

**“NÓS MATÁMOS O CÃO-TINHOSO”
E *MONÓLOGOS COM A HISTÓRIA*: ENTRE
A LITERATURA E O CINEMA – REESCRITAS
E MEMÓRIAS MOÇAMBICANAS**

**“NÓS MATÁMOS O CÃO-TINHOSO” AND *MONÓLOGOS
COM A HISTÓRIA*: BETWEEN LITERATURE AND CINEMA
– REWRITINGS AND MOZAMBICAN MEMORIES**

Renata Flaiban Zanete

Universidade do Minho

ELACH, CEHUM

renafilai@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-5241-7823>

Viviane Almeida

Universidade do Minho

ELACH, CEHUM

v_de_almeida@hotmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-3779-4890>

Lurdes Macedo

Universidade Lusófona

Centro Universitário do Porto, CICANT

lurdes.macedo@ulusofona.pt

<https://orcid.org/0000-0002-1577-1313>

RESUMO

Esta investigação parte de imagens simbólicas recorrentes na literatura e no cinema produzidos durante o período do colonialismo tardio e também no pós-independência que interpelam o projeto de nação que se ambicionou para Moçambique. Pretende-se, portanto, revelar tais imagens e responder à indagação: como este projeto aparece questionado, nas obras artísticas de autores

moçambicanos, que compõem o *corpus* deste estudo, por meio de reescritas e memórias? Remetendo-se ao passado colonial e revolucionário, os contos e o filme analisados refletem múltiplas motivações, por vezes sobrepostas, como a atualização, a contemporização, ou ainda a contraposição. Identificaram-se diálogos entre memórias, a literatura e o cinema, na busca por possíveis interpretações e (re)leituras do passado e da História, no presente. O conto fundacional “Nós matámos o Cão-Tinhoso” (2008[1964]), de Luís Bernardo Honwana, é retomado por Hélder Faife na narrativa “O Cão Tinhoso” (2013). *Monólogos com a História* (2019), do cineasta Sol de Carvalho, foi realizado sob a inspiração do conto “Um diálogo à beira duma sepultura” (2011), de Aldino Muianga. As figuras dos espectros e das ruínas, em relação com o mundo dos vivos, são frequentes nas obras literárias e no filme referidos, constituindo as categorias de análise que o artigo propõe desenvolver.

Palavras-chave: memórias, reescrita, adaptação, Luís Bernardo Honwana, Sol de Carvalho

ABSTRACT

This research is based on recurring symbolic images in literature and cinema produced during the period of late colonialism and in the post-independence, which question the project of nationhood that was envisioned for Mozambique. The aim is therefore to reveal these images and answer the question: how is this project questioned in the artistic works of the Mozambican authors who make up the *corpus* of this study, through rewritings and memories? Referring to the colonial and revolutionary past, the short stories and film analysed reflect multiple motivations, sometimes overlapping, such as updating, contemporizing, or even opposing. Dialogues were identified between memories, literature and cinema, in the search for possible interpretations and (re)readings of the past and History in the present. Luís Bernardo Honwana’s foundational short story “Nós matámos o Cão-Tinhoso” (2008[1964]) is taken up by Hélder Faife in the narrative “O Cão Tinhoso” (2013). *Monólogos com a História* (2019), by filmmaker Sol de Carvalho, was made under the inspiration of the short story “Um diálogo à beira duma sepultura” (2011), by Aldino Muianga. The figures of spectres and ruins,

in relation to the world of the living, are frequent in the literary works and the film mentioned and constitute the categories of analysis that the article proposes to develop.

Keywords: memories, rewritten, adaptation, Luís Bernardo Honwana, Sol de Carvalho

As verdades incômodas têm um caminho difícil.

Primo Levi, *Os que sucumbem e os que se salvam*

CENÁRIOS E CAMINHOS PERCORRIDOS

De acordo com Sarr (2019), a independência dos países africanos, embora tenha constituído um processo histórico de importância capital, não concretizou o futuro esperado por estas novas nações. O autor justifica a sua visão com o impasse em que estes países se encontram: a ideia ocidental de desenvolvimento não dialoga com as suas especificidades culturais. Esse impasse tem sido amplamente abordado nos debates pós-coloniais, os quais procuram analisar criticamente as consequências do colonialismo nas sociedades que o viveram (McMillin, 2009). Enquanto instância alternativa de reflexão e de produção de conhecimento sobre o passado e o presente, o pós-colonialismo tem vindo a demonstrar o quão difíceis e complexos têm sido os processos de construção da identidade cultural nas nações africanas, não só porque as identidades estão sempre incompletas (Butler, 2000), como também porque partem da ideia de um mito por cumprir.

Coelho (2019) demonstra que é este o caso de Moçambique, já que a história pós-independência do país se caracteriza por uma política que detém o monopólio do poder e das narrativas sobre o passado. O autor cauciona a ideia de que a narrativa única de libertação

face ao jugo colonial tem constituído a forma de legitimação desse poder e dessa autoridade, entretanto tornados inquestionáveis. Em contraponto às narrativas únicas, Chaves destaca que “A emergência das narrativas, em que assomam vozes até então silenciadas, possibilitou (...) um contrabalanço da hegemonia de classe que durante séculos soube conservar o monopólio dos discursos e direcionar as análises.” (2020: 153)

No trânsito entre a história e a memória, Vecchi identifica três fases: a primeira, da memória testemunho; a segunda, da memória reflexão; e a terceira, que se situa para além daqueles que viveram o passado. Nesta, os “restos do passado” (narrações, documentos, etc.), servem para criar “um contrato historiográfico que estabiliza as variações de um passado movediço e opaco” (2018: 18). Khan reconhece a utilidade da revisitação histórica, “trazendo para o diálogo muitas das ausências que a história oficial das nações foi transformando em velhas ruínas, tidas como desenquadradas de uma narrativa sustentada em visões de progresso, inovação e de modernismo” (2022: 92).

É neste contexto da revivência do passado, que esclarece a sua multidimensionalidade e a sua complexidade, que se justifica a seleção do *corpus* para esta investigação. As obras selecionadas serão abordadas sob a ótica da intertextualidade, conceito que “engloba a gama mais vasta possível de interações textuais, incluindo as de fontes e influências” (Miola, 2014: 13).

No primeiro quadro intertextual apresenta-se um conto considerado fundacional na literatura moçambicana, “Nós matámos o Cão-Tinhoso”¹, de Luís Bernardo Honwana, publicado em 1964, ainda no período de ocupação colonial portuguesa, e o conto breve “O Cão

¹ Grafia usada por Honwana.

Tinhoso”², de Hélder Faife. Publicado em 2013, quase quarenta anos após a independência de Moçambique, o conto de Faife retoma o cão-personagem icônico e arquetípico para refletir sobre o presente. A este propósito, Jenny postulava que “Face aos modelos arquetípicos, a obra literária entra sempre numa relação de realização, de transformação ou de transgressão. E é em grande parte, essa relação que a define” (1979: 5).

