

DA LITERATURA AO CINEMA: REPRESENTAÇÕES PÓS-COLONIAIS EM *O ÚLTIMO VOO DO FLAMINGO*

FROM LITERATURE TO CINEMA: POSTCOLONIAL
REPRESENTATIONS IN *THE LAST FLIGHT OF THE FLAMINGO*

Lola Geraldés Xavier

Doutora em Literatura pela Universidade de Aveiro (Aveiro/Portugal).

Professora na Universidade Politécnica de Macau (Macau/China) e Instituto Politécnico de Coimbra (Coimbra/Portugal).

E-mail: lolagrafias@gmail.com

Recebido em: 3 de outubro de 2024

Aprovado em: 7 de janeiro de 2025

Sistema de Avaliação: Double Blind Review

RPR | a. 22 | n. 1 | p. 55-72 | jan./jun. 2025

DOI: <https://doi.org/10.25112/rpr.v1.4025>

RESUMO

Mia Couto publicou o romance *O último voo do flamingo*, em 2000. Em 2010, é lançado o filme homônimo de João Ribeiro. Apesar de utilizarem linguagens diferentes, ambos os autores colocam a nu um olhar descolonizado sobre Moçambique. Assim, com este texto, pretende apresentar-se as relações entre o filme e o romance homônimo, interligando ficção e história. Dar-se-á destaque à forma de adaptação, a partir da representação do espaço e do tempo em ambos os códigos artísticos, com o objetivo de destacar o processo difícil de descolonização da sociedade moçambicana. As representações pós-coloniais serão analisadas na óptica da interdiscursividade, afastamento do cânone ocidental através do realismo mágico e sentido de alteridade. Conclui-se, no final, que a longa metragem de João Ribeiro adapta o texto de Mia Couto, expondo o olhar cinematográfico sobre a história de Moçambique, não descurando uma poética visual de captação do mundo tradicional, já presente em Mia Couto. Através da representação do espaço e do tempo, ambas as linguagens artísticas se apresentam como um contradiscurso à cultura europeia, privilegiando a alteridade e contribuindo para a construção de uma identidade moçambicana.

Palavras-chave: Descolonização. Cronótopo. Adaptação. Mia Couto. João Ribeiro.

ABSTRACT

Mia Couto published the novel *O último voo do flamingo (The Last Flight of the Flamingo)* in 2000. In 2010, João Ribeiro released a film adaptation under the same title. Although they employ different artistic languages, both authors present a decolonized perspective on Mozambique. This article examines the connections between the film and the novel, intertwining fiction and history. Particular emphasis will be placed on the forms of intertextuality through representations of space and time within both artistic frameworks to highlight the challenging process of Mozambique's decolonization. Postcolonial representations will be analyzed through the lens of interdiscursivity, the departure from the Western canon via magical realism, and the sense of otherness. The conclusion suggests that João Ribeiro's feature film adapts Mia Couto's text by offering a cinematic perspective on Mozambique's history while retaining the visual poetics of the traditional world present in Mia Couto's work. Through representations of space and time, both artistic expressions serve as a counter-discourse to European culture, emphasizing otherness and contributing to constructing a Mozambican identity.

Keywords: Decolonization. Chronotope. Film adaptation. Mia Couto. João Ribeiro.

INTRODUÇÃO

São várias as obras de Mia Couto transpostas para a tela. O romance *Um rio chamado tempo uma casa chamada terra* (2002) passou a ser filme sob a realização de José Carlos de Oliveira (2005), enquanto o livro *Terra sonâmbula* (1992) foi adaptado para cinema por Teresa Prata (2007). Sol de Carvalho realizou *Mabata Bata* (2017) a partir do conto *O dia em que explodiu Mabata Bata* (de *Vozes anoitecidas*, 1987) e, mais recentemente, *As aves* (2024), de Pedro Magano, são inspiradas no conto *A morte, o tempo e o velho* (de *Na berma de nenhuma estrada*, 2001).

Também o romance *O último voo do flamingo*, publicado em 2000, viu a sua adaptação para cinema, por João Ribeiro, em 2010. Este romance, Prémio Mário António (ficção), da Fundação Calouste Gulbenkian, em 2001, aborda a construção da identidade moçambicana a partir do diálogo entre tradição e modernidade. As dinâmicas internas e externas em Moçambique, na década de 1990, no início da desminagem de Moçambique, que se estendeu de 1993 a 2017, o abuso de poder e a corrupção são outros temas que se expandem da narrativa à tela.

Será na relação entre este romance e o filme que centraremos a nossa análise, mais concretamente, no sentido de alteridade que atravessa as duas obras. Ambas podem ser caracterizadas de narrativas do pós-colonialismo, no sentido de entender este conceito em duas acepções:

a primeira é a de um período histórico, o que sucede à independência das colónias. A segunda é de um conjunto de práticas (predominantemente performativas) e de discursos que desconstruem a narrativa colonial, escrita pelo colonizador, e procuram substituí-la por narrativas escritas do ponto de vista do colonizado (Santos, 2006, p. 233).

O pós-colonialismo requer, pois, um descentramento de relações de poder e exige “romper com a noção eurocentrada do discurso” (Leite, 2018, p. 24). Para isso, impõe-se uma releitura da colonização e uma reorganização do global e do local. É sob essa perspetiva que ambas as obras se apresentam aqui inscritas.

Assim, este texto visa analisar as marcas de representações pós-coloniais nas duas obras em comparação. O romance *O último voo do flamingo* tem granjeado a atenção de alguns estudiosos, que incidem em questões associadas ao pós-colonialismo. Neste texto, serão expandidos alguns *topoi* a partir de Elena Brugioni (2012) e Philipp Rothwell (2015). Assim, desenvolveremos, nomeadamente, a interdiscursividade, o afastamento do cânone ocidental através do realismo mágico e o sentido de alteridade produzidos pelas duas obras. Para isso, o texto inicia-se com uma apresentação sobre *O último*

voos do flamingo, passando a desenvolver as representações coloniais e pós-coloniais e terminando com uma comparação dialógica entre as duas obras, literária e cinematográfica.

