MIA COUTO NO CINEMA:
ALGUNS APONTAMENTOS A PARTIR DA OBRA FICCIONAL *TERRA SONÂMBULA*

MIA COUTO IN CINEMA:
SOME NOTES FROM THE FICTIONAL WORK SLEEPWALKING LAND

José de Sousa Miguel Lopes

Doutor em História e Filosofia da Educação
Universidade do Estado de Minas Gerais

RESUMO:
Neste texto iremos trabalhar o universo ficcional da obra literária *Terra sonâmbula* (1992), de Mia Couto, transposta para o cinema. Inicialmente, analisaremos o problema da adaptação de textos literários que é praticamente tão antigo quanto o cinema. Teceremos depois algumas breves considerações em torno do poeta, artista, escritor, criador, enfim, do "algoz" da língua Mia Couto para, em seguida, analisarmos o modo como a diretora Teresa Prata transpôs essa obra literária para o cinema.

PALAVRAS-CHAVE: Mia Couto, *Terra Sonâmbula*, memória, cinema, simbólico.

ABSTRACT:
In this paper we will work the fictional universe of the literary Mia Couto Terra sonâmbula (1992), adapted to the cinema. Initially, we analyze the problem of the adaptation of literary texts that is almost as old as cinema. Then we will make some brief remarks about the poet, artist, writer, creator, finally, the "executioner" of the Mia Couto language to then analyze how the director Teresa Prata transposed this literary work for the cinema.

KEYWORDS: *Mia Couto, Terra sonâmbula, memory, cinema, symbolic*

> Na realidade, eu já desistira de escutar. Pensava sobre as semelhanças entre mim e Farida. Entendia o que me unia àquela mulher: nós dois estávamos divididos entre dois mundos. A nossa memória se povoava de fantasmas da nossa aldeia. Esses fantasmas nos falavam em nossas línguas indígenas. Mas nós já só sabíamos sonhar em português. E já não havia aldeias no desenho do nosso futuro. Culpa da Missão, culpa do pastor Afonso, de Virgínia, de Surendra. E, sobretudo, culpa nossa. Ambos queríamos partir. Ela queria sair para um novo mundo, eu queria desembarcar numa outra vida. Farida queria sair de África, eu queria encontrar um outro continente dentro de África. Mas uma diferença nos marcava: eu não tinha a força que ela ainda guardava. Não seria nunca capaz de me retirar, virar costas. Eu tinha a doença da baleia que morre na praia, com os olhos postos no mar.
>
> (Excerto do romance *Terra sonâmbula* (parte 31), um dos infinitos possíveis de escolher).

A adaptação de textos literários

O problema da adaptação de textos literários é, praticamente, tão antigo quanto o cinema. Se este nasceu dividido entre o documental (*Lumière*) e a fantasia (*Meliès*), logo se colocou a questão ficcional como meta possível. Afinal, a "necessidade narrativa" parece uma pulsão humana que remonta aos primórdios da espécie, quando as pessoas se reuniam em volta da fogueira para que alguém lhes contasse uma história.

Assim, nada mais natural que o cinema aplicasse seu potencial narrativo e se apropriasse de histórias já contadas. Isto é, consagradas pelo cânone de artes muito mais antigas, a literatura ou o teatro. Com muitos percalços, pois o raciocínio imediato – transpor uma história já pronta para tela – não leva em conta o essencial. Isto é, o fato de que literatura e cinema são dois modos de expressão diferentes, senão opostos. Num romance, não é tanto a "historinha" o mais importante, mas a maneira como é contada: quais as metáforas; o tipo de narração, em primeira pessoa, terceira, ou em estilo indireto livre; o uso pessoal do vocabulário; o estilo pessoal que modifica, a seu modo, os recursos da língua. No cinema, esses estilemas são de ordem audiovisual – fotografia, movimento de câmera, uso da música e da trilha sonora, direção de atores, etc, os elementos de construção que conformam um estilo.

