

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS DO PONTAL
CURSO DE HISTÓRIA**

RAYANE APARECIDA CASTRO SILVA

**CINEMA, MEMÓRIA E IDENTIDADE NACIONAL:
OS CAMPOS DE REEDUCAÇÃO MOÇAMBICANOS NO FILME VIRGEM
MARGARIDA (2012)**

ITUIUTABA

2021

RAYANE APARECIDA CASTRO SILVA

**CINEMA, MEMÓRIA E IDENTIDADE NACIONAL:
OS CAMPOS DE REEDUCAÇÃO MOÇAMBICANOS NO FILME VIRGEM
MARGARIDA (2012)**

Monografia apresentada ao Curso de História do Instituto de Ciências Humanas do Pontal da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito parcial à obtenção do título de graduada em História Licenciatura e Bacharelado.

Orientadora: Prof. Dra. Angela Aparecida Teles

Banca examinadora

Prof.^a Dra. Angela Aparecida Teles ICHPO/UFU (Orientadora)

Prof.^a Dra. Renata Melo Barbosa do Nascimento (UNB/NEAB/CEAM)

Prof. Dr. Carlos Eduardo Moreira de Araújo (UFU/ICHPO)

Ituiutaba

2021

À vó Vanda (*In memoriam*),

À vó Maria

AGRADECIMENTOS

Preciso, primeiramente agradecer aos Orixás, e saudar minha mãe Yemanjá, que me acompanha e protege, cuidando sempre do meu Ori - Odoyá! E também à Oxum, divindade que tenho um apreço enorme, e com quem sempre me encontro em cada banho de cachoeira. Òóré Yéyé ó!

Agradeço também as antigas feiticeiras, que em nenhum momento deixaram de me acolher e orientar em minha jornada.

Agora, gostaria de agradecer aos meus pais, ambos trabalhadores do campo, e que literalmente, através da força que vem da terra, conseguiram me guiar financeiramente durante essa jornada. E principalmente, por me aceitarem e terem orgulho de mim nos encontros da família, mesmo eu sendo uma mulher que simplesmente, ama outra mulher.

À minha mãe, Glaucia, mostro enorme gratidão pelas suas incansáveis orações à figura sagrada de Maria, e também, por todos seus projetos de empreendedorismo, que nunca saíram no plano das ideias, mas que foram pensados para nos proporcionar uma vida, financeiramente, melhor. Não poderia deixar de lembrar também, da minha admiração por ela, uma mulher com vários traumas psicológicos, mas que a cada dia luta para que eu, meu pai e agora, Sara, tenhamos felicidade em nossos dias.

Ao meu pai, Claudair, uma figura emblemática, um homem do campo que nunca terminou o ensino fundamental, mas que consegue tecer ótimos panoramas políticos, diante do nosso cenário atual. Além de, obviamente, ter uma sabedoria enorme sobre a natureza e seus elementos. Uma pessoa que não é de se expressar muito, mas eu sei do seu amor.

Como poderia deixar de agradecer à Sara, minha companheira de “futura profissão”, de vida, e de guarda dos quatro cachorros e de uma gata. Uma mulher que se esforça para me compreender e que me ensina todos os dias, como é bom viver, e melhor ainda, viver do lado dela. Obrigada minha musicista, eu te amo e vejo nosso amor, em seu olhar.

Agradeço também aos meus avós e tios. E principalmente, a figura de minha avó, uma mulher forte, que me é de inspiração todos os dias. Obrigada vó Maria, por ser a única que acreditou em mim para tomar a decisão certa, e literalmente colocou sua vida em minhas mãos.

Agradeço à Maria Paula, que esteve comigo desde o primeiro dia na universidade, compartilhando bons e maus momentos. Sou grata pelos sorrisos, pelas histórias partilhadas e principalmente pelo que pude aprender durante nossa jornada.

Agradeço ao Leonardo Pitta, que entrou em minha vida através da amizade com Sara, mas que chegou, deitou no meu sofá e por ali, espero que sempre fique.

Agradeço em especial, à Isabela e Miguel, amigos e colegas, que carregam um traço em comum, ambos saíram do campo, assim temos tantos assuntos em comum, às vezes até uma linguagem própria. Enfim, desejo sempre um futuro feliz para vocês!

Gostaria aqui de agradecer também aos seguintes amigos: Suzana, Leonardo Vitalino e Leonardo Biazotto, e ao meu cunhado Samuel. Provavelmente posso ter esquecido algum nome, mas perdoe-me, meu apreço não é menor.

Além dos amigos que fiz durante a graduação, gostaria de agradecer à Emilene, uma amizade antiga, mas que sempre me apoiou em minhas decisões, por mais que algumas fossem, de certa forma, contraditórias.

Agradeço também à Prof. Dra. Angela Teles, que marcou significativamente minha carreira acadêmica, servindo de inspiração em vários momentos durante esse período. Sou grata também pelas longas conversas sobre a vida, e principalmente, pelos aconselhamentos durante momentos difíceis que passei ao longo da graduação.

Também agradeço aos professores do curso de História do Instituto de Ciências Humanas do Pontal, da Universidade Federal de Uberlândia. Aqueles que já passaram pela minha trajetória, mas que já não fazem mais parte do corpo docente, quanto aqueles que ainda estão no *campus*.

Desde já, agradeço à Prof^a Dra. Renata Melo Barbosa do Nascimento, por ter aceitado o convite de compor a banca examinadora.

Agradeço também ao Prof. Dr. Carlos Eduardo Moreira de Araújo, por aceitar o convite de compor a banca, e também pelas contribuições prestadas durante minha jornada acadêmica. Agradeço as oportunidades que tive ao longo da graduação, e assim ter passado pelos seguintes projetos: O Centro de Pesquisa Documentação e Memória do Pontal – CEPDOMP, às monitorias das disciplinas de Estudos Históricos, ministradas pelo Prof^o. Dr. Giliard Prado e ao Programa de Residência Pedagógica.

