



**A GUERRA DAS MULHERES: A GUERRA
DA ÁGUA, DE LICÍNIO AZEVEDO, E ÁGUA.
UMA NOVELA RURAL, DE JOÃO PAULO
BORGES COELHO¹**

*THE WOMEN'S WAR: A GUERRA DA ÁGUA, BY LICÍNIO AZEVEDO, AND ÁGUA. UMA
NOVELA RURAL, BY JOÃO PAULO BORGES COELHO*

*LA GUERRA DE LAS MUJERES: A GUERRA DA ÁGUA, DE LICÍNIO AZEVEDO, Y ÁGUA.
UMA NOVELA RURAL, DE JOÃO PAULO BORGES COELHO*

Giulia Spinuzza²

RESUMO:

A partir da análise do documentário *A guerra da água* (1996), de Licínio Azevedo, propomos realizar uma reflexão acerca da problemática da falta de água e repensar o papel das mulheres nesta nova guerra. Também o livro *Água. Uma novela rural* (2016), de João Paulo Borges Coelho, repropõe a problemática relação entre o homem, a natureza e a tecnologia. Assim, o objetivo deste artigo é aprofundar uma leitura intertextual das duas obras que proporcione uma nova perspectiva sobre a questão da água em Moçambique.

PALAVRAS-CHAVE: cinema moçambicano; Licínio Azevedo; João Paulo Borges Coelho; água.

Até parecemos malucas,
sempre à procura de água
(*A guerra da água*)

1 Este trabalho é financiado por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito do Projeto NILUS-Narrativas do Oceano Índico no Espaço Lusófono (PTDC/CPC-ELT/4868/2014).

2 Doutora em Literaturas Africanas e pesquisadora junto ao Projeto NILUS-Narrativas do Oceano Índico no Espaço Lusófono, financiado pela FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia (PTDC/CPC-ELT/4868/2014). CEsa-Centro de Estudos sobre África, Ásia e América Latina, ISEG, U. Lisboa; giuliaspin@yahoo.it.

O documentário *A guerra da água* (1996)³, do cineasta Licínio Azevedo, e o romance *Água. Uma novela rural* (2016), de João Paulo Borges Coelho (doravante JPBC), partem do mesmo problema, a falta da água no mundo rural, para desenvolver narrativas que partilham as mesmas preocupações, problematizando a relação entre o homem, a natureza e a tecnologia, e priorizando o papel da(s) mulher(es) nesta nova guerra.

Antes de passarmos à análise das obras em questão, propomos enquadrar brevemente o documentário de Licínio Azevedo no âmbito do seu percurso de cineasta.

Nascido no Brasil no estado do Rio Grande do Sul, Licínio Azevedo afirma-se no cinema moçambicano sobretudo com os seus documentários e filmes. Tendo começado a sua carreira como jornalista, Azevedo foi para Moçambique em 1977 a convite de Ruy Guerra para recolher “histórias para guiões”, tendo a oportunidade de viajar por Moçambique (Cf. COELHO, 2008, p. 6). O então jornalista chegou a conhecer extremamente bem essa terra e os seus problemas, entrando em contato não apenas com as comunidades urbanas, mas também com as comunidades rurais do interior do país.

A inicial atividade jornalística e de escrita terá porventura influenciado a sua produção cinematográfica (não esqueçamos, por exemplo, que o seu mais recente filme, *Comboio de sal e açúcar*, é uma adaptação do romance homónimo publicado pelo próprio realizador em 1997). Notamos a este propósito que as obras cinematográficas de Azevedo refletem, num certo sentido, essa ligação profunda entre a representação cinematográfica e a investigação da realidade que marca a atividade jornalística.

A guerra da água foi rodado em Chicomo, na província de Inhambane, em Moçambique, um território rural longe do mar e de outros cursos de água. O documentário acompanha a protagonista, uma mulher moçambicana mãe de três crianças, na cansativa procura de água. A obra começa com a mulher que sai da sua palhota com o balde vazio e acaba quando, após três noites, ela consegue finalmente voltar para casa com o balde cheio de água.

A temática central desta obra é a procura de água por parte de uma mulher que, durante um extenso período de seca, é obrigada a ir de furo em furo para encontrar o precioso líquido. Porque os furos, que são geridos pelos homens, avariam frequentemente e quando não avariam a água escasseia, razão pela qual a bomba é fechada até o dia seguinte. Então, o furo de água é o outro protagonista desta narrativa; por isso ao longo do documentário predomina o som da bomba sincronicamente rodada pelas mulheres.

Relativamente à banda sonora do documentário, verificamos que a presença da música limita-se a breves momentos, como é o caso dos intervalos musicais noturnos, quando as mulheres à volta da fogueira esperam a madrugada e aproveitam este tempo para falarem das suas vidas. A música é produzida exclusivamente com instrumentos locais, sobretudo com o *chitende* (parecido com o berimbau), originário da província de Inhambane e constituído por um arco de madeira, uma corda e uma cabaça. O fato de a música do documentário estar estritamente relacionada a elementos culturais do mundo representado confere particular autenticidade a esta obra cinematográfica.

Na verdade, como nota Fernando Arenas, a presença de cenas paralelas ao fio da narração, como é o caso dos intervalos musicais (representação dos locais tocando e cantando os próprios instrumentos) ou dos

3 Selecionado para o *Cinéma du Réel*, França, 1996. Prémio Southern Africa Communications for Development para a melhor produção, 1996. Menção Especial do Júri, no Festival Internacional de Filmes sobre o Meio-Ambiente, Freiburg, RFA, 1996; Menção Especial do Júri na XXII Jornada Internacional de Cinema e Vídeo da Bahia, Brasil, 1996; Certificado de Mérito no 3º Festival Internacional de Filmes sobre o Meio-Ambiente, Pretória, 1997.

vários rituais espirituais (como, por exemplo, o episódio do curandeiro), enriquece e complementa a história representada “por incluir elementos relacionados com práticas culturais e com um *habitat* que integram a vida das pessoas retratadas”⁴ (p. 140, tradução nossa). Desta forma, o documentário evita a introdução de elementos que não pertencem ao mundo representado e oferece uma visão mais realista do contexto rural.