1. O ÚLTIMO VOO DO FLAMINGO: NARRATIVA DE UM NÃO-TEMPO

O autor moçambicano Mia Couto, de seu nome completo António Emílio Leite Couto (Beira, 1955), dispensa apresentações, tendo mais de 35 obras publicadas (poesia, crônicas, contos, romances, literatura para a infância e a juventude). Venceu inúmeros prêmios, como o Prêmio Camões, em 2013, e o Prêmio Internacional Neustadt de literatura, em 2014. As suas obras destacam-se, tematicamente, pelo recuperar das tradições culturais de Moçambique. A nível estilístico, o autor recria um português moçambicano que invade poeticamente a sua escrita.

O último voo do flamingo centra-se no tempo de passagem da guerra civil para a paz em Moçambique. A ação gira em torno da investigação conduzida por um consultor da Organização das Nações Unidas (ONU), que tenta descobrir a razão sobre umas inesperadas explosões que terão matado soldados da ONU. Esses soldados tinham chegado ao país após o acordo de paz de 1992 para trabalhar na desminagem. Como sintetiza Philipp Rothwell: “o romance critica exaustivamente a arrogância das Nações Unidas” (Rothwell, 2015, p. 177). Esta crítica é expandida e está bem plasmada logo no início do filme, com a atitude da delegação da ONU.

O enredo serve como pano de fundo para temas como a formação da identidade nacional e a relação entre a cultura tradicional e a cultura ocidental. A perspetiva crítica do narrador autodiegético expõe problemas sociopolíticos de uma nação em construção, após mais de 15 anos de conflito armado, a ação decorre em Tizangara, uma pequena localidade criada pelo autor e metonímia de Moçambique. A ação é localizada logo na primeira frase do romance: “Nu e cru, eis o facto: apareceu um pénis decepado, em plena Estrada Nacional, à entrada da vila de Tizangara” (Couto, 2002, p. 17).

A obra denuncia o abuso de poder no país e a difícil comunicação entre Centro e Periferia, representados, respetivamente, pelos delegados da ONU e pelos locais e seus costumes. Tizangara simboliza tanto a desconstrução de uma nação devastada por guerras – primeiro colonial, depois civil – quanto o potencial de reconstrução presente no imaginário tradicional e histórico do país.

Deste modo, o romance aborda aspetos importantes da história moçambicana. As personagens, por meio das suas ações, contribuem para a caracterização de Moçambique no período pós-1992. O olhar do narrador expõe uma crítica sociopolítica mordaz, por exemplo, com foco na corrupção: “Passava-se, afinal, o seguinte: parte das minas que se retiravam regressava, depois, ao mesmo chão. Em Tizangara

tudo se misturava: a guerra dos negócios e os negócios da guerra” (Couto, 2002, p. 200). Este é um tema que Mia Couto expõe numa entrevista a Rodrigues-Schmidt:

As mesmas empresas que fabricam as minas, fazem a desminagem. (...) A vida passa a ter outro sentido, o mundo passa a ter outro sentido para ti quando tu pensas que só de pisares o chão, porque estás a caminhar, a ir para a machamba, para a escola ou para a missa, podes morrer. Eu assisti a essa coisa das minas e depois assisti à chegada dos mesmos que estiveram por detrás da colocação das minas para fazerem a desminagem e receberem por isso. Eu acho que isto é uma imoralidade tão grande! E depois há o empolamento dos números. Eles nunca vão dizer que estão mil minas postas, dizem que estão cem mil. Porque recebem “à mina” (...). A certa altura havia aqui um cinismo que é gravíssimo denunciar (Rodrigues-Schmidt, 2004, p. 520).

Os ideais da pós-independência saíram, pois, defraudados, uma vez que a utopia revolucionária não foi cumprida: “Moçambique falhou no período pós-independência e no pós-guerra ao não ter conseguido quebrar o ciclo paradigmático de injustiça social e de interferência estrangeira que sempre dominou a área desde os primeiros tempos do colonialismo” (Rothwell, 2015, pp. 177-178).

Para cumprir o seu programa temático, o romance expõe-nos pouco mais de uma dezena de personagens: o narrador-tradutor, sem nome no romance, Joaquim, no filme; Massimo Risi, o italiano, observador da ONU; Temporina, a jovem envelhecida; Ana Deusqueira, a prostituta; o administrador Estevão Jonas, corrupto e antigo guerrilheiro; Dona Ermelinda, a sua esposa; Jonassame, o enteado do administrador, que não é referido no filme; Chupanga, o adjunto do administrador; Padre Muhando, o “anti-padre”, que comunga de crenças animistas locais; o feiticeiro Andorinho, que representa o mundo tradicional africano; Sulplício, o pai do narrador, fiscal de caça durante o colonialismo; e, finalmente, a mãe do narrador, apenas em analepse, defensora da independência, por oposição ao marido, evocada pelas suas canções aos flamingos. Independentemente da ideologia e da mudança de administração/poderes, as pessoas que ocupam lugares de chefia continuam a lucrar à custa da população que devem servir: “mudam-se os tempos, desnudam-se as vontades (Couto, 2002, p. 38). Com esta desconstrução do verso de Camões o narrador-tradutor mostra a mentalidade colonial em Moçambique que continua a arrastar-se ao longo da década de 1990. Esta mentalidade é exposta através de “personagens tópico”, a que se refere Elena Brugioni (2012, p. 94), ou seja, de personagens que apresentam um conjunto de traços que permitem identificá-las como tipos sociais da sociedade moçambicana. Desse modo, o narrador questiona e desconstrói vícios sociais que erigem sistemas coloniais dentro de um país pós-colonial. São exemplo no romance e no filme: o Administrador local, Estevão Jonas, a sua mulher, Dona Ermelinda, o seu enteado, Jonassane (que não intervém na narrativa é apenas nomeado) e o seu ajudante, Chupanga.