Contudo, nem só a literatura revela as várias formas de abordar o passado e o presente. Tal como proposto por Khan

Se a literatura, (...), teve um papel incontestável neste compromisso de pensar a nação nos vários países africanos em língua portuguesa, urge ampliar este pensamento (...) importa pensar a nação através da pintura, da escultura, da música, do cinema, da fotografia e, mais recentemente, através do documentário. (2018: 70)

Assim, o segundo quadro investigado terá por objeto a película *Monólogos com a História* (2019), de Sol de Carvalho, bem como o seu ponto de partida: o conto “Um diálogo à beira duma sepultura” (2011), de Aldino Muianga. Nesse sentido, entrevistou-se o diretor de cinema³, para melhor perceber o processo de criação do filme, bem como o entrecruzamento entre história pessoal, memórias e a História de Moçambique. Sol de Carvalho é testemunha das transformações ocorridas, ao longo do tempo, em seu país. As imagens do filme (*frames*) selecionadas para compor este artigo também constituem materiais de análise da investigação e contribuem para a argumentação que aqui se desenvolve.

² Grafia usada por Faife.

³ Doravante referida como entrevista.

Antevendo a relação intertextual entre as obras de cada um dos quadros, far-se-á uma leitura transversal, a partir de duas categorias analíticas que lhes são comuns: os espectros e as ruínas, recorrentes nas obras escolhidas. Pretende-se, assim, a partir da interpretação e da análise das contraposições dos quadros, responder à indagação: como o projeto de Nação moçambicano aparece questionado, por meio de reescritas e memórias, nas obras artísticas que compõem o *corpus*?

O PRIMEIRO QUADRO: LUÍS BERNARDO HONWANA
E HÉLDER FAIFE

(...) por debaixo da toalha estará sempre a verdade palpitando como um órgão saudável.

Isabela Figueiredo, *O cão no meio do caminho*

O livro de contos *Nós Matámos o Cão-Tinhoso* (2008[1964]), de Honwana (1942), foi publicado no mesmo ano em que o autor foi preso, pela militância na FRELIMO⁴, acusado de participar nos movimentos anticolonialistas. Intelectual de reconhecida expressão, é considerado pioneiro na literatura moçambicana, tendo desempenhado, após a independência, funções de Ministro da Cultura. Jornalista e ativista cultural, foi reconhecido por José Craveirinha (1922-2003) como um autor maior da literatura de Moçambique, cuja obra *Nós Matámos o Cão-Tinhoso* configura “uma fisionomia africana com personalidade identificavelmente moçambicana, umas vezes nas simbologias, outras vezes em certos desfechos, reacções e codificações de um fata-

⁴ Frente de Libertação de Moçambique.

lismo místico, ritualista, aparentemente imaginado, mas extraído da própria vida.” (Craveirinha, 2002: 11).

No conto homônimo que intitula o livro, Honwana centraliza a narrativa nos últimos dias do personagem do Cão-Tinhoso, um espectro que assombra pelo inaudito do azul de seus olhos lacrimejantes e pela decrepitude do seu corpo cadavérico. A figura da quase-sombra é caracterizada, de forma progressiva, com a integração de elementos indicadores de uma decadência incomodativa: “Tinha sempre muitas moscas a comer-lhe as crostas das feridas e quando andava, as moscas iam com ele a voar em volta e a pousar nas crostas das feridas” (Honwana, 1985: 148). A visão fantasmagórica do Cão-Tinhoso é ampliada com a descrição da pele enegrecida pelo tempo, do branco de seus pelos que convivem, no corpo esquelético, com as inúmeras cicatrizes que revelam os flagelos sofridos. Para Custódio, “Ao olharmos o cão tihoso vemos também o cão que somos, o cão do medo, o cão da guerra, o cão colonizado, o cão colonizador, (...) o cão fatalidade” (Custódio, 2010).

Em complemento a esta poliédrica definição, a adjetivação “tihoso” é precisa em intencionalidade: demoníaco, repugnante, mas também persistente. A incerteza da sua origem e a resistência cadavérica da sua presença são envoltas em suposições, como as enunciadas por um dos personagens, revelando que as feridas do Cão-Tinhoso eram consequências da guerra e da bomba atômica. Meticulosamente, como se de um jogo de xadrez se tratasse, os demais personagens são desenhados por Honwana como representativos do sistema colonial vigente: a senhora professora, o administrador e o veterinário. Para além destes, os personagens coletivos, como a matilha, por vezes hostil, e a “malta”, o grupo de crianças em que figuram a tríade Isaura, Ginho e Quim. Isaura, “a menina problemática”, a única que nutre afeição pelo cão; Ginho, o menino ambivalente na sua relação com o Cão-Tinhoso, em certa medida,

pelo seu próprio estatuto de assimilado⁵; e Quim, filho de um colono, a representação juvenil do autoritarismo num espelhamento intergeracional. Nesta ficção, poderemos perceber que é a voz das crianças a mais audível: a morte do Cão-Tinhoso é indigitada ao coletivo de crianças, bem patente na fala do veterinário quando afirma tratar-se de uma missão “para a malta”. Neste sentido, é possível a hipótese de que, nesta narrativa, o protagonismo das crianças, incumbidas de liquidar o cão, esteja relacionado com a ideia de uma jovem nação ainda por se cumprir.

Em *O Cão Tinhoso* (2013), conto breve do moçambicano Hélder Faife (1974-), o resgate do cão-personagem, que reaparece deambulando pelas ruas de Maputo, como se do seu espectro se tratasse, se dá conforme a assunção de Mía Couto de que o conto é “o início inacabado de uma história que nunca termina” (2005: 46), confluindo para a ideia de reconstrução da narrativa. Em consonância, Macedo, Almeida e Zanete reconhecem que Faife remete à “poderosa metáfora que o Cão-Tinhoso constitui na sociedade pós-colonial moçambicana – a de um colonialismo tardio, gasto e extemporâneo (...) – para abordar a desilusão partilhada por muitos moçambicanos por o destino imaginado para Moçambique não se ter cumprido” (2022: 259).

A evidência do personagem do cão como símbolo do colonialismo, numa nação de certa forma desiludida pelo seu destino ainda não se ter cumprido, justifica o seu reaparecimento nas ruas de Maputo. Entretanto, as feridas de outrora estão neste cão revisitado, aparentemente, cicatrizadas. Estupefato, ao deparar-se com o regresso do Cão-Tinhoso, o narrador pergunta-lhe se ele não estava morto. No presente, a história repete-se e transforma-se no encontro entre esses

⁵ Honwana, (2017: 21): “andar calçado, o comer à mesa, o vestir à europeia, o ser capaz de falar em português.”

dois personagens: um moçambicano que não viveu o colonialismo e um cão-metáfora que parece resistir à passagem do tempo. O cão se posiciona de forma sentida: “– Queres que eu volte a sentir a dor da morte?”. O narrador, exasperado, responde-lhe com uma sentença: “– O país precisa que tu morras. Precisamos voltar a matar o cão tnhoso...despertar consciências...” (Faife, 2013: 8). Rejeitando este veredito, o cão-personagem provoca o seu interlocutor, perguntando-lhe se Moçambique será um país. Na condição de escritor que sobrevive respigando no lixo, o narrador fica sem resposta. O cão, que afinal não havia morrido, prossegue o seu caminho incerto, deixando atrás de si um rastro de desesperança, numa “história que nunca termina”.