Nesse sentido, lembre-se a possível influência dos cineastas franceses Jean-Luc Godard e Jean Rouch que visitaram o país no imediato pós-independência, durante o processo de construção de um novo cinema moçambicano. De Jean-Luc Godard Azevedo aprendeu algumas das ferramentas do *cinema vérité* (ARENAS, 2011, p. 139), no qual o realizador é quase um observador, por meio de uma estratégia que permite obter uma maior aproximação aos sujeitos representados, através de uma intervenção quase nula do realizador. Como demonstra Arenas recorrendo a uma definição de Bill Nichols, o realizador tem uma “presença ausente” (p. 140).

Para além disto, no documentário em questão emerge outra característica bastante frequente no cinema de Azevedo, ou seja, a quase total ausência da *voice over*, que transforma as personagens retratadas de objetos de representação em sujeitos falantes. Desta forma, como nota Fernando Arenas, “os documentários [de Azevedo] representam a realidade social moçambicana segundo uma abordagem ética que permite ao ‘outro’ (neste caso, principalmente aos moçambicanos rurais pobres) falar, com uma interferência mínima do realizador”⁵ (p. 139, tradução nossa). Na realidade, a presença da *voice over* é quase totalmente ausente e limita-se aos primeiros e últimos minutos do documentário. Todavia, isso não significa que a obra de Azevedo possa ser considerada uma reprodução fiel da realidade porque, como lembra Bill Nichols, todo documentário é uma *representação* da realidade (p. 43), através da qual emerge a perspectiva do realizador.

Essa perspectiva não é tão explícita devido ao papel de “observador” do realizador; de fato, para definir a obra de Azevedo, Arenas utiliza a categoria de “documentário observativo” (Cf. ARENAS, 2011, p. 139). Todavia, como já referido, o documentário não pode ser considerado uma mera reprodução da realidade: “Embora estejamos convidados a ver por nós próprios, deduzindo tudo o que é deixado tácito ou não, o que vemos não é uma reprodução do mundo, mas uma forma específica de representação com uma perspectiva específica”⁶ (NICHOLS, 2001, p. 48, tradução nossa). É nesse sentido que Nichols debate a razão pela qual as questões éticas devem ser consideradas centrais na elaboração de um documentário (p. 5), porque os sujeitos representados transformam-se em “atores sociais” e, como acrescenta o crítico: “o seu valor não reside na forma como eles camuflam ou alteram o seu comportamento e personalidade quotidiana, mas nas formas em que o seu comportamento e personalidade quotidiana refletem as necessidades do cineasta”⁷ (p. 5, tradução nossa).

Então, podemos dizer que no caso de *A guerra da água* o realizador “utiliza” os sujeitos representados na medida em que, ao acompanhar a luta diária da mulher que sai de casa para buscar a água, o documen-

4 “ [...] by including elements related to cultural practices and habitat that are constitutive of the lives of the subjects portrayed”.

5 “His documentaries [...] represent Mozambican social reality following an ethical approach that endeavors to allow “the other” (in this case, mostly poor rural Mozambicans) to speak with a minimal amount of directorial interference”.

6 “Although invited to see for ourselves, and to infer what is left tacit or unspoken, what we see is not a reproduction of the world but a specific form of representation with a specific perspective”.

7 “Their value resides not in the ways in which they disguise or transform their everyday behavior and personality but in the ways in which their everyday behavior and personality serves the needs of the filmmaker”. Deveríamos ter em consideração, como sugere Nichols, que o grau de alteração do comportamento dos sujeitos representados durante a filmagem pode introduzir, num certo sentido, um grau de ficção (p. 5). Esta questão é bastante pertinente no âmbito de algumas obras de Azevedo, como é o caso de *Desobediência* (2002), que pode ser definido “o documentário de uma ficção do documentário” (COELHO, A. 2008, p. 7). A propósito desta obra, é também interessante pensar na questão que propõe Nichols: “What responsibility do filmmakers have for the effect of their acts on the lives of those filmed?” (p. 6).



tário começa com o balde vazio e acaba com o mesmo balde cheio, concluindo um percurso cíclico não apenas em termos de narrativa cinematográfica, mas também em termos reais.

Tendo em conta essas questões, sobretudo o aspecto ético do documentário, podemos dizer que o cineasta trata a problemática da água no mundo rural, apresentando uma ampla e multifacetada perspectiva que abrange temáticas de gênero (no âmbito da sociedade rural moçambicana), problemáticas sociais e falhas político-institucionais, dando prioridade ao papel das vítimas, principalmente mulheres, no contexto desta nova guerra. É nesse sentido que Azevedo, se bem que abdicando de comentar os eventos não intervindo diretamente, oferece uma visão crítica do problema da água no país, que revela um profundo compromisso ético com a realidade e os sujeitos representados.

Todavia, apesar de tratar do problema da água, o documentário de Licínio Azevedo problematiza menos as questões ecológicas (no sentido de eco crítica ou, mais especificamente, de eco cinema⁸) do que as questões sociais, a primeira das quais é a luta que as mulheres têm de enfrentar a cada dia para buscarem a água, enquanto os homens passam o tempo a beber... Isto não significa que a questão ecológica fique em segundo plano, porque a chave de leitura deste documentário assenta precisamente na relação (problemática) entre o homem e o meio ambiente durante um período de prolongada seca. E, apesar de não aprofundar questões de carácter ecológico, esta obra cinematográfica problematiza a relação entre as alterações no meio ambiente e as suas consequências na sociedade rural, porque estabelece uma ligação entre o problema ecológico (a falta de água como consequência da seca), o desequilíbrio social e político e as questões de gênero. Desta forma, ao focar a problemática da água no meio rural, este documentário mostra que a principal responsável para buscar a água é a mulher, então podemos dizer que *a guerra da água* é, na verdade, *a guerra das mulheres*.