O espaço representa simbolicamente essa relação colonial, veja-se o lugar simbólico onde funcionava a administração: “Era o mesmo edifício dos tempos coloniais, já depurado de espíritos” (Couto, 2002, p. 19). Esta convivência, entre presente–passado, tradição–modernidade, hegemonia política de fora–hegemonia administrativa de dentro, coloca a nu um poder de dentro que se apropriou de estratégias coloniais. As práticas da administração fazem igualmente lembrar a exploração associada ao colonialismo. Este poder local funciona como metonímia do poder central. Ao expor esta realidade, Mia Couto mostra a necessidade de redefinição das responsabilidades em relação à história de Moçambique no que é o seu passado recente e o seu presente. O velho Sulplício chama-os “nossos irmãos, colonos de dentro” (Couto, 2002, p. 168), o que instaura um neocolonialismo. Esta personagem, até pelo seu percurso associado aos assimilados, apresenta um entendimento mais alargado sobre a repressão colonial: “quando chegaram os da Revolução eles disseram que íamos ficar donos e mandantes. Sulplício, porém, se encheu de medo. Matar o patrão? Mais difícil é matar o escravo que vive dentro de nós. (...) – *Só mudámos de patrão.*” (Couto, 2002, p. 141). Ao colocar em contraste, de forma derrisória, estas realidades, a escrita de Mia Couto põe a nu várias formas de colonialidade e chama a atenção para a demanda de um olhar descolonizado e para a necessidade de “re-pensar sujeitos, paradigmas críticos e relações dentro de uma perspectiva epistemológica pós-colonial” (Brugioni, 2012, p. 101).

2. OLHAR DESCOLONIZADO E REPRESENTAÇÕES PÓS-COLONIAIS

É sobre esse olhar descolonizado e as representações pós-coloniais de *O último voo do flamingo* que nos debruçaremos a seguir. Exploraremos aqui, apenas, as que se prendem com a interdiscursividade, o afastamento do cânone ocidental através do realismo mágico e o sentido de alteridade.

2.1. INTERDISCURSIVIDADE

Este termo, recuperado por Elena Brugioni (2012, p. 76) para a análise deste romance, caracteriza-se por processos de interferência e contaminação entre gêneros orais e texto escrito. A dimensão oral do texto de Mia Couto, que joga com o binómio cultura/oralidade adequa-se a esta característica. Pires Laranjeira refere a necessidade de relatar novas realidades, rurais e urbanas, numa língua literária que, sendo urbana e cosmopolita, retoma práticas orais com origem no enraizamento da ruralidade (Laranjeira, 2001, p. 202). A escrita de Mia Couto revela uma dimensão sincrética na fusão de elementos culturais. Como se a sua “ficção pudesse devolver à realidade a fantasia da verdade” (Laranjeira, 2001, p. 203).

A miscigenação de gêneros e estratégias enunciativas são propostas inéditas de Mia Couto. Para além de um discurso repleto de figuras de estilo que criam sentidos criativos e inesperados, o autor

usa a poética do fragmento através do provérbio, ditado, anedota, sentença, parábola, estória. As formas típicas do provérbio são convocadas, mas este é manipulado, adaptado, desconstruído. Por vezes transforma-se em ditados e sentenças, contribuindo para a subjetividade e feição moralizante do discurso. Estas estratégias introduzem uma poética do fragmento, em que se dá a alternância entre micro e macroestruturas narrativas (Brugioni, 2012). O uso, por exemplo, dos ditados quebra “o desenvolvimento linear da narração” (Brugioni, 2012, p. 80).

É exemplo desta miscigenação de gêneros e estratégias enunciativas o início do capítulo primeiro, que abre com um “Dito de Tizangara”, passa a feição de uma notícia e, de seguida, a narrativa de configuração policial. Também as gravações que Massimo faz (a Ana Deusqueira, ao pai do narrador com as suas revelações), as lendas (dos flamingos), os sonhos vêm fragmentar a narrativa, aproximando-a da herança oral e tradicional.

Resumindo, são várias as estratégias de narração usadas, que intertextualizam propostas locais e criam narrativas alternativas e fundacionais da nação (Leite, 2018).

2.2. AFASTAMENTO DO CÂNONE OCIDENTAL ATRAVÉS DO REALISMO MÁGICO

Uma das características que, já em 1995, Pires Laranjeira apontava à escrita de Mia Couto era “a intromissão, de chofre, do imaginário ancestral, do fantástico, que transforma esse realismo quase social num imprevisto *realismo animista*” (a expressão é dos angolanos Henrique Abranches e Pepetela)” (1995, p. 316).

O realismo mágico (Faris, 2004) é instaurado em partes do romance, ou, se preferirmos, um realismo animista (teorizado por Garuba, 2003, 2012). Os extensos estudos existentes sobre Mia Couto vão oscilando nas terminologias usadas: fantástico, realismo mágico, realismo animista, realismo maravilhoso etc. (cf. Xavier, 2014). Independentemente do conceito ou termo usado, a escrita de Mia Couto é marcada, aqui e ali, pela modalidade narrativa e estética que se afastam do que é mais familiar ao leitor ocidental, convocando outros modos de leitura (Brugioni, 2012). Enquanto estética literária,

O realismo mágico surge aliado a uma preocupação de vários escritores contemporâneos (...) de mostrar às comunidades leitoras que o real é muito mais complexo e misterioso do que aquilo que parece. (...) tem como principais objetivos a negação de uma visão do tempo e o questionar da História e do seu discurso oficial (Serra, 2008, p. 24).