Araújo defende que o cão, enquanto personagem, desempenha “o papel de mensageiro intercessor, tal como é conhecedor da vida terrena e humana” (2019: 36). O Cão-Tinhoso, tanto na criação de Honwana, como na reescrita de Faife, é o transmissor das mensagens intrínsecas à narrativa. Matar e voltar a matar o cão, para que as consciências sejam despertadas, apresenta-se como um mote para o futuro. A reescrita de Faife inscreve-se como reafirmação da personagem emblemática do Cão-Tinhoso: ressuscita-o para fazê-lo deambular pela cidade, sob o desejo de que volte a morrer. Só assim novos horizontes podem se vislumbrar para a Nação.

O SEGUNDO QUADRO: SOL DE CARVALHO E ALDINO MUIANGA

Os ferros demoram mais a apodrecer que os ossos do falecido.
Mia Couto, *A varanda do frangipani*

O jornalista e cineasta moçambicano João Luís Sol de Carvalho⁶ (1953-) estudou na Escola Superior de Teatro e Cinema, em Por-

⁶ Doravante nomeado como Sol.

tugal, no início dos anos 1970 e regressou ao país natal para se juntar à FRELIMO⁷, após o fim da ditadura em Portugal. Participou no projeto *Kuxa Kanema*⁸, foi diretor da *Rádio Moçambique* e da revista *Tempo*. Desde 1986 passou a dedicar-se definitivamente ao cinema, realizando documentários e ficções, principalmente em torno de temáticas sociais.

Ponzanesi e Waller, em obra dedicada aos estudos de cinema pós-colonial, destacam que filmes produzidos em diferentes lugares revelam que “instâncias do colonialismo e do pós-colonialismo estão interconectadas, muitas vezes sobrepondo-se, e continuamente interagindo”⁹ (2012: 1). É o caso de *Monólogos com a História*, filme para o qual Sol tomou, como ponto de partida, o conto “Um diálogo à beira duma sepultura”, de Aldino Muianga (1950-), que integra a obra *Mitos, histórias de espiritualidade*. Stam (2005) situa a adaptação como uma prática intertextual: remetendo-nos ao conceito de dialogismo, proposto por Bakhtin, *i.e.*, o diálogo que se estabelece entre as obras, no processo adaptativo; bem como às estruturas sobrepostas, tal como formulado por Genette, em *Palimpsestes*. Já Bazin, defendendo a adaptação, reforçava que este processo, mais do que exceção, é “uma constante da história da arte” (1992: 94).

Cham argumenta que, no contexto africano, as relações entre literatura e cinema, nos processos de adaptação, se caracterizam por uma “fertilização cruzada”, além de um “reconhecimento de igualdade” e “complementaridade” (Cham, 2005: 296). Bazin (1992) também já

⁷ Sol de Carvalho defende a posição de que a FRELIMO foi o primeiro ato de cultura nacional de Moçambique (entrevista).

⁸ “Imagem em movimento”, em línguas nacionais moçambicanas. Produção semanal de 11 minutos de notícias sobre o povo moçambicano para o povo moçambicano, veiculada nos cinemas, vilas e aldeias. (de Miranda, 2015: 22).

⁹ Tradução nossa.

havia sinalizado esta dupla influência entre literatura e cinema: tanto a literatura é contaminada pelo cinema, como as produções fílmicas são instigadas por processos de criação literária.

Sobre o ato de adaptar, Hutcheon (2013: 28-29) defende que há muitas “intenções possíveis”, que tanto podem ser a de “apagar a lembrança do texto adaptado” como de “questioná-lo” ou “prestar homenagem, copiando-o.” Corrigan (2017) aponta três perspectivas para olharmos para o conceito de adaptação: como processo, como produto e, mais recentemente, como um ato de recepção, que leva a múltiplas leituras da obra. O autor faz um levantamento sobre o estado da arte no campo dos Estudos de Adaptação e cita Hutcheon, no que concerne às motivações e escolhas que conduzem os autores em seus trabalhos, ou seja: quem adapta o quê? Porquê e como? Onde e quando realiza esta adaptação? Estas indagações, quando respondidas, permitem compreender melhor o processo criativo da adaptação numa obra cinematográfica e sua contextualização no momento histórico em que ocorre.

Monólogos com a História é dedicado ao pai do cineasta Sol de Carvalho. No filme, a memória e o passado aparecem questionados por um filho que vai ao encontro do fantasma do pai. Esta figura ora é apenas voz, em *off*, ora se materializa em objetos-herança, e parece ganhar o direito à encarnação, quanto mais se revela, na exploração memorialística do filho, surgindo então feito humano.

Sol compõe com a câmera enquadramentos que sugerem muitas molduras e camadas para olhar para o passado, a fim de compreender o presente e tentar imaginar o futuro. Depara-se com o entrecruzamento e a sobreposição da história pessoal do personagem com a História coletiva do povo moçambicano. Eis aqui um exemplo da ampliação proposta por Sol, em relação ao conto de Muianga: a dimensão historiográfica na relação dialógica que constrói entre o vivo e o morto. Os monólogos do filho, embora dirijam-se ao pai (ou

ao seu fantasma) são considerados por Sol como uma conversa do filho consigo mesmo, sendo ainda, o espaço em ruínas, representação do próprio pai. No conto de Muianga destaca-se a passagem: “Se não for esta a campa do meu pai, tanto faz! Prestar tributo a um defunto é o mesmo que prestá-lo a outros” (2011: 10). Também se destaca a diferença entre o artigo indefinido “Um”, seguido da palavra “diálogo”, que titula o conto, substituído pela palavra “Monólogos”, no plural, no título do filme.

Machado (2003) defende a ideia de o cinema poder desenvolver um discurso ensaístico, através de trabalhos autorais que utilizam imagens metafóricas e metonímicas, bem como associações poéticas. Este é o caso de *Monólogos com a História*, uma reflexão em torno do que é ser revolucionário, ao trazer à tona a luta por ideais e certas mudanças na sociedade, e as frustrações do que não foi possível alcançar: transformações sociais mais profundas, ou uma presença mais constante da figura revolucionária na vida familiar. As palavras Herança, Poder e Destino, que surgem em caixa alta, no *trailer*, são marcadores importantes desta narrativa fílmica. A herança remete-nos ao passado, enquanto o destino aponta para o futuro. O poder, pelo fato de estar no centro, estabelece a ligação entre a herança e o destino, o qual pode ser compreendido como inelutável.

