro Responsável, que surgem nos capítulos intitulados "Primeiro escrito do administrador" e "A ventoinha fálica". Na primeira carta, ele diz aquecer em contacto com as mulheres, sugerindo serem estas as causas da explosão:

Todavia, eu sofro de uma estranheza. É que quando toco em mulher minhas mãos aquecem até ficarem como carvão aceso. Houve vezes até que pegaram fogo e eu fui obrigado a parar o acto. (...) Quem sabe um dia, de tão quente, também eu expludo no meio da noite? (ibid.: 79-80)

Na segunda carta, não aponta culpados, limitando-se a descrever a explosão sucedida no seu escritório: “Foi quando vi voar em minha direção um órgão de macho, mais veloz que fulminância de relampejo” (ibid.: 94). A personagem relata acontecimentos absurdos e não apresenta explicação para eles. O investigador e o leitor/espectador, em vez de esclarecidos, vão ficando cada vez mais confusos.

No capítulo “Uns pós na bebida (fala de Deusqueira)”, é apresentado, pelo ministro, o depoimento gravado de Ana Deusqueira. No filme, é Massimo quem faz a entrevista, no decurso da qual ela tenta seduzi-lo. Nas duas narrativas, o culpado dos crimes é o mesmo: “Somos nós, mulheres, os engenhos explosivos” (ibid.: 85) e os homens de Tizangara, por ciúmes dos soldados estrangeiros, recorrem a poderes desconhecidos, a feitiços.

Massimo ouve o depoimento desta mulher sem conseguir formular conclusões: “- Mas eu preciso de informação concreta. Pessoas não desaparecem” (ibid.: 86).

No capítulo “O primeiro culpado”, o Padre Muhando, detido, conta a sua versão das explosões:

Mas ele só fingia. Porque explicou: o soldado que explodiu era um homem feio. Tinha os tomates maiores que os do boi-cavalo. Até a andar se ouviam, os badalões dele. Dizia isto não porque os tivesse visto em vida. Os ditos voaram, póstumos, por cima do canhoeiro. E aterraram na estrada nacional, às vistas de todos. (ibid.: 127)

Massimo não acredita nele: “O padre era uma criatura digna de descrédito” (ibid.: 127)

No filme, ele assume ser o culpado das explosões:

- Fui eu que confessei (...) Só eu é que vi. Só eu é que posso falar. (...) Vi uma enorme explosão. (...) O órgão genital, aquele que apanharam na estrada, fui eu que pus lá. (...) O objetivo é claro: há muito que esta terra deixou de compreender a minha religiosidade. Quero partir para mundos que me compreendam. Quero ir para a capital. (Ribeiro, 2010: 00:38:18)

Essa confissão inspira pouco crédito, por ser seguida de gargalhadas. No romance, embora utilize uma linguagem mais elaborada, a imagem que dele é dada é pouco séria e pouco digna da sua condição:

O padre avisou: tudo que ouvia dizer sobre ele era verdade. Sim, tudo era verdade. Que ele fazia visitas ao inferno, sim era verdade. Mas, no rigor, era o inferno que o vinha visitar a ele. E eram demónios os que comandavam nossos destinos.” (ibid.:129)

No capítulo décimo quarto, intitulado “Fala do feiticeiro Andorinho”, o feiticeiro confessa nada saber sobre as explosões:

O que eu sei do zambiano despilado? E do paquistanês? E dos outros tantos que explodiram? Quer saber como ficaram capados? Ora, Excelentíssimo: cada um deixa cair o que não pode segurar. (...) Não sei o que aconteceu-com todo o respeito da ignorância. (...) Mas eu, mesmo sendo feiticeiro, no assunto deste caso, não lembro nem sei. Os anjos é que são testemunhas miloculares. O melhor é entrevistar-lhes. Entreviste os anjos, meu senhor. A si eles não vão negar. (ibid.: 155)

Remetendo a razão da explosão para uma entidade inexistente, Zeca Andorinho critica os governantes e o colonialismo e insiste na referência de encontrar a identidade nacional. No filme, ele incute a responsabilidade da situação política e social a toda a gente: “Culpado não é palavra no singular. Culpados somos todos” (Ribeiro, 2010: 00:55:33).

No capítulo décimo segundo, “O pai sonhando frente ao rio parado”, Sulpício critica o colonialismo e os governantes, não se pronunciando relativamente ao crime:

E me revelou, lacónico: era mentira que só explodissem soldados estrangeiros. Havia, segundo ele, outras explosões que matavam a nossa gente. Explosões verdadeiras, com prova de sangue e de lágrima (...). (Couto, 2000: 144)

No filme, quando questionado pelo filho sobre o assunto, Sulpício afirma: “quando chegar a altura certa, eu te contarei tudo” (Ribeiro, 2010: 00:35:09). Ele ri-se da detenção do Padre Muhandu, revelando saber mais do que conta ao dizer a Massimo: “Nesta terra, nem tudo o que parece é” (ibid.: 00:43:18). Quando se dá outra explosão ele lembra que o padre está preso e também afirma: “Desta vez o explodido é um dos nossos” (ibid.: 00:44:45).

Cada testemunha apresenta uma explicação diferente, e, em vez de esclarecer os acontecimentos, esta vai tornando a realidade cada vez mais confusa. Assim, a verdade que se tenta construir é, aparentemente, desconstruída pela ficção.

Quando Massimo decide partir, desistindo de procurar a verdade, o Tradutor confronta-o: “- E a verdade?”, ao que Massimo responde: “Qual verdade? Nesta terra as coisas não acontecem. Este mundo não existe” (ibid.: 01:00:00). Incapaz de definir as fronteiras entre a realidade e a ficção, Massimo sabe que a verdade não está ao alcance de um estrangeiro como ele.

Pouco depois desta tomada de consciência, os acontecimentos precipitam-se, descobrindo-se, por fim, o culpado das explosões: o Administrador. E, de forma surpreendente, é a prostituta Ana Deusqueira quem desvenda essa parte do mistério.

Depois desta revelação, quando tudo parece estar resolvido, a inquietação volta-se a instalar com a explosão que faz desaparecer o país. Leitor e espectador voltam novamente a mergulhar na ilusão.

Nas duas narrativas, verdade e mentira misturam-se, não sendo possível determinar onde começa uma e acaba a outra. Sempre que parece que se está a chegar à verdade, a interrogação instala-se de novo. À razão e à lógica, sobrepõem-se o desconhecido e o sobrenatural, pois a verdade, para um africano, não obedece aos limites estabelecidos por um europeu. Como diz o feiticeiro ao major Massimo Risi: “(...) o senhor pergunta de mais. A verdade foge de muita pergunta” (Couto, 2000: 110). Zeca Andorinho espanta-se: “ (...) ele procurava com um cego. Não seguia o cuidado: a verdade tem perna comprida e pisa por caminhos mentirosos” (ibid.).

Reunindo, aparentemente, as características de um romance policial, uma vez que a ação se centra em crime(s) cometido(s) e na sua posterior investigação, percebemos, no entanto, que *O Último Voo do Flamingo* é um “romance policial às avessas”, visto que nele “predomina o registo fantástico, o que é incompatível com as clássicas narrativas de enigmas, onde devem predominar a razão e a lógica” (Andrade, 2008: 12).

Carmen Secco, no seu artigo *Entre crimes, detetives e mistérios... (Pepetela e Mia Couto-ribo, melancolia e o desvendamento da história pela ficção)*, por sua vez, considera-o um falso romance policial:

Os "falsos romances policiais" contemporâneos se afastam dos textos de suspense e enigma, à Sherlock Holmes. Efetuam uma carnavalização do gênero, que visa, com irônico humor, a assinalar a dispersão e a banalização de crimes e detetives em tempos neoliberais, em muitos países, onde a corrupção é, muitas vezes, praticada por poderes paralelos e, até mesmo, centrais.

Nas literaturas africanas de língua portuguesa, os romances históricos de resistência cumpriram, durante as lutas libertárias e nos primeiros anos do pós-independência, o importante papel de descolonização, repensando, com outro olhar, o passado colonial. (Secco: 2011)

O leitor/espectador acompanha Massimo na sua investigação policial, adotando o seu ponto de vista. Tal como o investigador, quer reconstruir os factos, como se de um puzzle se tratasse, mas uma vez mais é surpreendido, quando, no final, o país desaparece, como que por magia, deixando a interrogação: onde começa e acaba a verdade?

3ª parte

O último voo do flamingo: encontros e desencontros

1. O dualismo ou a conciliação de contrários

Na obra, tanto literária como cinematográfica, há uma oscilação permanente entre o real e o mágico, o natural e o sobrenatural, o passado e o presente, a identidade nacional e a influência internacional, o poder interno e o poder externo, a verdade e a mentira, a morte e a vida, e é entre essas duas margens que se opõem que a ação se desenrola.

Um dos recursos estilísticos que o autor utiliza para transmitir essa contradição que caracteriza os acontecimentos, e que é inerente ao ser humano, é a antítese: “A vida é um beijo **doce** em boca **amarga**” (Couto, 2000: 145). É com esta afirmação do Feiticeiro, que apresenta uma visão antitética da vida, que se inicia o capítulo 13º do romance de Mia Couto, “A última tontura do moço tonto” – note-se a redundância criada pelo pleonasma “tontura” e “tonto”, que serve para acentuar a inconsciência da personagem.

Mais adiante, e ainda a propósito do recurso à antítese, aparece a noção de vida associada à de morte, e vice-versa: “Uns não **vivem** por temer **morrer**; eu não **morro** por temer **viver**”, confessa o Feiticeiro no seu depoimento (ibid.: 157).

Num romance polifónico (cf. Bakhtin, 1981: 34), a voz do autor, que cria as diferentes orientações discursivas, perspectiva a forma como a vida deve ser encarada, simultaneamente amarga e doce, marcada pelo receio tanto de viver como de morrer. É esta visão do mundo, de junção ou conciliação, de contrários que o autor apresenta, que o leva a dizer entre duas margens:

Em muitos aspectos me aprendi como uma criatura entre fronteiras: um branco que é africano; um ateu não praticante; um poeta que escreve prosa; um homem que tem nome de mulher; um cientista que tem poucas certezas na ciência; um escritor numa terra de oralidade. No início, esses mundos que em mim se cruzavam dificultavam

uma visão unitária daquilo que pudesse ser a minha identidade. E isso atrapalhava-me. Depois, fui entendendo que essa pertença a múltiplos universos ajudava a me descobrir na minha condição plural, contrabandeando valores entre fronteiras. (Couto, 2013: 6)

No filme de João Ribeiro, esta oscilação também se faz notar.

1.1 O natural e o sobrenatural

A narrativa, quer literária, quer fílmica, parte de um facto real: uma morte. Assinale-se, no entanto, que essa morte se afigura logo como invulgar, uma vez que da vítima apenas resta o órgão sexual, que indicia tratar-se de um elemento masculino: “Nu e cru, eis o facto: apareceu um pénis decepado, em plena Estrada Nacional (...)” (Couto, 2000: 17). Ou seja, a morte, que deveria ser dramática, perde a sua seriedade, devido ao facto de esta – o pénis – ser a única pista que resta do morto. Daí, o humor imperar, quer no romance quer no filme, quando o órgão é descoberto:

- *Alguém que apanhe... a coisa, antes que ela seja atropelada.*

- *Atropelada ou atropilada?*

- *Coitado, o gajo ficou manco central!*

A gentania se agitava, bazarinhando. Estava-se naquele aparvalhamento quando alguém avistou, suspenso no céu, um boné azul. (ibid.:17-18).



Figura 74 –
João Ribeiro, *O último voo do flamingo*, 2010:
00:02:24

João Ribeiro, para além de usar do mesmo tom humorístico, acompanha o diálogo de um primeiríssimo plano do pénis (fig. 74):

– A quem pertencerá o bicho?

– Só perde a cabeça, quem não tem pescoço!

– Ah! Ah! Ah!