Como podemos ver no documentário, esta luta pela água gera particular desespero e frustração nas épocas de seca extrema e nas zonas sem recursos hídricos naturais. Durante as noites à volta dos furos, as mulheres refletem sobre o drama da seca que interrompe o ciclo da vida (a falta de água e, consequentemente, de comida, o sofrimento das crianças, a impossibilidade de dormir, lavar a machamba, etc.). Há quem conte que, por desespero, fez subir o filho no embondeiro para procurar a água nas nuvens, quem espere que os filhos se casem para ter mais uma ajuda feminina na luta dos furos e quem critique mais abertamente a atitude dos homens, porque quando um furo avaria são as mulheres que arrastam os tubos para a reparação: “Eles não se preocupam com os furos, o trabalho deles é beber, desde que amanhece! Só dizem sou homem, sou homem, pelas calças que usam. Homem sou eu que reparo os furos!” (*A guerra da água*). Para além disto, como refere outra mulher, há homens ciumentos que não acreditam nas horas passadas na luta dos furos e pensam que as mulheres foram divertir-se com outros homens.

Apesar do documentário ser de 1995, o problema da água e o papel das mulheres são ainda temas dramaticamente atuais, como podemos ler no texto da RDP África: “A maioria das mulheres de Mavissanga, província de Manica, centro de Moçambique, precisa de pedalar até 70 quilómetros, ida e volta, para encontrar água potável, uma viagem que demora em média nove horas e que tem custado vários divórcios” (Cf. MULHERES, 2015). Para além disto, neste artigo emerge outra problemática, evidenciada também pelo documentário, que tem a ver com a arrogância dos maridos relativamente ao desempenho desta tarefa

8 O termo eco cinema pode ser considerado uma subcategoria da eco crítica. No documentário de Azevedo, apesar da importância da perspectiva ecológica, mantém-se todavia um ponto de vista antropocêntrico.

por parte das mulheres⁹. Nesse sentido, verificamos que estamos perante um problema ambiental, social e político, sendo as mulheres as intervenientes mais prejudicadas.

O documentário evidencia também a responsabilidade da mulher (sobretudo no meio rural, mas não exclusivamente neste) relativamente ao lar: para além de ser a responsável pela procura da água, a mulher tem que cuidar da *machamba*, dos filhos e parentes do marido (entre outras tarefas). Como nota também Arenas, a sobrevivência da família depende claramente da mulher (2011, p. 142).

Para além disso, tendo em conta que o documentário foi realizado alguns anos após a cessação do conflito entre a FRELIMO e a RENAMO, verificamos que o título relembra os multifacetados aspectos da guerra, contrariando a ideia de que com a chegada da paz resolveram-se todos os problemas da nova nação. Desta forma, a problemática evidenciada pelo documentário não tem a ver apenas com uma questão ambiental – o período de seca – mas está também relacionada com o conflito armado recentemente terminado, que inviabilizou o desenvolvimento (também tecnológico) do país e destruiu parte das suas infraestruturas. A este propósito, Arenas nota que “durante o conflito armado em Moçambique, muitas das batalhas ocorreram para o controle dos furos de água, danificando-os ou destruindo-os”¹⁰ (p. 142, tradução nossa). Nesse sentido, por exemplo, num dos episódios do documentário de Azevedo alguns chefes locais visitam uma perfuração que está a ser realizada com uma máquina ferrugenta que, como explica um dos responsáveis, foi parcialmente queimada durante o tempo da guerra.

Então, uma vez terminado o conflito armado, é necessário enfrentar muitas outras guerras: o acesso à água; o combate à pobreza, à desigualdade de género, etc.

Muitos desses aspectos são abordados pelo documentário em duas narrativas principais e em outros episódios menores e cenas mais curtas relacionadas com a falta de água. Na verdade, a estrutura narrativa do documentário é constituída por duas narrativas principais: por um lado, o documentário apresenta as vicissitudes da mulher na luta diária para conseguir um balde de água e, por outro, assistimos ao processo de escavação do embondeiro para armazenar a água da chuva e, assim, assegurar a sobrevivência da família nos períodos de seca.

Estas duas narrativas principais são complementadas com outras menores, como é o caso da mulher viúva (a sogra de Zaida, uma amiga da protagonista) e do caçador que não consegue caçar (o marido da protagonista). Assim, verificamos que as várias narrativas encaixam-se entre si criando uma suspensão cronológica que interrompe o desenvolvimento dos acontecimentos, através da justaposição de várias narrativas complementares que oferecem diferentes perspectivas relativas ao drama da seca e dos furos de água.

Na primeira narrativa, que segue o percurso da mulher que deixa os filhos em casa e parte de madrugada para encher o balde de água, somos confrontados com as intermináveis caminhadas e esperas que marcam o dia a dia desta mulher. Após um dia inteiro de espera, os furos são repentinamente fechados devido à súbita falta de água ou a uma ruptura da bomba. Enquanto a mulher vivencia este drama, o documentário mostra-nos o que acontece entretanto em casa da mulher, com os filhos que tentam encontrar um pouco de água nas raízes das árvores.

9 O referido texto reporta a entrevista a uma mulher sobre o problema da água: “Dedicamos a maior parte do dia para buscar água de beber e com o tempo que resta quase é impossível outros afazeres domésticos, incluindo cuidar do marido e da machamba [horta]”, diz Berta Chithango, lembrando que o problema da água é motivo até para divórcios”.

10 “During Mozambique’s armed conflict, many battles occurred over the control of water wells that damaged or destroyed them”.