RESUMO

Esta monografia analisa a memória sobre os campos de reeducação para prostitutas em Moçambique, surgidos após a Luta de Libertação Nacional (1964-1974), no filme *Virgem Margarida* (2012) do jornalista e cineasta brasileiro Licínio Azevedo. O filme, compreendido como objeto de estudo e fonte histórica, foi analisado a partir dos elementos estéticos que compõem sua linguagem como obra de ficção, dos temas que problematiza e das questões envolvendo sua produção, distribuição e exibição. Dessa maneira, essa obra cinematográfica possibilitou a leitura da reelaboração do passado recente de Moçambique na conjuntura histórica e política de sua produção, ou seja, as primeiras décadas do século XXI. Discutiu-se, portanto, como essa memória dialoga com a narrativa oficial e com a produção historiográfica sobre esse país e a centralidade do audiovisual, através da criação do Instituto Nacional de Cinema (INC) e do *KuxaKanema*, no projeto de construção da nação da Frente de Libertação Moçambicana (FRELIMO). Diante disto, constatou-se que o filme, ao dialogar com o passado recente de Moçambique, produziu sua própria versão desse passado como resposta às lutas políticas do tempo presente.

Palavras Chaves: Cinema, Campos de reeducação, Memória, Moçambique.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - O cinema móvel	23
Figura 2 - A imagem do povo para o povo.....	29
Figura 3 - Bandidos armados.....	30
Figura 4 - A última prostituta	35
Figura 5 - A luta continua!.....	37
Figura 6 – Silhuetas dos soldados.....	38
Figura 7 – Expressão de reflexão da comandante.....	51
Figura 8 – A tristeza da comandante”	51
Figura 9 - O enfurecimento diante da corrupção de Felisberto.....	52
Figura 10 - Maria João reflexiva sobre qual atitude tomar em relação a Felisberto.....	53
Figura 11 – O Sorriso da comandante.....	54
Figura 12 - O encontro entre Norte e Sul.....	55

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ANC - *African National Congress* (Congresso Nacional Africano)

DF - Destacamento Feminino

FRELIMO - Frente de Libertação de Moçambique

INC - Instituto Nacional de Cinema

LALN - Luta Armada de Libertação Nacional

LIFEMO - Liga Feminina de Moçambique

MANU - Mozambique African National Union

RENAMO - Resistencia Nacional Moçambicana

SNC - Serviço Nacional de Cinema

UDENAMO - União Democrática Nacional de Moçambique

UNAMO - União Africana de Moçambique

URSS - União das Repúblicas Socialistas Soviéticas

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
CAPÍTULO I - Cinema e a construção da Nação no pós-independência.....	18
1.1 A Frente de Libertação Moçambicana e seu projeto político	18
1.2 A formação do cinema moçambicano: o Instituto Nacional de Cinema	21
1.3 O <i>KuxaKanema</i> e seu papel político-ideológico	27
1.4 A passagem “meteórica” de Jean-Luc Godard e Jean Rouch pelo INC	30
1.5 De jornalista a cineasta: a trajetória de Licínio Azevedo no cinema moçambicano.....	31
CAPÍTULO II - <i>Virgem Margarida</i> (2012) e a memória sobre os campos de reeducação.....	36
2.1 “A luta continua!”: a história contada através da ficção.....	36
2.2 A “Nova-Mulher”: a mulher revolucionária e seus desafios	40
2.3 “Posso ser homem muito mau:” a masculinização da mulher guerrilheira.	45
2.4 “Ordens Superiores”: os perigos das narrativas inquestionáveis.....	47
2.5 “Mulheres da mesma pátria”: a luta contra o tribalismo e a busca pela união ...	55
2.6 “Feitiço feito pelo dono”: a religiosidade popular representada pelo filme	60
2.7 “A virgem com nome de flor”: as questões negligenciadas no passado.....	61
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	64
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	67

INTRODUÇÃO

Esta monografia analisa o filme *Virgem Margarida*¹ (2012) do cineasta Licínio Azevedo, jornalista e escritor brasileiro radicado em Moçambique. Refletimos sobre como a memória dos campos de reeducação para prostitutas, instituídos pela Frente de Libertação de Moçambique (Frelimo), foi construída nesse filme articulada ao debate sobre o papel da mulher moçambicana na luta revolucionária e na construção da nação. Também destacamos o papel central do cinema moçambicano no projeto político da Frelimo no pós-independência.

A justificativa deste trabalho perpassa por questões de relevância científica e de cunho pessoal. Sendo moradora da zona rural, os canais televisivos foram, durante grande parte da minha vida, a única aproximação possível com os filmes. No entanto, a graduação foi um momento em que tive a oportunidade de conhecer diferentes obras cinematográficas, aprendendo, em seguida, a interpretá-las. Isso foi possível diante a facilidade do acesso aos filmes, causada pela internet, por meio de mostras realizadas na universidade, e por fim, através das discussões realizadas em sala de aula. Visto esses fatores, o cinema foi aos poucos entrando no meu cotidiano. Considerando meu entusiasmo com a cinema e a História, observei ao longo das disciplinas um tema que poderia conciliar com esse campo teórico. Percebi então que pouco discutíamos sobre a África Lusófona², desse modo busquei conhecê-la um pouco mais, através daquilo que tive acesso – filmes, músicas, literatura e etc. - novamente pela internet. E assim, nesse momento de descobertas pessoais e acadêmicas, elegi o filme *Virgem Margarida*, como fonte de pesquisa em um contexto, no qual, o cinema vem se consolidando enquanto objeto e fonte histórica para o historiador.

Assim, um de meus objetivos foi contribuir para os estudos relacionados ao cinema – e principalmente, a sua realização última que é o filme - enquanto campo de pesquisa para a

¹ O elenco do filme foi composto por atrizes e atores amadores, mesmo diante deste cenário, de acordo com a Empresa Brasil de Comunicação, o longa conquistou o Prêmio do Público e a Menção Honrosa no Festival de Amiens (França), o Prêmio do Público no Festival da Argélia e o Prêmio de Melhor Filme no Festival de Montreal (Canadá). Já no Festival de Nova Deli (Índia), o reconhecimento foi na categoria Melhor Atriz (Iva Mugalela). O drama ainda obteve êxito no Festival de Cinema sobre a Mulher (Zimbábue) em que ganhou os prêmios de Melhor Filme, Melhor Produção e Melhor Atriz (Sumeia Maculuva). Disponível em: <https://www.ebc.com.br/sobre-a-ebc/noticias/2018/01/premiado-drama-irgem-margarida-revela-forca-da-mulher-nesta-quinta-25>. Acesso em 05 de outubro de 2020.