Quer o romance quer o filme utilizam estratégias narrativas para mostrarem ao leitor/espectador o mágico, “a desconstrução temporal e a representação da ação em locais atópicos que parecem situar-se em nenhures” (Serra, 2008, p. 35) e o irracional de um certo exótico pós-colonial. Quando falamos de exotismo, temos em consideração que:

Exotism is not, of course, an attribute of the exotic place, object or person. It is the result of a discursive process that consists of superimposing symbolic and material distance, mixing the foreign and the foreigner, and it only makes sense from one, exterior, point of view. As a construction of otherness, exotism is characterized by the asymmetry of its power relationships (Staszak, 2008, p. 6).

No presente caso em análise, a assimetria de poder estabelece-se entre europeus e africanos. São vários os momentos mágicos em *O último voo do flamingo* que desafiam para outros modos de leitura e de análise em passagens como as que se referem a Temporina, a viver o feitiço de ter cara de velha num corpo de jovem, ou à separação dos ossos de Sulpício:

– *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 (Couto, 2002, p. 135).

O mesmo desafio se estabelece em relação à levitação de Massimo e Temporina:

– *Pare, Massimo, esse caminho esta minado!*

Massimo demorou a entender. (...) O estrangeiro congelado em meio da paisagem pernas tremendo ante a fatalidade do chão. Ninguém sabia o que fazer. Ele já havia penetrado fundo no terreno. Para trás seria tão perigoso quanto para a frente. Salvá-lo – como podia alguém? De repente, Temporina soltou a estranha ordem:

– *Venha, Massimo. Venha ter comigo!*

Loucura do amor? Como podia ela convidar que ele arriscasse caminho? (...)

– *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 (Couto, 2002, p. 204).

No romance, subentende-se a levitação, pelo uso da comparação bíblica. No filme, por sua vez, dadas as características da sétima arte, a levitação destas duas personagens é explícita e visual em dois momentos distintos da ação.

O realismo mágico possibilita uma recriação cultural por meio de um esforço de descolonização cultural, em resposta à discriminação do Ocidente contra essas sociedades ex-coloniais (Faris, 2004, pp. 134-137). Assim, é possível associar o processo de transculturação à forma como a realidade cultural distinta, desaparecida ou emergente, expressa esteticamente a sua ancestralidade.

Esse realismo mágico está ao serviço da desconstrução temporal, que marca, sobretudo, o final do romance. Trata-se de um tempo surreal, em que Moçambique mergulha na queda, o abismo de uma “a nação [que] desaparecera naquela infinita cratera” (Couto, 2002, p. 220). O narrador recorre às convicções africanas para explicar o ocorrido, enquanto punição dos antepassados, devido à corrupção e à devassidão dos líderes do país: “os antepassados não estavam satisfeitos com os andamentos do país (...) faltava gente que amasse a terra” (Couto, 2002, 220). Assim, o “país ficaria em suspenso, à espera de um tempo favorável para regressar ao seu próprio chão” (Couto, 2002, p. 221).

O final é metafórico, representa o instante do não-tempo, com a expectativa de um futuro mais promissor. A noção de não-tempo já tinha sido expressa anteriormente na epígrafe do capítulo terceiro: “Saudade de um tempo? Tenho saudade é de não haver tempo (Dito de Tizangara)” (Couto, 2002, p. 35).

No romance, Sulplício é a personagem que está mais vinculada ao tempo, destacando-se a conexão com o passado e o não-tempo: “ele queria viver em nenhum tempo” (Couto, 2002, 165); “o corpo era feito de tempo. (...) Depois de tudo, sobra o quê? Os ossos. O não-tempo, nossa mineral essência.” (Couto, 2002, p. 136). Estêvão Jonas é a personagem que se opõe a esta perspetiva vivencial. Com o seu pragmatismo, deixa-se aliciar pelo materialismo, traindo os ideais da sua juventude: “a sua vida esqueceu-se da sua palavra. O hoje comeu o ontem” (Couto, 2002, 165). Esta relação temporal é mais fácil de desenhar no romance do que no filme, o não-tempo não tem aí representação.

No final, Massimo Risi e o narrador-tradutor são as duas únicas personagens a observar esse não-tempo. No entanto, Massimo apresenta-se esperançoso: “há-de vir um outro [voo do flamingo]” (Couto, 2002, p. 224). Como justifica Mia Couto sobre o título do romance numa entrevista: “Se calhar o título engana. Devia ser uma interrogação. No final do livro, sentados na margem do fim do mundo, eles [Massimo e o narrador] esperam que o flamingo regresse. O flamingo simboliza a esperança, a possibilidade de haver um país desejado. Na realidade, eles acreditam que o flamingo regressará” (Jeremias, 2000, s/p.).

2.3. O SENTIDO DA ALTERIDADE

Edward Said (1997) analisou a ideia pós-colonial de alteridade. O autor defendeu a ideia de que todos os países fora da Europa e EUA eram retratados como exóticos, enigmáticos e caóticos. É com base nesta forma de entender o mundo, em que o Oeste colabora com superioridade em relação ao Leste, que o Ocidente foi justificando as suas ações em relação ao Oriente. A “vontade de dominar” sobrepôs-se à “vontade de compreender” (Said, 1997, p. XV), criando-se uma relação de força entre as partes. Na crítica pós-colonial, a alteridade foca-se, pois, nos povos que foram colonizados, excluídos pelo imperialismo e reconhecidos pela sua singularidade em relação ao Centro. Em *O último voo do flamingo*, esta alteridade parte de fora para dentro, de Massimo para os habitantes de Tizangara; mas também de dentro para

fora: Massimo será o “estranho” (Couto, 2002, p. 143), o “estrangeiro” até ao final do romance. Como refere o velho Sulpício ao filho, o tradutor: “– *Pode dizer a esse seu amigo **estrangeiro** que amanhã lhe vou mostrar o que aconteceu com os soldados explodidos*” (Couto, 2002, p. 210 – **negrito** nosso).

