

Da literatura ao cinema: um estudo sobre a adaptação do conto “O dia que explodiu Mabata-bata, de Mia Couto

Danyelle Marques Freire da Silva (UFRJ)

RESUMO: Este ensaio tem como objetivo analisar o processo de adaptação da obra literária “O dia que explodiu Mabata-Bata” (1986), de autoria do escritor moçambicano Mia Couto, para o formato cinematográfico, desenvolvido pelo cineasta Sol de Carvalho, também moçambicano. O conto integra o livro *Vozes Anotecidas*, publicado em 1986; a adaptação teve sua estreia no ano de 2016.

PALAVRAS-CHAVE: Cinema; literatura; adaptação; Moçambique.

INTRODUÇÃO

O processo de adaptação permite a aproximação de duas artes diferentes – a literatura e o cinema –, possibilitando, assim, a investigação das trocas que existem entre elas. Este trabalho é, nessa perspectiva, uma análise do conto “Quem matou Mabata-Bata” (1986), de Mia Couto, e de sua adaptação homônima para o cinema realizada por Sol de Carvalho (2016). Nele, identificar-se-ão as questões referentes a seus diálogos, bem como às características particulares que integram a linguagem de cada uma delas.

No que diz respeito às criações artísticas, uma das peculiaridades mais notáveis do século XX é a influência exercida pela literatura no campo das criações cinematográficas. Por ter se desenvolvido antes do cinema e por manter com ele muitos vínculos de semelhança, a literatura forneceu ao cinema muitas contribuições – o que é comprovado pela quantidade de adaptações produzidas no transcorrer dos anos, podendo ser identificados elementos relacionados à temática e à estética.

Para muitos pesquisadores do tema, a principal contribuição oferecida pela literatura foi o princípio da narratividade, considerado o principal elemento de semelhança compartilhado por essas duas artes. Sabe-se que, enquanto a literatura evidencia o signo verbal, o signo visual prevalece no cinema. Sendo assim, cada produto tem sua maneira de expressar e, apesar de serem duas artes narrativas, cada uma conta a história empregando procedimentos específicos, fazendo uso da sua própria técnica. Existe, porém, uma relação de harmonia, um acordo mútuo que funciona como ponto no qual as duas artes se encontram, colaborando, desse modo, para o diálogo existente entre elas.

Nos últimos anos, tem crescido o interesse pelo estudo das relações entre cinema e literatura, sobretudo no que se refere à adaptação. Por conta desse direcionamento, acabou surgindo uma hierarquização das duas artes, ideia avaliada, atualmente, como um erro. Novos estudos concluíram que a forma mais acertada para tratar desse encontro é analisar os dois formatos como sendo, ambos, parte de um conjunto de produções formado por outros discursos. Dessa forma, a adaptação filmica passou a ser reconhecida como uma forma de expressão artística, sendo conceituada como produção estética e cultural.

São poucas as pesquisas referentes à temática da transposição de obras de escritores e cineastas de países africanos e, por mais que tenha havido a valorização da adaptação, ainda há um longo caminho e muitas adaptações a serem analisadas, sobretudo no campo teórico. As adaptações evidenciam tanto as especificidades dos modos pelos quais ocorre a transposição dos aspectos de uma arte para a outra quanto o percurso histórico do cinema nesses países.

Tendo isso em vista, e pensando na possibilidade de exploração dessa temática, o objetivo central deste estudo é analisar os diálogos estabelecidos entre o conto “O dia que explodiu Mabata-Bata” e a sua adaptação filmica. O *corpus* é composto por esse conto – que integra o livro *Vozes Anotecidas*, do escritor moçambicano Mia Couto, obra escrita em 1986, durante o período de guerra civil em Moçambique – e pela sua adaptação filmica homônima, dirigida pelo cineasta Sol de Carvalho, em 2016 – filme ganhador do concurso da CPLP (Comunidade de Países de Língua Portuguesa), na categoria de Obras de Ficção.