Ou seja, quando se leva uma obra ao cinema está se fazendo menos uma adaptação do que uma verdadeira transposição de um meio a outro. É como se o filme negasse o livro para melhor encontrar sua tradução para este outro meio.

Não há como analisar os fatores envolvidos em uma adaptação literária para o cinema sem antes pensar na questão da representação artística. É preciso questionar a possibilidade de reprodução do real e considerar que a recepção que o espectador terá da obra não é neutra, está conectada a uma certa cosmovisão. Segundo alguns teóricos, a arte teria o poder de plasmar o real. Mas temos que partir do pressuposto de que cada objeto artístico é, em si mesmo, uma unidade de forma e conteúdo.

Partindo desta ressalva, encontramos um paradoxo: se o objeto artístico é uma unidade de forma e conteúdo, ao adaptar o conteúdo de um formato para outro, o objeto artístico deixaria de existir? No caso da adaptação de um livro para o cinema, o partido tomado pelo cineasta, sua visão sobre a história fará com que tome o romance como inspiração para a criação de uma nova obra de arte. No entanto, é impossível cortar o elo que une as duas obras, ou mesmo negar a primeira, ponto de partida para a segunda. Ao captar uma obra, o leitor apropria-se do mundo que a obra remete. Interpretar seria o poder de realizar esse mundo. Quando um cineasta tem uma identificação estética com um livro é como se tivesse um encontro com uma realidade particular. Se esse encontro é persuasivo, surge a ideia de que também possa tocar outras pessoas.

Mas nem todos pensam assim. Em certa ocasião, o reverenciado cineasta Ingmar Bergman chegou a afirmar que o cinema não teria nada a ver com a literatura. A postura radical de Bergman não muda o fato de que os textos literários serviram e continuam a servir de inspiração e argumento para filmes feitos em todo o mundo. Mais de dois terços dos longas produzidos por Hollywood são adaptações. Isso acontece porque cinema e literatura são feitos da mesma matéria: a narrativa.

Ambas as artes são temporais. Ou seja, têm ação, sequencialidade temporal e, por isso, estão aptas a contar histórias. A narrativa é uma estrutura que organiza a experiência que temos do tempo. Alguns críticos afirmam que temos a urgência de dar cara e corpo aos fenômenos que lemos. Neste sentido, o cinema é sempre narrativo.

O diálogo entre literatura e cinema só é possível porque ambos lidam com as dimensões tempo e espaço. São artes temporais que se caracterizam pela temporalização do espaço. O que temporaliza o cinema é o olho da câmera, que registra e capta o espaço em movimento.

Nesse caso, fica a cargo do cineasta buscar ou não a fidelidade na hora de adaptar um livro. De qualquer forma, não adianta ir ao cinema esperando que o filme siga à risca a estrutura do livro. O filme nunca poderá ser o livro, uma vez que as

essências e os formatos são distintos e exigem ângulos diferentes de análise e fruição. A obra fílmica não deve ser considerada uma mera cópia da literária, mas sim autônoma, independente, que mantém relação com a obra de partida, mas conserva características e motivações próprias.

Quais então as semelhanças e as diferenças entre a obra fílmica e a obra literária?

A fim de não nos alongarmos em demasia, priorizamos apenas duas semelhanças entre a obra fílmica e a obra literária, as quais acreditamos serem as mais significativas, a saber: a estrutura narrativa (todo filme é, em sua essência, uma narração, além do fato de que antes de se apresentar na tela ele passou por um roteiro) e a impressão de realidade, conseguida por meio de técnicas usadas pelo narrador, as quais encontram equivalentes nas adotadas pelo diretor, sempre de acordo com seus objetivos e ideologia.

Quanto às diferenças entre elas, destacamos: a questão da *verbalidade da literatura,* em confronto com a iconicidade do cinema, e a relação entre o *tempo e o espaço,* que no romance ocorre de maneira bastante diferente do filme, já que, em relação ao tempo, o primeiro relata aquilo que já aconteceu, enquanto o último narra o que está acontecendo; em relação ao espaço, o filme se vale muito mais das locações do que o romance, e elas influenciam no comportamento dos personagens e no desenrolar dos eventos.