– É melhor tirar o objeto

da estrada para não ser atropilado!

– Ah! Ah! Ah! (Ribeiro, 2010: 00:02:24 a 00:02:33)

O humor retira todo o dramatismo à cena, estando o acontecimento mais perto da derisão que do trágico. Todavia, um indício suscita, desde logo, uma atmosfera misteriosa: “O facto de o dito apêndice haver resistido aquele tempo sem ter sido removido pelos bichos era assunto que convocava as imaginações” (Couto: 2000: 28).

Para investigar este crime, vem uma comissão das Nações Unidas, liderada por Massimo Risi e, no decurso dos depoimentos e testemunhos, vão-se descobrindo pistas sobre o autor dos crimes, mas são os enigmas, as lendas, as crenças, os poderes ocultos, as magias e os feitiços, que a razão não consegue explicar, que são de relevo, pois são eles os definidores da nação Moçambique.

O crime cometido – que não vai ser, afinal, o único – é apenas o início de uma demanda, que se vai revelando cada vez mais complexa, confusa e labiríntica:

Seis soldados das Nações Unidas tinham-se eclipsado, não deixando nenhum traço senão um rio de delirantes boatos. Como podiam soldados estrangeiros dissolver-se assim, despoeirados no meio das Áfricas, que é como quem não diz, no meio de nada? (ibid.: 32)

Na sua investigação, Massimo vai sendo confrontado com vários factos inexplicáveis. Até os simples insetos que surgem no quarto da pensão não são aquilo que parecem. Essa ideia transparece no filme, quando Massimo entra no quarto e vê um louva-a-deus (cf. fig. 14): a música de Omar Sosa e a imagem que se centra gradualmente no inseto criam um clima de suspense e desencadeiam, no espectador, uma sensação de desconforto, a impressão de que uma outra presença está invadindo o quarto.

Roger Caillois, em *Le mythe et l'homme*, refere que o louva-a-deus faz parte do imaginário popular de muitas culturas, mas constata que “les faits africains sont les plus significatifs” (Caillois, 1938: 41-42) e que parece possível reconhecer “sur toute une partie du continent africain les vestiges d’une sorte de religion, sinon de civilisation, de la mante religieuse” (ibid.: 45). Roger Caillois explica, então, que “L’aspect anthropomorphe d’un élément paraît en effet une source infaillible de son emprise sur l’affectivité humaine” (ibid.: 47).

Os aspetos profético, divino, mas também canibal, do louva-a-deus são usados, enquanto sistema significante, quer no romance quer no filme, para o processo de elaboração simbólica. Esta espécie simboliza a dualidade representada pela vida e a morte. Sendo a vida inseparável da morte, o louva-a-deus, ao passar a fronteira da vida e da morte pela procriação e a morte do parceiro, simboliza a imortalidade.

Em Mia Couto, o inseto não aparece logo no quarto, é o rececionista que o menciona, recomendando que não o matem:

- Às vezes, aparecem nos quartos uns insectos desses, sabe, que chamamos louva-a-deus (...).
- Se aparecer um desses não lhes mate (...)
- Nós aqui não matamos esses bichos. São nossas razões. (Couto, 2000: 40)

As relações estabelecidas entre o funcionamento sexual e a morte explicam a crença, por parte do rececionista do hotel, de que o louva-a-deus é a tia Hortênsia. Pois, tendo morrido virgem, esta reencarnou sob a forma do insecto para a copulação, sendo o ato reportado a Temporina.

Esta crença surpreende Massimo, contudo um conflito interior começa a invadi-lo:

Também a mim me veio um arrepio. De repente, aquele cadáver estava para além de um insecto. (...)

O italiano, quando entendeu, tratou de despachar dali o rececionista. Não havia réstia de paciência, nas reservas dele. E com a bengala enxotou do quarto o bicho, varrendo-o como se de um mero lixo se tratasse. (...)

Expliquei a crença a Massimo: aquele bicho andava ali em serviço de defunto. Matá-lo podia ser um mau prenúncio. O italiano olhou a bengala e encostou-a num canto do quarto. Ficou absorto. (...) O seu olhar denunciava que não era uma louva-a-deus, mas uma mulher que passeava em seu pensamento. (ibid.:62)

A dúvida começa a apoderar-se do europeu, a razão começa a ceder e a dar lugar a um certo ceticismo, a um certo receio do desconhecido. Pierre-Yves Bourdil, em *Les autres mondes*, diz-nos que :

La raison attend une certaine intelligence qui se conçoit exclusive de toute autre initiative. Elle n'entend que le vrai. (...) On comprend qu'elle soit troublée quand on lui fait entendre des messages ambigus et séduisants. (...) Elle oublie que la forme démonstrative est une production de l'entendement rationnel : c'est sa façon de fonctionner. La démonstration fabrique les conditions de l'*existence* des choses dont elle parle. Quand elle n'y arrive pas, elle décrète que *ça n'existe pas*. (Bourdil, 1999 : 52)

Massimo ainda não consegue decifrar essa outra realidade que lhe é apresentada e lida mal com a “Inquietante estranheza”⁴ da morte e dos espíritos que reencarnam sob o aspeto de um louva-a-deus. Christian Chelebourg, em *Le surnaturel: poétique et écriture*,

⁴ Cf. o conceito de “A inquietante estranheza de” de Sigmund Freud. (1919). *Das Unheimliche*. Frankfurt am Main.

explica que o mundo assombrado pode ser definido como “lieu de coexistence et de rencontre même entre les vivants et les esprits morts” e resulta da convicção íntima de que existe “un prolongement de la vie après la mort, quelle que soit la manière dont on explique et représente celui-ci” (Chelebourg, 2006 : 159). Ora, o facto é que o louva-deus, ou o fantasma de Hortênsia, vem alterar a ordem natural e tranquilizadora da vida, provocando em Massimo uma certa inquietude e intranquilidade.

Para além disso, as personagens que vai encontrando, e com as quais vai encetando relações, são dotadas de especiais poderes e de segredos. É o caso de Temporina, que surge tão inesperadamente como desaparece, e que ora é jovem, ora é velha.

Em Mia Couto, Massimo encontra-a no corredor, como por mero acaso: “De repente, o italiano tropeçou num vulto. Era uma velha, talvez a mais idosa pessoa que ele jamais vira” (Couto, 2000: 41); enquanto, na adaptação cinematográfica, esse encontro processa-se de forma diferente, como se fosse premeditado. Ouve-se bater à porta do quarto, e é ela que o aguarda do outro lado (cf. fig. 47), mas desaparece repentinamente e, ao deixar cair a capulana que a cobre, vislumbra-se uma mulher jovem. A figura domina o ambiente circundante, quando uma porta se abre ao fundo do corredor, evidenciando a luminosidade a silhueta da personagem e conferindo-lhe uma dimensão sobrenatural (cf. fig. 48). Mazzoleni explica o seguinte: “(...) a back light (contraluz), situada por detrás do sujeito, o faz salientar-se do fundo” (Mazzoleni, 2002: 65) e a luz fria usada “(...) caracteriza (...) [um] estado psíquico de perturbação” (ibid.: 62), criando, no espectador, uma sensação de desconforto e de inquietude.

A presença dessa estranha mulher não surpreende os moradores de Tizangara, que a aceitam com naturalidade, como se ela fizesse parte do quotidiano deles. Contrariamente ao italiano, lidam com esta mulher singular como lidam com outros acontecimentos insólitos, sem espanto e sem medo: “– Ah, essa é Temporina. Ela só anda no corredor, vive no escuro, desde há séculos/– Ela é uma dessas que anda, mas não leva a sombra com ela.” (Couto, 2000: 41); “– Conheceu Temporina? É uma moça que anda sem deixar sombra” (Ribeiro, 2010: 00:17:22).

A personagem, pela sua duplicidade, escapa ao entendimento – racional – do europeu. Concordando com a leitura de Christian Chelebourg, considero também que “parce qu’elle représente un écart par rapport à une norme ou un état de fait, la métamorphose est toujours un symbole social, c’est-à-dire qu’elle informe sur la situation

dans un environnement humain. Le surnaturel sert essentiellement ici à signifier les plus inquiétantes dérives de l'homme, en tant qu'animal social" (Chelebourg, 2006 : 122).

A metamorfose de Temporina prende-se com o facto de ela ainda não ter tido companheiro, o que, para a sociedade moçambicana, não é, de todo, espectável. Desta forma, vimos, aqui representados, os costumes, a mentalidade e a cultura de um povo. Depois, a singularidade da relação existente entre Temporina e a morta tia Hortênsia reenvia para as crenças moçambicanas, que banem a fronteira entre os vivos e os mortos.

Uma outra figura feminina dotada de poderes especiais é Ana Deusqueira, que apresenta a seguinte explicação para o desaparecimento dos soldados:

Os soldados estrangeiros explodem, sim, senhor. Não é que pisam em mina, não. Somos nós, mulheres, os engenhos explosivos. Não faça essa cara. Nós temos poderes, o senhor sabe. Ou já esqueceu as forças da terra? (Couto, 2000: 85)

No filme, a resposta de Ana Deusqueira ao pedido de Massimo é direta, não havendo referência aos poderes da terra: "Os soldados explodem por causa das mulheres de Tizangara, são elas os verdadeiros engenhos explosivos" (Ribeiro, 2010: 00:22:56). Esta fala, entre o risível e o estranho, gere desconfiança quer na personagem Massimo quer no leitor.

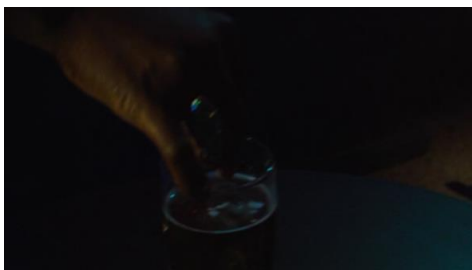


Figura 75 –
João Ribeiro, *O último voo do flamingo*, 2010:
00:24:09

Poderes sobrenaturais são, pois, conferidos às mulheres, não se sabendo, no entanto, muito bem quais. Apenas sabemos que as mulheres, Ana Deusqueira inclusive, usam de feitiços para se protegerem contra os homens e contra os males que lhes possam fazer: "Nessa bebida, eu vi, alguém juntou uns pós tratados, feitiços desses, nossos" (Couto, 2000: 87). O poder das mulheres também está patente no filme, pois, vemos uma mão feminina a deitar uns pós na bebida do soldado da ONU (fig. 75). A própria Ana Deusqueira usa um feitiço para proteger Massimo contra as explosões. A função mística dos poderes ocultos, dos feitiços das mulheres é, pois, inseparável da sua outra função de proteção.

O sobrenatural da feitiçaria serve, então, de pano de fundo a uma intriga, que o explora sem o caucionar: faz com que o universo mental do povo moçambicano seja apreendido pelo leitor e participe, desta forma, ao realismo da narração. Numa

preocupação etnológica, romancista e realizador criam reservatórios da imaginação popular moçambicana.

O sobrenatural está ainda posto ao serviço dos costumes com a personagem Zeca Andorinho, uma vez que, enquanto feiticeiro da região, ele é o mais alto detentor de segredos e poderes especiais. Zeca Andorinho, no seu depoimento, explica, assim, os feitiços a Massimo:

Disse que havia feitiços chamados de likaho. Uma diversidade desses feitiços, cada qual feito de diferente animal. Havia likaho de lagarto: os homens inchavam no ventre. Sucedia o mesmo com os ambiciosos- os fulanos eram comidos pela barriga. Havia o likaho de formiga e os enfeitçados emagreciam até ficarem do tamanho do insecto.
(...)

– Agora esse likaho dos soldados é de sapo.

– De sapo?

– Os tipos engordam até ficarem como o imbondeiro. E depois eles já não cabem no tamanho e se arrebetam. (Couto, 2000: 150)

Tudo isto começa, agora, a fazer sentido para Massimo, daí o receio que começa a sentir. Já coloca a hipótese de um desses feitiços lhe ter sido feito a ele próprio por uma mulher.