De acordo com informações obtidas no site *Quem TV*, a ideia de fazer a adaptação cinematográfica do conto de Mia Couto era um desejo antigo do cineasta. Segundo a revista eletrônica:

Já tem mais de vinte anos que o realizador, quase sem jeito de exercício, fez a primeira adaptação da obra para o cinema. Ficou escondido nas gavetas, esperando uma oportunidade para um dia assumir como obra. O concurso da CPLP, exigindo que os roteiros fossem baseados em obras literárias, despoletou essa vontade de pegar naquele guião e trazê-lo finalmente ao público. (QUEM TV, 2017).

Para alcançar o objetivo de analisar produções distintas, é necessário o estudo das duas áreas às quais elas pertencem: a literatura e a cinematografia. Para pensar o diálogo entre essas artes, pode-se partir de Bakhtin (1997), que diz que todo e qualquer discurso traz as marcas de outros, não há fala que não se estruture a partir de vozes alheias; da mesma forma, toda produção reflete uma anterior. A partir desse entendimento, analisar-se-ão as interseções existentes entre as obras em questão, uma vez que é esse entendimento de diálogo que sustentará as comprovações esperadas por este estudo.

Breve apresentação da narrativa e dos criadores

A narrativa conta a história de Azarias, um jovem moçambicano privado da sua educação e que teve seu destino interrompido por consequência da guerra. O jovem ambicionava o dia em que poderia ir à escola e aprender a ler e a escrever – isto é, adquirir o conhecimento que mudaria a sua realidade tão sofrida. Esse desejo era apoiado pela avó, Carolina, mas era-lhe negado pelo tio, Raul, que o obrigava a cuidar dos bois que serviriam como pagamento do *lobolo* (dote tradicional) pela mão da filha de um chefe local. Se o menino não pastoreasse os bois desde a manhã, os animais não ganhariam o peso necessário para a efetivação do pagamento; por esse motivo, Azarias era obrigado a trabalhar desde bem cedo pela manhã até muito tarde.

Certo dia, o animal mais imponente da manada, Mabata-bata, explodiu após pisar em uma mina subterrânea deixada pelos combatentes da guerra que assolava o país: “Rebentou sem um múúú.” (COUTO, 1987, p. 23). Azarias ficou assustado, assim como os demais bois que se dispersaram pelo mato. O pequeno pastor foi tomado pelo medo, ao lembrar-se das represálias do tio: “– *Não apareças sem um boi, Azarias. Só digo: é melhor nem apareceres*” (COUTO, 1987, p. 23), lançando-se numa viagem que transformou toda a sua vida.

Na casa da avó, chegaram os soldados para noticiar a explosão de um boi naquelas proximidades. Temendo o pior, Carolina e Raul saíram à procura do menino que “partiu em direção ao rio” (COUTO, 1987, p. 23) e se escondeu debaixo de uma árvore. Depois de muita insistência, Azarias foi convencido a voltar para casa, com a promessa de poder estudar. No caminho de encontro aos familiares, pisou em uma mina e também explodiu.

O conto foi escrito por Antônio Emílio Leite Couto e integra a coletânea *Vozes Anoitecidas*, primeiro livro de contos do autor, publicado pela primeira vez em 1986. O escritor nasceu em 05 de julho do ano de 1955 em Moçambique, um país dominado pelo sistema colonial português. Moçambicano de nascimento e filho de pais portugueses, logo na infância teve o nome de registro costumeiramente alterado para Mia Couto.

O cineasta João Luís Sol de Carvalho nasceu em 1953 em Moçambique, cresceu em Inhambane e foi estudar cinema em Portugal nos anos de 1972 a 1974. Abraçou a atividade política contra o Regime de Salazar e regressou ao país natal para se juntar ao projeto independentista da FRELIMO. Destacado como chefe do Serviço Nacional da Rádio Moçambique, aí permaneceu até ser transferido para a revista *Tempo* em 1979, integrando a equipe de Mia Couto e Albino Magaia.