² O grupo de países conhecidos como lusófonos, ou de língua portuguesa, na África são: Guiné-Bissau, Cabo Verde, Angola, São Tomé e Príncipe e Moçambique. Foram nações que conquistaram suas independências entre 1973 e 1975, em meio a Guerra Fria, sob o manto de partidos marxista-leninistas que eram, em grande parte, protagonistas das lutas de libertação. (ARENAS, 2011, p. 17)

História. Lembrando que o filme, aqui analisado, não foi utilizado como ilustração dos fatos do passado, o que seria uma maneira equivocada do uso das obras cinematográficas, mas pelo contrário, foi tratado como documento estético que carrega em sua produção, ideologias, imaginários, relações de poder, padrões de cultura, representações e memórias de uma determinada sociedade.

O filme *Virgem Margarida*, é uma coprodução entre Moçambique, Portugal e França, e foi filmado em Maputo e em florestas do centro do país, entre Abril e Maio de 2010. Sua estreia, em 2012, aconteceu no Festival de Cinema de Toronto, no Canadá. Seu enredo foi baseado em na experiência dos campos de reeducação em Moçambique, após a conquista da independência, em 1975. O filme tematiza os campos de reeducação para prostitutas, trazendo para o debate a questão feminina, mas os campos de reeducação foram construídos para “todos aqueles que, de uma forma ou outra, traziam consigo ou em si elementos da velha ordem que se desejava eliminar – régulos (autoridades tradicionais), feiticeiros, “comprometidos” (indivíduos sobre quem pesava a suspeita de algum tipo de compromisso com a antiga ordem colonial), prostitutas; para os campos de trabalho, todos os que deveriam passar por uma ressocialização marcada pelo trabalho em grandes campos de cultivo (machambas): sabotadores, inimigos, vadios. (THOMAZ, 2008, p.180).

O filme narra a Operação Limpeza que foi desencadeada em novembro de 1974, pela (Frelimo), no qual “grupos de militares bloquearam a então Rua Araújo e outras ruas, becos e praças do centro de Lourenço Marques, hoje em dia Maputo, com o propósito de deter “agitadores e marginais”, afetando sobretudo as trabalhadoras do sexo que atuavam na região. [...] A esmagadora maioria das mulheres detidas, soube-se depois, foram enviadas para os campos de reeducação, localizados em regiões distantes da capital do país.” (THOMAZ, 2008, p.178). Nestes campos, as reeducandas deveriam transformar-se em “novas mulheres”, elas deveriam se abster de características associadas ao “obscurantismo” e ao tribalismo, considerados fatores de atraso para a nação moçambicana. Deveriam zelar pelos seus filhos e maridos, cuidando da casa e das “*machambas*” – terreno agrícola cultivado. Além do mais importante, ter a mente limpa de qualquer resquício da mentalidade colonizada. (MACHEL, 1972).

Tematizando tais eventos históricos, o filme de Licínio Azevedo acompanha a história de um grupo de mulheres que forçadamente foram levadas para um campo de reeducação para prostitutas. Porém, durante a trama, percebemos que Margarida (Sumeia Maculuva), uma

jovem camponesa, havia sido conduzida por engano. A narrativa cinematográfica constitui-se sob os alicerces da representação da “nova mulher” moçambicana e dos campos de reeducação. Durante o filme, conflitos internos surgem entre as próprias reeducandas e as militares mulheres no comando, explicitando as tensões presentes na nação moçambicana em construção, sejam as regionalistas entre o grupo de mulheres do Sul, composto por Rosa (Iva Mugalela), Suzana (Rosa Mário) e (Ana Albino), contra o grupo de mulheres do Norte, composto por Ancha (Ilda Gonzales) e suas colegas. E também pelas diferenças entre as mulheres consideradas de “má vida” e as suas superiores militares. As reeducandas sofrem com pouca comida, trabalho forçado e punições severas com castigos físicos, mas o ponto de virada no filme ocorre quando as mulheres descobrem que Margarida é virgem. Diante disso, elas empenham-se em retirar a jovem do campo de reeducação, conseguem que ela seja conduzida pelo comandante Felisberto (Eliot Alex), que acaba por violar a camponesa. Margarida volta para o campo de reeducação, onde as mulheres se revoltam, e vão em direção à vila em busca do comandante. O filme termina assim, com as mulheres marchando juntas em uma estrada pelo meio da selva moçambicana, a partir dali nada mais se sabe sobre a história daquelas mulheres.

Este trabalho pautou-se nas discussões referentes aos conceitos de memória, realizadas por Michael Pollak (1989). Para o autor, a “memória política” é controlada por autoridades que estão no poder, enquanto a “memória coletiva” parte das lembranças individuais para o coletivo. A “memória política”, seja pelo uso de filmes, monumentos e/ou da televisão, é responsável pela tentativa de apropriar-se da “memória coletiva”, tornando-a articulada aos discursos oficiais e transformando-a assim em uma memória coletiva nacional.

Assim, nos termos apresentados por Pollack, é possível perceber alguns elementos que constituem o fenômeno memorialístico, são eles: a memória é seletiva, ou seja, ela não leva em consideração todos os aspectos do passado para se estruturar, seus fundamentos são pautados em resquícios de um contexto de lembranças individuais, e de necessidades específicas do momento no presente que essa narrativa do passado é elaborada. Dessa maneira, esses episódios são marcados também pelas disputas, reconhecendo que a memória elabora-se partir da relação com o outro, e esses vínculos podem ser de complementariedade e de subordinação. Consideramos também, que nenhuma memória pode ser apontada como um fenômeno imutável ou inalterável, mas pelo contrário, visto que ela está sempre em constante elaboração. Assim, compreende-se a memória como um campo de disputas e conflitos, de “ditos” e “não - ditos”, de dominados e dominadores e de lembranças ou ocultamento delas.

Concebendo-a como um processo, ou seja, ela é construída pelos grupos, o trabalho que cabe ao historiador é objetificar, no caso de Pollack, através da oralidade, a pluralidade de discursos dentro desse espaço conflituoso.