Sol discorreu sobre a herança, a partir de uma história pessoal, ocorrida entre ele e seu pai que, na sua visão, funda o argumento de *Monólogos*: “eu não tenho o direito a usar, a não ser que seja bem usado, aquilo que me é legado, que não foi construído pelo meu esforço” (entrevista). Desta maneira, o cineasta enfatiza que, para além do passado, cada geração tem que viver o seu presente, fazendo as escolhas que lhe parecerem mais adequadas, a seu tempo.

O diretor fala sobre o que viu acontecer na política de seu país: “de um regime colonial fascista, para depois um regime socialista, e depois um regime capitalista selvagem”, concluindo que foi “mem-

bro ativo de três gerações, três momentos políticos importantes” (entrevista). Sol reflete sobre estes acontecimentos, sendo partícipe e, ao mesmo tempo, estabelecendo uma distância que lhe permite olhar para o passado e tratar dele em sua filmografia.

O trânsito entre memórias tanto pode se aplicar ao cineasta, na relação que estabelece com o armazém em ruínas; como ao personagem-filho que se desloca no espaço, em deambulação, como espécie de alter-ego do próprio Sol, e que nele projeta relações vividas entre ele e seu pai, entre ele-cidadão e o passado de lutas de libertação.



FIGURA 1 – O presente olha nos olhos do passado, através dos objetos herdados

Fonte: *Frame de Monólogos com a História*

Sol relatou que leu o conto de Muianga e “esqueceu-se” dele. Este suposto esquecimento parece estar ligado ao processo de criação e, dessa forma, recorre-se a Hutcheon quando afirma que “a adaptação sempre envolve tanto uma (re-)interpretação quanto uma (re-) criação”, “ela é a sua própria coisa palimpséstica” (2013: 29-30), bem como “um processo duplo de interpretação e criação de algo

novo” (2013: 45). Corrigan aborda as adaptações enquanto apropriações, que “removem partes de uma forma ou texto”, de seu contexto original e “as inserem num contexto diferente que remodela dramaticamente o seu significado” (2017: 26). Assim, a campa no cemitério do conto de Muianga, por exemplo, transforma-se num grande espaço em ruínas, no qual símbolos como medalhas, esculturas, e a própria divisão espacial e seu uso remetem a outras imagens e leituras.



FIGURA 2 – Sobreposição de molduras para dialogar com a História

Fonte: *Frame de Monólogos com a História*

Há diversas passagens do conto de Muianga transpostas para imagens no filme, tais como: “Segurava um ramo de flores” (figura 2), ou ainda “poeiras de tinta-ferrugem desbotada pelo tempo” (2011: 9), (figura 3). A atitude do personagem que vai ao encontro do pai e a interpretação dada pelo ator que representa o filho são também fiéis à descrição de Muianga: “Postou-se em atitude meditativa, não sabia exactamente o que para ali fora fazer. O nervosismo era o seu companheiro.” (2011: 9). De um certo modo, ao destacar estas passagens,

reforça-se a “armadilha” da fidelidade, questão tão frequente nos estudos da adaptação (Stam, 2005; Bazin, 1992). Trata-se do impulso de querer encontrar, na obra adaptada, fragmentos da obra que lhe serviu de inspiração¹⁰.

As esculturas do filme foram construídas por Sol junto com Francisco Muchanga. O cineasta sublinha as características e o simbolismo destas peças: há uma escultura com o punho fechado, imagem que se tornou icônica para representar união, enfrentamento e resistência; há uma outra que retrata a tecnologia e apresenta um *pout-pourri* de slides com imagens de lutas de libertação, como por exemplo Vietnã, Cuba e Espanha; e ainda “a cadeira do poder, que está na cova” (entrevista), um adereço colocado numa espécie de porão do espaço em escombros, onde o filme acontece. O recurso intertextual de Sol direciona o olhar para imagens icônicas de revolução, luta e resistência, como a de Che Guevara, largamente apropriada pelo capitalismo industrial, em diferentes produtos e meios de consumo, o que remete para a anunciada “reprodutibilidade técnica” assinalada por Benjamin, em 1936 (2012).

Sol revela, sobre seu processo de criação e de escolha de lugares: “aquilo que eu gosto mais é encontrar um espaço que me solicite paixões, (...) e depois fazê-las casar com as palavras” (entrevista). Segundo ele, este armazém em ruínas, cenário do filme, estaria ligado à escravidão em Moçambique, e depois relacionado às primeiras trocas comerciais, no século passado. O diretor destaca ainda que adaptar a literatura para o cinema pressupõe a “recriação visual e também literária no sentido da palavra, da narrativa” (entrevista),

¹⁰ Bazin compara a adaptação com os processos de tradução e pleiteia que “a boa adaptação deve conseguir restituir o essencial da letra e do espírito”, pois “as diferenças de estruturas estéticas” obrigam a “procura de equivalências” e exigem do cineasta “invenção e imaginação” (1992: 107).

uma vez que as palavras presentes no roteiro são criadas por ele, sob a inspiração de múltiplas fontes. Define, portanto, o seu processo criativo como “amálgama entre texto, imagem e experiência pessoal” (entrevista). Bazin aponta que a “influência recíproca das artes” (1992: 23), não se restringe apenas ao cinema, implicando a utilização de outras fontes, quer literárias, quer visuais. Sol utiliza ainda a visão de múltiplas camadas como objetivo a perseguir, em suas realizações: “a minha obrigação é fazer cinema de maneira que haja vários *layers*” (entrevista). Vale notar que Hutcheon adjetiva as adaptações como obras “multilaminadas” (2013: 28).

A profundidade da câmera no espaço parece ser metáfora da relação que o realizador quer construir para este eu-filho que, em busca do outro-pai, tenta resolver a tensão interna que se sente. Essa tensão está expressa nos diálogos travados entre estes dois que, a todo o momento, veem-se cara a cara, sem qualquer tipo de espanto por se tratar de alguém que já morreu e que o filho já esperava encontrar ali, na casa em ruínas. Sol expõe: “nas sociedades animistas, como a moçambicana, o que acontece é que os espíritos não estão lá, no céu. O espírito está aqui ao meu lado (indica a lateral do ombro). Ele está aqui a conversar comigo” (entrevista). Esta tensão que se estende pela narrativa do filme pode ser vista também como aquela que se dá entre o presente, herdeiro do paternalismo colonial e dos movimentos de lutas por libertação que, por fim, ao acederem ao poder, acabam por reproduzir o *modus operandi* do sistema opressor que buscavam combater.

A casa em ruínas, cenário do filme, está repleta de elementos simbólicos: o telhado ausente, as sucessivas grades enferrujadas, fechadas a cadeado¹¹, que remetem aos lugares que não podem ser

¹¹ Bazin ressalta os recursos de microscópio e telescópio que a câmera cinematográfica permite aos realizadores (1992).

adentrados, aos espaços da memória que, ou devem permanecer trancados, ou pedem para ser libertados. Muianga escreve: “Aos defuntos não é consentido falar com as suas próprias bocas, necessitam de intermediários, de porta-vozes, fluidos elos de transmissão” (2011: 10). No filme de Sol, identifica-se que o filho, o espaço em ruínas, e todos os objetos deixados pelo pai são esses porta-vozes referidos no conto.