Apesar de, na obra de João Ribeiro, a explicação do feiticeiro ser ligeiramente diferente, a leitura é a mesma: a escolha estética do roteirista abre o caminho à imaginação, que se deixa levar pelos encantos do sobrenatural, escancarando-se, assim, as portas ao desconhecido:

- Olha, nesta terra há vários tipos de likahos. Likaho de lagarto faz os homens perder o juízo. Com likaho de sapo, os homens incham, incham, até explodirem. Com likaho de coruja, os homens veem a sua própria morte. (Ribeiro, 2010: 00:53:00)

Resistente ao poder terreno dos políticos, o feiticeiro alude a um poder mais forte, de outra ordem:

(...) há dias esse administrador Jonas me deu ordem que eu parasse com os rebentamentos. Eu recusei. De boa maneira, mas recusei. Agora, eu recebo ordem de um Jonas? Aqui, em Tizangara? Ele é um estrangeiro, tal igual o senhor. Minhas obediências são a outros poderes. (Couto, 2000: 156)

Massimo vai lutando contra estas forças, estes poderes, estas crenças, mas, face aos vários acontecimentos que se vão sucedendo, vai-se sentindo cada vez mais impotente, menos capaz de exercer a função que lhe foi destinada de reportar objetivamente os factos aos seus superiores:

(...) mais um soldado resumido a um sexo! Que podia ele escrever no relatório? Que os seus homens explodiam como bolas de sabão? Na capital, a sede da missão da ONU esperava notícias concretas, explicações plausíveis. E o que tinha ele esclarecido? Uma meia dúzia de estórias delirantes, no seu parecer. Sentiu-se só, com toda a África lhe pesando. (ibid.: 104)

Sentindo-se perdido naquele lugar e por demais envolvido na sua investigação, Massimo vai ficando confuso, sem saber o que pensar e em que território verdadeiramente pisar: o do real ou o do irreal. O problema não é mais a língua, mas outro, bem mais complexo: a descodificação do mundo onde se encontra e que ele não consegue entender: “O mundo precisa de legendas” (Ribeiro, 2010: 00:17:18).

No filme, é através do seu diálogo com o Tradutor que Massimo transmite esta sua dificuldade, referindo-se explicitamente à estranheza dessa terra:

- Não percebo, Joaquim.
- Vai perceber com o tempo!
- Sem querer ofender os espíritos deste magnífico local e deste maravilhoso país, eu não estou aqui para perceber. Quero é investigar e resolver. Esta terra é estranha demais para mim!
- Estranha ou diferente? (Ribeiro, 2010: 00:17:38 a 00:17:55)

Mais tarde, João Ribeiro fá-lo desabafar: “- Posso ser bem claro Joaquim?/- Como água de cascata em sol de verão./(...) – Estou farto de vossas histórias, mitos e lendas” (00:36:59 a 00:37:13).

Aquela que começou por ser uma procura exterior parece ter-se tornado numa procura de si próprio, e Massimo desorienta-se, sem conseguir estabelecer os limites do real e do irreal. Nada do que parece é. Os sonhos só são, aparentemente, sonhos, mas também parecem ser a concretização de factos improváveis:

Nessa noite, um estranho sonho tomou conta dele: a velha do corredor entrava no quarto, se despia revelando as mais apetitosas carnes que ele jamais presenciara. No sonho, o italiano fez amor com ela. (Couto, 2000: 59)

Christian Chelebourg explica o sonho da seguinte forma:

Selon qu'on le goûte ou non, selon qu'il est plaisant ou angoissant, voire simplement dérangeant, intrigant, on peut indifféremment se perdre dans le rêve ou bien s'y mettre à l'abri : on peut trouver en lui matière à réconfort ou bien à craintes, voire matière à réflexion. (Chelebourg, 2006 : 128)

Lançando um desafio à razão de Massimo, o sonho suscita uma ambivalência, pois escapa à compreensão. A aparente incoerência e o inaudito absurdo presentes no sonho passam a ser lidos pela consciência, que os racionaliza e torna incompreensíveis, inviabilizando, assim, a sua descodificação. O sonho é, pois, encarado pela razão de Massimo como um engano, como uma deturpação da realidade e, por tal facto, cria suspeição.

Por isso, no filme, o primeiro ato sexual entre Temporina e Massimo é filmado de forma a deixar parecer que ele acontece no domínio do real, até ao momento em que a jovem mulher se transforma numa velha e que o italiano acorda, ficando, então, a sugestão de que tudo não passou, efetivamente, de um sonho. O realizador opta por omitir a cena em que Massimo adormece, para prender a atenção do espectador, gerar suspense e instalar a ambiguidade. João Ribeiro faz o mesmo com a sequência do sonho onde Temporina aparece grávida: primeiro, surge a imagem de Temporina, que mostra a sua barriga, mas o movimento incutido pela câmara remete para o irreal e, logo de seguida, Massimo acorda do seu sonho. Premonição, adivinhação, feitiçaria, realidade: eis as questões que Massimo se deve ter colocado.

Massimo, no entanto, não encontra explicação para tais acontecimentos e tenta fazer valer a sua racionalidade:

Sentou-se na borda da cama e, de novo, lhe chegaram lembranças do sonho. No chão, uma capulana. Como fora ali parar?

- (...) Essa mulher ela é uma enfeitiçada. Quem sabe agora você não explode como os outros?

- Mas eu não fiz nada.

- Eu juro, não toquei nessa mulher- rumorejou o italiano. (Couto, 2000: 60-61)

Há, na obra de Mia Couto, aspetos associados ao sobrenatural que, por opção do realizador, não constam do filme. É o caso de algumas superstições associadas ao choro de Temporina, "Diz-se que lágrima de enfeitiçada faz nascer no solo as mais estranhas

coisas” (Couto, 2000: 147), e de alguns hábitos de Sulpício, que pendura os ossos antes de dormir:

- Vou lá fora pendurar os ossos.

Meu pai sempre anunciava a decisão, já no virar da porta. Falava como se estivesse sozinho. Era assim há muitos anos. Como se lhe doessem os ossos e sofresse de grandes cansaços, ele, antes de deitar, se libertava do esqueleto para melhor dormir. (ibid.: 135)

Foi então que, por trás dos arbustos, me surpreendeu a visão de arrepiar a alma. Meu pai retirava do corpo os ossos e os pendurava nos ramos de uma árvore. Com esmero e método, ele suspendia as ossadas, uma por uma, naquele improvisado cabide. (ibid.: 215)

Representante de uma outra geração, Sulpício, com os seus hábitos excêntricos, é considerado o detentor de algumas das respostas procuradas pelo homem.

Quando se dá a explosão final, em que o país desaparece, a culpa é imputada aos mortos, pois Sulpício afirma:

- Isso é obra dos antepassados... (...) A gente recebe a opinião dos espíritos e até Zeca Andorinho lhe tinha dito a mesmíssima coisa- os antepassados não estavam satisfeitos com os andamentos do país. Esse era o triste julgamento dos mortos sobre o estado dos vivos. (ibid.: 220)

No filme, mantém-se essa ideia, num diálogo mais breve, mas mais interventivo. O realizador parece querer apelar ao espectador: “Isto é obra dos nossos antepassados. Só nos resta ficar à espera (...) de sermos outra vez um país” (Ribeiro, 2010: 01:20:12 a 01:20:23)

O desaparecimento do país é transposto para o domínio do irreal, uma vez que nos é dito que “Em Tizangara, só os factos são sobrenaturais” (Couto, 2000: 17), mas a metaforização também remete para a situação real do país que é Moçambique.

Pode, então, constatar-se que, tanto no livro como no filme, existem dois níveis de narração: o do real ou natural e o do irreal ou sobrenatural. Estes dois domínios relacionam-se, confundem-se, não se percebendo onde acaba um e começa o outro.

A propósito desta dicotomia, Mia Couto explica, numa entrevista, como essa classificação pode ser redutora:

Ao longo do tempo, fui percebendo como essas distinções entre prosa e poesia, entre realismo e fantasia eram construções tão inventadas quanto a minha própria ficção. E isso me encorajou a caminhar com um pé naquilo que, por comodidade, chamamos de “ mundo mágico” e outro pé naquilo que se convencionou chamar de “realidade”. A expressão “realismo mágico” foi inventada por quem não compreendia como magia e realidade se mestizam não apenas aqui, em África, ou na América Latina, mas em todo o universo humano. (Couto,2013: 5,6)

Nestas duas narrativas, literária e fílmica, a realidade é transfigurada, é construída com base na metáfora. Nelas, nada é aquilo que parece.

1.2 A morte como continuação da vida

Em Mia Couto, há um permanente confronto de contrários: natural/sobrenatural, verdade/ficção, vida/morte ou, melhor dizendo, há uma permanente intrusão do sobrenatural no natural, da ficção na verdade, da morte na vida.

Efetivamente, a morte está presente na vida: “Habitamos assim: a vida a oriente, a morte a ocidente. A morte, a morte mais sua inexplicável utilidade!” (ibid.: 51). E a vida não acaba com a morte. Na sua tese sobre Mia Couto, *Traduzindo mundos – Os mortos na narrativa de Mia Couto*, Ana Maria Ferreira sublinha essa crença dos africanos:

(...) a morte não é um fim, mas uma passagem, um renascimento no Além (por vezes muito próximo) dos Antepassados. A possibilidade destes últimos de compensar a forma de poder pela forma do saber e a eventualidade de uma reencarnação que mostram que a morte não é a negação da vida, mas a sua concretização, o seu cumprimento pleno. (Ferreira, 2007: 307)

Os mortos estão sempre presentes, coabitando com os vivos. Os europeus devem, pois, respeitar as superstições e preservar os costumes dos africanos.

É na mãe, já falecida, que o Tradutor, na sua busca de identidade, encontra muitas das suas respostas: “Me virei: era minha mãe. Ou seria antes, a visão dela. Pois ela já há muito passara a fronteira da vida, para além do nunca mais” (Couto, 2000: 115).

Esta personagem é relevante na narrativa literária, pois a sua morte é uma redenção, um tempo de paz, que contrasta com a sua vida de sofrimento que teve: “Sempre e sempre ela e os choros. Todavia, isso fora antes, quando ela padecia da doença de estar viva” (ibid.: 116)

As respostas que se procuram não se encontram no mundo dos vivos, como ela o prova e como Zeca Andorinho o sugere a Massimo:

É que há perguntas que não podem ser dirigidas às pessoas, mas à vida. Pergunte à vida, Senhor. Não a este lado da vida. Porque a vida não acaba do lado dos vivos. Vai para além, para o lado dos falecidos. Procura desse outro lado da vida, Senhor. (ibid.: 159)

Os mortos estão presentes, contemplando os vivos e olhando por eles. É o caso da mãe do Narrador, da tia de Temporina e do irmão tonto:

Foi então que vi chegar como se fosse uma jangada. Vinha na corrente do rio, flutuando. Era, afinal, uma ilha sem raiz. Em cima, acenando com os braços, logo vi o moço tonto. (...) E ali na amurada da ilha se viam minha mãe, mais Tia Hortênsia. Os demais falecidos espreitavam, parecendo procurar por entre cacimbos. Eu me levantei gritando, em desespero. Mas eles não me viam. As palavras de meu pai me surgiram, com seu peso: os nossos antepassados nos olham como filhos estranhos. E quando nos olham já não nos reconhecem. (ibid.: 212)

A crença nos espíritos, presente na obra de Mia Couto, inscreve-se numa crença mais generalizada dos africanos, que procuram provar que a vida continua para além da morte, constituindo os espíritos forças invisíveis mas presentes e orientadoras dos vivos, conforme defende Ana Maria Ferreira:

Esta crença na existência de um mundo dos espíritos, sempre activo e interagindo com o mundo dos vivos, revela que, nos africanos, os mortos não estão mortos no sentido final da palavra. Apesar de invisíveis, são forças nas vidas dos vivos e podem ser chamados para guiá-los e protegê-los. (Ferreira, 2007: 337)

Em João Ribeiro, também é recorrente, ao longo do filme, a referência aos antepassados e aos espíritos.