O conceito de representação, encontrado nas dimensões da história cultural do social, fundamentada na perspectiva de Roger Chartier (2002), também faz parte do nosso aporte teórico-metodológico. Para o autor essa modalidade da pesquisa histórica “tem por principal objetivo identificar o modo como em diferentes lugares e momentos uma determinada realidade social é construída, pensada, dada a ler” (CHARTIER, 2002, p.16). Dessa maneira, somos cercados por práticas e envolvidos por representações do mundo social. Sobre a última, o autor afirma que ela se forma pelos interesses do seu grupo de criação, por isso a necessidade de correlacionar os discursos ao seu local de produção:

As percepções do social não são de forma alguma discursos neutros: produzem estratégias e práticas (sociais, escolares, políticas) que tendem a impor uma autoridade à custa de outros, por elas menosprezados, a legitimar um projeto reformador ou a justificar, para os próprios indivíduos, as suas escolhas e condutas. Por isso esta investigação sobre as representações supõe-nas como estando sempre colocadas num campo de concorrências e de competições cujos desafios se enunciam em termos de poder e de dominação. (CHARTIER, 2002, p.17)

Dessa perspectiva, as representações entendidas como elaborações intelectuais que buscam tornar o mundo inteligível, e sendo determinadas pelos interesses dos grupos que as criam, nos possibilita pensar a memória sobre os campos de reeducação elaborada no filme *Virgem Margarida* inserida nas lutas de representação em torno dos campos de reeducação.

Posto isto, trazemos para o debate o historiador e escritor João Paulo Borges Coelho, ele que é professor na Universidade Eduardo Mondlane, onde tem dedicado o seu trabalho acadêmico à investigação das guerras colonial e civil em Moçambique. O autor discute em suas duas obras³, utilizadas neste trabalho, sobre as complexidades do uso das narrativas fundadoras da Nação moçambicana, e como, ainda hoje, elas ainda são fundamentadas nos episódios “efabulados” (2015) sobre a luta de libertação do país.

Para tal debate, o historiador elabora o conceito de Roteiro de Libertação, que para ele seria um dispositivo narrativo elaborado pela Frelimo para legitimar sua autoridade de comando

³ COELHO, João Paulo Borges. Abrir a fábula: questões da política do passado em Moçambique. **Revista Crítica de Ciências Sociais**, Coimbra, n. 106, pp. 153-166, 2015.

COELHO, João Paulo Borges. Política e História Contemporânea em Moçambique: Dez Notas Epistemológicas. **Revista de História**, São Paulo, n. 178, 2019.

do país, em um primeiro momento, antes da conquista da independência; e logo depois após a independência e o início da guerra civil. Primeiramente, através dos congressos eles buscavam a solução das crises internas ao próprio partido, e com o sucesso das negociações e, a partir, das zonas libertas, através da guerra de libertação, “a vitória militar e a conquista da independência vieram a constituir a prova definitiva de que as opções revolucionárias eram as opções corretas e justas.” (COELHO, 2019, p.)

Assim, após a conquista da independência, foi preciso que a Frente se transformasse em um governo estável para a jovem nação, que estava se formando, dessa maneira:

Se o ascendente militar garantia à Frente uma posição em que não tinha de negociar o poder, o seu itinerário histórico conferia-lhe legitimidade para essa atitude. Em tal contexto, o Roteiro da Libertação, enquanto narrativa desse itinerário efetuada pela entidade mais habilitada a fazê-la, a própria Frente, provou ser um poderoso instrumento não só para legitimar o regime em termos políticos, mas também para lhe proporcionar uma espécie de carta de navegação na condução dos destinos do país. (COELHO, 2019, p.6)

Diante disso, no segundo momento, após a independência, essa narrativa vitoriosa serviria de união para todos os moçambicanos. Para a eficácia do Roteiro de Libertação, enquanto dispositivo que assegurava ao regime a sua legitimidade e o tornava inquestionável, foi necessário que sua ideologia fosse levada às massas populares de uma maneira simples, para que fosse assimilada. Visto isso, a Frelimo adotou uma explicação binária, e maniqueísta como aponta também Maria Paula Meneses (2015). E essas visões mantiveram-se no discurso durante todos seus momentos: colonizador *versus* colonizado; revolucionário *versus* reacionário; unidade *versus* divisão etc.

Ainda sobre essa questão entre relações de poder e conhecimento, é importante ressaltar o método oral de transmissão dessa história oficial, visto que esse movimento excluiu dos documentos oficiais seu caráter histórico. De acordo com o autor a escolha por essa alternativa aconteceu porque: “o facto de ser verbal conferia à narrativa maior flexibilidade e capacidade de adaptação às mudanças de contexto; por outras palavras, tal como foi dito, maior eficácia” (COELHO, 2015, p.157)

Compreendendo a falta de uma narrativa oficial escrita, assim como a inexistência de uma produção historiográfica vigorosa em Moçambique, o autor aponta a importância que a arte exerce nesse contexto. Em seu trabalho, o pesquisador relata a impossibilidade do acesso aos documentos oficiais pertencentes à Frelimo. O acervo que deveria ter se tornado público é mantido sob sigilo, em uma tentativa de preservar a grande narrativa heroica oficial. Movimento

esse que, para Coelho, de nada adianta, afirmando que a memória desse passado não tão distante buscará outros meios de chegar à cena pública. No caso estudado, isso ocorrerá através da criatividade. Dessa maneira:

Há que ter em conta que, sempre que os caminhos para chegar à substância do passado estão fechados, surge inevitavelmente um novo e precioso instrumento chamado imaginação. Na arte, tal como nas ciências sociais e humanidades, a imaginação é um instrumento fundamental para preencher o vazio criado pela negação da experiência. (COELHO, 2015, p.164)

Nesse contexto, compreendemos a obra filmica como um lugar de elaboração dessa memória que, orientando-se aos fatos do passado, reflete questões do tempo presente na sociedade moçambicana. *Virgem Margarida* é capaz de fazer circular determinada memória acerca da experiência dos campos de reeducação, uma questão sensível em Moçambique. Dessa maneira, o filme foi compreendido como um “conjunto de elementos, convergentes ou não, que buscam encenar uma sociedade, seu presente ou seu passado, nem sempre com intenções políticas ou ideológicas explícitas.” (NAPOLITANO, 2008, p.276). Visto isso, realizou-se nesta pesquisa a interpretação da memória enquanto imagem construída pela linguagem cinematográfica entendendo que o filme ao tratar de fatos históricos de um passado recente, é um precioso documento histórico do seu contexto de produção, ou seja, os anos 2010.