Relativamente às narrativas menores e em particular ao drama da mulher viúva que vive sozinha, abandonada pelas sogras e pelos filhos (que partiram para as minas da África do Sul), sem comida nem bebida, como nota Arenas, esta história torna-se um dos epílogos mais dramáticos da seca. É este um dos poucos casos em que o realizador privilegia a narração da vida da mulher através da *voice over* (ouvimos a voz da viúva que narra a própria vida, mas, ao mesmo tempo, o documentário apresenta-nos a imagem da mulher calada que nos olha fixamente). Este aspecto da edição permite ter acesso aos pensamentos e recordações privadas da viúva, conferindo maior dramaticidade à cena representada e provocando um alto nível de empatia com esta vítima da seca, da guerra e do egoísmo da comunidade que a rodeia (Cf. ARENAS, 2011, p. 143). Porém, esta cena é complementada com outra na qual a sogra da viúva, Zaida, conta o próprio drama, queixando-se da falta do marido, partido para as minas sul-africanas, e do muito trabalho que teve de enfrentar sozinha, tendo muitos filhos pequenos e uma sogra viúva. Mas as mulheres que ouvem Zaida ao redor da fogueira relembram-lhe o dever de respeitar a tradição relacionada com o *lobolo*¹¹.

A segunda narrativa principal, como já dito, mostra o processo de criação da cisterna para armazenar a água no interior do embondeiro. Já em outro documentário, *A árvore dos antepassados* (1994), Azevedo sublinhou a importância da árvore nas culturas e identidade moçambicanas enquanto ligação com os antepassados; também neste documentário é relatado o trabalho do entalhador de embondeiros que, ao transformar as grandes árvores em cisternas, transforma-as em valiosos bens familiares preservados de uma geração para outra. Mas a transformação da árvore não pode ter início sem antes realizar uma cerimônia com as devidas bebidas, para além disso, como adverte o entalhador, é importante evitar o sal na comida, caso contrário a árvore irá apodrecer. Esta história comprova que a árvore é um elemento particularmente importante nas sociedades moçambicanas rurais, não apenas de um ponto de vista espiritual, mas também material, sendo que o bem mais precioso das zonas do interior é secretamente guardado na cavidade oca dos grandes embondeiros. Para além disso, esta história testemunha também a importância dos antepassados, porque as árvores-cisternas criadas pelos familiares permitem a futura sobrevivência das novas gerações.

Assim como a árvore-cisterna evidencia a sabedoria tradicional no meio rural, outra história secundária, a do caçador que não consegue caçar, testemunha a importância dos curandeiros nas sociedades moçambicanas. O problema do caçador deriva da falta de água devido à seca (que provoca escassez da vegetação e morte dos animais), todavia, em vez de passar a dedicar-se à pouco profícua “atividade” da bebida como fazem outros homens, o caçador recorre à ajuda do curandeiro. O elemento espiritual, já presente em vários documentários de Azevedo, demonstra a conjugação entre o drama ecológico e ambiental da seca, que influi negativamente na atividade da caça, e a crença na possibilidade de ultrapassar tal período negativo com a ajuda do curandeiro.

Nesse sentido, ao conseguir conciliar temas ecológicos e sociais com o mundo espiritual, cultural (musical) dos povos que vivem nesta zona aflita pela seca, verificamos que há uma profunda sensibilidade e preocupação, por assim dizer “etnográfica”, por parte do realizador (Cf. ARENAS, 2011, p. 146). Referimo-nos, por exemplo, ao episódio em que o chefe local e outros homens vão visitar um furo que avaria frequentemente e assistem a uma cerimônia seguida de uma celebração com vários instrumentos e danças. Durante o ritual que antecede os festejos, os locais pedem perdão aos antepassados por um incidente que ocorreu durante as obras de construção do furo: um trator abateu um tronco que os antepassados plan-

11 Em Moçambique, o *lobolo* é um dote que o marido oferece à família da noiva. Após a cerimônia, a noiva passa a “pertencer” à família do noivo.

taram em tempos remotos. Esta seria a razão dos contínuos estragos que impossibilitam o bom funcionamento do furo.

Para além de evidenciar aspectos espirituais e musicais da comunidade local, o documentário de Azevedo revela uma sabedoria rural que oferece, muitas vezes, um percurso alternativo às práticas institucionais. Pensemos, mais no específico, na utilização dos embondeiros-cisternas, assim como no corte das raízes das árvores para atingir à água nas épocas de seca. Estes elementos permitem ampliar o ângulo da visão da problemática da falta de água, contextualizando-a sob vários aspectos e demonstrando também que, perante a incapacidade institucional de resolver o problema, os habitantes rurais têm que arranjar outras soluções.

Felizmente, no final do documentário, tudo parece resolver-se: a árvore-cisterna está completada e o caçador volta para a palhota com a caça, enquanto a mulher chega com o balde cheio de água. No dia seguinte outro ciclo vai recomençar, mas por enquanto instalou-se a calma e a alegria em Chicomo. Os dois cônjuges deitam-se finalmente na *machamba* para cumprir o ato de amor que permitirá ter uma colheita abundante assim que a chuva chegar. Entretanto, Saele, o entalhador do embondeiro, entra pela última vez na cavidade oca da árvore de onde se vê um céu limpo e azul, que em breve vai trazer a tão desejada chuva.

Tendo em conta os aspectos evidenciados, podemos dizer que o documentário de Azevedo problematiza importantes questões, ainda muito atuais, relacionadas com problemáticas ecológicas, sociais e políticas. É ainda mais dramático o fato de que nas duas décadas que se passaram desde a realização do filme a situação tenha vindo a piorar, afetando não apenas as zonas rurais de Moçambique, mas também muitas outras partes do mundo, numa alternância dramática entre secas e cheias que submergem inteiras regiões.

Note-se que o documentário de Azevedo foi exibido na sede da CPLP, em Lisboa, em 2012 e gerou um debate com especialistas de várias áreas (desenvolvimento, sustentabilidade, igualdade de gênero) que, entre outros aspectos, sublinharam a importância de conjugar as questões relativas à sustentabilidade ambiental com a igualdade de gênero e o empoderamento das mulheres (Cf. NETO, 2012).