Face ao exposto, importa tecer algumas breves considerações relativas a Mia Couto[1], autor da obra literária que inspirou o filme *Terra sonâmbula*.

Mia Couto: "algoz" da língua

Mia Couto é um dos escritores moçambicanos mais destacados da atualidade. Os seus textos ficcionais, apesar de serem escritos em prosa, possuem várias características comuns aos textos poéticos, como quebra de sequência narrativa e

predomínio do ritmo e da imagem. Nesse sentido, a obra *Terra sonâmbula* é um poema. Ela pode incluir-se naquele tipo de obras literárias nas quais "a prosa se nega a si mesma, as frases não se sucedem obedecendo a uma ordem conceitual ou narrativa, mas são presididas pelas leis da imagem e do ritmo" (PAZ, 1990, p. 15).

Couto procura em sua escrita romper com uma ordem já cristalizada pela língua, saindo da prosa para entrar na poesia. Ele, é, então, uma espécie de "algoz" da língua, pois, apesar de ser obrigado a falar dentro de uma estrutura já definida, tem o poder de corrompê-la, de subvertê-la, como observa Paulo Leminski:

> O poeta seria uma vítima da linguagem, a linguagem exerce uma violência sobre ele e ele sofre essa violência. Num outro momento, no momento sádico do processo, o poeta, o artista, o escritor, o criador, passaria a ser "algoz", a ser "carrasco" da linguagem, e daí inverter o jogo (LEMINSKI, 1987, p. 283).

Não há melhor metáfora para o poeta do que esta do "algoz". Sim, porque uma de suas atitudes, ao fazer um texto poético, será a de cortar algumas frases, seccionar palavras, deixar que algumas vagueiem solitárias.

Uma das qualidades primeiramente valorizadas na sua prosa é justamente a linguagem inventiva, na senda de James Joyce, Guimarães Rosa e Luandino Vieira. Tal criatividade, segundo Laranjeira (1995, p.314), é "típica de escritores colonizados, terceiro-mundistas, que procuram afirmar uma diferença linguística e literária no interior da língua do colonizador...". Além dessas considerações, Laranjeira (1995) aponta quatro elementos que compõem o que ele chama de "modo de moçambicanidade" inscrito na obra coutiana: a) a criatividade da linguagem; b) o realismo na composição das ações e dos caracteres; c) a intromissão do imaginário ancestral, que transforma esse realismo em "realismo animista" (expressão usada pelos angolanos Pepetela e Henrique Abranches); d) o humor, que comparece em seis instâncias: na intriga, nas situações/acontecimentos, nos antropônimos, na narração (modo de contar), na enunciação e na linguagem.

> A inovação linguística de Mia Couto reside fundamentalmente no léxico, como procurou mostrar Perpétua Gonçalves [...], no final de 1997. Para conclusão semelhante aponta o artigo de Paulo Faria [...], que exemplifica, sintaticamente, com os clíticos á esquerda do verbo (ex.: "o bicho *se* arrasta") e o emprego dopronome complemento indirecto em vez do complemento directo (ex.:

> "ouvíamos a baleia mas não *lhe* víamos"). Nesse artigo, o autor explica, com argumentação lógica e precisa, como a escrita de Mia Couto se apropria de modos típicos da oralidade. A (re)criação verbal, com neologismos e inovações sintáticas (que se encontrariam também no português do Brasil), advém do gozo da língua e de aproveitar o contacto entre várias delas, mas também da necessidade de criar e *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)

Parece, contudo, que a maior contribuição da literatura de Mia Couto à historiografia literária moçambicana seja a abertura de caminhos de criação que passam pelo fantástico, pelo humor, pelo drama, pela ternura e pela crítica. Além disso, Pires Laranjeira ressalta que

> o discurso de Mia Couto entrelaça culturas e registos diversos, num equilíbrio que permite falar do racismo, da guerra, da vida e da morte, do amor e do ódio, da política e do comércio de almas, sempre com o gosto de contar desempenhando o papel de farol do leitor, redefinindo os seus gostos e visões de mundo, como se a ficção pudesse devolver à realidade a fantasia da verdade. (*idem*, p.203)

Face a esse universo ficcional de elevada sofisticação literária, como a diretora Teresa Prata enfrentou o desafio de transpor para o cinema a obra *Terra sonâmbula*?