Considerando a metodologia empregada nesta monografia, utilizamos a película como objeto de estudo e fonte histórica. *Virgem Margarida*, trata-se de um filme histórico de ficção, descrevendo seus fatos como uma representação do passado ancorada no presente de seu contexto de produção. Para Pierre Sorlin, os filmes históricos são aqueles que pautados no passado procuram interferir de alguma maneira no presente. A obra ancora-se em dois instantes, nos fatos do momento retratado e naquilo que ela significa no período de sua produção. Dessa maneira, ao pensarmos a relação cinema-história, devemos considerar três proposições básicas:

- A relação presente/passado: o filme histórico ancora-se no presente (produção/distribuição/exibição) e no passado (datas/eventos/personagens que marcam o tema dos filmes);
- Filmes históricos são formas peculiares de “saber histórico de base”. Eles não criam esse saber, mas o reproduzem e o reforçam. O filme histórico está inserido numa cadeia de produção social de significados que envolvem historiadores, críticos, cineastas e público;
- Problematização da “narração filmica da história”: tensão entre ficção e história, ou seja, entre documentos não ficcionais e imaginação/encenação ficcional. Nesse sentido, a narrativa filmica e a historiografia estruturam-se como formas de narração literária, com

a particularidade de esta última buscar efeito de realidade/verdade.
(SORLIN, 1984 apud NAPOLITANO, 2008, p.245)

Dentro dessa perspectiva, para nós, “interessa sobretudo distinguir aquilo que a estruturação do discurso sobre o passado em imagens e sons pode indicar sobre a conjuntura na qual emergiu.” (SELIPRANDY, 2012, p.11). Diante dos desafios da análise cinematográfica, Marcos Napolitano (2008) afirma que é necessário realizar as seguintes etapas para a utilização do filme, enquanto fonte histórica, e são estas ponderações que orientaram a metodologia de análise deste trabalho, sendo assim:

[...]Em um primeiro momento, deve haver identificação dos seus elementos narrativos ou alegóricos com base em uma espécie de “descrição densa” dos elementos narrativos básicos do filme: os planos e as sequências. [...] cujo olhar deve estar atento a tudo que se vê e ouve no quadro filmico e as estratégias de ligação dos planos e das sequências: os personagens, o figurino, o cenário, a textura e os tons predominantes nas imagens, os ângulos da câmera, os diálogos, a trilha sonora – musical ou não -, os efeitos de montagem etc. Nessa perspectiva, percebe-se que o elemento verbal é um entre tantos elementos constituintes da linguagem filmica e o historiador deve cotejá-los com a imagem-movimento. [...] O historiador deve entender o sentido intrínseco de um filme, para analisá-lo como fonte histórica. [...] O que importa é não analisar o filme como um “espelho” da realidade ou como “veículo” neutro das ideias do diretor, mas como um conjunto de elementos, convergentes ou não, que buscam encenar uma sociedade, seu presente ou seu passado, nem sempre com intenções políticas ou ideológicas explícitas. [...] é sempre encenação (o filme), com escolhas predeterminadas e ligadas a tradições de expressão e linguagem cinematográfica que limitam a subjetividade do diretor, do roteirista, do ator. É nessa tensão que se deve colocar a análise historiográfica. [...] Finalmente, o pesquisador não pode esquecer de buscar diálogos do filme analisado, com outros documentos e discursos históricos e materiais artísticos (visuais, musicais, literários) que muitas vezes não estão explicitados, mas aparecem na forma de citações colagens, composição cênica, construção do personagem, narração em *off* etc. Para conseguir decodificar tais elementos, além da erudição filmica, o pesquisador deve buscar informações extrafilmicas (NAPOLITANO, 2008, pp.274-278)

Ainda sobre a o discurso filmico, nossa investigação pautou-se também acerca da leitura da perspectiva do Narrador Cinematográfico. Essa figura imaginária presente na obra, é responsável por articular roteiro, planos, montagem, fotografia e performance dos atores, construindo perspectivas sobre universo diegético. Dessa forma, podemos afirmar que essa instância narrativa é responsável por apresentar uma ideologia, em alguns casos, isso é explícito e intuitivo, já em outros, é abstrato e subjetivo. De acordo com Arlindo Machado:

[...]O Narrador Cinematográfico seria, portanto, aquela entidade invisível [...] que organiza a matéria filmica e lhe dá uma forma de apresentação ao espectador. Por meio da hábil seleção das durações, dos campos e dos ângulos

de visão, o Narrador torna possível ao espectador, num certo sentido, “entrar” no universo diegético e circular dentro dele como um observador privilegiado, que vê sem ser visto. (MACHADO, 1997, p.116)

Dessa maneira, considerando a importância desse Narrador Cinematográfico, que é abstrato dentro do universo ficcional, foi realizada a interpretação dos sentidos elaborados por ele. Ou seja, através desta instância narrativa, foi possível reconhecer qual discurso fílmico está presente em *Virgem Margarida*. Além do filme, e do documentário *KuxaKanema*,⁴ compõem o corpus documental entrevistas com o cineasta Licínio Azevedo, crítica cinematográfica e discursos de Samora Machel.

Diante do exposto, apresentamos as problemáticas que sustentam essa pesquisa divididas em dois capítulos. No primeiro capítulo intitulado: *Cinema e a construção da Nação no pós-independência* apresentamos a Frente de Libertação Moçambicana e o seu projeto político. Isto posto, apresentamos o cenário, no qual o cinema moçambicano surge e ainda, a importância do Instituto Nacional de Cinema e do *KuxaKanema* para consolidação de um projeto político de nação no pós-independência. E por fim, quais as contribuições do cineasta e jornalista, Licínio Azevedo neste cenário. Assim nossas questões são: como a linguagem cinematográfica foi utilizada pelos dirigentes moçambicanos após a conquista da independência? E ainda, qual o papel do Instituto de Cinema Nacional e do *KuxaKanema* neste momento de formação de uma nova ideologia nacional? Qual a trajetória de Licínio Azevedo no cinema moçambicano?