Segundo Jean-François Staszak (2008, p. 2) “*Otherness is the result of a discursive process by which a dominant in-group (“Us,” the Self) constructs one or many dominated out-groups (“Them,” Other) by stigmatizing a difference – real or imagined – presented as a negation of identity and thus a motive for potential discrimination.*” Em *O último voo do flamingo*, no início, o sentido de alteridade centra-se sobretudo no olhar de quem chega, do Centro, dos representantes da ONU. No filme, a chegada de helicóptero da delegação da ONU coloca em contraste o poder simbólico e económico desses representantes, personagens tópicos, com os habitantes do local, que se deslocaram a pé, a maioria, para ver o fenómeno do pénis avulso. A visita é rápida e ao abandonar o local, alguns representantes do poder, agora de jipe, na marcha atrás, matam um cabritinho de um habitante local, sem se incomodarem com o assunto. Toda esta atitude mostra desprezo e minorização pela realidade africana. No romance, a chegada da delegação faz-se por terra e entra diretamente na vila. Os visitantes, que “saíam dos carros com imponência” (Couto, 2002, p. 27), atropelam o cabrito, que, com os seus gemidos de dor, abafa a solenidade da situação, enfatizando-se, assim, a ironia do momento: “Sabotagem ideológica do inimigo, foi assim que, mais tarde, o administrador classificou as interferências sonoras. Quem mais quereria atrapalhar o esplendor daquela solenidade?” (Couto, 2002, p. 27).

Os visitantes sentem-se desconfortáveis num ambiente que intuem hostil e que os olhos do narrador caracterizam de: “Aflitos, os estrangeiros comprimiam as máquinas fotográficas de encontro às barrigas, não fosse o diabo destecê-las” (Couto, 2002, p. 28). O alto representante da ONU, sem nome, mostra-se arrogante e exige resposta, é o “representante do mundo” (Couto, 2002, p. 32, p. 33), como o retrata repetidamente o narrador, a impor condições, como “um dragão flamejando pelas narinas” (Couto, 2002, p. 33). Entre o discurso indireto e o comentário do narrador, a situação é sintetizada no contraste depreciativo para África: “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?” (Couto, 2002, p. 32). O representante da ONU não verbalizou esta aniquilação, este *não-ser* de África, prolongamento da ideologia colonial, mas a atitude foi suficientemente elucidativa para o narrador e leitores implícitos (Iser, 1974). O romance, e depois o filme, permitem uma reflexão crítica em torno do contexto histórico: uma crítica humorística e irónica à ação das Nações Unidas em Moçambique (1992 a 1994) e da própria história de Moçambique, com destaque para os estereótipos sociais e ideias de identidade moçambicana. Os

estereótipos que levam os representantes da ONU a olharem desconfiados a realidade de Tizangara, dos lugares-comuns que associam Moçambique a uma ideia de “mundo subdesenvolvido”, menosprezando as tradições africanas, entendidas como “folclore” (Couto, 2002, p. 33), e as explicações locais como “estórias” e “lendas” (Couto, 2002, p. 32). Como sintetiza o velho Sulplício, aos europeus interessa a manutenção da ordem colonial: “– O problema deles é manter a ordem que lhes faz serem patrões. Essa ordem é uma doença em nossa história.” (Couto, 2002, p. 192). Se o pai do narrador se refere, aqui, aos europeus, rapidamente ele alarga o espectro de Próspero: “(...) A aposta dos poderosos – os de fora e os de dentro – era uma só: provar que só colonizados podíamos ser governados” (Couto, 2002, p. 192).

Estes elos mais fracos têm várias *nuances*. É pela voz da mulher, e prostituta, ao se dirigir a Massimo, que a situação da valorização do Centro *versus* desvalorização da Periferia é exposta criticamente: “– Morreram milhares de moçambicanos nunca vos vimos cá. Agora, desaparecem cinco estrangeiros e já é o fim do mundo?” (Couto, 2002, p. 34). Mia Couto dá voz aos marginalizados, e dentro destes, às mulheres. A prostituta, Ana Deusqueira, personagem tópico, é chamada a tentar desvendar o caso, logo no início, sob o olhar irónico do narrador em relação aos “estrangeiros”, que lhe pediram “documentos comprovativos da sua rodagem: *curriculum vitae*, participação em projectos de desenvolvimento sustentável, trabalho em ligação com a comunidade” (Couto, 2002, p. 31). A sua presença e atitude confiante desafiam, pois, a moral judaico-cristã: “A mulher exibia demasiado corpo em insuficientes vestes. Os tacões altos se afundavam na areia como os olhos se espetavam nas suas curvas” (Couto, 2002, p. 30). A sua identidade é, no entanto, assumida: “– Sou puta legítima. Não uma desmeretriz, dessas” (Couto, 2002, p. 31).

No final, Ana Deusqueira sofre a violência física de Estêvão Jonas, representante do sistema corrupto e “colonial de dentro”, ao ameaçar denunciá-lo por ser o responsável pelas mortes ao semear as minas. É, curiosamente, Dona Ermelinda que a defende do marido. Curiosamente, porque a relação entre ambas apresenta-se tensa ao longo da narrativa. Também Temporina se quer juntar a defender Ana Deusqueira: “la apoiar Ana Deusqueira, juntar-se às outras mulheres. Elas, em si, compunham *uma outra raça*” (Couto, 2002, p. 199 – sublinhado nosso).

O local e as tradições nem sempre são defendidos, como acontece com Dona Ermelinda que tenta impor a sua indumentária com “vestes típicas de África” (Couto, 2002, p. 21), quando ironicamente, como comenta o narrador, “Mas nós éramos africanos, de carne e alma, e jamais havíamos visto tais indumentárias” (Couto, 2002, p. 21). Este diálogo entre tradição e modernidade, local e universal permite tentar abrir este olhar descolonizado em relação à realidade moçambicana.