Terra sonâmbula[2]: o filme

Estamos em presença de um *road movie* realizado pela diretora portuguesa Teresa Prata[3], cuja história se passa em Moçambique. É o seu primeiro longa-metragem e tem apenas dois atores profissionais no elenco: a moçambicana Ana Magaia e a portuguesa Laura Soveral. Os restantes atores, incluindo o menino de 12 anos que protagoniza Muidinga (Niko Lauro Teresa), são amadores que responderam a anúncios colocados pela realizadora em jornais e na televisão moçambicanos.

Duas histórias separadas pela guerra e unidas por um diário. Entre a Guerra Civil e as histórias de um diário perdido, Muidinga e Tuahir são os heróis deste filme. Muidinga lê no diário, encontrado ao lado de um cadáver, a história de uma mulher que encerrada num navio procura o filho. Muidinga convence-se de que é o menino procurado no diário. Vai então ao encontro da mulher, com Tuahir, um velho seco e

cheio de histórias que o trata como filho. A viagem é dura: eles se movem por entre refugiados em estado de delírio. Para não enlouquecerem, têm-se um ao outro. A estrada por onde caminham, como sonâmbulos, é mágica: entende os seus desejos e move-os de um lugar a outro, não os deixando morrer enquanto eles não alcançarem o tão sonhado mar. Os dias são de fuga, dos guerrilheiros e da fome; as noites são de busca de uma história de aventuras.

O indivíduo sonâmbulo pode ser entendido por aquele que não tem nexo e que age automaticamente, desconexamente. Então infere-se que a terra do título é algo sem nexo, que quem passa por ela age sem pensar muito, repetindo movimentos, ações e ideias. O próprio cartaz traz a frase "O sonho faz andar a estrada". Percebe-se a vertente que a diretora resolveu seguir. O longa é lírico e mágico de forma natural, como uma fábula realista humanizando o ser humano. A linguagem é poética, como se fosse pronunciada por crianças, ainda com a inocência crivada na alma. O filme pode ser apresentado como político-social: "gosto de homem que não tem raça". Note-se que o sofrimento é resignado, porém revoltado: "Não aguento mais viver entre os mortos". Há duas histórias que se interceptam. O roteiro é inteligente, simples e extremamente competente com seus diálogos metafóricos. Um homem ensina a uma criança em crescimento a dura realidade da vida. O mais velho passa ser uma pessoa rabugenta e ensina bruscamente o que o mais novo precisa aprender. "Não meta o coração em nada", diz. O garoto rebate com uma ingênua esperança típica de sua idade. Não só nos diálogos, a metafóra explica o que é díficil ser explicado em ações surreais e fantasiosas. "Não se pode ter a riqueza sem os devidos sacrifícios", outra frase é dita. "Não é bom ensinar alguém a sonhar", exemplica o sentimento de que nada irá mudar. O ponto alto do filme é a linguagem e o que é dito nos diálogos. Ou seja: a importância está na forma como a linguagem é expressa. A intensidade das interpretações talvez soem, em algumas sequências, exageradas. Termino, enfaticamente, citando: "Não somos os dois a andar, é a estrada".

Alguns aspectos do filme devem ser destacados. Um deles é a importância dos antepassados para os africanos, ressaltada em dois momentos: quando da pilhagem

da venda do amigo de Kindzu, o próprio amigo diz que, por ser “índico”, ele não possui antepassados, e assim ninguém o veio consolar pelo roubo; e quando o velho que captura Muidinga e o “tio” da armadilha na árvore frutífera fala tristemente da morte da árvore dos antepassados e teme que sua morte seja o fim de toda a sua cultura.