Nesse sentido, não nos parece casual que *Água. Uma novela rural*, publicada em 2016 por JPBC, cujo enredo narrativo é centrado na falta de água durante um prolongado período de seca numa aldeia rural moçambicana, tenha como personagem principal uma protagonista feminina, Maara. Também nesta história, centrada no drama da água, o autor problematiza o papel da mulher na sociedade rural.

Como veremos, a história tem uma repentina reviravolta no final do texto, quando do ventre de Heera, uma antiga colega da escola de Maara, começa a sair um enorme fluxo de água que vai pôr termo à seca e provoca uma implacável inundação.

No fundo, a alteração secas-cheias não é nada mais que a prova da ruptura de um equilíbrio natural que leva ao dramático desfecho da narrativa e retrata a contraditória realidade moçambicana atual, marcada por notícias de secas e cheias que submergem aldeias, animais, vegetação e seres humanos. Como demonstra o texto de JPBC, nada ou pouco pode fazer a tecnologia, senão prever com uma breve antecipação os dramas que hão de vir, assim como os videntes Ryo e Laama conseguem prever a tragédia que se aproxima lendo os sinais da natureza. Paralelamente à tecnologia, notamos que, quer no texto de JPBC, quer no documentário de Azevedo, os representantes do “poder”¹² são exclusivamente homens, quase sempre inca-

12 Para aprofundar a questão do poder na obra de JPBC, consulte-se o texto de Nazir Can, **Discurso e poder nos romances de João Paulo Borges Coelho**. Maputo: Alcance Ed., 2014.



pazes de resolver realmente os problemas ligados à falta de água. Neste sentido, as duas obras manifestam a desconfiança por parte dos habitantes rurais em relação ao poder e à tecnologia incumbida de resolver a questão do abastecimento de água. Pense-se, por exemplo, em todos os instrumentos de Ervio, incapazes de solucionar o problema da água ou evitar a tragédia.

Para além disto, nas torrenciais e derradeiras páginas de *Água*, critica-se uma certa perspectiva neo-colonial (Cf. GOULD, 2017, p. 218) representada pelo engenheiro alemão Waasser¹³, que “veio de longe com as suas máquinas perfuradoras e a ambição de mudar a nossa vida, [...] a voz do mundo para nos dizer o que fazer, como e onde lançar pontes que nos permitam chegar ao outro lado a partir deste lado da miséria” (COELHO, 2016, p. 339-340). Esta irônica crítica refere-se também às ajudas externas, como afirma o autor em entrevista a António Rodrigues: “É óbvio que a ajuda traduz uma disposição humanitária, é uma coisa positiva e resolve problemas e é preciosa em muitas instâncias, mas também tem lados perversos”. Nesse sentido, verificamos que há projetos e obras que são desajustados da realidade local; pense-se, por exemplo, no paradoxo do engenheiro Waasser que:

olha a água como quem olha um obstáculo que é preciso transpor: constrói estradas que lhe interrompam o curso ou pontes que a atravessem, tubos e canos que a confinem e conduzam. Hoje, porém, é forçado a fazer furos para descobrir onde se esconde o objeto do seu trabalho. (COELHO, 2016, p. 48)

A presença do engenheiro vem lembrar então o desajuste da tecnologia perante a tragédia ecológica. Nesse sentido, encontramos um ponto em comum com o documentário de Azevedo, cujos elementos centrais, na opinião de Fernando Arenas, assentam na alteração de um equilíbrio simbiótico entre a natureza, a vida humana e a tecnologia, instaurando um ciclo de sofrimento (p. 142). É a partir deste pressuposto que, apesar das diferenças das duas obras, é possível encontrar aspectos comuns e perspectivas complementares entre o documentário de Azevedo e a *novela rural* de JPBC.

Também na obra de JPBC, assim como no documentário de Azevedo, somos projetados no mundo rural do interior moçambicano, aliás é o próprio subtítulo *uma novela rural* a sublinhar esta pertença geográfica. E não faltam, ao longo do texto, referências relativas ao contraste entre o ambiente rural e urbano.

A propósito da obra de JPBC, notamos que há um contraste entre o título (Cf. SERRA, 2017), o subtítulo e a temática da obra (assinale-se também a capa da edição portuguesa com a imagem da terra gretada pela seca). Com efeito, o título “água” pode evocar, no contexto moçambicano, o imaginário ligado ao território insular e costeiro e parece opor-se ao termo “rural” do subtítulo, que remete para o território seco do interior do país. Todavia, como esclarece o mesmo autor em entrevista a António Rodrigues, o subtítulo surgiu para “ancorar” o termo água ao espaço rural, porque este termo “se pode referir ao excesso de água como, neste caso, à ausência da água”. De fato, como nos lembram os dois “alter-egos” do narrador, Ryo e Laama, que passam o tempo a discutir a água, ou melhor, a falta dela (COELHO, 2016, p. 17), a temática central desta narrativa é a ausência de água causada por uma prolongada seca e as suas consequências para a população de uma não-identificada aldeia do interior do país.

Voltando ao título e subtítulos desta obra, notamos que o termo novela, o qual remete para um gênero mais curto do que o romance, mas também mais longo que o conto, é uma composição literária “em

13 Tendo em conta que água, em alemão, escreve-se *wasser* (Cf. SERRA, 2017), verificamos a importância dos nomes das personagens que aludem a elementos da natureza com a duplicação ou alteração da vogal intermédia (o Engenheiro Waaser, Maara, Laago, Ryo, Laama, Caana, Praado).

que se dá preferência à narração, ao diálogo e ao resumo, evitando-se as longas descrições” (NOVELA, 2003-2017). Na verdade, verificamos que este texto, constituído por breves capítulos (que são no total 144) e por frases curtas (excluindo a parte final, que acompanha a descrição da cheia), privilegia os diálogos entre as personagens (Cf. GOULD, 2017, p. 218, 222-223).