Literatura e cinema: questões de adaptação

Os estudos que têm como objeto de análise a adaptação de obras literárias para o cinema preocupam-se, em geral, com questões referentes à linguagem cinematográfica e à fidelidade da sétima arte ao texto literário. Em muitos debates sobre teoria e práticas do cinema, pesquisadores e críticos lastimam o fato de o cinema, no desejo de narrar uma história, recorrer a obras literárias e adaptar as narrativas para o formato cinematográfico. Esse lamento ocorre por acreditarem que o filme perde o que caracterizam como sendo o “específico filmico”.¹ Todavia, como “o que interessa ao homem é seu próprio drama, que, de certa maneira, já se encontra pronto na literatura, o cinema volta-se para essa arte em busca de fundamento às histórias que ele quer contar” (CAMPOS, 2003, p. 43); ou, então, encontra na literatura inspiração, porque ela “é um sistema ou subsistema integrante do sistema cultural mais amplo, que permite estabelecer relações com outras artes ou mídias” (CAMARGO, 2003, p. 9).

O processo de adaptação possibilita o encontro de dois meios diferentes – o literário e o filmico – e permite averiguar as trocas efetivadas entre eles. Partindo dessas trocas, forma-se uma colcha de interseções, na qual é possível observar as valiosas contribuições de uma arte para a outra. Essas trocas são, inegavelmente, complexas e amplas, pois, mesmo em se tratando de duas artes que têm como base uma estrutura narrativa, cada uma apresenta, em seu bojo, particularidades e especificidades que devem ser consideradas no momento da análise, uma vez que todos esses elementos são de fundamental relevância para a construção da significação narrativa.

Johnson (2003) classifica como complexas as relações entre o cinema e a literatura e acredita que essas relações se caracterizam, especialmente, pela intertextualidade. Acrescenta ainda, fazendo menção aos estudos de Avellar (2003), que “o que leva o cinema à literatura é uma quase certeza de que é impossível apanhar aquilo que está no livro e colocá-lo, de forma literária, no filme” (AVELLAR *apud* JOHNSON, 2003, p. 41). De acordo com Johnson (2003, p. 42), a “insistência à fidelidade é um falso problema, porque ignora a dinâmica do campo de produção em que os meios estão inseridos”.

Aguiar (2003, p.119) pontua que muitos filmes produzidos nos últimos anos “seguiram ou perseguiram enredos e personagens consolidados primeiro na literatura”. De acordo com o pesquisador, isso foi possível pelo fato de muitos autores e romances terem sido bem aceitos

¹ A expressividade da câmera cinematográfica, o movimento e a montagem, em suas possibilidades de disfarçar ou evidenciar a intervenção humana nos filmes.

pelos leitores; assim, quando adaptados ao cinema, a aceitação do público também foi positiva, por terem tido acedência satisfatória na forma impressa.

Dentre os escritores moçambicanos, Mia Couto se destaca por ter suas obras adaptadas ao cinema. Além do filme *O dia que explodiu Mabata-Bata*, dirigido por Sol de Carvalho, também foram adaptados *Terra sonâmbula*, dirigido por Teresa Prata, e o romance *O último voo do flamingo* (2009), dirigido por João Ribeiro, que destacou: "o filme não pode ser a obra que o Mia Couto escreveu", acrescentando que vai tentar, "sempre que possível", incluir a linguagem utilizada pelo escritor. (LUSA, 2009).

No tocante à adaptação literária em obras cinematográficas, Xavier (2003) entende que há vários desdobramentos, sendo um deles a "fidelidade" à narrativa original. Isso, porém, para o estudioso de cinema, é insustentável, uma vez que "o livro e o filme nele baseado são como dois extremos de um processo que comporta alterações em função da encenação da palavra escrita e do silêncio da leitura" (XAVIER, 2003, p. 62).

De acordo com Bazin (1991, p. 88), em se tratando de um hibridismo das artes, "há cruzamentos fecundos que adicionam as qualidades dos genitores". O autor esclarece que essas questões, que fazem com que o cinema seja visto como uma arte que "pede ajuda" a outros meios artísticos, são válidas devido à sua pouca idade, quando comparado às demais artes. Tal motivo faz com que a sétima arte possa se utilizar, em seu desenvolvimento, das "artes maduras", como a literatura, o teatro, a música, a pintura, entre outras. Nesse sentido, outro estudioso de cinema, Francastel (1987, p.175), adverte que "o cinema, sendo a mais recente das artes, deve aproveitar a contribuição da experiência das outras artes".