Os mortos intervêm no mundo dos vivos, com o poder de o contemplar, estando dele libertos: “A morte é uma brevíssima varanda. Dali se espreita o tempo como a águia se debruça sobre o penhasco- em volta todo o espaço se pode converter em esplêndida voação” (Couto, 2000: 51)

No já referido estudo sobre Mia Couto, Ana Maria Ferreira sustenta que o autor escolhe a morte como tema central da sua obra:

Mia Couto, na sua obra narrativa, elege a morte como tema central, reflectindo sobre a condição do homem moçambicano, mas também dando expressão às crenças ancestrais sobre a morte e os mortos, caracterizadas por uma concepção muito particular da morte e da relação entre os mortos e os vivos, uma espécie de determinismo que explica e implica o destino dos vivos em função da vontade dos antepassados. As obras de Mia Couto retratam um continente onde se espera o infinito ao alcance da mão, onde os vivos partilham o mesmo espaço com os mortos, os deuses, os espíritos da natureza. (Ferreira, 2007: 366)

Em sua opinião, ao centrar-se na morte, a obra de Mia Couto reflete a condição do moçambicano, cujo universo transcende o físico e remete para o sobrenatural.

Confrontado com esta questão, o autor confessa também partilhar dessa crença:

AJ – Disse que a noção de morte em África era diferente, que em Moçambique os mortos estavam sempre presentes. Esta não é a noção que nós temos da morte.

Mia – Os mortos não morrem, não se ausentam, nunca se poderia dizer de um morto como se diz aqui, “fulano já não está presente entre nós, não está entre nós”, está vivo de outra maneira, simplesmente mudou de presença, e não é só isso, os mortos comandam a vida e no conjunto, connosco. Partilhamos essa governação das coisas vivas.

AJ – *N’O último voo do flamingo* insiste bastante nessa ideia.

Mia – É impossível contornar isso em qualquer livro que eu faça, isso tem que estar sempre presente, porque isso é a grande religiosidade africana que tem que estar sempre presente e que me contaminou a mim também. (Joanes, 2012)

Essa comunhão entre vivos e mortos de que Mia Couto fala transcende o entender dos europeus, dos ocidentais, que aceitam os costumes, as crenças dos moçambicanos, mas, porque os estranham, remetem-nos exclusivamente para o domínio do sobrenatural, do irreal e do impossível.

2- Do romance ao *thriller*

Segundo Juan Hernández Les,

O cinema e a literatura comportam um tronco comum, o do relato, por isso partilham este destino: o de contar histórias. Mas a maneira do cinema as contar afasta-o do relato literário, e este objetivo do cinema não degrada de forma nenhuma a sua essência visual, a sua construção. (Hernández Les, 2003: 67)

Ambas as narrativas, escrita ou fílmica, de *O último voo do flamingo* contam uma história. Uma inspira-se na outra, mas é contada de forma diferente. A escrita é classificada de romance e a fílmica de *thriller*.

João Ribeiro decidiu fazer um *thriller* inspirado no romance, construindo o filme à volta de uma investigação. No decurso dessa investigação, vários são os momentos de confronto com o sobrenatural:

A opção foi mesmo essa, foi a de fazer um *thriller*, um filme de investigação sobre o desaparecimento desses homens e de criar essas hipóteses de fantástico que aparecem no meio. Podia pôr tudo, mas era muito confuso para uma hora e meia. (Joanes, 2013)

A sua opção pelo *thriller* não é muito desfasada do romance, anteriormente associado, por alguns estudiosos, ao género policial. Em entrevista à *Ípsilon*, quando o jornalista comenta com Mia Couto a aproximação do *Último voo do flamingo* e de outro romance seu, *A varanda do frangipani*, ao género policial, o escritor compara o papel do leitor ao do detetive. Através da sua escrita, ele convida-o a interrogar-se, a sair do seu mundo, procurando a verdade para lá das aparências:

Alguém disse que os romances tinham apenas dois temas: a viagem e um crime. Não sei se esta redução é correcta. Mas gosto de pensar que é necessário interrogar a realidade como se ali estivesse escondido um crime oculto. E esse crime é a ideia que nos fizeram criar da própria realidade: uma visão simplista, redutora e mecanicista. Para além disso, disseram-nos que havia apenas uma versão do que são o nosso mundo e a nossa história. Essa imposição é um crime porque nos impede de viajar para outras dimensões da vida. Que o leitor seja convidado a perder familiaridade com o seu próprio universo e passe a actuar como um detective procurando evidências do que não é visível e apenas pode ser adivinhado: talvez isso seja um jogo que me apraz criar. (Couto, 2013: 7)

O escritor recusa-se a dar uma visão simplista da realidade. Ele não dá respostas, a sua função é a de levar o leitor a questionar-se, tal como Sócrates com a arte da maiêutica.

O realizador consegue, na sua adaptação, criar suspense, levar o espectador a interrogar-se, a querer desvendar o crime, mas essa procura é parcial:

A pergunta a fazer é se uma adaptação genuína é a que produz um efeito análogo no espectador de cinema, um efeito similar ao produzido no leitor do romance originário. Mas há adaptações não genuínas capazes de produzir o mesmo efeito. No fundo, o que se busca sempre e em primeiro lugar numa adaptação é o respeito pelo autor, especialmente tratando-se de um autor ilustre. (...) O ideal é o efeito provocado por uma adaptação ser simultaneamente análogo e dissemelhante. (Hernández Les, 2003: 131)

O espectador de *O último voo do flamingo* fica mais circunscrito à realidade moçambicana e não é tão transportado para essa outra dimensão da vida de que fala Mia Couto.

2.1 O escritor e o realizador: dois olhares, uma mesma visão?

Sobre esta questão da adaptação da obra literária para o filme, Juan Hernández Les explica o seguinte:

Sendo leitor da sua própria obra, um escritor pode alterar o que escreveu antes de colocar o ponto final. Mas um cineasta, em princípio, não pode alterar o que a câmara filmou. (...)

Um escritor pode apagar a sua obra, pode reescrevê-la. Mas o *metteur en scène* não poderá voltar a rodar no dia seguinte o que já rodou no dia anterior. É um leitor inconsciente. (Hernández Les, 2003: 60)

Nesta perspetiva, a escrita surge como um ato em construção, enquanto a rodagem é um ato de precisão, por isso, têm de ser considerados como atos criativos distintos.

Neste caso específico, o motivo que levou o escritor a escrever o romance foi distinto daquele que o realizador teve: o romancista produziu a obra individualmente, motivado pela sua própria inspiração; o realizador, por sua vez, inspirou-se no texto escrito e adaptou-o, envolvendo um grupo de pessoas naquilo que viria a ser uma obra coletiva: o filme.

Mia Couto considera que dessa adaptação resultou um filme com uma visão diferente da sua, mais politizada:

(...) o que ele acabou por dizer nesse filme é uma outra coisa, o que se fez nesse filme é uma proposta que me parece ter um sentido político, é a interpretação dele, obviamente, não posso discutir com ele isso, mas o que eu acho é que há ali uma outra visão do mundo, daquela história, das personagens, que não é exatamente o que coloquei no livro. (Joanes, 2012)

O último voo do flamingo é um romance que se insere num contexto sociocultural muito específico, o do pós-guerra. Mia Couto, desde cedo se preocupou com as questões do seu país e usou o jornalismo e a literatura como um meio interventivo. Por isso, neste seu romance, não só procura dar conta do estado em que se encontra o seu país, como apela à intervenção dos moçambicanos. E este apelo foi replicado por João Ribeiro, mas com uma carga política.

João Ribeiro, na sua dupla função de diretor de um canal independente de Moçambique (TIM) e de realizador, quando leu o livro, sentiu necessidade de realizar um filme onde se reconhecesse o romance, mas onde, também, se reconhecesse a sua própria identidade artística. Por isso, ao produzir esse filme, o realizador tinha a intenção de refletir sobre determinadas questões:

AJ – Ainda voltando ao filme, que mensagem gostaria de passar?

JR – Eu tenho várias mensagens, mas a principal é o respeito pela tradição, todo o passado, toda uma história, um conjunto de coisas que vamos aprendendo ao longo da vida, que tem de ser respeitado e que muitas vezes são postas de lado. Às vezes não se respeita esse conhecimento e há muitos mal entendidos. Um dos maiores problemas em Moçambique é não se ter sabido respeitar aquelas pessoas que foram classificadas como gente do colonialismo e que foram substituídas por personalidades que não falavam a língua da zona, não sabem quem é quem, e em vez de aproveitarem o conhecimento, fizeram uma mudança radical, quebrando a relação entre as pessoas e o governo, o que criou problemas. Outro problema é o da globalização, que se tem vantagens, tem desvantagens, como a falta de respeito pelos problemas ancestrais. Podem estar errados, devem ser corrigidos, mas não se deve perder o poder destas potências, temos que saber analisá-las e ver até que ponto esse poder tem o direito de mudar, de comandar. Essas são algumas questões do filme que escolhi. (Joanes, 2013)

Na estreia do filme, em Maputo, no dia 23 de setembro de 2010, João Ribeiro fala da guerra, da desigualdade social e da injustiça, lembrando o poder que a arte tem para, pela paz, combater.

No que concerne às intenções do escritor, estas permanecem mais vagas:

AJ – Esta é uma daquelas perguntas um bocado banais, mas qual foi a sua intenção ao escrever o livro? O UVF é sobre o país, mas também é universal. Tinha alguma intenção especial quando escreveu este livro?

Mia – Não sei se há uma intenção num escritor em escrever um livro, acho que é uma coisa que... Ele não sabe o que ele quer, ele quer é confrontar-se com os seus fantasmas, essa é sempre a grande intenção de um livro. (Joanes, 2012)

Apesar de o romancista não falar sobre a intenção que o moveu a escrever o *Último voo de flamingo*, é o estado do seu país que vai dar impulso à ação:

Os escritores moçambicanos cumprem hoje um compromisso de ordem ética: pensar este Moçambique e sonhar um outro Moçambique. Correm o risco, como todos os criadores de todos os outros países, de serem devorados por essa mesma pátria que eles ajudaram a libertar. (Couto, 2005: 63)

A escolha do órgão sexual masculino, a única parte do corpo que resta da vítima, a prova do crime, não parece ocasional. Embora, inicialmente, provoque o riso, o falo é, aqui, um símbolo da falta de equilíbrio, da desordem da nação moçambicana. Moçambique é pois, encarado, como um país estéril, carente de um poder que o faça renascer e encontrar um equilíbrio:

Segundo o Sepher Yerira, o falo preenche uma função não só geradora, como também equilibradora, no plano das estruturas do homem e da ordem do mundo. Daí resulta o facto de este sétimo membro, factor de equilíbrio na estrutura e dinamismo humanos, ser relacionado com o sétimo dia da criação, dia de repouso, e com o justo, cujo papel é manter e equilibrar o mundo. Sob as mais diversas representações, o falo designa a força criadora e é venerado como fonte da vida. (Chevalier & Gheerbrant, 1997: 316-317)

E é também pelo uso recorrente dessa metáfora que o filme conduz o espectador para outra realidade, para outras questões mais universais:

JR – E entretanto, quando li este livro, *O último voo do flamingo*, que tinha acabado de sair, achei que a história era fantástica, estávamos num momento em que tudo era

uma esperança enorme, era um livro muito interessante do ponto de vista cinematográfico. Na altura estava a caminho de Portugal, o livro tinha acabado de sair e eu li-o todo numa viagem de avião. Acabei-o e gostava muito de poder realizar o filme. Em quinze dias, um mês, consegui a autorização, os direitos, e daí para a frente. (Joanes, 2013)

O objeto do escritor e do realizador é o mesmo: Moçambique. E foi esse objeto em comum que levou Mia Couto a entregar-lhe a sua obra. Mas também o fez por outra razão: pelo facto de João Ribeiro ser um compatriota e de, por isso, ser capaz de entender a sua escrita e o contexto da mesma, mesmo sabendo que a sua história deixaria de ser sua e passaria a ser outra.