No segundo capítulo intitulado: *Virgem Margarida (2012) e a memória sobre os campos de reeducação* identificamos qual memória o filme é responsável por fazer circular e, através disso, identificamos quais elementos do Roteiro de Libertação, enquanto discurso oficial sobre o passado histórico recente de Moçambique, *Virgem Margarida* buscou integrar e/ou contestar. E com isso, compreender como o filme trata temas delicados acerca do processo revolucionário e dos campos de reeducação, como a unidade, a questão feminina e o tribalismo.

⁴Cf. KUXA Kanema. Direção: Margarida Cardoso. Maputo; Lisboa: Filmes do Tejo; Laspus; Derives, 2003. Son., color., 52 min.

CAPÍTULO I - Cinema e a construção da Nação no pós-independência

*Um país sem cinema é uma nação sem memória.*⁵

Neste capítulo situamos o debate sobre o uso do cinema pelo governo moçambicano após a vitória da luta pela independência em 1975. Iniciamos nosso trabalho apresentando a Frente de Libertação Moçambicana (FRELIMO), e sua consolidação como partido único (1977) – Frelimo⁶, apontando seu projeto político e ideológico no pós-independência. Em seguida, discutimos a importância do Instituto Nacional de Cinema e do *KuxaKanema* dentro do projeto de construção da nação elaborado pela Frelimo. Por fim, ponderamos sobre os desdobramentos desta proposta no decorrer do governo da Frelimo, e destacamos o papel do diretor Licínio Azevedo no Instituto Nacional de Cinema - INC e na produtora Ébano Multimédia. Dessa maneira, as seguintes questões orientam este capítulo: Como a linguagem cinematográfica foi utilizada pelos dirigentes moçambicanos após a conquista da independência? E ainda, qual o papel do Instituto de Cinema Nacional e do *KuxaKanema* neste momento de formação de uma nova ideologia nacional? Qual a trajetória de Licínio Azevedo no cinema moçambicano?

1.1 A Frente de Libertação Moçambicana e seu projeto político

Durante um Congresso realizado em Tanganica (conhecida hoje como Tanzânia), em 1962, foi fundada a Frente de Libertação Moçambicana (FRELIMO), através da junção de três movimentos de lutas anticoloniais “a UNAMO (União Africana de Moçambique), a MANU (*Mozambique African Nation Union*) e a UDENAMO (União Democrática Nacional de Moçambique) (ENDERS, *apud* 1997 PAREDES 2014)”, com propósito de elaborar uma unidade para o enfrentamento do colonialismo português. Seus métodos caracterizavam-se pela

⁵Frase do cineasta Licínio de Azevedo em entrevista concedida a Ana Cristina Pereira e Rosa Cabecinhas (2016), intitulada “Um país sem imagem é um país sem memória...”. **40 Anos de Independência em África**. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.15448/1980-864X.2016.3.2298> Acesso em 02 de dezembro de 2019.

⁶ Assim como Marçal de Menezes Paredes (2014), abordaremos em nosso trabalho a denominação da Frente de Libertação Moçambicana em dois momentos: No primeiro, durante sua consolidação como uma frente ampla de libertação formada para a conquista da independência, por isso usaremos as letras maiúsculas sinalizando uma sigla – FRELIMO. O segundo, após transformar-se em partido político único marxista-leninista, no seu 3º Congresso em 1977, sendo chamada por Frelimo. Essa distinção foi escolhida para que não fôssemos simplistas e generalistas sobre os contextos anteriores e posteriores à Independência. No entanto, no decorrer do texto alguns pesquisadores não fazem essa distinção destas nomações, por isso decidimos que a citação seguirá idêntica à original de cada autor.

expulsão dos portugueses, a obtenção do poder político e a transformação da sociedade civil do país. Seu discurso apontava a importância da unidade entre os diversos povos, das diferentes regiões e setores, contra um único inimigo em comum – o capitalismo colonialista português. (SOUSA, 2016, p. 35). O cenário mundial era perpassado pela Guerra Fria, o que resultou no apoio da China e da União Soviética aos militares da Frelimo, logo após a consolidação do governo revolucionário. Dessa maneira, durante o III Congresso da FRELIMO (1977), a organização afirmou seu caráter ideológico se autodeclarando um “Partido Marxista-Leninista de Vanguarda, estabelecendo como missões [...] “a revolução, o doutrinação político-ideológico do “povo” e a autossuficiência produtiva e econômica” (CHABAL, 2002, p. 51 *apud* SOUSA, 2006, p.54).

No campo cultural a Frente compreendia, após diversos conflitos internos com dirigentes regionais, as dificuldades causadas pela heterogeneidade de culturas encontradas sob o território moçambicano. Desta maneira:

[...] sua principal preocupação [...] era a de “cortar o cordão umbilical” com a sociedade colonial e, no conceito de “sociedade colonial”, se incluía o seu prolongamento político, o poder tradicional: tudo quanto vinha do passado de dominação devia ser questionado e combatido. (CABAÇO, 2007, p. 401)

Amílcar Cabral, intelectual da FRELIMO, acreditava que as expressões culturais que se mantiveram durante o processo da colonização formavam uma espécie de “resistência cultural”. Essas manifestações não sofreram com o processo de aculturação, sendo subversivas à dominância portuguesa. Algumas dessas formas culturais foram debatidas no período pós-independência. A cultura caracterizada pela sua importância no âmbito político, psicológico, econômico e militar, necessitava ser adaptada à modernidade⁷ pela qual o mundo se organizava, buscando a construção de uma “identidade nacional”. Era preciso realizar a escolha daquilo que seria adequado ou não aos valores da nova nação, um processo complexo que José Luiz Cabaço discute:

A FRELIMO optou por proceder a uma elaboração seletiva, distinguindo entre as “reacionárias” e as que “deviam ser valorizadas”: entre as primeiras se inscreviam principalmente certos ritos considerados inibitórios da libertação da “imaginação criadora do indivíduo” e as instituições políticas e religiosas