Bazin (1991) também chama atenção para o fato de que, enquanto o romance tem uma relação íntima com o leitor, de forma isolada, tendo como magnificência o texto verbal e não o visual, o filme é elaborado tendo como apoio as salas de cinema, onde os indivíduos que assistem são determinados, porque o cinema "não pode existir sem o mínimo de audiência imediata" (BAZIN, 1999, p. 100).

Há de se pontuar, entretanto, que "a diferença dos dois meios não se reduz à linguagem escrita e à visual" (JOHNSON, 2003, p. 42), mas está relacionada às especificidades de cada meio. Se o cinema, no entanto, com todas as características que lhe são comuns, tem "dificuldade em fazer determinadas coisas que a literatura faz" (JOHNSON, 2003, p. 42), o oposto também é possível.

Breve história do cinema em Moçambique

Até a independência de Moçambique, em 1975, não havia produção de filmes nacionais no país. Após um período de quase 500 anos de colonização, o processo de libertação envolveu a luta armada e teve como apoio as manifestações culturais para a conquista, sendo a utilização do teatro um braço forte nos momentos prévios da revolução.

No período inicial pós-independência moçambicana, a principal medida sociocultural do governo de Samora Machel foi a criação de um grande projeto cinematográfico que envolveu a criação de um instituto nacional de cinema (INC) e de um cinejornal, que perduraram entre os anos de 1976 a 1991. O Instituto tinha como principais objetivos a unificação do país e a transmissão dos valores socialistas do partido Frente de Libertação de Moçambique (FRELIMO), modelo que teve como inspiração os exemplos de Cuba e União Soviética com o cinema (VIEIRA, 2015). Assim, por meio do cinema, esperava-se transmitir informações à população e dar voz aos indivíduos no processo de libertação do país. Com isso, foram contratados cineastas de vários países, que tinham como missão formar um efetivo capaz de desenvolver produções cinematográficas que serviram de molde que repetem ainda hoje na produção audiovisual realizada.

As produções desenvolvidas pelo INC ficaram conhecida como Kuxa Kanema – que significa “o nascimento do cinema” –, e o intuito era fazer um cinema que devolvesse a imagem do povo para o povo. As atividades do Kuxa Kanema foram encerradas no ano de 1991, quando um incêndio queimou boa parte do Instituto, comprometendo grande parte das produções e da estrutura do edifício. Da grande empresa que foi o INC, não sobrou quase nada; restam, do edifício, apenas salas e corredores abandonados, onde alguns funcionários esperam pacientemente a reforma.

Profissionais etnográficos franceses fizeram parte dos primeiros projetos moçambicanos, tais como Jean-Luc Godard e Jean Rouch, além de profissionais ligados ao cinema novo brasileiro como o diretor Ruy Guerra. Para Licínio Azevedo (TELEDIFUSÃO, 2015), esse início foi de grande importância para o desenvolvimento do cinema no país, por permitir aos moçambicanos contatos com cineastas reconhecidos mundialmente, experientes e de estilos marcantes. Para Azevedo, o cinema do país dedicou-se ao documentário – ou “docudrama”² – principalmente por ser um recurso mais econômico, mas também por

² O docudrama – termo que foi utilizado pela primeira vez na década de 30 –, segundo Rosenthal (1999), é um híbrido resultante da fusão entre documentário e drama, que busca reconstruir ou retratar fatos históricos. (apud Richli, 2011).

diferenciar-se dos demais países africanos que tinham como característica o cinema de ficção e não o documental.

Os profissionais que atuavam no INC, juntamente com os moçambicanos em treinamento nas oficinas, realizavam filmagens de praticamente qualquer acontecimento, o que gerava muitas horas de filme. No processo de condensar e formar os cinejornais, procuravam selecionar o material mesclando notícias com imagens do cotidiano dos cidadãos, de forma que eles se reconhecessem nas produções, seguindo o lema do projeto cinematográfico moçambicano: “Filmar a imagem do povo e devolvê-la ao povo” (VIEIRA, 2015).