Apesar das duas obras incidirem sobre o mesmo país, os dois refletem olhares diferentes. João Ribeiro é moçambicano, Mia Couto, assumindo-se moçambicano, considera-se um cidadão entre mundos e, através de Moçambique, remete o leitor para um outro mundo, sem tempo e sem espaço.

2.2 As tangências das margens da escrita e da imagem

Maurício Rittner escreve, a respeito do cinema:

Como [ele] se exprime por meio de imagens em movimento, o enredo nunca se identifica perfeitamente com um livro. O escritor de argumentos sempre procura obter os “equivalentes visuais” das construções literárias. Levando em conta que o filme procura contar uma história essencialmente através de imagens, jamais um romance poderá ser filmado ao pé da letra, seguindo fielmente o original. O cinema mostra. O escritor pela palavra, descreve. (Rittner, 1965: 41)

Enquanto a escrita nos proporciona um mundo, de que nos vamos apoderando pouco a pouco, e pelo qual nos vamos deixando apoderar, onde somos livres de imaginar as personagens, o tempo e o espaço onde decorre a ação, a imagem que nela se inspira condiciona a nossa imaginação, pois ilustra as palavras, dá-lhes corpo.

Pela imagem, as personagens que imaginámos tomam corpo e vida e o espaço adquire configuração real. Embora a imagem crie um impacto mais imediato no espectador, ao ilustrar as palavras escritas, ela acaba por condicioná-las.

Para Mia Couto, o escritor não se limita a escrever, ele também encanta e emociona quem o lê: “O escritor não é apenas aquele que escreve. É aquele que produz pensamento, aquele que é capaz de engravidar os outros de sentimento e de

encantamento” (Couto, 2005: 63). Depois, ele também se expõe, mostrando os seus medos e fantasmas:

Todo o escritor é um reescritor. Só esse apuramento sucessivo lhe vai permitir encontrar a frase certa. Tal qual o exercício da pontaria.

Na escrita também nos colocamos numa situação de grande exposição, estamos ali de peito aberto. De repente, pomos à vista as nossas feras interiores, os nossos fantasmas. (Silva, 2012)

O realizador não se expõe da mesma maneira, pois o seu trabalho é uma obra coletiva, cujo resultado depende da criatividade de muitas pessoas.

Luís Santiago, numa crítica ao filme, considera a adaptação equiparável ao romance, no sentido em que, para ele, o sobrenatural também invade a tela:

O último voo do flamingo (2010), adaptação do moçambicano João Ribeiro para o romance homónimo de Mia Couto, preenche todos os requisitos de um filme mágico. Acrescido das questões sociais, políticas e culturais africanas, a criativa adaptação consegue jogar com a fidelidade e as mudanças necessariamente cinematográficas, resultando numa versão da história tão maravilhosa quanto a do livro. (...)

O que nos impressiona em *O Último Voo do Flamingo* é a adição de recursos narrativos comuns a uma trama absolutamente exótica. O suspense investigativo é posto no meio de um mundo místico e o diretor consegue trazer para a película o modo personalíssimo de Mia Couto tratar a política nacional, o colonialismo e a sociedade de Moçambique sem “desafricanizar” ou romancear as culturas locais. (Santiago, 2011)

Aponta, como defeitos, algumas cenas soltas do filme e o aspeto artificial do elenco de apoio:

Se podemos julgar o artificialismo do elenco de apoio como um ponto negativo junto às muitas “cenas dispersas” do filme, temos aí os seus únicos tropeços. Afora isso, a película de João Ribeiro logra encantar o espectador com um sem-número de fenômenos e eventos culturais de seu país de origem. A fotografia do português José António Loureiro pincela com cores vivas os quadros da película, e dá à imagem em 35 mm uma aparência novelística, quase teatral. A música de Omar Sosa sustenta a atmosfera macabra e dá contornos mais evidentes ao suspense que se arquiteta aos poucos. (ibid.)

Uma das diferenças a apontar é o facto de a história do romance ser narrada na primeira pessoa – tendo um narrador participante na ação – e de o filme estar na terceira pessoa, criando, assim, um desfasamento no que concerne ao alcance pretendido pelas duas obras. A narração na primeira pessoa torna a ação do romance mais real, dado que o narrador é uma testemunha do que aconteceu. Esse é mais um dos aspetos que afasta a narração escrita da fílmica, a palavra da imagem.

Segundo Jean Mitry:

Mais la fidélité à l'œuvre originale est exceptionnelle, sinon impossible. D'abord parce qu'on ne peut pas signifier visuellement des significations verbales, de même qu'il est pratiquement impossible d'exprimer avec des mots ce qui est exprimé avec des lignes, des formes et des couleurs. Ensuite parce que l'image conceptuelle, celle que la lecture fait naître dans l'esprit, est fondamentalement différente de l'image filmique, fondée sur une donnée réelle qui nous est immédiatement offerte à voir et non à imaginer graduellement: "le temps du roman est construit *avec des mots*. Au cinéma, il est construit *avec des faits*". (...) Le roman est un récit qui s'organise en monde, le film un monde qui s'organise en récit. (apud Betton, 1983: 119-120)

3. O voo de João Ribeiro sobre o voo de Mia Couto

A obra literária de Mia Couto constituiu um ponto de partida, uma inspiração para a realização de um filme que resultou numa obra distinta, como se tem vindo a demonstrar no decurso deste trabalho. Não obstante todas as diferenças entre a palavra e a imagem, a literatura e o cinema, João Ribeiro assume ter contado outra história, não só nesta sua longa-metragem, mas também em três outras adaptações de contos do mesmo autor para curtas-metragens.

Na ocasião do lançamento do DVD, em setembro de 2014, o realizador moçambicano reforça as razões da sua opção por Mia Couto:

Apaixonei-me pelas obras do Mia (...) O Mia é um autor, um escritor muito de imagens, não é um escritor apenas de palavras, é um contador de histórias, ele é um fotógrafo da vida, ele conta as imagens da vida e isso me facilita como autor (...) Nos meus filmes trabalhei os guiões e me facilita ter essas imagens, visualizar a história. É um ponto de partida para outro lado, as histórias do Mia são muito humanas, são fantásticas, são histórias que nos transportam para um outro horizonte do qual eu gosto muito. Eu quero estar desse lado, do outro lado, atravessar essa barreira do sonho e da realidade e trabalhar com o humor de que Mia é muito capaz, com o

realismo mágico, com a crítica social, com a crítica política, todos esses condimentos estão na história. (...) (Ribeiro, 2014)

Apaixonado pela escrita de Mia Couto, nela se identificando e nela vendo espelhada a realidade do seu país, parte para um ato de recriação. Deixou-se transportar pelo mundo de Mia Couto, levar pela objetividade do realismo e pela abstração do irreal, conduzir por entre o real e o sobrenatural para alcançar aquela outra dimensão, situada entre dois mundos, o dos vivos e o dos mortos.

João Ribeiro, quatro anos após a estreia do filme, sublinha a sua atualidade:

Só agora o consegui pôr na rua. Agora é o momento. O filme no fundo é esta mensagem, a mensagem pela paz, o filme fala, (...) o filme deixa-nos a pensar sobre o que será o nosso futuro e o nosso futuro volta outra vez a começar e a começar com esta assinatura de um novo período, do acordo de paz entre os beligerantes (...) (TIM, 2014)

Este seu papel ativo, social e político, explica-se pela sua função de Diretor da Televisão Independente de Moçambique, daí que o seu voo sobre a obra literária seja sobretudo um voo político.

Conclusão

Com este estudo comparativo entre a obra literária, *O último voo do flamingo*, de Mia Couto e a obra fílmica homónima de João Ribeiro, pretendeu-se refletir sobre as tangências existentes entre a escrita e a imagem, sobre o “voo” que João Ribeiro realizou sobre o romance de Mia Couto e que resultou numa recriação artística.

Fazer este filme foi, para João Ribeiro, absolutamente imperativo: “(...) quando li este livro, *O último voo do flamingo*, que tinha acabado de sair, achei que a história era fantástica, estávamos num momento em que tudo era uma esperança enorme, era um livro muito interessante do ponto de vista cinematográfico” (Joanes, 2013).

Por seu lado, Mia Couto confessa ter sido opção sua dar a obra a um moçambicano: “(...) eu quis dar a um moçambicano, queria que fosse um moçambicano e um amigo” (Joanes, 2012).

Assim, e não obstante todas as diferenças que os discursos fílmico e literário implicam, constata-se que as duas obras retratam, de uma forma metafórica, um período da história de Moçambique: o pós-guerra e as suas consequências sociais, políticas e culturais. Tanto o escritor como o realizador deixam transparecer a sua visão crítica relativamente aos acontecimentos e à realidade do seu país. No entanto, a atitude de João Ribeiro é mais interventiva, a crítica social e política é mais explícita, tendo resultado uma obra que ele assume ser outra: “Tirámos personagens, demos valor a outras, essa história é a nossa história” (Joanes, 2013).

Essa opinião é partilhada pelo escritor: “(...) o que se fez nesse filme é uma proposta que me parece ter um sentido político, é a interpretação dele (...), mas o que eu acho é que há ali uma outra visão do mundo, daquela história, das personagens, não é exatamente o que coloquei no livro” (Joanes, 2012).

Mia Couto, utiliza uma linguagem mais poética, mais metafórica, aparecendo a sua crítica de uma forma mais velada, ligada a um outro domínio que não o da realidade, que é intrínseco ao povo moçambicano e que, por isso, é menos acessível a um leitor menos atento.

Efetivamente, o escritor, pelas palavras, transporta o leitor para outra dimensão, mais do domínio do inatingível, do inexplicável, do invisível. E é essa dimensão que o filme de João Ribeiro não consegue transmitir com a mesma intensidade, deixando prevalecer a dimensão mais palpável, mais real da obra couteana.

O que é incontestável é que existe nos dois, romancista e realizador, a intenção de retratar Moçambique, e que essa visão, volvidos todos estes anos, permanece atual. Num país onde continua a imperar a injustiça, a instabilidade e a corrupção, como se tem vindo a verificar pelos acontecimentos mais recentes, é necessário ter e fomentar a esperança num futuro melhor.

Em meados de outubro do presente ano, nas eleições gerais, o líder do partido da oposição, a Renamo, denunciou as fraudes que adulteraram os resultados obtidos. Não obstante essa contestação, ele garantiu a manutenção do acordo de paz, assinado um mês e meio antes das eleições, com o objetivo de acabar com a situação não declarada de guerra, que fazia temer a situação vivida entre 1976 e 1992 – que fez um milhão de vítimas, retratada nas obras em estudo.

Daí que se continue à espera do regresso desse flamingo a Moçambique, que se continue a ouvir o canto que trará de volta essa ave portadora de esperança, de poesia. “Meus pais”, diz Mia Couto, “espreitavam os flamingos afundados no poente. Para mim, aquele viver nosso era a própria poesia” (Couto, 2005: 149).