Benedict Anderson (2006) demonstrou como os processos discursivos e espaciais desempenham um papel na formação de comunidades imaginadas nacionais e, conseqüentemente, na formação de figuras

de alteridade contra as quais essas comunidades se identificam. Esta relação de alteridade expõe uma crítica pós-colonial aos europeus, os Outros através do olhar do narrador-tradutor. Através de Massimo, e representados por metonímia, “os europeus, quando caminham, parecem pedir licença ao mundo. Pisam o chão com delicadeza mas, estranhamente, produzem muito barulho” (Couto, 2002, p. 37). Massimo, da primeira atitude, ativa, evolui para um estágio de incompreensão: “– Eu posso falar e entender. Problema não é a língua. O que eu não entendo é este mundo daqui” (Couto, 2002, p. 42). Depois dá-se uma fase de reflexão e, finalmente, abandona, pelo menos parcialmente, uma visão eurocêntrica, comungando com a realidade Moçambicana. Note-se que é dele que sai a esperança final para Moçambique:

Massimo sorria, em rito de infância. Me sentei, a seu lado. Pela primeira vez, senti o italiano como um irmão nascido na mesma terra. Ele me olhou, parecendo me ler por dentro, adivinhando meus receios.

– *Há de vir um outro* [flamingo] – repetiu (Couto, 2002, p. 224).

Num primeiro momento, as relações estabelecidas entre Massimo Risi e Tizangara são em torno do estereótipo Europeu–Africano. Ao longo da narrativa essas fronteiras vão-se diluindo. São as fronteiras ráticas, sociais e culturais que se vão tornando híbridas. É mais ou menos consensual nas ciências sociais que a identidade não é algo que é estabelecido e definido previamente. Assim, uma pessoa não nasce com uma identidade híbrida. Essa identidade é formada com base na diferença em relação ao outro. São fronteiras que entram em diálogo com a mediação cultural do narrador-tradutor e com a tentativa de compreensão do mundo africano de Massimo, que atinge o clímax ao apaixonar-se por Temporina.

Em resumo, a personagem em que incide preponderantemente o olhar de alteridade é Massimo. Este começa a aprender o valor da natureza, da ancestralidade, do mundo mágico e vê-se confrontado com os mistérios insolúveis de um espaço que se apresenta geograficamente enquanto “an remarkably effective producer of otherness” (Staszak, 2008, p. 6).

3. O ÚLTIMO VOO DO FLAMINGO: DIÁLOGOS INTERARTÍSTICOS

Como sintetiza José Miguel Lopes, duas semelhanças principais entre a obra fílmica e a obra literária, são: a estrutura narrativa e a impressão de realidade. Esta última “conseguida por meio de técnicas usadas pelo narrador, as quais encontram equivalentes nas adotadas pelo diretor, sempre de acordo com seus objetivos e ideologia” (Lopes, 2013, p. 73). Por sua vez, as diferenças podem, entre outras, basear-se no caráter verbal da literatura, por oposição com a iconicidade do cinema. A relação estabelece-se, também, entre o tempo e o espaço das duas formas de narrar. Como sintetiza este autor, em relação ao tempo, o romance relata aquilo que já aconteceu, enquanto o filme narra o que está a acontecer (Lopes, 2013, p.

73). O espaço é, igualmente, fundamental para qualquer narrativa, o filme não prescinde desse pano de fundo que influencia, inclusive, o desenrolar dos acontecimentos e o comportamento das personagens, que, ainda assim, serão, talvez, o ponto menos bem conseguido do filme: permanecem pouco credíveis ou realísticas.

A primeira longa metragem de ficção de João Carlos Alves de Vasconcelos Ribeiro (Zambézia, 1962) foi *O último voo do flamingo*, tornando-se no primeiro filme moçambicano a ter estreia no exterior (Portugal, Brasil, Espanha, França). O filme segue de perto o romance. Foi rodado na vila de Marracuene, a 45 quilómetros a norte de Maputo. Marracuene pretende ser Tizangara, uma pequena vila perdida no interior de Moçambique.

Trata-se de uma adaptação, no sentido de ser uma interpretação criativa por meio de profunda reflexão intertextual de um realizador com base num texto que já existe (Stam, 2003, p. 46). Ainda assim, algumas escolhas do realizador não permitiram, por exemplo, seguir de perto o romance na ênfase de situações como: a relação do narrador-tradutor com a mãe; o objetivo principal de Massimo, ou seja, a sua promoção enquanto funcionário das Nações Unidas – aspeto mais visível no romance do que no filme. Como alerta o realizador, numa entrevista:

o filme, pelas suas próprias dinâmicas e pelo seu formato, não será o livro do Mia. Tivemos que fazer opções dramáticas, estéticas e de produção que num livro o autor da obra escrita não tem de pensar nelas. Será uma nova visão, porque cada um de nós é um autor no momento em que choca com a obra. Não espero fazer um filme igual ao livro. Nos diálogos não temos muitas opções: iremos seguramente buscá-los ao livro¹.

Em relação à atuação das personagens nas duas obras, a maior diferença centra-se na definição de protagonista. O narrador-tradutor, sem nome, funciona como personagem principal no romance. No filme, a personagem principal é Massimo Risi que contracena com o tradutor local, de nome Joaquim. Sulpício, pai do narrador-tradutor, não assume, no filme, o destaque que tem no romance, desde logo porque o filme ignora o seu simbolismo social. A nível das personagens secundárias ou figurantes, refira-se Jonassame (enteado do administrador), que não aparece no filme. No romance, Sulpício representa o despojamento do materialismo, através do seu ritual de retirar os ossos à noite. Esta marca de realismo mágico não transparece na tela. No romance, situações como essas mostram o relevo dado ao mundo

¹ Disponível em: <https://noticias.sapo.mz/actualidade/artigos/filmagens-de-o-ultimo-voo-do-flamingo-arrancaram-no-dia-18-de-marco->. Acesso em: 14 jun. 2024

tradicional enquanto garante da identidade moçambicana. No filme, esta estratégia é reinterpretada pelas passagens de levitação de Massimo e Temporina.