Luis Patraquim, um dos fundadores do Instituto, era encarregado pelos roteiros das produções, incluindo os Kuxa Kanema. De acordo com o roteirista, os assuntos políticos eram de responsabilidade da FRELIMO, enquanto que o pessoal do INC estava mais preocupado com a igualdade social e com o trabalho compartilhado, tanto entre os funcionários do instituto, quanto entre os funcionários e o povo (TELEDIFUSÃO, 2015),

De acordo com Patraquim, não havia nenhuma espécie de órgão ou comitê de censura, pois havia um clima que levava as pessoas do INC a se autocensurarem – principalmente porque, em determinado momento da trajetória do Kuxa Kanema, os planos da realidade e do discurso não convergiam mais. Um discurso que se dizia revolucionário era agora conservador, como já havia sido visto com a rejeição de projetos ligados à alfabetização imagética popular, como os de Godard e Rouch.

É nesse cenário que Sol de Carvalho surge. O cineasta participou do projeto de concepção do Kuxa Kanema, trabalhando como 3º assistente. Hoje, somam-se à sua carreira cinematográfica mais de 20 produções filmicas. Carvalho também foi sócio fundador da produtora *Ébano* (juntamente com Pedro Pimenta e Licínio Azevedo), da qual se desligou posteriormente para montar a Promarte. As suas obras são conhecidas pelo cunho social, dedicando-se a temas como VIH/sida (AIDS) e violência doméstica.

Dentre os muitos trabalhos dirigidos por Sol de Carvalho, podemos destacar os filmes *O Jardim do Outro Homem*, *A Janela*, *O Búzio* e *As teias de aranha*. Adepto dos processos participativos, o cineasta tem um gosto particular pelas transmissões filmicas nas comunidades, e faz a transmissão dos seus filmes para as comunidades locais.

Em entrevista à revista *África21*, perguntado se há um cinema moçambicano, Sol de Carvalho confirma e pontua que “há filmes feitos em Moçambique por realizadores moçambicanos com atores moçambicanos. Se me perguntares qual é a sua identidade, isso é outra discussão...” (CARVALHO, 2011). Quando é interrogado sobre quais seriam as funções que deve desempenhar o cinema em um país como Moçambique, o cineasta diz que:

A função deve ser aquela que os espectadores querem que seja. Não tenho nada contra o cinema de entretenimento nem contra o pornográfico. Tenho sim contra a má qualidade. A indústria deveria produzir uma gama do mau ao bom, do comercial ao experimental. Para se poder comparar e escolher. (CARVALHO, 2011)

Sol de Carvalho acredita, ainda, que o Estado deve exercer um papel de incentivador e de financiador do cinema moçambicano. Segundo ele:

O que está errado não é os doadores financiarem, isso existe em todo o mundo, com formas diferentes. As políticas nacionais [de apoio ao cinema] deviam recusar a política norte-americana, em que o mercado decide tudo, e a política europeia, que é a do subsídio puro e cego. Dum lado, uns submetem-se ao mercado, do outro exige-se apoio cego à cultura na defesa de uma pretensa identidade nacional. E, neste caso, os laços com os destinatários podem-se perder. Aconteceu com o cinema. Quando se fala de cultura em Portugal por exemplo, fala-se de fado não de cinema precisamente porque o primeiro mantém o laço enquanto o segundo mantém a distância. (CARVALHO, 2011)

O cineasta considera as suas produções um trabalho de serviço público, por retratarem questões referentes ao VIH, à exploração das empregadas domésticas e à guerra; acredita, porém, que a realidade retratada nas suas produções são obras filmicas e ele se esforça, assim, para que sejam bons filmes.

O dia que explodiu Mabata-bata

“Em África, quando na família acontece uma morte violenta, qualquer acto futuro exige uma consulta aos espíritos.” Essa é a frase que abre o filme de Sol de Carvalho. Sobre um fundo negro, as letras brancas dispostas em duas linhas centralizadas abrem a “janela”³ da ficção cinematográfica. Logo em seguida, o narrador-personagem narra, em *changana* – língua nativa dos atores – os últimos minutos da sua vida.