Outro ponto diz respeito ao provável estupro de Farida por Romão Pinto, plantador de algodão branco e português; sua consequente gravidez de uma criança mestiça representa a exclusão dentro de seu próprio grupo social (com base na fala da tia de Farida).

O “tio” Tuahir chama a guerra civil de “guerra fantasma com um exército fantasma”, e coloca a leitura dos cadernos de Kindzu como a fuga da solidão.

Ressalta-se também o problema das minas que, implantadas durante a guerra civil, são ainda hoje um grande problema que atinge não apenas Moçambique, mas alguns outros países africanos, como Angola.

A forte presença do simbólico

Tudo é simbólico, tudo é pertinente numa terra, aparentemente, de ninguém, sem ninguém. Nesta terra onde um autocarro (machibombo), queimado, cheio de corpos carbonizados pelo fogo que o destruiu, serve de asilo para as duas personagens principais do filme, Muidinga e Tuahir. À volta deste autocarro, ambos vivem com o sentido de sobreviverem às bombas que minam os campos, à fome e ao morticínio iminente. Nesta terra onde o papel escrito serve para fazer fogueiras, e não para ler ou mesmo para sonhar através das palavras.

Estamos no meio de uma viagem que combate o medo da morte. No entanto, a morte é tão próxima que, para lhe fugir, Tuahir sugere refugiar-se nela. Contudo, não foi apenas a morte que encontraram neste machibombo: Muidinga encontrou o mote

para vários quadros que nos são apresentados ao longo do filme. Quadros da vida morta junto ao autocarro. Junto deste corpo havia uma mala cheia de cadernos escritos. Parte destes escritos eram páginas de diários que contam estórias dentro da estória. Neste diário, conta-se a história de um homem, que aspira ser mais que um simples analfabeto, sem aspirações, que estuda e trabalha. Um dia perde a família depois de um ataque que os mata a todos. Então, parte em busca de um novo futuro, sem passado. A forma como tal acontece é reflexo da procura do Muidinga para encontrar o passado que não tem. Este diário torna-se fundamental para a narrativa do filme. Desde o encontro de uma rapariga por quem se apaixona, até ao encontro de uma personagem mais velha que olha por ele. Estes relatos que Muidinga encontra todas as noites antes de dormir despoletam nele a necessidade de encontrar a mãe. A sua imaginação provoca inclusivamente um alheamento ao que, para Tuahir, é fundamental para a sobrevivência de ambos.

O menino foi colhido por Tuahir. Não se recorda da sua infância, dos seus pais, devido a uma doença que o deixou sem memória, sem passado. A sua vida começou depois de ser encontrado por este homem mais velho. Nada do que aconteceu para trás é passível de ser resgatado. Muidinga procura aventura, não encontrada na memória da infância perdida para a doença. Tuahir procura tranquilidade na agitada corrida pela sobrevivência.

Um dia, Muidinga deixa o machibombo e, com o seu cordeiro pelo laço, caminha estrada fora, em busca do que lê, do que sonha, de alguma coisa que não sabe bem o que é. Nesta investida, o cordeiro foge de Muidinga e é morto por uma mina que estava enterrada. Contudo, Muidinga continua a ler o diário, onde encontra, a cada página, esperança de viver, de conseguir descobrir que foi, quem é. A morte do cordeiro é-nos dada como sacrifício, protegendo Muidinga da morte, tal como o próprio contador da História. Este morreu; Muidinga encontrou-o, e nele descobriu a sua esperança; a esperança de se encontrar. O que restou a Muidinga e a Tuahir foram os seus corpos, alimentados pela esperança.

Na prática da leitura, ambos, Tuahir e Muidinga, retomam aspectos da tradição oral, ao se juntarem todas as noites em volta da fogueira, encenando a velha arte de se contar histórias. Outros aspectos da tradição cultural são abordados, como as grandes árvores que servem como morada dos ancestrais; a morte do corpo que não significa um fim, mas apenas uma transição, pois "os falecidos não gostam que lhes mostramos nojo"; e ainda a equivalência entre homens, seres e animais, já que "todos somos irmãos", como nos ensina Tuahir. Mas não são apenas os protagonistas que se movem. A terra ao redor do ônibus abandonado apresenta alterações a cada dia, mostrando, assim, que não está morta: sonâmbula, espera seu momento de despertar.