Bibliografia/Webgrafia

corpus

Couto, Mia (2000). *O último voo do flamingo*. Lisboa: Caminho

Ribeiro, João (2010). *O último voo do flamingo*. Moçambique: Carlo D'Ursi Produzioni / Fado Filmes / Neon Productions / Potenza Producciones / Slate One

Entrevistas

Joanes, Ana (2012, 12 de maio). **Entrevista a Mia Couto**. Lisboa

Joanes, Ana (2013, 6 de junho). **Entrevista a João Ribeiro**. Gaia

Sobre cinema:

Aumont, Jacques, **Marie**, Michel (1998). *L'analyse des films*. Paris: Nathan

Betton, Gérard (1983). *Esthétique du Cinéma*. Paris: PUF

Cardoso, Margarida (2003). *Kuxa Kanema, O nascimento do cinema*. Filmes do Tejo/Lapsus/Dérives. Em www.atelier-real.org/res/foradecampo/historiadoincpdf

(consultado em 4 de dezembro de 2013)

Chevrier, Henri-Paul (2005). *Le langage du cinéma narratif*. Montréal: Les 400 coups

Fina, Cristina, **Fina**, Luciana, **Neves**, António Loja (1995). "África reinventada". *Cinemas de África*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa & Culturgest

Haustrate, Gaston, (1994). *O guia do cinema – Iniciação à história e estética do cinema*, volume III (1968-1985). Lisboa: Pergaminho

Hernández Les, Juan A. (2003). *Cinema e literatura. A metáfora visual*. Porto: Campo das Letras

Marnier, Terence, (2006). *A Realização cinematográfica*. Lisboa: Arte e Comunicação, Edições 70

Mazzoleni, Arcangelo, (2002). *O ABC da linguagem cinematográfica - Estruturas, análises e figuras na narração através de imagens*. Avanca: Cine- Clube de Avanca

Meleiro, Alessandra (2011, 26 de junho). "'Terceira metade': Transnacionalização de talentos e tecnologias no cinema moçambicano". *Esquerda.net*. Em <http://www.esquerda.net/artigo/terceira-metade-transnacionalizacao-de-talentos-e-tecnologias-no-cinema-mocambicano> (consultado em 2 de fevereiro de 2013)

Rittner, Maurício, (1965). *Compreensão de Cinema*. São Paulo: Buriti

Sobre teoria literária e literatura:

Bourneuf, R. e **Ouellet**, R. (1975). *L'univers du roman*. Paris: PUF

- Chabal**, Patrick (1994). *Voices Moçambicanas*. Lisboa: Vega
- Eco**, Umberto (1985). *Lector in fabula*. Paris: Grasset
- Ferraz**, José Motta (2004). *Literatura Moçambicana dos séculos XIX e XX*. Braga: Edições APPACDM
- Ferreira**, Ana Maria Teixeira Soares (2007). *Traduzindo mundos: os mortos na narrativa de Mia Couto*. Tese de Doutoramento em Literatura. Aveiro: Universidade de Aveiro
- Ferreira**, Manuel (1977). *Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa I*. volume 6. Venda Nova, Amadora: Biblioteca Breve, Instituto de Cultura Portuguesa.
- Genette**, Gérard (1987). *Seuils*. Paris: Seuil
- Glaudes**, Pierre, **Reuter**, Yves (1998). *Le personnage*. Paris: PUF
- Hamon**, Philippe (1984). *Le personnel du roman*. Genève: Droz.
- Hamon**, Philippe (1977). "Pour un statut sémiologique du personnage". *Poétique du récit*. Paris: Seuil.
- Jouve**, Vincent (2004). *L'effet personnage dans le roman*. Paris: PUF
- Laranjeira**, Pires (1995). *Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa*, volume 64. Lisboa: Universidade Aberta
- Laranjeira**, Pires (1987). *Literaturas Africanas de Língua Portuguesa*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Leite**, Ana Mafalda (1998). *Oralidades & Escritas nas Literaturas Africanas*. Lisboa: Edições Colibri
- Martins**, Celina, (2006). *O Entrelaçar das Vozes Mestiças*. Lisboa: Edição Príncípia
- Menezes**, Salvato Telles. (1993). *Literatura*. Lisboa: Difusão Cultural
- Perrone-Moisés**, Leyla (1998). *Altas Literaturas: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos*. São Paulo: Companhia das Letras
- Reis**, Carlos, **Lopes**, Ana Cristina M. (1991). *Dicionário de Narratologia*. Coimbra: Livraria Almedina
- Silva**, Vitor M. Aguiar. (1996). *Teoria da Literatura*. Coimbra: Livraria Almedina

Sobre cinema e literatura

- Clerc**, Jeanne- Marie (1993). *Littérature et cinéma*. Paris: Nathan
- Hernández** Les, Juan A. (2003). *Cinema e literatura - A Metáfora visual*. Porto: Campo das Letras
- Vanoye**, Francis (2005). *Récit écrit, récit filmique*. Paris: Armand Colin Cinéma

Sobre o imaginário

Bachelard, Gaston (1999 [1960]). *La poétique de la rêverie*. Paris : PUF

Bachelard, Gaston (1992 [1949]). *La psychanalyse du feu*. Paris: Gallimard. Em http://classiques.uqac.ca/classiques/bachelard_gaston/psychanalyse_du_feu/psychanalyse_du_feu.pdf. (Consultado em 5/8/14)

Bachelard, Gaston (1961 [1957]). *La poétique de l'espace*. Paris: PUF. Em <http://www.philoonline.com/TEXTES/BACHELARD%20Gaston%20La%20poetique%20de%20l%20espace.pdf>. Consultado em 5/8/14)

Durand, Gilbert (1992). *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*. Paris : Dunod

Bakhtin, Mikhail (1981). *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária

Bourdil, Pierre-Yves (1999). *Les autres mondes*. Paris : Flammarion

Bowers, Maggie Ann (2004). *Magic(al) realism*. New York: Routledge

Caillois, Roger (1938). *Le mythe et l'homme*. Paris: Gallimard

Chelebourg, Christian (2006). *Le surnaturel: poétique et écriture*. Paris: Armand Colin

Chevalier, Jean, **Gheerbrant**, Alain (1997). *Dicionário dos Símbolos*. Lisboa: Círculo de Leitores

Sobre o filme João Ribeiro

Duarte, Cláudio Manuel (2012). *Entrevista a João Ribeiro – Cinema africano, televisão e mercado*. University of Bayreuth – Germany. Em <http://www.youtube.com/watch?v=Kcwo5u8LDdw> (consultado em 5 de janeiro de 2014)

Santiago, Luiz (2011, 11 de dezembro de 2011). "Crítica|O último voo do flamingo". *Plano Crítico*. Em <http://www.planocritico.com/critica-o-ultimo-voo-do-flamingo/> (consultado em 30 de janeiro de 2014)

Ribeiro, João (2014, setembro). *João Ribeiro em entrevista à TIM*. TIM. Vimeo. Em <http://t.co/4gMnLv3bEY> (consultado em 25 de setembro de 2014)

TIM – Televisão Independente de Moçambique (2010, 8 de novembro). "Reportagem sobre O último voo do flamingo". In *Programa Cena1*. Em http://youtube.com/watch?v=4580KmGTV_Y (consultado em 10 de dezembro de 2013)

TIM – Televisão Independente de Moçambique (2014, 23 de setembro). "Lançamento do DVD *Último voo do flamingo*". Em <http://tim.sapo.mz/videos/tim/vjVz5sDsf77t9ZaGtHol> (consultado em 25 de setembro de 2014)

De Mia Couto

Couto, Mia, (2005). *O último voo do flamingo*. São Paulo: Companhia das Letras

Couto, Mia, (2005). *Pensatempos*. Lisboa: Editorial Caminho

Couto, Mia (2013). “Quando o sonho encontra a palavra”. *Jornal Rascunho*, 153.

Couto, Mia (1997, 8 de outubro), “Auto-Retratos: O gato e o novelo”. In *JL – Jornal de Letras, Artes & Ideias*. Lisboa, 59.

Sobre Mia Couto

Andrade, Letícia Pereira de (2008). “Alguns Voos em *O último voo do flamingo*”. *Revista África e Africanidades*, 2. Em www.africaeaficanidades.com (consultado em 12 de fevereiro de 2012)

Gomes, Aldónio, **Cavacas**, Fernanda (1997), *Dicionário de Autores de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa*. Lisboa: Editorial Caminho

Guimarães, Flávia Maia (2009). *Entre o receio da memória e o desejo da palavra – Análise das obras O último voo do flamingo e de Um rio chamado tempo, uma casa chamada Terra, do escritor Mia Couto*. Tese de Doutorado em Letras. Recife: Universidade de Pernambuco. Em http://www.pglettras.com.br/2009/teses/Tese_flavia-maia.pdf (consultado em 12/2/12)

Martins, António José Marques (2006). *O Universo do Fantástico na produção contista de Mia Couto: potencialidade de leitura em alunos do Ensino Básico*. Vila Real: Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro

Queirós, Luís Miguel (2013, 7 de junho). “Mia Couto: A Escrita é uma casa que visito mas onde não quero morar”. *Público*. Em <http://www.publico.pt/temas/jornal/a-escrita-e-uma-casa-que-visito-mas-onde-nao-queiro-morar-26618777> (consultado em 10 de janeiro de 2014).

Secco, Carmen Lunia Tindó Ribeiro (2011). “Entre crimes, detetives e mistérios... (Pepetela e Mia Couto – riso, melancolia e o desvendamento da história pela ficção)”, *Mulemba*, 5. Rio de Janeiro. Em http://setorlitafrika.letras.ufri.br/mulemba/artigo.php?art=artigo_5_10.php (consultado em 24 de julho de 2014)

Silva, José Mário (2012, 10 de maio), «Mia Couto: Eu só me sinto vivo se estiver inventando a minha própria vida». *Bibliotecário de Babel*. Em <http://bibliotecariodebabel.com/tag/mia-couto/> (consultado em 12 de janeiro de 2014)

Valentim, Jorge Vicente (2005). “Entre o satírico e o lírico: o vôo poético de Mia Couto”. *Revista do CESP*, 34. Rio de Janeiro, 71-96.

Sobre Moçambique

www.gazeta.gov.mz/index.php?option=com_content&view=article&id=164&item

(consultado em 12 de julho de 2012)

Anexos

Anexo 1 – Entrevista a Mia Couto – Feira do Livro, Lisboa, 12 de maio de 2012, 17 h

Ana Joanes – O meu trabalho consistirá num estudo comparativo entre a sua obra, *O último voo do flamingo*, e o filme de João Ribeiro. Esta não foi a única obra em que ele se inspirou para produzir filmes. João Ribeiro realizou curtas-metragens inspiradas nos seus contos: *A Fogata*, *O Olhar das Estrelas*...

Mia – *A Fogata* foi o seu trabalho de fim de curso. Não sei porque é que ele escolheu este título... Ele era muito jovem.

AJ – Tenho umas questões mais gerais sobre o romance. A escolha dos flamingos para o título tem alguma razão em especial? Relaciona-se com alguma história da sua infância ou com alguma lenda moçambicana?

Mia – É um pássaro que não tem tanto a ver com as mitologias, há pássaros muito mais ligados às mitologias locais, mas tem a ver com uma relação pessoal com a minha história, com o lugar onde eu morava, na Beira. Na minha infância, eu morava junto às zonas de praia, à Praia Nova. Havia muitos flamingos. Os flamingos têm muita dificuldade em levantar voo, como se tivessem dificuldade em saber onde pertencem. Para levantarem voo, precisam de fazer algum esforço. Eu adorava ver, ao fim da tarde, os pescadores baterem nas pernas dos flamingos para eles levantarem voo.

AJ – Isto é pessoal, mas eu não me lembro de ver flamingos na Beira. Lembro-me de muitas praias, mas não me lembro da Praia Nova.

Mia – Era na baixa, atrás do Capri, perto do Mangal. A minha casa dava para a praia...

AJ – As aves e o “voo” integram outros títulos seus. Porquê essa preferência?

Mia – Temos todos essa preferência pelo voo, somos todos fascinados por esta coisa do voo. Este animal pode servir de mensageiro entre o céu e a terra. Também sou biólogo, tenho paixão por estes animais.

AJ – Estava a falar da sua preferência pelas aves. Utiliza muito os animais nas suas obras.

Mia – Sim, sim, tem a ver com a paixão pelos bichos em geral, eu sou apaixonado pela vida, pelas criaturas da vida, isso é uma coisa que eu tenho desde menino, até, inclusive, o meu próprio nome vem de um jogo que eu fiz com gatos, em que eu achava que eu próprio era um dos gatos.