Enquanto o diretor, na obra filmica, começa contando, pela voz do narrador-personagem, o momento em que o menino pisa na mina subterrânea, o escritor, no conto, começa narrando o momento em que o boi ativa a armadilha. Na transposição do papel à tela, há uma inversão temporal que atrai e prende a atenção do telespectador quando, já no primeiro minuto do filme, ouve-se uma explosão e, em seguida, começa, de fato, a história.

³ Quanto ao conceito de “janela cinematográfica”, Xavier (2005) diz que o “retângulo da imagem é visto como uma espécie de janela que abre para um universo que existe em si e por si, embora separado do nosso mundo pela superfície da tela.” (XAVIER, 2005 p,22)

Assim, o narrador- personagem do filme começa dizendo: “Os meus pés voavam sobre o vento saboreando as horas que viriam. O som que ouvi naquele instante parecia uma porta que se abria para um mundo que eu sempre sonhava.” (CARVALHO, 2015). Enquanto essas palavras são ditas, aparece a imagem do menino correndo, sorrindo e feliz. Em primeiro plano, a câmera mostra os passos largos do menino que corre em direção a algo que, até então, o espectador não sabe o que é. Em seguida, mostra-se o pé do menino, acompanhado de um forte estrondo: o barulho da mina sendo ativada por ele. Nesse momento, o sonho do pequeno pastor é interrompido, porque, assim como o boi, ele também explode; começa, então, a narrativa filmica. As imagens dão lugar a outra tela negra, em que se lê: “O DIA QUE EXPLODIU MABATA BATA”.

Analisando as duas artes, é notável que as particularidades de cada uma se mantêm em cada uma delas. Enquanto, no filme, a primeira mina que explode é ativada por Azarias, no conto, de início, é o boi que ativa a armadilha:

De repente, o boi explodiu. Rebentou sem um múúú. No capim em volta choveram pedaços e fatias, grão e folhas de boi. A carne eram já borboletas vermelhas. Os ossos eram moedas espalhadas. Os chifres ficaram num qualquer ramo, balouçando a imitar a vida, no invisível do vento. O espanto não cabia em Azarias, o pequeno pastor. Ainda há um instante ele admirava o grande boi malhado, chamado de Mabata-bata. (COUTO, 1986, p. 20)

Na sequência da narrativa literária, Azarias faz uma reflexão:

Deve ser foi um relâmpago; mas relâmpago não podia. O céu estava liso, azul sem mancha. De onde saía o raio? Ou foi a terra que relampejou? Interrogou o horizonte, por cima das árvores. Talvez o Ndlati, a ave do relâmpago, ainda rodasse os céus. (COUTO, 1987, p. 47).

A interpretação do menino viria a ser refutada pelos soldados, que informaram à avó e ao tio: “Vimos comunicar o acontecimento: rebentou uma mina esta tarde. Foi um boi que pisou”. (COUTO, 1987, p. 47).

O filme apresenta muitas histórias que atravessam diferentes dinâmicas de um Moçambique ainda assombrado pelos fantasmas da guerra. Sol de Carvalho acrescenta mais episódios na obra filmica, que evidencia, além da guerra, a cultura, as crenças e os desejos do povo moçambicano.

No conto, Azarias tem o desejo de ir à escola, mas não se diz que alguém já está tentando letrá-lo. Na obra filmica, por outro lado, o diretor introduziu cenas em que aparece um menino chamado José, que leva livros e cadernos para alfabetizar o pequeno pastor.

No filme, os meninos estudam debaixo de uma árvore. Na cena seguinte, saem para brincar na pastagem e encontram pegadas parecidas com as marcas dos coturnos dos guirrilheiros; os meninos se distraem na brincadeira e é nesse momento que Mabata-bata se distancia da boiada e pisa na mina. Daí em diante, as cenas seguintes mostram a peleja de Azarias para juntar as reses e a fuga para longe, temendo o castigo do tio. José ainda tenta fazer com que o amigo mude de ideia, mas este está certo de que a fuga é a melhor solução. Em seguida, em outro plano, aparece Raul com a noiva, Helena. Essa passagem também está no filme, mas não existe no conto.