As duas narrativas se cruzam, Kindzu conta as dificuldades de viver em um lar que respeita todas as crenças de sua cultura: a adoração dos espíritos, os devaneios do pai pescador, a cegueira social de seus vizinhos, etc. Entretanto, em meio a essa fuga do seu meio, não pretende renegar as tradições supersticiosas (afinal, ambiciona tornar-se um guerreiro e acreditar em seus sonhos, que curiosamente não tem). É nesse ponto de tradições e relatos que as histórias se cruzam e caminham juntas; em nenhum momento trata-se de uma narrativa dentro da outra, mas sim o quanto uma influência a outra. Numa terra onde dormir não é uma escolha, a chave para toda a apreciação da obra é saber que sonhos são tão reais quanto uma guerra, e a destruição e a vida caminham juntas por um caminho cheio de obstáculos e anseios.

> O vazio é outro elemento presente nos cenários de guerra. Em contraste com a dinâmica dos campos de batalha cheios, o interior se torna progressivamente oco, já que seus habitantes ou estão mortos pela bandos, ou se alistaram em um dos lados ou fugiram para as grandes cidades. O racismo é outra marca presente no romance, mostrando como essa característica transcende territórios. Os brancos eram racistas com os negros, porém os negros eram racistas com os imigrantes que em suas terras moravam. Surrendra, por ser indiano, se via constantemente alvo de preconceitos e ataques dos bandos. Os pais de Kindzu reprovavam sua amizade com o indiano e diziam que estes não tinham amigos pretos. As investidas contra o estrangeiro foram tantas que ao fim incendiaram a casa de Surrendra, mantando sua esposa. (SILVA, 2013)

A fome, a solidão, o crime, a dor e outros elementos afetavam o modo de pensar e agir daquele povo. Através da guerra, o ambiente se metamorfoseava em algo único e adaptado a tal realidade.

Para cada leitura de trechos, o filme apresenta um *flashback* ilustrativo, que ressalta exatamente a questão literária e da transposição em imagens. Entretanto, é desse segmento de registro do passado que residem as principais deficiências do longa:

> Há uma elaboração mediana de dramaturgia; e toda tentativa de se aproximar do poético, como na confissão da mulher a respeito do desaparecimento, fracassa, ainda mais pontuada por um trilha que não se encaixa, apesar de sua busca pelo emocional. Além disso, fica evidente que a diretora deu atenção especial para os dois atores principais, que, ainda com ressalvas, cumprem bem seu papel de fio condutor, e não para o elenco coadjuvante, que destoa. Lógico que a opção clara é de utilizar não-profissionais, mas deve-se sempre buscar uma uniformidade nesse sentido e equilibrar a narrativa. (FERREIRA, 2007)

A fidelidade ao romance de Mia Couto, que já aprovou e elogiou a adaptação, acaba tornando o filme preso demais à matriz literária e à sua estrutura interligada com viradas emocionais já aguardadas. O único trabalho de imagem, para além da transposição direta, está na tentativa de criação de atmosfera de estranhamento por intermédio da neblina e os tons amarelados que preenchem o quadro, mas acaba por criar desinteresse e nunca o envolvimento com os personagens, que permanecem ali distantes e sem vida.

> A escolha da nebulosidade imagética também é óbvia, já que as situações que o senhor e o jovem passam no caminho são estranhas: um homem, falando em dialeto, quer enterrá-los com enxada, pois eles representariam as sementes do mal; um pai leva a filha amarrada, porque quer que ela se assemelhe a uma cobra. Tudo tange o lado "fantástico" nesse "road-movie" a pé em que os personagens andam em círculos até que o mar os carregue *(ibidem*).

"Se você não soubesse ler, estaríamos vivendo na solidão", reflete o senhor para o menino. Este tem uma visão pessimista sobre o futuro, e é o idoso quem crê que a guerra um dia vai acabar; uma perspicaz inversão de perspectivas, aqui, mérito da qualidade narrativa de Mia Couto.