FIGURA 3 – Cadeados e ferrugem: passados interditos e a ação do tempo

Fonte: *Frame de Monólogos com a História*

Margarida Calafate Ribeiro remete-nos a Primo Levi (1997) e ao conceito de “dever de memória” no qual se gera um “pacto de responsabilidade partilhada”,

ao estabelecer um cúmplice compromisso entre quem conta – cumprindo, assim, a sua função de testemunha – e quem ouve – assim tomando conhecimento e não mais podendo dizer que não sabia (...) gera-se a obrigação de a geração seguinte continuar na busca de respos-

tas para as questões dos pais, tentando fazer a síntese entre um excesso de memória individual dos pais e a falha da memória pública, aquela que, no fundo, define aquilo que devemos esquecer e o que devemos recordar. (Ribeiro, 2016: 36-37)

Os filmes do diretor moçambicano circulam em festivais pelo mundo e, assim, faculta-se pensar que as narrativas que instaura fornecem elementos para que os outros – receptores destes filmes – distantes geograficamente e, por vezes, culturalmente, do universo apresentado pelo cineasta, podem vir a construir imagens sobre os moçambicanos, os seus imaginários e as suas estéticas. Hutcheon advoga: “as histórias viajam para diferentes culturas e mídias. Em resumo, as histórias tanto se adaptam como são adaptadas” (2013: 58).

Sobre o cinema produzido em África no contexto pós-colonial, isto é, da necessidade de instauração de narrativas que sejam autor-representações, descoladas de estereótipos ou da visão eurocêntrica, Sol declarava, em entrevista de 2015:

No imediato pós-independência, a nação moçambicana estava em ruptura com o imperialismo. Procurava uma identidade nacional e marxista, pelo que não é de estranhar que se procurasse ver esse cinema que acabava de despontar no continente. (...) Creio que a marca (talvez a mais importante de todas seja o absoluto privilégio às temáticas sociais) ainda se mantem (sic)... (de Miranda, 2015: 21).

As temáticas sociais referenciadas pelo diretor moçambicano permanecem ativas e justificam a análise dos elementos simbólicos que se fará a seguir, como espectros e ruínas, emergentes dos objetos estudados e transversais aos quadros intertextuais.

ENTREQUADROS: ESPECTROS E RUÍNAS

Los espejos están llenos de gente.

Los invisibles nos ven.

Los olvidados nos recuerdan.

Eduardo Galeano, *Espejos: una historia casi universal*.

Assim como os espelhos partidos citados por Galeano, as ruínas mostram-se como estilhaços de um passado que permanece no presente. Da mesma maneira, os reflexos dos espelhos revelam os invisíveis, os esquecidos, os espectros que são convocados nas reescritas, que se dão em “temporalidades sobrepostas”, no entrecruzamento de diversas linguagens e compassados tempos históricos e psicológicos.

Remonta à década de 1990 a emergência do chamado “*spectral turn*”, que configura uma área específica de investigação – a das manifestações espectrais – no mundo das artes e da cultura, que se inicia com a publicação de *Spectres de Marx*, por Jacques Derrida, em 1993 (Blanco e Peeren, 2013).

Tendo esta investigação tomado como objeto quatro obras da cultura moçambicana e sendo intenção compreender como estas questionam o projeto de nação que se ambicionou para Moçambique no pós-independência, é expectável a emergência de categorias analíticas contempladas pelo “*spectral turn*” para o estudo do *corpus*, como os espectros e as ruínas. Como alegado por Ponzanesi e Waller,

Nostalgia, memória, amnésia, trauma, negação, repressão, culpa (...) são alguns dos traços recorrentes dos filmes pós-coloniais onde as identidades se tornaram instáveis e o passado passa a assombrar o presente na forma de fantasmas, sombras, documentos escritos e espaços fantasmáticos.¹² (2012: 12)

¹² Tradução nossa.

Também Medeiros, em estudo comparativo de quatro filmes africanos – dois de Moçambique, um de Angola e outro de Cabo Verde – valida o “quão importantes são as questões que giram em torno de espectros e outras ruínas e como estas se relacionam com os respectivos imaginários nacionais”¹³ (2012: 129).

Com efeito, as ruínas povoam a paisagem moçambicana pós-colonial. O Grande Hotel da Beira, inaugurado em 1955, pode ser considerado como o expoente máximo dessas ruínas, que a um só tempo representa o projeto de um futuro imponente e progressista para Moçambique e a decadência do mesmo. Construído como um espaço de luxo, de ordem e de segurança, é uma ruína habitada a céu aberto, no presente.

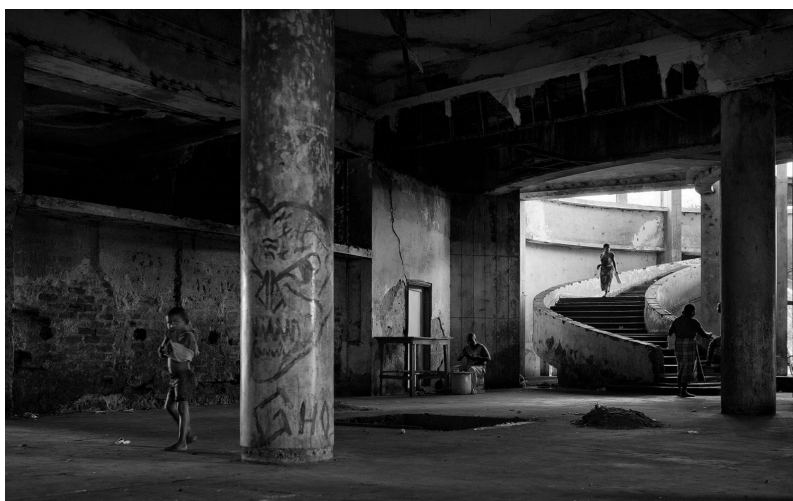


FIGURA 4 – Grande Hotel da Beira: ruína habitada a céu aberto

Fonte: Ferry Verheij – <https://www.ferryverheij.nl/portfolio/grande-hotel-beira/>

¹³ *Idem.*

Segundo Sarmiento, as ruínas e a sua representação na cultura ocidental conduzem-nos a uma reflexão que desestabiliza as ideias sedimentadas sobre circunstâncias e lugares históricos, muitos deles atravessados por experiências traumáticas. Para o autor, “A estética do lixo, das dissonâncias e da desordem, do encantamento, do desencanto e do reencantamento está simultaneamente relacionada com uma atração por uma decadência prazerosa e pelo medo de um lado sombrio distópico da humanidade”¹⁴ (2019:175).