O filme mostra também, de forma mais aprofundada, a cerimônia de invocação dos espíritos. O fato de Azarias ter morrido em um acidente inesperado impossibilitou que a família fizesse os ritos de passagem; Sol de Carvalho, assim, introduz na história o momento que a feiticeira invoca o espírito do menino, para que ele volte e diga as condições para retornar à sua morada.

De acordo com Malandrino (2010), nas leis da tradição *bantú*, os espíritos são classificados como a “pessoa na condição de falecido” (2010, p. 58). O espírito é um sujeito que existiu na vida terrena e já passou pela morte, o que provocou uma modificação intensa, dando a ele uma oportunidade nova de ser. Mesmo estando no mundo invisível, o espírito ainda é membro da comunidade e do grupo familiar a que pertencia durante a vida (MALANDRINO, 2010, p. 58).

No filme, o espírito de Azarias volta para a aldeia, não como um menino, mas como um homem. Enquanto a feiticeira chama para que ele volte e abençoe o casamento do tio, os familiares que participam da cerimônia respondem e batem palma:

- Azarias, a sua família está aqui comigo
- Assim seja
- Viemos te buscar para te dar o lugar que merece.
- Assim seja.
- Para voltares a abençoar o “lobolo” da tua família!
- Assim seja.
- A tua família pede perdão.
- Assim seja.
- Todos te pedem perdão.
- Assim seja.
- Diz o eu queres
- Assim seja
- Queremos que volte para casa.
- Assim seja.
- Será feita a tua vontade.
- Assim seja. (CARVALHO, 2016).

Os espíritos desempenham a função de intercessores entre o Ser Supremo e os seres humanos, são dotados de poderes – o que os torna superiores aos seres humanos – e capazes de

intervir com eficácia em assuntos que os seres humanos não conseguem enfrentar. Dessa forma, cabe ao espírito de Azarias decidir se quer ou não abençoar o casamento do tio Raul. Na cena seguinte, a feiticeira já encarnada apresenta para a aldeia o que ficou decidido:

Boa noite!
 Voltei à casa.
 E para haver felicidade nesta casa, tem de haver uma escola.
 Para todos poder estudar.
 E também quero uma esposa. (CARVALHO, 2016)

Depois que o espírito impõe seu desejo, Raul aceita as condições. A feiticeira vai até o interior da cabana e volta com a notícia de que Azarias já está em casa. Todos se alegram e festejam ao som de tambores. Enquanto isso, os guerrilheiros invadem a aldeia, atirando e incendiando todas as casas. As pessoas fogem e os soldados roubam o gado e quebram os utensílios utilizados na cerimônia.

A guerra, as questões militares, a explosão de Mabata-bata, o destino dos bois da manada e o ataque à aldeia vão determinar um resultado que os poderes da feiticeira, na cerimônia dos espíritos, não conseguem mudar. Assim, o espírito de Azarias perceberá que “em tempo de guerra, não se fazem outros planos. O principal é acabar com ela”. E continua: “Os sonhos perdem-se com o vento e com a guerra. Resta o silêncio dentro de nós. É um escuro que não se interrompe, a não ser quando uma porta se abre e deixa saborear o futuro!” (CARVALHO, 2016).

O filme de Sol de Carvalho realiza uma desafiadora tarefa: a de transpor para as telas do cinema toda a magia de um conto do consagrado Mia Couto, que consegue fundir no seu texto a língua, a cultura, as crenças, as lutas, os animalismos e os sonhos daqueles personagens que, de certa forma, acabam por representar um período dramático, em que a guerra se tornou um tormento e mudou completamente a vida do país e do seu povo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Pode-se concluir que Mia Couto utiliza em sua narrativa uma linguagem lírica e poética, marcada por traços culturais da realidade moçambicana. No conto, o menino –que personifica as muitas perdas e os sonhos desfeitos por causa da guerra – ficará caracterizado pela perspectiva dos fatos – o da explosão de Mabata-Bata e, por fim, a sua própria, que simbolizará o legado cultural de seu povo.