Considerações finais

Isso posto, quando se percebe a diferença entre os meios de expressão aqui focados, é possível vislumbrar a rica contribuição que uma arte traz à outra. Na verdade, o espectador não deve somente se interessar pelo “bem filmado”; deve, sobretudo, preocupar-se com o “como está sendo filmado”, o que sugere implicações valorativas muito mais amplas.

A ideologia do povo é uma dualidade, um par composto por uma realidade dura, momentânea, dolorosa e presente e por um imaginário fantástico, perene e esperançoso. Esse imaginário é parte integrante da vida do moçambicano, mesmo aqueles que vêm de fora acabam sendo envolvidos pelas crenças, pelos costumes, e remodelam sua forma de ver o mundo. Teresa Prata dá vida a esse imaginário, mostra como a realidade convive com a fantasia numa dança onde um dá espaço ao outro.

Neste filme, o pormenor expressivo nos é fornecido por uma câmera que intervém, que nos invade, que nos obriga a pensar, que se emociona e nos coage à emoção, que sofre, que acusa e denuncia a complicada situação expressa na tela. Nesse tipo de obra, os personagens não são resultados de uma experimentação, trata-se de personagens complexos. Para tornar crível e aceita sem relutância pelo espectador a realidade apresentada pela narrativa, mesmo com os aspectos críticos que atrás apontamos, a diretora optou pela total ausência de ação sensorial, em favor de uma ação conceitual, na qual as palavras e o tom de narração assumem um amplo sentido, de tal forma que quem assiste não sai indiferente ao filme.

NOTAS:

1- António Emílio Leite Couto ganhou o nome Mia do irmãozinho, que não conseguia dizer "Emílio". Segundo o próprio autor, a utilização deste apelido tem a ver com sua paixão pelos gatos, e desde pequeno dizia a sua família que queria ser um deles. Nasceu na Beira, a segunda cidade de Moçambique, em 1955. Ele disse uma vez que não tinha uma "terra-mãe" – tinha uma "água-mãe", referindo-se à tendência daquela cidade baixa e localizada à beira do Oceano Índico para ficar inundada. Iniciou o curso de Medicina ao mesmo tempo que se iniciava no jornalismo e abandonou aquele curso para se dedicar a tempo inteiro à segunda ocupação. Foi diretor da Agência de Informação de Moçambique e, mais tarde, tirou o curso de Biologia, profissão que exerce até agora. Estreou-se no prelo com um livro de poesia – *Raiz de orvalho*, publicado em 1983. Mas já antes tinha

sido antologiado por outro dos grandes poetas moçambicanos, Orlando Mendes (outro biólogo), em 1980, numa edição do Instituto Nacional do Livro e do Disco, resultante duma palestra na Organização Nacional dos Jornalistas (atual Sindicato), intitulada "Sobre Literatura Moçambicana". Em 1999, a Editorial Caminho (que publica em Portugal as obras de Couto) relançou *Raiz de orvalho e outros poemas* que, em 2001 teve sua 3ª edição. Depois, estreou-se nos contos e numa nova maneira de falar – ou "falinventar" – português, que continua a ser o seu *ex-libris*. Para além disso, publicou em livros, algumas das suas crónicas, que continuam a ser coluna num dos semanários publicados em Maputo, capital de Moçambique. Muitos dos livros estão traduzidos em alemão, francês, catalão, inglês e italiano. Em 1999, recebeu o Prêmio Vergílio Ferreira, pelo conjunto da sua obra. Em 2007, recebeu o Prêmio União Latina de Literaturas Românicas. No mesmo ano foi o vencedor do prêmio Zaffari, Bourbon de Literatura, na Jornada Nacional de Literatura. Foi escolhido para ocupar, na categoria de sócio-correspondente, a cadeira número 5, da Academia Brasileira de Letras que tem por Patrono Dom Francisco de Sousa. Sua eleição deu-se em 1998, sendo ali o sexto ocupante. Em 2013, ganhou o Prêmio Camões, o mais importante prêmio literário de Língua Portuguesa (DUQUE, 2009). Para ler a sua bibliografia completa, clique em http://pt.wikipedia.org/wiki/Mia_Couto (Acesso em 26/07/2013).