O filme desnuda mais o erotismo, assistindo-se, inclusive a algumas cenas de nu, explícito ou implícito, que o romance transmite só de forma muito implícita. É também mais visível, na tela, a aproximação à vivência de Massimo e o deixar-se levar pelas experiências que África permite. De alguma arrogância, no início, a personagem vai-se despindo física e metaforicamente do uso da gravata à camisa simples e, finalmente, substituindo essa formalidade inicial por uma túnica africana. Através da indumentária usada por Massimo, o realizador comunica a sua integração no espaço e a comunhão com a cultura moçambicana. Esta comunhão atinge o seu auge nos momentos de afetuosidade com Temporina, representando a possibilidade de entendimento entre dois mundos aparentemente diferentes.

O filme vem, através de uma linguagem visual, metaforizar a mensagem do romance num diálogo entre realidade e irrealdade, em que cenas como as de levitação de Massimo, ao encontro de Temporina, e o final apocalíptico vêm mostrar que em linguagem cinematográfica é possível traduzir o realismo mágico. O realismo mágico, na cena da levitação de Massimo ou no final apocalíptico do romance, foi um desafio que o realizador não recusou adaptar, ainda que não o tenha feito para todos os momentos extra-ordinários do romance (como foi referido atrás, não explorou o ato de Sulplício tirar os ossos, por exemplo).

Este realismo mágico instaura a necessidade de um olhar descolonizado sobre Moçambique. Trata-se de uma linguagem estética que provoca os paradigmas racionais do olhar ocidental e eurocêntrico. Não são apenas, porém, estes traços únicos símbolos de uma visão descolonizada, do escritor ou do realizador. Quer o romance quer o filme focam a derrisão do olhar colonizado, eurocêntrico, a partir da personagem-tipo representante dos capacetes das Nações Unidas, o branco, o estrangeiro, o europeu, como vai sendo chamado (no romance). Este olhar de dentro, do tradutor e de outras personagens africanas (Sulplício, o padre, o feiticeiro, Ana Deusqueira, Temporina), convive com a transformação de Massimo Risi, que vai começando a abandonar a visão dicotómica Eu–Outro à medida que a narrativa se encaminha para o desfecho. Esta transformação do italiano enfatiza a relação com o lugar, que transforma, desenhando a abordagem cultural e literária de Mia Couto e fílmica de João Ribeiro.

Apesar das características e procedimentos diferentes entre as duas artes, literatura e cinema, a adaptação do romance por João Ribeiro segue as preocupações de Mia Couto, valorizando, precisamente, a necessidade de uma descolonização do olhar e da mente dos moçambicanos e dos “estrangeiros”, os europeus, entenda-se.

Ambas as obras mostram relações entre Norte e Sul, Centro e Periferia, ao colocarem em diálogo os capacetes azuis da ONU (Norte/Centro) com as personagens, suas tradições e espaço moçambicanos (Sul/Periferia). Esse diálogo começa como monólogo, devido à incompreensão dessa realidade, no início, por parte de Massimo Riso para terminar efetivamente num diálogo. Massimo Riso começa a integrar-se no mundo tradicional, deixando, inclusive, de questionar a "estranha" realidade em que se integra. Esta personagem representa o Norte que se deixa permear pelas crenças do Sul, apresentando-se, assim, uma nova proposta de diálogo, já não unilateral, como a imposta pelo colonialismo.

O mundo tradicional em Mia, como referido atrás, é referenciado através da descrição e da linguagem atravessada por ditos, provérbios, lendas. Em João Ribeiro, a música, a dança, o guarda-roupa, como o uso das capulanas, o mundo da feitiçaria, pela atuação do feiticeiro, remetem-nos para esse olhar das tradições moçambicanas.

As linguagens literária e cinematográfica utilizam técnicas diferentes. Todas as alterações ou supressões funcionam dentro da lógica de simulacros no filme. No romance, a narração é interrompida por registos epistolares e gravações áudio. Por sua vez, no filme destaca-se o uso pelas personagens, sobretudo de Massimo, do gravador, da máquina fotográfica e da máquina de escrever.

Os paratextos têm também concretizações diferentes. As epígrafes (crenças/ditos de Tizangara, provérbios) de Mia Couto passam para as falas das personagens de João Ribeiro. O realizador dá prosseguimento à preocupação de Mia Couto em "desenvolver uma identidade moçambicana independente" (Rothwell, 2015, p. 184), através de pensamento, linguagem e atuação.

Estas estratégias têm consequências a nível da linguagem poética. A escrita miacoutiana é invadida por metáforas, comparações, frases curtas, ironia e humor. Por sua vez, a poética de João Ribeiro é visual, incidindo na captação imagética e sonora do mundo tradicional.

Ambas as obras fazem uso da digressão e elipse, em temas secundários, como o da relação entre Massimo e Temporina e da relação entre o tradutor e o pai Sulpício. Poderíamos falar de uma poética do implícito, metafórica, em Mia, por exemplo, na relação de Temporina com Massimo, que se explicita nas cenas afetuosas/eróticas entre as duas personagens no filme.

Quer o romance quer o filme apresentam uma leitura de crítica social e política através do humor e da ironia. A ironia de Mia Couto, na análise histórica de Moçambique, expande-se para os diálogos entre as personagens de João Ribeiro. Note-se, no entanto, como esclarece Mia Couto, numa entrevista, que este não é um ensaio social e deve ser lido no âmbito da ficção:

A linguagem que eu quero e as personagens que eu quero não podem ser confrontadas com a realidade. É por isso que os nomes dos lugares, das pessoas são inventados e são

inventados de maneira que a pessoa perceba que ali não está uma pessoa concreta. *Ali está uma proposta de um outro território.* (...) Eu não quero fazer um ensaio social, nem quero ter um texto que tenha uma tentação de substituir a realidade (Wieser, 2014, p. 218 – sublinhados nossos).