⁷ Sobre a modernidade, no campo cultural, para a FRELIMO, “um regresso à «cultura tradicional» não era uma opção realista. A cultura tradicional estava associada à derrota e à humilhação; era a causa da fraqueza que possibilitara a subjugação de Moçambique pelos portugueses.” Já no âmbito econômico, “grande parte do poder de atração do comunismo para os movimentos radicais africanos não estava na eventual utopia prevista por Marx, mas nos exemplos concretos da URSS e da China, onde uma pequena, mas determinada elite assumira o poder em nações agrárias «retrógradas», convertendo-as em potências industriais à escala mundial no espaço de poucas décadas.” (SUMICH, 2008, pp,329-331)

que perpetuavam o pensamento tradicional; das segundas constavam os sistemas de produção e troca e o valor social do parentesco (que representariam, na visão da FRELIMO, a família, a solidariedade e a história, transigindo, por isso, com a prática da poligamia e a realização dos ritos de iniciação) assim como a produção artística e criativa (escultura, dança, música, representações cênicas etc.). (CABAÇO, 2007, p.411)

Neste cenário da construção da “moçambicanidade”, e de aspectos que deveriam ou não ser questionados, o conceito de unidade tornou-se indispensável no projeto da Frelimo. De acordo com o autor:

Unidade implicava, pois, uma luta pertinaz e, se necessário, autoritária contra “as formas de divisionismo” e, em primeiro lugar, contra o “tribalismo”, o “regionalismo” e o “racismo”, vistos como males criados e fomentados pela sociedade colonial. [...] Era essa a concepção de “tribalismo” na FRELIMO: ele fora institucionalizado por ação deliberada do colonialismo com a finalidade de implantar a cizânia no seio dos moçambicanos e impedir o nacionalismo. (CABAÇO, 2007, p. 404)

Pensando a questão do “tribalismo”, Eduardo Mondlane⁸ considerava-o responsável pelo sucesso da colonização portuguesa. Com isso, “os portugueses teriam usado a regra do “dividir para dominar”, numa “tática tipicamente imperialista”. (PAREDES, 2014, p. 142) Dessa maneira, a FRELIMO buscava criação de um sentimento de pertencimento à uma única nação, de igualdade entre todos os indivíduos, e isso resultaria no fim do tribalismo. Percebe-se então, que a idealização do “homem novo” moçambicano, foi uma resposta direta aos ataques do projeto colonial português. (MENESES, 2015) Em vista disso, a proposta do “homem-novo” foi um projeto que:

[...]repudiava o “colonial”, o “tradicional” [...], preconizando a gradual convergência das identidades dos diferentes grupos etno-lingüísticos numa realidade “modernizadora”. A deslocação estrutural criada pela incorporação nas forças guerrilheiras e na organização do movimento nacionalista, com a implícita desestruturação das principais referências tradicionais (ritos, símbolos, relações de parentesco, hierarquia linhageira, etc.), representaria uma ocasião rara para que a multiplicidade de experiências de que os militantes eram portadores se reorganizasse, através da prática e da educação científica, nos valores nacionalistas, nos rituais militares, nos símbolos patrióticos, nas relações interpessoais de solidariedade e camaradagem, na hierarquia e organização que a guerra impunha. (CABAÇO, 2007, p.410)

⁸Eduardo Mondlane foi professor de antropologia na Universidade de Syracuse (EUA) e membro do Departamento de Protetorados da ONU. Em 1962, durante a formação da Frente de Libertação Moçambicana (FRELIMO) foi eleito presidente e se juntou à frente de intelectuais em busca da independência. Após seu assassinato em 1969, algumas mudanças ocorreram na direção da Frente, entre elas as disputas internas. Foi nesse contexto que a FRELIMO passou a ser dirigida pelo Comandante Samora Machel, seguindo a vertente militarista. (CABAÇO, 2007, p.393)

De acordo com esses apontamentos, percebemos como a questão do “novo homem”, nos moldes revolucionários, foram problemáticas extremamente discutidas e propagadas pela Frente. Maria Paula Meneses (2015) afirma que a Frelimo buscou a unidade através do sentimento maniqueísta de bem ou mal, amigo e inimigo. Houve assim, a criação de rivais simbólicos em comum que precisavam ser combatidos – o colonialismo e suas reminiscências, e apesar da independência⁹, o adversário ainda estava presente em práticas e costumes que não foram diretamente derrotas pelo combate.

Por essa razão, Paredes (2014) aponta que houve o início da construção ideológica anticolonial e nacionalista da Frelimo, destacando o trabalho do partido no “âmbito da promoção e da construção de um projeto nacional que visou à homogeneização do cidadão moçambicano”, buscando forjar o sentimento de moçambicanidade. Diante disso, compreendendo a importância da propaganda ideológica através dos meios audiovisuais, a Frelimo investiu na linguagem cinematográfica como uma importante colaboradora para a construção de um programa político-cultural que procurasse fundamentar essa nova Nação. (ARENAS, 2012, p.75)

1.2 A formação do cinema moçambicano: o Instituto Nacional de Cinema

É importante mencionar o fato de que já existia em Moçambique uma pequena estrutura de exibição cinematográfica trazida pelos colonizadores. Em geral, essas salas de cinema eram localizadas nos centros urbanos, e em alguns casos, os “indígenas” (termo usado para denominar o africano “não civilizado”) eram proibidos de assistir aos filmes que continham cenas de violência, com a justificativa de não incitar revoltas contra os colonizadores. Ainda neste contexto, foram produzidos filmes em Moçambique, mas em “grande parte destas obras destacaram as belezas naturais da colônia ou seus potenciais econômicos, sem, contudo, focar a população local, que aparecia apenas como pano de fundo.” (GALLO, 2020, p.172). Diante disso, argumentamos que essas obras, mesmo produzidas no país, não configuram-se como parte do cinema moçambicano, tal qual o realizado no período pós-independência, esse que teve o objetivo de ser feito por e para moçambicanos.

Samora Machel, inspirado nos modelos cubano e soviético, compreendia a capacidade do cinema para a comunicação e divulgação dos ideais socialistas do partido. O audiovisual,

⁹ 25 de junho de 1975, data da formalização da Independência Moçambicana.

dessa forma, foi utilizado como uma linguagem “universal” em um país caracterizado pela sua diversidade linguística e alta taxa de analfabetismo¹⁰. Visto isso, o cinema foi pensado como uma das principais ferramentas responsáveis pela consolidação da independência. Procurando mobilizar o sentimento de unidade nacional junto à população, promover a luta contra o subdesenvolvimento e, por fim, destruir as reminiscências da mentalidade colonial transmitindo os valores da Revolução Socialista.