2- Co-produção Moçambique, Portugal, França e Alemanha, dirigido pela diretora portuguesa Teresa Prata (2007, col., 1,33h). O filme levou cerca de sete anos para ser concluído. Prêmios**:** International Film Festival Kerala, Índia (2008) – Prêmio FIPRESCI; Pune International Film Festival, Índia (2008) – Melhor Realização; FAMAFEST, Portugal (2008) – Prêmio da Lusofonia; Asian, *African and Latin American Film Festival*, Milão (2008) – Prêmio SIGNIS;Indie Lisboa, Portugal (2008) – Prémio do público e menção honrosa da Amnistia Internacional; Festival Internacional de Cinema de Bursa, Turquia (2008) – Melhor Argumento. Nomeações**:** Natfilm Festival Copenhaga, Dinamarca (2008) – World Wide Programme. Outros Festivais em que participou**:** Festival de Cinema de Montreal, Canadá (2007) – Estreia Mundial; Festival Internacional de Cinema de Mannheim-Heidelberg, Alemanha (2007); Festival Internacional de Cinema do Rio de Janeiro, Brasil (2007); Afrikamera, Polónia (2008); Melbourne international film festival, Austrália (2008); Fajr Internacional Film Festival de Teerão, Irão (2008);*Bird Eye View festival*, Inglaterra (2008); *Africa in the Picture*, Holanda (2008); *Films from the South,* Noruega (2008): (MARCELINO (2008).

3- Teresa Prata passou a infância em Moçambique e a adolescência em Minas Gerais e no Rio de Janeiro (Brasil), onde estudou piano. Graduada em Biologia em Coimbra (Portugal), fez curso de teatro – integrando o grupo CITAC durante seis anos – e trabalhou em rádio e numa galeria de arte. Formou-se em Roteiro e Direção em Berlim. Nesta época, realizou vídeos experimentais e instalações, além de diversos curtas-metragens. Destaque para *Leopoldo* e *Partem tão tristes, os tristes*, ambos de 1999. *Terra sonâmbula* é o seu primeiro longa-metragem.

REFERÊNCIAS:

DUQUE, Fabrício. *Terra sonâmbula. In*: http://www.vertentesdocinema.com/2009/11/terra-sonambula.html (Acesso em 05/11/2009)

FERREIRA, Leonardo Luiz. *Vivendo na Solidão*. Em 22/09/2007. http://almanaquevirtual.uol.com.br/ler.php?id=10225&tipo=2&cot=1 (Acesso em 29/07/2013).

LARANJEIRA, Pires. “Mia Couto: sonhador de verdades, inventor de lembranças.” I*n: _____Literaturas africanas de língua portuguesa*. Lisboa: Unversidade Aberta, 1995.

_____ “Mia Couto e as literaturas africanas de língua portuguesa.” *Revista de Filologia Românica*, nº II, Anexos, 2001 p. 185-205.

LEMINSKI, Paulo. “Poesia, paixão da linguagem.” *In*: NOVAES, Adauto (Org.). *Os sentidos da paixão*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

MARCELINO, Edgar. *Terra sonâmbula*. *In*: http://filmesportugueses.com/terra-sonambula/ (Acesso em 13/11/2008)

PAZ, Octavio. *Signos em rotação*, 2. ed.São Paulo: Perspectiva, 1990.

SILVA, Pedro Puro Sasse da. ‘‘Mia Couto e a ideologia moçambicana: realidade e fantasia em *Terra sonâmbula*”. *Benfazeja Revista*. *In*: http://www.benfazeja.com/2011/10/mia-couto-e-ideologia-mocambicana.html (Acesso em 29/07/2013)

Texto recebido em 31 de agosto de 2013 e aprovado em 28 de outubro de 2013.