Tal como na imagem do Hotel (figura 4), também nas imagens de *Monólogos com a História* aqui destacadas veem-se personagens a deambular pelos espaços, em diálogo com eles. A luz ilumina, através de telhados desfeitos, lugares obscuros, revelando ferrugens e manchas, camadas do passado que constituem e contam a história destes espaços. Como afirma Huyssen (2010: 17) “o imaginário de ruínas poderá ser lido como um palimpsesto de múltiplos acontecimentos e representações históricas.”

Sol de Carvalho destaca o quanto a vida surge em lugares em ruínas, através da vegetação que cresce, valorizando também a ferrugem, “talvez o elemento morto que tem mais vida porque, para chegar à ferrugem, passou um processo” (entrevista). Opinião semelhante é partilhada por Lovegrove, para quem a ferrugem “parece referir-se à forma como coisas do passado perduram no presente como ruínas” (2021: 4).

Em paralelo à decrepitude das ruínas, a imagem do Cão-Tinhoso é também simbólica desta erosão, ligada ao mundo invisível e à morte, “aliada aos seus dons divinatórios e ao papel de intermediário ou tradutor entre dois mundos” (Álvares *et al.*, 2019: 7). Neves desenvolve a ideia do cão como “um espelho paradoxal no qual o

¹⁴ *Ibidem.*

homem se interroga em busca da sua humanidade ” (2016: 51). Numa relação de espelhamento entre o humano e o animal, destaca-se esta passagem, que se refere aos olhos de Isaura que, embora não fossem azuis, como os do cão, “eram grandes e olhavam como os olhos do Cão-Tinhoso como uma pessoa a pedir qualquer coisa sem querer dizer.” (Honwana, 2008: 20)

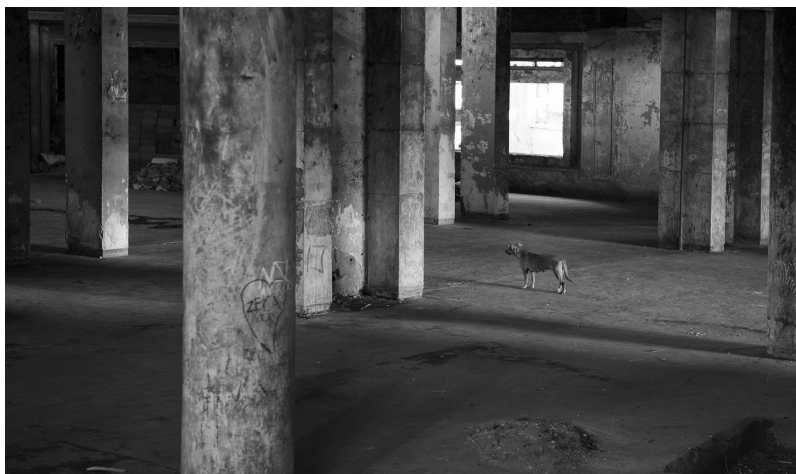


FIGURA 5 – O cão-fantasma deambula pelo espaço em ruínas

Fonte: Ferry Verheij – <https://www.ferryverheij.nl/portfolio/grande-hotel-beira/>

Tanto as ruínas, como o Cão-Tinhoso e o fantasma do pai testemunham o passado a assombrar o presente. Entre escombros e espectros que vagueiam, configuram-se cenários em que percepções e expectativas são resgatadas para a construção de novas narrativas e para a comparação entre elas “como mosaico de citações” (Kristeva, 2005: 68). Um bom exemplo disso é o trabalho desenvolvido pelo

fotógrafo Ferry Verheij (1969-), que capturou alguns desses cenários na ruína do Grande Hotel (figuras 4 e 5), revelando-a enquanto metáfora de decadência material e, ao mesmo tempo, de resiliência humana. Retrato da realidade do Moçambique pós-colonial, o Grande Hotel é a ruína do presente que tem como pano de fundo um projeto de futuro que se desvaneceu.

Trata-se de um conjunto de imagens que confirma a ideia de Barthes, quando este se referia à fotografia como um certo espetáculo espectral, “essa coisa um pouco terrível” que também pode ser, por vezes, “o regresso do morto” (1980: 24).

Numa espécie de fusão luminosa, a imagem abaixo é representativa da interpenetração dos símbolos aqui trazidos à tona: as ruínas e o cão que, dentro do espaço vazio, feito um fantasma.

MÚLTIPLOS DIÁLOGOS EM JEITO DE CONCLUSÃO

Todos temos uma prisão, por vezes secreta.

Aquilo que ainda não se realizou.

Aquilo que nunca deveria ter acontecido.

Prisões simbólicas que as nossas almas habitam no silêncio.

Isabela Figueiredo, *O cão no meio do caminho*

A escritora Isabela Figueiredo, ao ser questionada se a obra de ficção poderá ser tão pessoal como um livro de memórias, afirma que “a fronteira entre ficção e não ficção não se coaduna com a arte do nosso tempo na qual todas as formas de arte se encontram em diálogo sem género nem limites” (Gross, 2022).

Nos objetos de investigação selecionados, os mortos falam, indagando dos vivos o seu papel e lugar na história, percebendo-se que as figuras do cão-espectro e do pai morto, ao ressurgirem em obras de diferentes autores, e até mesmo ao longo de décadas,

demonstram que continuam vivas e potentes para provocar reflexões aos receptores.

As reescritas podem ser vistas sob o escopo da individualidade das lembranças, expressas em obras artísticas que dialogam com a experiência coletiva. Autores como Andrew e Benjamin sinalizavam que a história cotidiana, ou seja, a de cada indivíduo, é “uma parte permanente da vida social” (Benjamin *apud* Andrew, 1997: 33-34). O personagem fantasmático do Cão-Tinhoso ronda o imaginário dos artistas moçambicanos, que voltam a ele com uma certa recorrência, e aparece ainda em adaptações teatrais da obra de Honwana, em países de Língua Portuguesa como Brasil e Portugal, em tempos mais recentes¹⁵. Esta retomada parece ter relação com as discussões pós-coloniais que têm vindo a acontecer e que, em Moçambique, por vezes, questionam a concretização do projeto de nação, proposto no pós-independência.

No filme de Sol aqui estudado nota-se a imbricação entre histórias vividas pelo criador, suas memórias, entremeadas ao universo ficcional de Muianga e a realidade concreta do espaço em ruínas, no presente. A entrevista com o cineasta foi fundamental para compreender um processo de adaptação de uma obra literária extremamente breve para o meio audiovisual. Vale aqui a citação de Stam, quando escreve: “As adaptações redistribuem energias e intensidades, provocam fluxos e deslocamentos; a energia linguística da escrita literária transforma-se na energia audiovisual-cinético-performativa

¹⁵ Em Portugal, pelo Teatro O Bando, em 2010 <https://www.buala.org/pt/palcos/nos-matamos-o-cao-tinhoso> e Companhia João Garcia Miguel, em 2016 <http://cargocollective.com/companhiajoagarciamiguel/Nos-Matamos-o-Cao-Tinhoso>. No Brasil, Grupo Trapiche de Teatro, em 2022 <http://www.grupotrapiche.com.br/> e Grupo Ria, em 2023 <https://www.gruporia.com.br/historico.php>

da adaptação, numa troca amorosa de fluidos textuais”¹⁶ (2005: 46). Se Muianga trata de uma situação particular, no diálogo entre um vivo e um morto “à beira duma sepultura”, Sol redimensiona o sentido dessa conversa, multiplicando-a (Monólogos) e ampliando-a, ao ancorar a narrativa fílmica com a História. É curiosa a adjetivação “amorosa” utilizada por Stam. Pode-se situá-la, na adaptação de Sol, pela busca de compreensão do processo histórico de construção de uma nação, pelo anseio de uma sociedade autorreflexiva e menos desigual. Pelo testemunho e legado artístico que enuncia querer deixar, não só como artista, mas também como cidadão.