Os diálogos de carácter filosófico e poético entre Laama e Ryo, que se desenvolvem paralelamente àquela que podemos considerar a narrativa principal (protagonizada por Maara), questionam as razões e consequências da seca, comentando por vezes os acontecimentos da aldeia, como podemos ler na seguinte descrição: “Ryo e Laama passam metade do tempo a sondar as entranhas da natureza, a outra metade a discutir a interpretação dos resultados” (COELHO, 2016, p. 17).

Laama e Ryo discutem a ciência e a natureza, a tradição e a inovação e ponderam acerca das consequência de uma e da outra, porque “a ciência é uma esforçada leitura paralela, as coisas seguem o seu curso cego imunes às interpretações. A natureza é um misterioso veículo em movimento deixando sacerdotes e cientistas em terra, ocupados ainda assim na tentativa de determinar o rumo da viagem!” (COELHO, 2016, p. 17). A relação entre a ciência (e, por extensão a tecnologia) e a natureza é uma das questões centrais desta obra, assim como a problemática principal do documentário de Azevedo é a relação entre a seca, os furos e o homem.

Em *Água*, de JPBC, a tecnologia é evocada quer através da recorrente presença do telemóvel, meio de comunicação (e de obsessivo controle) que liga Ervio a Maara, protagonista da narrativa principal, quer pela presença do engenheiro Waasser.

Relativamente ao telemóvel, verificamos que, se por um lado, este representa um meio de comunicação fundamental no contexto moçambicano hodierno¹⁴, por outro lado, pode gerar também desentendimentos, incompreensões, dúvidas e ansiedades: “Tantos são os problemas que os aparelhos resolvem quanto os equívocos que criam” (COELHO, 2016, p. 270). Note-se também que o toque do aparelho de Maara reproduz paradoxalmente o trilo do grilo “Críi! Críi!”¹⁵. Neste sentido, a presença das onomatopeias confere uma materialidade “animal” ao elemento tecnológico, questionando, assim, a ambivalência tecnologia/natureza, modernidade/tradição (Cf. GOULD, 2017), mundo urbano/mundo rural (tendo em conta que o telemóvel permite estabelecer uma ligação entre o mundo rural de Maara e o mundo urbano de Ervio).

Mas, como acontece no documentário de Licínio, no texto de JPBC, a tecnologia revela-se por vezes falível, porque não pode substituir-se à natureza: a falta de água é um problema ecológico e a tecnologia não pode alterar o estado da seca. Assim, as duas obras vêm lembrar-nos que, apesar da tecnologia, o homem continua a ser uma parte integrante da natureza.

É sobretudo através dos diálogos que Laama e Ryo problematizam essas temáticas, para além de comentarem o desenvolvimento da ação narrativa. Como esclarece o autor, o diálogo entre os dois augures ajuda a “desenvolver esta ideia de que a tradição não é coesa, é um debate também, é uma discussão interna – eles representam a tradição por oposição aos instrumentos da cidade e discutem muito entre si” (RODRIGUES, 2016)¹⁶.

14 Substituindo-se, em parte, ao papel que outrora era desempenhado pela rádio, sobretudo nas zonas rurais do interior do país.

15 Pensando na questão sonora, verificamos que no documentário de Azevedo há uma quase total ausência de sons externos ao contexto rural representado, numa predominância de sons da natureza (pássaros e outros animais), humanos (diálogos) e tecnológicos (o ranger da roda da bomba dos furos). Tendo em conta a ausência do telemóvel no documentário de Azevedo (realizado nos anos 1990), é particularmente curioso o episódio do pássaro que é considerado uma rádio. O pássaro, preciosamente guardado na gaiola pelo seu dono, uma vez incitado a cantarolar, responde-lhe começando a chilrear.

16 Relativamente a esta questão Isabel Ferreira Gould demonstra a relação que existe entre o diálogo, a tradição e a



Então, o diálogo entre os dois oradores representa posições contrastantes que, como o diálogo socrático, permitem evidenciar as contradições da realidade e testemunham a importância de saber questionar e problematizar os fatos, porque através deste processo dialógico é possível alcançar o verdadeiro conhecimento. Veja-se a este propósito o começo do capítulo 18, que abre com um diálogo entre Ryo e Laama:

‘A falta de água é um castigo dos deuses’, diz Laama.

‘A falta de água é um castigo do vento’ diz Ryo.

Estão portanto de acordo, ambos concluem que a falta de água é um castigo. E chegar ao castigo é chegar ao início da resposta, ao início do caminho que é preciso percorrer para atingir a explicação. Reconhecido o castigo é só retroceder um pouco até chegar à culpa, culpa de algo que havemos de ter feito. Que fizemos nós? A quem desobedecemos? (COELHO, 2016, p. 56).

Estas perguntas são na verdade lançadas a toda a humanidade: por que desrespeitamos tanto a natureza?

Como afirma Isabel Ferreira Gould, Ryo e Laama são “porta-vozes, testemunhas de um desastre ecológico e humano” (2017, p. 224). Então, os capítulos predominado pelos diálogos entre os dois autores, de caráter mais reflexivo e filosófico, constituem uma “paragem” fundamental da ação e permitem repensar a relação entre o homem, a natureza e a tecnologia.

Os últimos capítulos do livro, qual canto do cisne, mostram a ignorância do homem que continua a desvalorizar todos os sinais de alerta lançados pela natureza; leia-se, por exemplo, o seguinte excerto:

Não foram só os cães a descobrir o que aí vinha muito antes dos humanos – apesar dos postos udométricos, dos computadores munidos do *Google Earth*, das rosas dos ventos, dos *plotters*, das impressoras, dos satélites, das fotografias aéreas, das cartas, das médias de precipitação, [...] de Kyoto e de Paris, das associações de amigos da natureza, das perfuradoras pneumáticas, [...] das palavras de ordem dos políticos, do ódio do nosso partido à natureza (tapando tudo com cimento), das rezas de tanta gente, dos impacientes choros das crianças, apesar de tanta coisa! – além dos cães também as vacas, mais lentas, mesmo assim o souberam antes dos humanos e se puseram a salvo mugindo muito [...]. (COELHO, 2016, p. 351)

Como evidenciou Jessica Falconi no Congresso sobre JPBC (2017), é necessário repensar o livro *Água* numa perspectiva ecocrítica¹⁷. A investigadora desenvolveu uma interessante leitura ecocrítica da matéria em JPBC, demonstrando que o elemento aquático não deve ser visto apenas como metáfora, mas também enquanto “matéria”.