É dentro desta ficção, de um mundo de papel/tela, que o desfecho de ambas as obras se interligam. No final, o voo do flamingo simboliza a esperança, o flamingo apresenta-se como a “alma migrante das trevas para a luz” (Chevalier; Gheerbrant, 1994, p. 327).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O último voo do flamingo apresenta-se como uma metanarrativa (Rothwell, 2015, p. 184) pós-colonial. O olhar de alteridade sobre o Outro, geografias, gênero ou “raça” diferentes materializa-se através de um hibridismo temático e formal. Esta ideia de pluralidade é desvendada por um universo literário vasto e heterogêneo, quer através das personagens, quer sobretudo através da imbricação de vários gêneros discursivos. O realizador João Ribeiro mantém o olhar de alteridade do romance no filme, adaptando linhas semântico-pragmáticas, omitindo umas e criando outras.

Quer o romance de Mia Couto quer o filme homónimo de João Ribeiro colocam em diálogo o contexto histórico e social do Moçambique da década de 1990, comprovando que a arte é metáfora do mundo. No final, os representantes de duas realidades em diálogo, Massimo e o tradutor, estão sozinhos a experienciar o abismo do fim do mundo. O entendimento e o sentido de alteridade é, pois, possível e desejável.

A questão que se coloca é saber se as sociedades de hoje, ditas de pós-coloniais, não são afinal neocoloniais (Negri; Hardt, 2000), devido à cultura global que continua a gerar estruturas de desigualdade, equiparáveis à sociedade colonial. O mundo atual é descentrado, constituído por uma multiplicidade e heterogeneidade culturais e identitárias em movimento. No entanto, vivem-se tempos de colonialidade do saber (Said, 1997). A exemplificá-lo, o estudo de África ainda de acordo com uma suposta proximidade com a antiga metrópole. África, porém, não pode continuar a ser enquadrada apenas com as línguas e culturas eurófonas. É necessário descolonizar o cânone literário, contrapondo autores de diferentes geografias e comparando diferentes modos artísticos. Mia Couto tem dado um importante contributo para essa africanização do saber.

REFERÊNCIAS

ANDERSON, B. **Imagined Communities**. London: Verso, 2006.

BRUGIONI, E. **Mia Couto. Representação, História(s) e Pós-colonialidade**. V. N. Famalicão: Edições Húmus, 2012. p. 71-101.

CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. **Dicionário de Símbolos**. Lisboa: Teorema, 1994.

COUTO, M. **O Último Voo do Flamingo**. Alfragide: Caminho, 2002.

FARIS, W. **Ordinary Enchantments. Magical Realism and Remystification of Narrative**. Nashville: Vanderbilt University Press, 2004.

GARUBA, H. Explorations in animist materialism: notes on reading/writing african literature, culture and society. **Public Culture**, n.º 15 (2), p. 261-285, 2003. Disponível em https://muse.jhu.edu/journals/public_culture/v015/15.2garuba.html. Acesso em: 20 out. 2024.

GARUBA, H. Explorações no realismo animista: notas sobre a leitura e a escrita da literatura, cultura e sociedade africana. **Nonada: Letras em Revista**, vol. 2, n.º19, p. 235-256, 2012.

ISER, W. **The Implied Reader: Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett**. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1974.

JEREMIAS, L. Sou um contrabandista entre dois mundos. **A Capital**, 27/5/2000 (entrevista).

LARANJEIRA, P. Mia Couto e as literaturas africanas de língua portuguesa. **Revista de Filologia Românica**, n.º II, Anexos, p. 185-205, 2001.

LARANJEIRA, P. **Literaturas Africanas de Língua Portuguesa**. Lisboa: Universidade Aberta, 1995.

LEITE, A. M. **Cenografias Pós-Coloniais & Estudos sobre Literatura Moçambicana**. Lisboa: Edições Colibri, 2018.

LOPES, J. S. M. Mia Couto no cinema: alguns apontamentos a partir da obra ficcional *Terra sonâmbula*, **Mulemba**, v. 1, n. 9, pp. 70- 83, jul./dez. 2013.

NEGRI, T.; HARDT, M. **Império**. Rio de Janeiro: Record, 2000.

RODRIGUES-SCHMIDT, F. M. O. **Mia Couto: rêveur de temps. Étude de la pluralité des temps dans trois romans**. 2004. Tese de doutoramento –Université Montpellier III–Paul Valéry, Montpellier. 2004.

ROTHWELL, P. **Leituras de Mia Couto – Aspetos de um Pós-Modernismo Moçambicano**. Coimbra: Almedina, 2015.

SAID, E., **Orientalismo**. Lisboa: Livros Cotovia, 1997.

SANTOS, B. S. **A Gramática do Tempo. Para uma Nova Cultura Política**. Porto: Afrontamento, 2006.

SERRA, P. **O Realismo Mágico na Literatura Portuguesa**. Lisboa/Faro: Edições Colibri/ Centro de Estudos Linguísticos e Literários da Universidade do Algarve, 2008.

STAM, R. **A Literatura através do Cinema: Realismo, Magia e a Arte da Adaptação**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

STASZAK, J.-F. "Other/otherness", **International Encyclopedia of Human Geography**. Elsevier, 2008. Disponível em: <https://www.unige.ch/sciences-societe/geo/files/3214/4464/7634/OtherOtherness.pdf>. Acesso em: 20 out. 2024.

WIESER, D. Eu não sei o que é o Moçambique profundo ou verdadeiro – Entrevista a Mia Couto. **Navegações**, v. 7, n.º 2, pp. 214-220, 2014.

XAVIER, L. G. Do *locus* da infância em *Contos do nascer da terra*. **Revista Ecos**, vol. XVII, ano 11, n.º 2, pp. 124-141, 2014. Disponível em: <https://periodicos.unemat.br/index.php/ecos/article/view/244>. Acesso em: 20 out. 2024.

NOTA: Estudo realizado no âmbito do Projeto Científico RP/FLT-10/2022, financiado pela Universidade Politécnica de Macau.