Num contraponto ao passado, ao pensar sobre a sua filmografia num tempo futuro, o diretor moçambicano afirma: “eu quero deixar, de alguma forma, a possibilidade de que as pessoas mais tarde possam ter base para poder pensar nas coisas e saber como é que as coisas aconteceram” (entrevista). Todavia, sugere que exista ainda algum pudor em se tratar de certos temas históricos, pela proximidade temporal com este passado¹⁷. Percebe-se um indício de uma certa “amnésia consentida”, refletida neste excerto do conto de Muianga: “Esquecidos todos, ou quase todos, precipitados na amnésia dos vivos. Só se recordam, os vivos, dos mortos frescos” (2013: 9).

Coelho (2016: 335) valida que a manutenção deste estado de coisas, em que os mortos anseiam para que falemos, traça a linha tênue entre o que deve ser lembrado e o que deve ser esquecido. Em contraponto, Ribeiro (2016: 29) afirma que o silêncio “é essencial à memória e à história”, já que o mesmo constitui “uma espécie de luto

¹⁶ Tradução nossa.

¹⁷ Coelho esclarece que “(...) nenhum programa de investigação histórica sobre a guerra anticolonial foi encorajado após a independência, ocorrendo antes sinais de sentido contrário” (2016: 331).

necessário” para a retomada do diálogo, das condições para dar testemunho e das possibilidades de algo ser estudado cientificamente¹⁸.

As reescritas e adaptações empreendidas por artistas moçambicanos intentam retomar as memórias e imagens simbólicas inscritas no colonialismo tardio e no período pós-independência, resignificando o presente e abrindo espaço para a imaginação de um possível futuro. O “fatalismo místico, ritualista, aparentemente imaginado mas extraído da própria vida” (Craveirinha, 2002:11), destacado no primeiro quadro deste artigo, é confirmado por Sol de Carvalho, quando salienta a característica animista da cultura moçambicana, na qual vivos e mortos dialogam em pé de igualdade sobre os desencontros do passado. O peso fatalista da palavra “destino”, que compõe a tríade, juntamente com herança e poder, palavras escolhidas pelo realizador no *trailer* como chaves de compreensão da narrativa fílmica, validam a reflexão de Craveirinha. Cook postula que “O passado existe para ser reinventado; o desafio é reinventá-lo de uma forma que permita a criatividade e a imaginação, bem como a análise e a exposição, e aprofunde a nossa compreensão do complexo processo envolvido nas reconstruções históricas¹⁹” (2005: xiii).

Em resposta à pergunta lançada ao início deste artigo, conclui-se que o projeto de Nação imaginado para Moçambique é questionado a partir da sua não concretização, referendando a reflexão de Sarr (2019). Se o reaparecimento do Cão-Tinhoso sugere uma revivência do passado que se buscou combater, os *Monólogos com a História* reavivam a ideia de um projeto inacabado. Como pista para prosseguir esta investigação, deverá aceitar-se que a voz dos espectros e das ruínas, porta-vozes reincidentes da conflituosa história recente,

¹⁸ O documentário *Caminhos da Paz* (2012), de Sol de Carvalho, apresenta o processo de pacificação moçambicano, desde o início da guerra civil (1976) até ao acordo firmado (1992).

¹⁹ Tradução nossa.

ecoam nos interstícios das obras ficcionais. É nestes interstícios que se posicionam os receptores das obras em análise, sendo, também eles, porta-vozes das interpretações e desdobramentos, no presente, entre o passado e o futuro de Moçambique.

REFERÊNCIAS

- ÁLVARES, Cristina, et al. (Orgs.) (2019). “Introdução: o(s) lugar(es) do cão”, in Cristina Álvares et al. *Cães e imaginário: literatura, cinema, banda desenhada* (pp. 7-13). V. N. Famalicão: Húmus. <http://repositorium.sdum.uminho.pt/handle/1822/61700>
- ANDREW, Dudley (Ed.) (1997). *The image in dispute: art and cinema in the age of photography*. Austin: University of Texas Press.
- ARAÚJO, Alberto Filipe (2019). “O simbolismo do cão em drácula de Bram Stoker. Um estudo mito-crítico”, in Cristina Álvares et al. (Orgs.) *Cães e imaginário: literatura, cinema, banda desenhada* (pp. 33-48). V. N. Famalicão: Húmus. <http://repositorium.sdum.uminho.pt/handle/1822/61700>
- BARTHES, Roland (1980). *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Lisboa: Edições 70.
- BAZIN, André (1992). *O que é o cinema?* Tradução de Ana Moura. Lisboa: Livros Horizonte.
- BENJAMIN, Walter (2012). “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, in Walter Benjamin. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura* (pp. 165-196). 8ª edição, São Paulo: Brasiliense.
- BLANCO, Maria del Pilar and Peeren, Esther (Eds.) (2013). *The Spectralities Reader: ghosts and haunting in Contemporary Cultural Theory*. London and New York: Bloomsbury.
- BUTLER, Judith (2000). “Restaging the universal hegemony and the limits of formalism”, in Judith Butler et al. (Eds.). *Contingency, hegemony,*

- universality: contemporary dialogues on the left* (pp. 11-43). London and New York: Verso.
- CHAM, Mbye (2005). “Oral traditions, Literature and Cinema in Africa”, in Robert Stam and Alessandra Raengo (Eds.). *Literature and Film: a guide to the theory and practice of film adaptation* (pp. 295-312). Malden: Blackwell Publishing.
- CHAVES, Rita (2020). “História, memória e ficção em textos e contextos africanos: notas sobre Moçambique”. *EXILIUM Revista de Estudos da Contemporaneidade*, 1(1), 151-177. <https://doi.org/10.34024/exilium.2020.v.11282>
- COELHO, João Paulo Borges (2016). “Memória das guerras moçambicanas”, in António Sousa Ribeiro e Margarida Calafate Ribeiro (Orgs.). *Geometrias da memória: configurações pós-coloniais* (pp. 327-337). Coimbra: Edições Afrontamento.
- (2019). “Política e História Contemporânea em Moçambique: dez notas epistemológicas”. *Revista de História*, (178), 1-19. <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9141.rh.2019.146896>
- COOK, Pam (2005). *Screening the past: memory and nostalgia in cinema*. New York: Routledge.
- CORRIGAN, Timothy (2017). “Defining adaptation”, in Thomas M. Leitch (Ed.) *The Oxford Handbook of Adaptation Studies* (pp. 23-35). New York: Oxford University Press.
- COUTO, Mía (2005). *Pensatempos*. Lisboa: Caminho.
- CRAVEIRINHA, José (2002). “Prefácio à edição portuguesa”, in Mía Couto. *Vozes anoitecidas* (pp. 9-12). 7ª edição, Lisboa: Caminho [1987].
- CUSTÓDIO, Nuno Pinto (2010). “Nós matámos o cão tinhoso!”, disponível em <https://www.buala.org/pt/palcos/nos-matamos-o-cao-tinhoso> [consultado em 28 de abril de 2023].
- DE MIRANDA, Maria Geralda (2015). “Cinema africano em foco: entrevista com o cineasta Sol de Carvalho”. *Revista Mulemba*, 7(12), 21-28. <https://doi.org/10.35520/mulemba.2015.v7n12a5020>