O cineasta, por sua vez, faz uso do mítico para dialogar com a realidade social deixada pela guerra. No filme de Sol de Carvalho, trazem-se para o cinema traços da cultura moçambicana e mostra-se como a história do país está em constante processo de transformação: as minas subterrâneas, as crenças animistas e a luta diária de um povo que vive ainda tentando curar as profundas feridas deixadas pela guerra.

BIBLIOGRAFIA

AGUIAR, Flávio. **Literatura, cinema e televisão**. In: PELLEGRINI, Tânia et all. (2003) *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Editora Senac São Paulo; Instituto Itaú Cultural, 2003.

BAZIN, André. **O cinema**. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BAKHTIN, M. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

CAMARGO, Luís. Apresentação. In: PELLEGRINI, Tânia *et al.* **Literatura, cinema e televisão**. São Paulo: Editora SENAC; Instituto Itaú Cultural, 2003. p.9-13.

CAMPOS, Fernando Coni. **Cinema: sonho e lucidez**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2003.

CARVALHO, Sol de. **O dia que explodiu Mabata-bata**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=OkZS-D5zh9U>. Acesso em 17 de julho de 2018.

COUTO, Mia. **Vozes anoitecidas**. Lisboa. Editora Caminho, 1987. Disponível em: https://is.muni.cz/el/1421/podzim2014/POIB026b/um/COUTO_Mia_-_Vozes_Anoitecidas.pdf. Acesso: 17 de julho de 2018.

CUNHA, Paulo; PENAFRIA, Manuela (Eds.). **Cinema em português: VII jornadas**. Covilhã: LabCom.IFP, 2015. Disponível em: http://www.labcom-ifp.ubi.pt/ficheiros/201604051439201602_flopespcunhampenafria_viicinemaportugues.pdf. Acesso em 17 de julho de 2018.

_____. **A função provocadora do artista, entrevista a Sol de Carvalho**. Disponível em: <http://www.buala.org/pt/cara-a-cara/a-funcao-provocadora-do-artista-entrevista-a-sol-de-carvalho>. Acesso: 22 de junho de 2018.

FRANCASTEL, Pierre. **Imagem, visão e imaginação**. Trad. Fernando Caetano. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

JOHNSON, Randal. **“Literatura e cinema, diálogo e recriação: o caso de Vidas secas”**. In: PELLEGRINI, Tânia *et alii.* *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Editora Senac São Paulo; Instituto Itaú Cultural, 2003.

MALANDRINO, Brígida Carla. **Os mortos estão vivos: a influência dos defuntos na vida familiar segundo a tradição Bantu**. Disponível em:

<http://www4.pucsp.br/ultimoandar/download/BrigidaMalandrino.pdf>. Acesso: 18 de julho de 2018.

RICKLI, Andressa Deflon. **Docudrama: quando o real se transforma em ficcional**. Disponível em: <file:///C:/Users/dani/Downloads/Docudrama%20quando%20o%20real%20se%20transforma%20em%20ficcional.pdf>. Acesso em 17 de julho de 2018.

STAM, Robert. **Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade**. Disponível em: <file:///C:/Users/dani/Downloads/9775-29138-1-PB.pdf>. Acesso: 22 de junho de 2018.

TELEDIFUSÃO DE MACAU. **TDM entrevista Licínio Azevedo, Sol de Carvalho e Iva Mugalela. 2015**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=CXQbcgxDdmw>. Acesso em: 18 jul. 2018.

VIEIRA, Silvia. **O nascimento do cinema moçambicano**. In: LOPES, Frederico;

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. 3ª edição. São Paulo, Paz e Terra, 2005.

FILMOGRAFIA

CARVALHO, Sol de. (Direção e roteiro). *O dia que explodiu Mabata-bata*. Adaptação do romance de mesmo título, de Mía Couto. É uma coprodução portuguesa e moçambicana, 2016. Duração: 1:36' e 16".