AJ – Pois, por acaso, eu vi uma entrevista sua, a propósito do seu último livro, faz hoje oito dias, em que dizia, relativamente aos animais, que o homem não era o topo da cadeia.

Mia – Não é não, é uma grande arrogância nossa pensarmos que nós somos o topo, ou assim uma espécie culminar de uma certa evolução, uma sofisticação... Não somos, nós somos animais que temos uma certa complexidade, mas inclusivamente temos fragilidades que outros não têm, não sabemos resolver problemas que outros sabem. Tem tudo a ver com a maneira como eu olho o nosso lugar no mundo enquanto espécie, nós somos alguém que está a partilhar. Devia ser uma relação de facto, de igualdade, mas assumimos que nós temos responsabilidades especiais, porque somos o topo, o máximo.

AJ – Esta é uma daquelas perguntas um pouco banais, mas qual foi a sua intenção ao escrever o livro? *O último voo do flamingo* é sobre o país, mas também é universal. Tinha alguma intenção especial quando escreveu este livro?

Mia – Não sei se há uma intenção num escritor em escrever um livro, acho que é uma coisa que... ele não sabe o que ele quer, ele quer é confrontar-se com os seus fantasmas, essa é sempre a grande intenção de um livro.

AJ – Ia comentar os nomes de algumas personagens suas neste livro, alguns nomes são muito peculiares, caracterizam as personagens. Esta escolha é intencional, claro.

Mia – É, porque digamos, eu não quero ter uma relação quase naturalista. A ideia é marcar logo de início esta impressão que tudo ali é inventado, incluindo os nomes. Não dar a aparência de uma visão naturalista das coisas.

AJ – Estou a pensar na vila imaginária de Tizangara. Foi em Marracuene que decorreram as filmagens, não sei se acha que o local foi bem escolhido, se retrata bem o ambiente, as cores, as paisagens.

Mia – Eu pensei em Tizangara como uma coisa mais interior, mais fora do mundo. Mas é claro que eu acho que, no filme, está bem. Não é o Marracuene que eu conheço, ele converteu aquilo numa coisa dele, num lugar que lhe convinha. Eu acho que aí está bem.

AJ – Era diferente, claro.

Mia – Era diferente, não era exatamente aquilo que eu queria. Quando ele me falou em Marracuene, eu entendi, porque ele tinha também que ficar próximo da cidade, era uma solução prática, porque aquilo é muito próximo da cidade. Em termos da logística que ele precisava, fazia todo o sentido.

AJ – Relativamente às personagens femininas, estou a pensar que são sempre emotivas, enquanto os homens são os que procuram a verdade, pensando no livro, mas pensando também no filme. Num excerto do livro, Ana Deusqueira diz que “os homens vão para casa”, mas que “as mulheres são a casa”. A mulher é também “a raiz da terra”. Por outro lado, numa entrevista sua, também disse que as mulheres tinham poderes ocultos... A sociedade em Moçambique é mais matriarcal ou patriarcal?

Mia – A sociedade é, quer dizer no Norte de Moçambique, há sociedades que são matriarcais do ponto de vista de que a linhagem... o nome da linhagem é dado pela mulher e o homem, quando casa, vai para casa da mulher. Em termos de poder, não creio que nenhuma seja verdadeiramente matriarcal, quer dizer, mesmo que se apresente alguém como uma rainha, ou seja, a chefe daquela linhagem, aquilo é delegado depois a um grupo de homens, são os chamados conselheiros, que, numa terra, têm uma força enorme. Portanto, os homens acabam por, mesmo nessa sociedade, se apropriarem dos mecanismos do poder. Quem decide são os homens.

AJ – Estava a pensar nas personagens femininas. Por exemplo, no filme, eu acho que há uma grande diferença, não sei qual é a sua opinião. No filme dá-se uma grande relevância à prostituta Ana Deusqueira, que é muito mais física. Eu acho que, no livro, ela não tem essa dimensão.

Mia – Acho que ali, eu acho que ele teve que ceder perante aquilo que são as produções e os produtores, que tem que ter uma menina bonita (...). É um pouco distante do espírito do livro.

AJ – O essencial para si é a procura da identidade?

Mia – A procura da identidade, o lugar da tradução como uma coisa que não é propriamente literária... como a tradução do mundo.

AJ – E que os estrangeiros não entendem?

Mia – Não só os estrangeiros, os próprios urbanos. Há necessidade de traduzir universos que são pessoais, que são culturais, que são únicos. O que está em causa é isso. Como é que nós entendemos? Como é que os países têm que ser construtores de si mesmos, tal e qual como as pessoas também se constroem com identidades pessoais. Então acho que, sinceramente, o filme não é aquele livro, é uma outra coisa.

AJ - Estou a lembrar-me da personagem da mãe do Tradutor, que no livro tem tanta importância, é ela que conta a história dos flamingos. Ela não aparece no filme, só é referida, dá-se mais importância à Ana Deusqueira, à mulher do governador e a Temporina. E Temporina? Ela é ambígua...

Mia – Temporina, acho que é uma personagem muito ambígua, ultrapassa qualquer ... A Temporina, sim, podia ser uma exploração de alguém que percebe qualquer coisa que é oculto, ela é que pode incorporar aquela condenação do tempo. Uma coisa que se passa com aqueles lugares, é que há uma percepção das pessoas, que não sabem lidar com qualquer coisa que vem aí e que vai cilindrar aqueles lugares. Aquela gente não tem hipótese de responder, de superar aquilo que vem com a chegada de isto que a gente chama o desenvolvimento.

AJ – João Ribeiro disse que mantém os diálogos. Mas, e a linguagem? A sua linguagem que é tão peculiar, com a recriação vocabular ... Mantém-se?

Mia – Não, a minha linguagem é uma espécie de poética. O que eu quero é que a poesia desarrume aquilo que é a narrativa romanesca e a prosa.

AJ – O seu trabalho é o trabalho de um poeta, um trabalho com as palavras...

Mia – Exatamente. O realizador tinha que fazer um trabalho paralelo na linguagem cinematográfica, construir uma linguagem poética, construir uma coisa que fosse ousada, transgressora (...)

AJ – Mas aquilo é uma metáfora e a metáfora é difícil de traduzir.

Mia – Pois, exatamente (...)

AJ – O tema da morte é muito recorrente nas suas obras, e parece-me que no *Último voo do flamingo* está sempre presente. E também disse isso numa entrevista esta semana, andei a ouvi-las todas.

Mia – Tenho de ter cuidado com aquilo que digo nas entrevistas agora!...

AJ – Disse que a noção de morte em África era diferente, que em Moçambique os mortos estavam sempre presentes. Esta não é a noção que nós temos da morte.

Mia – Os mortos não morrem, não se ausentam, nunca se poderia dizer de um morto como se diz aqui, “fulano já não está presente entre nós, não está entre nós”, está vivo de outra maneira, simplesmente mudou de presença, e não é só isso, os mortos comandam a vida e no conjunto, connosco. Partilhamos essa governação das coisas vivas.

AJ – No *Último voo do flamingo* insiste bastante nessa ideia.

Mia – É impossível contornar isso em qualquer livro que eu faça, isso tem que estar sempre presente, porque isso é a grande religiosidade africana, que tem que estar sempre presente e que me contaminou a mim também.

AJ – Como é que acha que os europeus encaram essas ideias?

Mia – O que é pena é que isso é apropriado de maneira um pouco folclórica, como se fosse uma crença que há lá, que esses fulanos lá têm, não é uma crença, é um sistema

religioso, um sistema de crenças, uma visão do mundo, que me parece que tem de ser percebida no seu conjunto.

AJ – Nós vivemos numa época de perda de valores, de crise de valores. Não acha que os seus livros dão resposta, de certa maneira, a essa procura de referências?

Mia – Não posso ter essa pretensão, mas (...) há também alguma coisa que é uma resposta para mim próprio. Não é que eu tenha a pretensão que aqui há uma resposta para uma coisa que eu também não sei o que é, mas há um convite à procura, assim dizendo, é possível, pelo menos, termos o gosto de procurar, de buscar respostas, alternativas.

AJ – Não sei se tem mais alguma coisa a dizer do filme. Acha que o essencial se perdeu?

Mia – (...) o que ele acabou por dizer nesse filme é uma outra coisa, o que se fez nesse filme é uma proposta que me parece ter um sentido político, é a interpretação dele, obviamente, não posso discutir com ele isso, mas o que eu acho é que há ali uma outra visão do mundo, daquela história, das personagens, que não é exatamente o que coloquei no livro.

AJ – Eu não conheço mais obras dele.

Mia – Pois é difícil estar a comentar, mas se conseguir, não sei como é que se consegue, eu também não tenho.

AJ – Acha que a visão dele é sobretudo política?

Mia – (...) quando ele fez o filme eu até tinha propostas de outros realizadores (...), mas eu quis dar a um moçambicano, queria que fosse um moçambicano e um amigo, ele lutou muito para que se conseguisse os dinheiros, trabalhar em cinema é difícil.

AJ – Também é difícil adaptar um livro ao cinema, eu acho que nunca gostei mais de um filme que de um livro.

Mia – É muito difícil, às vezes maus livros dão bons filmes, um bom livro dar um bom filme é muito difícil, não quero dizer que estes livros sejam bons, não é isso, não posso dizer, mas, por exemplo, para teatro eu fiz coisas com o Aqualusa que não eram boas, eram textos muito pequenos, pobres e depois deram boas peças de teatro, porque quem se apropriou daquilo soube construir uma outra linguagem. Porque não é só uma transposição, é preciso recriar nesse outro registo, uma coisa que é nova.

AJ – O teatro também é diferente, é um público diferente do cinema.

Mia – Também é verdade, do lado do teatro e do lado do cinema também há o trabalho do autor que o fulano tem que assumir, ele tem que dizer assim “eu perante isto não posso ficar intimidado pelo texto, pelo livro, e sou capaz de assumir-me a mim próprio como autor”.

AJ – Mas João Ribeiro também disse numa entrevista, que o filme com as adaptações não ia ser o seu livro, que ia ser diferente.

Mia – Pois sim. (...)

Anexo 2 – Entrevista a João Ribeiro, por Skype, Vila Nova de Gaia, 6 de junho de 2013

Ana Joanes – Quanto tempo demorou a realizar o seu projeto? O livro foi editado em 2000 e o filme surgiu em 2010, dez anos depois.

João Ribeiro – Na realidade, esse foi o tempo de produção, foi o tempo que levei a fazê-lo. A contagem financeira do projeto é que foi mais difícil. Foi preciso contar o dinheiro para fazer isso, foi a fase mais complicada. A produção, quando começou, foi rápida. A procura de financiamento levou tempo.

AJ – Oito anos?

JR – Sim, talvez oito... Com os cortes talvez possa contar sete anos.

AJ – É muito tempo.

JR – Não é que seja muito tempo, é preciso perceber que a nossa economia passa por isso em todo o mundo. O cinema europeu, por exemplo. E é a minha primeira obra. Até termos um guião em todas as línguas são necessários um, dois anos. Depois é preciso procurar financiamento e andamos nisto cinco, seis anos.

AJ – Qual foi o maior obstáculo que encontrou: foi o financiamento ou foi a nível dos recursos humanos (exemplo dos atores)?

JR – São diferentes. O meu critério foi optar pelos atores que estavam disponíveis para nós. Se me perguntar se são os melhores atores do mundo, não são. Há uma série de fatores que condicionam a escolha, mas não é uma dificuldade. A dificuldade é o processo de financiamento, tivemos o apoio de todo o lado, da França, de Portugal, da Itália. Há projetos muito bons, daí que financiar um projeto seja o mais complicado. Depois de “carregar no botão”, foi sempre a andar para a frente. Estamos, neste mês, a cumprir o período de exibição em Itália. Ainda temos que receber um fundo para fechar o processo de financiamento. Um dos atores principais é italiano, tal como na própria história. Também há uma participação brasileira importante, há uma atriz. Há um guionista português, um ator português, um operador de câmara, um produtor de som português. Temos que justificar a produção.