- FAIFE, Hélder (2013). “O Cão Tinhoso”. *Pandza!*, 7-8. Maputo: Alcance Editores.
- GROSS, Ricardo (2022). Entrevista com Isabela Figueiredo – “O criador está inteiramente na sua obra, seja ela o que for”, disponível em <https://www.agendax.pt/2022/12/17/isabela-figueiredo/> [consultado em 28 de abril de 2023].
- HONWANA, Luís Bernardo (2008). *Nós matámos o Cão-Tinhoso*. Lisboa: Edições Cotovia [1964].
- HUTCHEON, Linda (2013). *Uma teoria da adaptação*. Tradução de André Cechinel. 2.^a edição, Florianópolis: Ed. da UFSC.
- HUYSEN, Andreas (2010). “Authentic ruins: product of modernity”, in Julia Hell e Andreas Schönle (Eds.). *Ruins of modernity* (pp. 17-28). Durham: Duke University Press.
- JENNY, Laurent (1979). “A estratégia da forma”. *Poétique*, 27. Coimbra: Almedina.
- KHAN, Sheila (2018). “Entre realidades e cenários: Dever e Autoridade de narrar a nação entre imagens”, in Ana Mafalda Leite et al. (Eds.). *Nação e Narrativa Pós-Colonial III* (pp. 65-77). Lisboa: Editora Colibri.
- (2022). “Uma etnografia de ausências: Moçambique, História e *Uma Memória em três atos*” in Moisés de Lemos Martins et al. (Orgs.). *Portugal e Moçambique – Travessias identitárias e imaginários do passado e do presente* (pp. 91-105). V. N. Famalicão: Húmus/CECS. <https://repositorium.sdum.uminho.pt/handle/1822/80870>
- KRISTEVA, Julia (2005). *Introdução à semântica*. Tradução de Lúcia Helena França Ferraz. 2.^a edição, São Paulo: Perspectiva.
- LEVI, Primo (1997). *O dever de memória*. Tradução de Esther Mucznik. Porto: Civilização.
- LOVEGROVE, Sofia (2021). “Ciclo perpétuo”: memórias (re)aparecidas e práticas decoloniais no Tarrafal, Cabo Verde”. *Memoirs Newsletter*, (134), 1-5. <http://hdl.handle.net/10316/95962>

- MACEDO, Lurdes, Almeida, Viviane e Zanete, Renata Flaiban (2022). “Temporalidades sobrepostas. Notas sobre re-existir para além de resistir em Luís Bernardo Honwana”, in Moisés de Lemos Martins et al. (Orgs.). *Portugal e Moçambique – Travessias identitárias e imaginários do passado e do presente* (pp. 223-242). V. N. Famalicão: Húmus/CECS. <https://repositorium.sdum.uminho.pt/handle/1822/80870>
- MACHADO, Arlindo (2003). “O Filme-Ensaio”. *Concinnitas*, 2(5): 63-75. <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/concinnitas/article/view/42804>
- McMILLIN, Divya C. (2009). *Mediated Identities. Youth, Agency & Globalization*. New York: Peter Lang Publishing.
- MEDEIROS, Paulo (2012). “Spectral postcoloniality. Lusophone postcolonial film and the imaginary of the nation”, in Sandra Ponzanesi e Marguerite Waller (Eds.). *Postcolonial cinema studies* (pp. 129-142). New York: Routledge.
- MIOLA, Robert S. (2014). “Seven types of intertextuality”, in Michele Marapodi (Ed.). *Shakespeare Italy, and Intertextuality* (pp. 13-25). Manchester: Manchester University Press.
- MUIANGA, Aldino (2011). “Um diálogo à beira duma sepultura”, in Aldino Muianga, *Mitos, estórias de espiritualidade* (pp. 9-11). Maputo: Alcance Editores.
- NEVES, Márcia (2016). *Zooficções*. Lisboa: IELT-FCSH/NOVA. <https://ielt.fcsh.unl.pt/3d-flip-book/zooficcoes/>
- PONZANESI, Sandra e Waller, Marguerite (2012). “Introduction”, in Sandra Ponzanesi and Marguerite Waller (Eds.) *Postcolonial cinema studies* (pp. 1-16). New York: Routledge.
- RIBEIRO, Margarida Calafate (2016). “A casa da Nave Europa – miragens ou projeções pós-coloniais?”, in António Sousa Ribeiro e Margarida Calafate Ribeiro (Orgs.). *Geometrias da memória: configurações pós-coloniais* (pp. 15-42). Coimbra: Edições Afrontamento.

- SARMENTO, João (2019). “The aesthetics of ruins: failure, decay, planning and poverty”. *Finis terra*, 53(109), 171–175. <https://doi.org/10.18055/Finis11806>
- SARR, Felwine (2019). *Afrotopia*. São Paulo: N-1 edições.
- STAM, Robert (2005). “Introduction: the theory and practice of adaptation”, in Robert Stam and Alessandra Raengo (Eds.). *Literature and Film: a guide to the theory and practice of film adaptation* (pp. 1-52). Malden: Blackwell Publishing.
- VECCHI, Roberto (2018). “Depois das testemunhas, as sobrevivências”. *Memoirs Newsletter*, 18: 18. https://issuu.com/_albertopereira/docs/memoirs_encarte_web?utm_medium=referral&utm_source=memoires.ces.uc.pt

FILMES

- Caminhos da Paz*. Dir. Sol de Carvalho, Promarte e Filmwork, Moçambique, Itália, Estados Unidos da América, 2012. 90 min.
- Monólogos com a História (Trailer)*. Dir. Sol de Carvalho, Real Ficção, Moçambique, 2019. 1 min. 28 seg.
- Monólogos com a História*. Dir. Sol de Carvalho, Real Ficção, Moçambique, 2019. 18 min.

ENTREVISTA

- Sol de Carvalho, realizada pelas autoras, via plataforma zoom, em 08 de março de 2023.