Concluindo, a inundação no final do texto, com toda a tragédia que leva consigo, pode ser vista também como um novo começo, uma outra possibilidade que, cancelando e arrastando consigo o passado, poderá talvez apontar para um outro futuro. Neste sentido, a atitude de quem como Ervio continua a ter a esperança de reatar o presente ao passado, na tentativa de reencontrar Maara, “criando histórias onde as histórias terminaram” (COELHO, 2016, p. 372), parece evocar a capacidade de o escritor recuperar as histórias enterradas por tempos ou espaços longínquos. A última frase do livro não estará a apontar para a capacidade que a literatura tem, assim como outros meios narrativos, de criar histórias onde as histórias terminaram?

Para compreendermos o desfecho final de *Água* é necessário repensar o papel da mulher no âmbito deste texto, tendo em conta comparativamente o documentário de Azevedo. Na verdade, note-se que nas obras de Azevedo e de JPBC a personagem principal é, como já dito, a mulher e é sobretudo à volta dela

modernidade no livro de JPBC (Cf. GOULD, 2017).

17 A investigadora do ISEG apresentou a interessante comunicação intitulada “Matéria narrativa, matéria narradora em João Paulo Borges Coelho” no *Congresso Internacional Cartógrafo de Memórias. A Poética de João Paulo Borges Coelho*, que teve lugar na Faculdade de Letras de Lisboa, nos dias 13 e 14 de Julho de 2017.

que se concentra a problemática da água, apesar de todas as personagens representadas estarem ligadas de alguma forma a este elemento natural. Como vimos no documentário de Azevedo, cabe às mulheres a tarefa de procurar a água, gerando-se entre estas uma entreatada com vários momentos de cumplicidade e de solidariedade. Também no texto de JPBC perpassa um sentido de solidariedade, sobretudo na relação entre Maara e Heera.

Todavia, o documentário mostra também que, devido à imprevista falha de um furo e às extenuantes filas e esperas, criam-se por vezes alguns conflitos entre as mulheres. Tais tensões geradas à volta dos furos avariados ou secos são descritas também no capítulo 52 do livro de JPBC. Neste capítulo, após a falha de um fontanário do qual saía um magro fio de água, as mulheres dirigem-se para uma poça de água lamacenta, mas a frustração da espera e a exígua disponibilidade de água provocam conflitos entre as mulheres, como podemos ler a seguir:

Este nosso fontanário, sempre generoso, segue hoje o correr do tempo: está exausto. Ultimamente tem rangido, espremendo gota a gota um magro fio de amareladas contas que martelam o fundo das latas de cada um. [...] Todos se acham donos de uma água que não existe, donos da lama que jaz no buraco. Reclamantes donos de quase nada !
Rebentam as discussões em volta desta fenda da discórdia, deste apenas húmido buraco. Com as discussões chegam os insultos e os empurrões, [...].” (COELHO, 2016, p. 142-143)

Todavia, após a queda aparentemente fatal de uma criança na poça lamacenta, volta a calma e as mulheres provam vergonha pelo acontecido, relembando que, apesar da miséria e da sede, é necessário manter a dignidade.

Repensando o papel das mulheres, verificamos que, se o documentário foca a frustração destas em relação à atitude dos homens, sendo que cabem às mulheres algumas das mais difíceis e duras tarefas do lar (primeira entre todas a de ir buscar a água), também o texto de JPBC problematiza algumas questões de gênero, nomeadamente através da imagem de Maara, uma mulher obsessivamente cobiçada pelos homens. Todavia, Maara não se deixa lisonjear pelas possíveis comodidades e confortos da vida urbana oferecidos pelos seus pretendentes.

Por outro lado, Heera (note-se que, na mitologia grega, Hera é a deusa do casamento e da maternidade), por ter sofrido um aborto, é estigmatizada numa sociedade que vê a mulher apenas como procriadora; basta pensar nas descrições físicas que caracterizam esta personagem: “aquela rapariga magra que anda sempre por aí, com corpo de criança mas cara e barriga de velha. Heera” (COELHO, 2016, p. 294).

No final do texto será a partir de Heera, cuja “barriga é um saco de promessas por cumprir” (COELHO, 2016, p. 299), que vai sair o interminável fluxo de água destinado a inundar a aldeia e tudo à sua volta. Leia-se a este propósito o referido trecho: “dentro de Heera se solta uma água como se ela fosse uma fonte. Uma água que cresce e molha os pés de Maara, se espalha para fora do casebre e escorre pela encosta em direcção ao vale” (COELHO, 2016, p. 304). Paradoxalmente, esta mágica e dramática viragem da natureza surge a partir de Heera: da prolongada seca para a imprevista cheia, como a querer lembrar-nos que nada podemos fazer contra a natureza, apenas respeitá-la.

Maara e Heera representam um binómio que problematiza sob vários aspectos algumas questões de gênero. Por exemplo, a história de uma destas mulheres evidencia a dificuldade de conciliar a aprendizagem escolar com o cumprimento de tarefas domésticas. Assim, a mulher é afastada para sempre de um percurso de vida alternativo, cabendo-lhe a obrigação de dedicar-se ao lar: “Mas o destino é um conjunto



de obrigações, e chegou a esta mulher a obrigação de buscar água, de apanhar lenha, de acarinhar plantas pequenas e decepar cruelmente as grandes, [...]; enfim, de assoprar fogueiras, com isso assoprando também o futuro para longe” (COELHO, 2016, p. 33).