AJ – Não é a primeira vez que se baseia numa obra de Mia Couto. O seu trabalho de fim de curso, *A Fogata*, foi inspirado num conto dele.

JR – Sim, baseei-me em três contos do Mia para fazer curtas-metragens, todas elas abordando universos diferentes: um mais interior, mais psicológico, outro mais thriller, mais investigação, e outro mais cultural, mais íntimo. Diferentes imagens, diferentes espaços. Com esses universos pretendi retratar diferentes partes, quis mostrar uma faceta maior daquilo que é Moçambique. Essa foi a minha primeira ideia. Escolhi o Mia porque eu conheço a sua história, as histórias são fantásticas, são muito visuais. Fiz um documentário, “Mia Couto, desenhador de palavras”. Ele mais do que escreve, desenha essas palavras. Ao criar essas palavras, está a criar imagens na minha cabeça e de quem lê. Para mim é muito mais fácil, é uma vantagem, pegar num texto onde as imagens estão lá, mais do que um texto literário, muito descritivo. O Mia tem essa vantagem, de serem histórias fantásticas e um universo que eu adoro (...), essa relação com o outro lado, com o psicológico da sociedade africana, de viver o dia-a-dia, misturados esses aspetos de adiar a vida social, política. Essa foi a minha ideia.

AJ – Daí *A Fogata* e o *Desenhador de Palavras*.

JR – Sim, o segundo é um documentário sobre a sua escrita. E entretanto, quando li este livro, o *Último Voo do Flamingo*, que tinha acabado de sair, achei que a história era fantástica, estávamos num momento em que tudo era uma esperança enorme, era um livro muito interessante do ponto de vista cinematográfico. Na altura estava a caminho de Portugal, o livro tinha acabado de sair e eu li-o todo numa viagem de avião. Acabei-o e gostava muito de poder realizar o filme. Em quinze dias, um mês, consegui a autorização, os direitos, e daí para a frente.

AJ – Além das obras que referiu, o que produziu mais?

JR – *A Fogata* é a primeira produção, adaptação do conto *A Fogueira*. Depois tenho *O Olhar das Estrelas*, *Saúde*, *O lata de água* e *Tatana*, baseado numa história tradicional.

AJ – Já me disse que escolheu *O Último Voo do Flamingo* por ter a ver com o contexto da época.

JR – Tem a ver com o contexto, a história é muito forte e pelos valores que a história tem, pela terra, pelas pessoas.

AJ – Apesar da sua universalidade, na Europa há sempre uma parte do Mia Couto que escapa, as pessoas não conseguem perceber todo aquele universo... Numa entrevista, disse que tinha mantido os diálogos. Depois há aquela linguagem literária que é difícil passar para um filme.

JR – Eu leio muito o Mia, conheço bem a escrita. Há o respeito pelo diálogo, pela construção frásica, mas não é uma cópia. Eu e o guionista lemos o livro, discutimos o livro e começámos a escrever. Podemos ter um ou outro igual, mas por outro lado tivemos que fazer opções na forma de contar a história. Tirámos personagens, demos valor a outras, essa história é a nossa história. Agora deixou de ser nossa também, não é só africana. É verdade que o público também se questiona, o que quis dizer, qual é o contexto, obriga a tentar localizar. Muitas coisas que acontecem são daí, acontecem em Portugal, em Inglaterra. O misticismo, a culturalidade de cada pessoa funciona. Aqui em Moçambique, quando as pessoas veem o filme, o olhar, o mexer já transmitem coisas. Eu fiz um filme que pretende ser internacional, mas que, obviamente, tem reflexos da minha experiência, da minha vida aqui e que é mais fácil ser entendido aqui, para quem conhece esta história, esta estrutura, e está familiarizado com o tema.

AJ – A propósito das personagens queria fazer-lhe uma pergunta: há uma personagem ausente, que é a mãe do Tradutor. Como não existe fisicamente, deve ser difícil concebê-la. No livro é importante.

JR – A escolha desse caminho não tem a ver com ser difícil. Fizemos coisas difíceis como a levitação. Do ponto de vista da dramaturgia, da história, as coisas são mais fáceis. A opção foi mesmo essa, foi a de fazer um thriller, um filme de investigação sobre o desaparecimento desses homens e de criar essas hipóteses de fantástico que aparecem no meio. Podia pôr tudo, mas era muito confuso para uma hora e meia. Com a minha experiência não era possível, talvez se fosse outro realizador, outro guionista, mas temos que trabalhar no nosso horizonte. São personagens que têm ações concretas. Se criássemos personagens mais etéreas, mais fantásticas, íamos criar mais confusão na cabeça do espectador. Foi a opção que fizemos, desde o princípio que optámos por não falar de algumas coisas, mas não por ser difícil.

AJ – Qual a personagem que considera mais importante no filme?

JR – Acho que é difícil dizer, mas são obviamente o Joaquim e o Massimo. Eles são as personagens principais, os dois têm uma força igual, mas é o Joaquim que faz andar a história.

AJ – Há duas personagens femininas que também acho muito interessantes, que são a Temporina e a Ana Deusqueira. Apesar de não serem muito importantes têm muito peso no filme.

JR – A Temporina é uma mulher que consegue perdoar, a outra é uma prostituta assumida, uma mulher da vida que conhece o mundo, que tem uma consciência política (quando diz que já morreu muita gente, que ninguém se preocupou e que só se importam quando morrem estrangeiros). Elas são completamente diferentes, uma é mais sexual, mais carnal, a outra é menos, mas sem elas não havia a história. A Temporina, que representa esta culturalidade, todo este castigo a que foi submetida sem que, para isso, tenha feito alguma coisa, que vem do nada, sem culpa de nada. Ela é um pouco vítima da sociedade, destes preconceitos. Ela não consegue mudar nada sozinha, enquanto a Ana Deusqueira consegue, ela dá a volta, chega a um ponto em que se farta e que denuncia. A outra é muito mais intelectual, ativa e crítica, mas não é capaz de tomar uma decisão, de fazer uma opção, mas a Ana sim.

AJ – Acho que a técnica que utilizou para transformar a personagem (em nova e velha) é muito interessante.

JR – A máscara dela, a transformação na câmara, deram-me muito trabalho a nível técnico. Mas a história da Temporina não é mérito meu, é do autor que a criou. O nome, Temporina, é parar o tempo, como se o tempo não tivesse caminhado. Há, em torno dela uma atmosfera não direi romântica, mas de paz. Quando ela está a chorar o próprio irmão, há o cuidado de tratar a personagem e a imagem. Há uma tentativa de se reforçar o apelo que se faz.

AJ – E relativamente à localidade que escolheu para o filme: porquê Marracuene?

JR – Foi uma questão de produção. Em Moçambique, é difícil obter autorizações, as coisas levam o seu tempo. Eu fiz de Marracuene uma cidade cinematográfica. Vivíamos, comíamos, dormíamos lá. Trabalhámos em condições fantásticas. Havia um rio, uma estação ferroviária, havia tudo. Podíamos parar na rua, controlar as pessoas, íamos a Maputo quando precisávamos e quando queríamos, levámos gerador, as pessoas ficaram alojadas em *guest houses*. Foi tudo passado lá. Estar na cidade teria sido um stress, eu é que tinha de fazer os pagamentos, a produção. Andávamos a pé, deixávamos tudo montado de véspera...

AJ – E relativamente à música?

JR – A música para mim é fundamental. Todos os sons, os ambientes, são música. Trabalhei com o Omar Sousa, que é um dos maiores afro jazz e fizemos ambientes sonoros. A parte final, o vento, os sons, são música. Se puser no computador, aquilo vai dar uma partitura, todos os sons têm música e são baseados nos tons da música principal do filme. Existe, está lá e acho que está bem conseguido.

AJ – Acho que personaliza muito o filme.

JR – A parte do vento, por exemplo, quando eles estão a discutir (Massimo), a chuva não são raios, são efeitos de música com notas, têm um certo ritmo e cadência, que ele completa com os instrumentos dele. Deu-me muito gosto trabalhar com ele.

AJ – Foi fácil divulgar o filme, é fácil divulgar cinema em Moçambique?

JR – Nós temos 23 milhões de habitantes e entre quatro e seis salas de cinema clássico, duas das quais em Maputo. Falo de salas comerciais, com cadeiras e projeção. Salas com som, com projetor de vídeo há muitas, mas não são salas de cinema. Há a sala do Scala, que foi recuperada, mas não é uma sala de cinema, é um espaço, onde se fez o lançamento de um filme e onde decorreu, pela primeira vez, um festival de cinema africano. Agora, nós divulgamos cinema de muitas maneiras, na televisão, por exemplo. Sou diretor de um canal de televisão, comprámos uns filmes, mas a televisão não suporta a exibição muito regular de cinema. Não temos uma indústria cinematográfica, temos uns filmes que se vão fazendo, o que a tecnologia permite. Atualmente, com uma câmara barata, já se podem fazer filmes em casa, há um aumento da produção audiovisual. Mas entre o produto ser considerado cinema e o produtor cineasta... Não é escrevendo um livro que se torna escritor. Mas há alternativas. Eu tenho um projeto de divulgar o cinema pelo país através do cinema móvel, mas é caro. Juntar essa exibição ao combate à sida, era juntar o útil ao agradável. Isto num país onde 70 a 80% das pessoas não têm de comer. São projetos que levam o seu tempo a financiar. Um filme é sempre exibido, sempre que há um festival. No dia 14 ou 16, vou mostrar o filme numa escola secundária portuguesa. Mas salas de cinema, é difícil. Abriu agora uma sala de 64 lugares, cinema a 3D. Há zonas em que se projetam filmes, mas é pirataria.

AJ – É difícil ser realizador em Moçambique?

JR – Ser realizador é difícil em qualquer parte. Pode-se realizar um documentário aqui, mas um filme é mais difícil. Em Portugal há um fundo de apoio ao cinema, mas é preciso escolher entre muitos. Se houver quatro ou cinco filmes por ano é bom. Eu sou realizador, mas sou diretor de um canal de televisão. O principal, a nível financeiro, é ser gestor deste canal.

AJ – Voltando ainda ao filme, que mensagem gostaria de passar?

JR – Eu tenho várias mensagens, mas a principal é o respeito pela tradição, todo o passado, toda uma história, um conjunto de coisas que vamos aprendendo ao longo da vida, que tem de ser respeitado e que muitas vezes é posto de lado. Às vezes não se respeita esse conhecimento e há muitos mal entendidos. Um dos maiores problemas em Moçambique é não se ter sabido respeitar aquelas pessoas que foram classificadas como gente do colonialismo e que foram substituídas por personalidades que não falavam a língua da zona, não sabem quem é quem, e em vez de aproveitarem o conhecimento, fizeram uma mudança radical, quebrando a relação entre as pessoas e o governo, o que criou problemas. Outro problema é o da globalização que, se tem vantagens, tem desvantagens, como a falta de respeito pelos problemas ancestrais. Podem estar errados, devem ser corrigidos, mas não se deve perder o poder destas potências, temos que saber analisá-las e ver até que ponto esse poder tem o direito de mudar, de comandar. Essas são algumas questões do filme que escolhi.

AJ – Há coisas que nem imaginamos quando vemos um filme. O seu próximo projeto baseia-se em algum livro de Mia Couto?

JR – Já produzi curtas-metragens sobre Mia Couto, agora é tempo de partir para outro. Já pensámos fazer alguma coisa de inédito. Para já estou a pensar produzir um filme a partir de Ondjaki, que é um escritor angolano, A porta dezanove e os segredos do soviético. É preciso ter o guião da escrita, já tenho os direitos, é preciso seguir o processo. Entretanto, já se passaram dois anos.