Como vimos, *Água* de JPBC obriga a repensar a relação entre o homem e a natureza e a refletir sobre o corte daquele “cordão umbilical” (COELHO, 2016, p. 349-350) que, de uma vez por todas, parece ter separado os dois mundos, provocando uma série de fenômenos naturais extremos e a incapacidade de os compreender ou prever (p. 349). Como é o caso da seca e das cheias, que demonstram a ruptura de um ciclo natural um tempo bem mais harmonioso, porque “à mesma natureza tentámos pôr uma trela e a maldita roeu-a, virando-se agora contra a mão que a educava [...]” (COELHO, 2016, p. 350).

Em suma, a ruptura do cordão umbilical entre o homem e a natureza deve ser repensada tendo em conta a cheia provocada pelas águas de Heera. Por um lado, é a natureza que se vinga do desrespeito por parte dos homens e, por outro, é a mulher que se vinga da prevaricação masculina.

Em conclusão, os dois mundos rurais representados no documentário de Azevedo e na novela de JPBC, com uma distância temporal de duas décadas, problematizam a relação entre o homem, a natureza e a tecnologia, apresentando algumas das reais consequências da ruptura de um ciclo outrora harmônico. Como vimos, o problema dos furos, tema central da obra de Azevedo, está relacionado não apenas com a falta de água, mas também com questões de gênero, enquadradas num contexto marcado pela (não) ação das autoridades. Entretanto, nestes vinte anos pouco mudou e o texto de JPBC reproduz, de forma por vezes poética e filosófica, a dramática realidade das terríveis secas. Nesse sentido, as duas obras refletem a realidade rural, emprestando a voz à comunidade que a habita e privilegiando a perspectiva feminina, através de uma profunda e ampla problematização de fatores ecológicos, sociais e políticos.

Referências

ARENAS, Fernando. **Lusohone Africa: Beyond independence**. Minneapolis: Univeristy of Minnesota Press, 2011.

AZEVEDO, Licínio. **A guerra da água**. Moçambique: Ébano Multimedia, 1996 [Doc., 73 min].

COELHO, Alexandra Lucas. Licínio Azevedo: o contador de Moçambique. **docs.pt – Revista de Cinema**. Lisboa: Apordoc, n. 7, p. 4-17, out. 2008.

COELHO, João Paulo Borges. *Água. Uma novela rural*. Lisboa: Caminho, 2016.

NETO, César. Cinema pelos Direitos e Desenvolvimento: A Guerra da Água. **Plataforma portuguesa ONGD**. 18 out. 2012. Disponível em <<http://plataformaongd.pt/noticias/noticia.aspx?id=585>> Acesso em: 8 ago. 2017.

NICHOLS, Bill. **Introduction to documentary**. Bloomington: Indiana University Press, 2001 [versão digital].

NOVELA. In: DICIONÁRIO infopédia da Língua Portuguesa com Acordo Ortográfico [em linha]. Porto: Porto Editora, 2003-2017. [consult. 2017-08-23]. Disponível em: <<https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/novela>> Acesso em: 16 ago. 2017.

FALCONI, Jessica. Matéria narrativa, matéria narradora em João Paulo Borges Coelho. [Apresentação oral]. In: **Congresso internacional cartógrafo de memórias: A Poética de JPBC**. Lisboa, FLUL, 13-14 Julho 2017.

GOULD, Isabel A. Ferreira. Modernidade, diálogo e pacto em *Água*, uma novela rural In: KHAN, Sheila; SOUSA, Sandra; ALMEIDA, Leonor Simas; GOULD, Isabel A. Ferreira; CAN, Nazir Ahmed (Orgs.). **Vistas a João Paulo Borges Coelho: Leituras, Diálogos e Futuros**. Lisboa: Ed. Colibri, 2017. p. 215-226.

MULHERES precisam de 9 horas para encontrar água e salvar casamentos. **RDP África**. 26 out 2015. Disponível em: <http://www.rtp.pt/rdpafrica/noticias-africa/mz-mulheres-precisam-de-9-horas-para-encontrar-agua-e-salvar-casamentos_4669> Acesso em: 8 ago. 2017.

RODRIGUES, António. João Paulo Borges Coelho. Uma conversa com o escritor moçambicano a propósito do seu último livro *Água—Uma novela rural*. **Rede Angola**. 25 jul. 2016. Disponível em: <<http://www.redeangola.info/especiais/as-sociedades-estao-em-ruptura-e-a-tradicao-nao-da-resposta-a-problemas-desta-magnitude/>> Acesso em: 16 ago. 2017.

SERRA, Paulo. *Água* de João Paulo Borges Coelho: Contradições de um país em mudança. **Postal.pt**. 12 maio 2017. Disponível em: <<http://www.postal.pt/2017/05/agua-joao-paulo-borges-coelho-contradicoes-um-pais-mudanca/>> Acesso em: 8 ago. 2017.



ABSTRACT:

We propose to analyse the documentary A guerra da água [The Water War] (1996) by Licínio Azevedo to reflect on the problem of water and rethink the role of women in this new war. In a similar way, the book Água. Uma novela rural [Water. A Rural Novella] (2016) by João Paulo Borges Coelho reproduces the problematic relationship between man, nature and technology. Thus, the purpose of this article is to deepen an intertextual reading of the two works to provide a new perspective on the issue of water in Mozambique.

KEYWORDS: *Mozambican cinema; Licínio Azevedo, João Paulo Borges Coelho; water.*

RESUMEN:

A partir del análisis del documental A guerra da água [La guerra del agua] (1996), de Licínio Azevedo, proponemos reflexionar sobre la problemática de la falta de agua y el papel de las mujeres en esta nueva guerra. También el libro Água. Uma novela rural [Agua. Una novela rural] (2016), de João Paulo Borges Coelho, cuestiona la problemática relación entre el hombre, la naturaleza y la tecnología. Así, el objetivo de este artículo es proponer un análisis intertextual de las dos obras que proporcione una nueva perspectiva sobre la cuestión del agua en Mozambique.

PALABRAS-CLAVE: *cine mozambiqueño, Licínio Azevedo, João Paulo Borges Coelho, agua.*