Neste contexto, em 1975 foi criado o Serviço Nacional de Cinema (SNC), porém logo depois foi renomeado, em 1976, para Instituto Nacional de Cinema (INC). A convite de Samora Machel, foi inicialmente dirigido por Ruy Guerra, esse que nasceu em Maputo em 1931. Estudou a arte cinematográfica em Paris durante os anos 1950, na efervescência da *Nouvelle Vague* do cinema francês. Em 1958, vem ao Brasil se consagrando um mestre do cinema Novo Brasileiro, onde produz: *Os Cafajestes* (1963), *Os Fuzis* (1964) e *Os Deuses e os Mortos* (1970). Tem como uma das contribuições mais famosas, o primeiro filme de ficção de Moçambique: *Mueda: Memória e Massacre* (1979)¹¹. O idealizador contribuiu também através da constante procura pela modernização dos equipamentos cinematográficos do país, foi responsável também pela sugestão da fundação da *Kanemo* (1983), a primeira produtora de filmes moçambicana.

Diante disso, o cineasta compões um núcleo formado especialmente por Licínio Azevedo, João Costa, Camilo de Sousa e Luís Carlos Patraquim. Fernanda Gallo, continua:

Um elemento de destaque no INC foi a colaboração entre cineastas apoiadores do socialismo que vieram de Cuba (Santiago Alvarez), do Brasil (Murilo Salles, Miguel Arraes, Chico Carneiro, Mario Borgneth, Labi Mendonça e Licínio Azevedo), do Chile (Rodrigo Gonçalves), de diferentes países europeus (como os britânicos Simon Hartog e Polly Gaster) e da extinta União Soviética (como o iugoslavo Dragutin Popovic) para fornecer auxílio à formação de quadros moçambicanos e apoiar a revolução (GALLO, 2020, p.176).

Sobre o Instituto Nacional de Cinema, caracterizamos sua existência, de acordo com Vieira (2015) em dois momentos: no primeiro, ele se caracterizou pela formação e planejamento do cinema em ascensão; o segundo, após uma efervescência criativa, ele teve seu caráter político-ideológico ainda mais explícito, foi o período de fortalecimento dos cinejornais, porém

¹⁰ De acordo com Silvia Vieira, em 1975, a população de Moçambique era de doze milhões de habitantes, a taxa de analfabetismo de 95% e a população falava mais de vinte línguas diferentes. (VIEIRA, 2016, p. 70).

¹¹ Filme que documenta a representação anual do massacre de 1960 do povo makonde pelas forças coloniais portuguesas no norte de Moçambique.

mesmo com esse crescimento, logo ele chega ao seu fim, quando o prédio do INC sofre com a devastação de um incêndio, e ainda vai sofrer pela falta de incentivo e financiamento público.

No primeiro momento, o INC tinha como objetivos: a descolonização da indústria cinematográfica, proporcionar a educação necessária para a compreensão da linguagem cinematográfica, e ao mesmo tempo, realizar a formação de especialistas responsáveis pela produção nacional. Com isso, profissionais cubanos, soviéticos, brasileiros, franceses e ingleses foram convidados para desenvolverem essa instrução técnica aos aspirantes do cinema em Moçambique. Ele consolidou-se através da nacionalização de salas de cinemas já existentes, na compra e montagem de equipamentos de som e vídeo, e principalmente na experiência dos chamados “cinemas móveis”¹². Ainda neste primeiro momento, formou-se no INC, a primeira geração de cineastas, o que o tornou uma verdadeira escola de cinema moçambicana. (VIEIRA, 2015, p.72)

Figura 1- O cinema móvel



Fonte: *KuxaKanema - o nascimento do cinema* (Margarida Cardoso, 2003)

Na segunda fase do Instituto Nacional de Cinema, quando José Luís Cabaço, torna-se Ministro da Informação, o potencial “explosivo político” do cinema passa a ser pensado entre os grupos de intelectuais. Essa característica “explosiva” do audiovisual, caracteriza-se pelas diversidades de interpretações que podemos retirar de um filme. O receio do ministro se

¹² De acordo com Margarida Cardoso (2003), os cinemas móveis foram veículos que transportavam equipamentos de projeção para comunidades afastadas dos centros urbanos. Eles foram doados pela URSS, e eram responsáveis pela propaganda política referente ao partido da Socialista. Eram chamados também de sala de transmissão móveis.

caracterizava pela possível leitura equivocada das imagens, considerando um povo que nunca teve contato direto com a linguagem cinematográfica. Ou seja, o papel desses cineastas seria o de ensinar a interpretação das imagens, mas em um contexto ideológico que favorecesse o Governo Revolucionário.

Para o Ministro, informação é formação e deve dar-se à população uma quantidade de conhecimentos fundamentais para a compreensão da revolução. Rejeita, nesse contexto, uma forma anteriormente utilizada de comunicar com a população através da imagem, influenciada pela forma comunicativa de um cinema estranho à realidade moçambicana. A estratégia do cinema deve adequar-se às especificidades do momento, e à realidade do país[...] José Luís Cabaço incentiva ainda os trabalhadores do INC a não fazerem habilidades do ponto de vista cinematográfico, pois considera que é obrigação do Instituto transmitir uma imagem às pessoas cuja leitura seja a mais simples possível. (VIEIRA, 2015, p. 73-74)

O Ministro da Informação, assim apontando para a complexidade da linguagem cinematográfica nos moldes ocidentais, buscou realizar uma reinvenção do cinema para o povo moçambicano. Diante disso, os jornais cinematográficos, produzidos pelo *KuxaKanema*, foram aqueles que mais receberam atenção, sendo considerados pela sua linguagem acessível. Por isso passaram a serem produzidos semanalmente e com uma duração reduzida de trinta para dez minutos. Assim, a disseminação das notícias, sobre os desdobramentos das medidas adotadas pela Frelimo, poderia acontecer com mais rapidez e agilidade.

É importante mencionar que, mesmo com o destaque aos cinejornais, a formação de técnicos cinematográficos não cessou. José Luís Cabaço continuou com os cursos profissionalizantes realizados pelo Instituto Nacional de Cinema. Para o ministro, era necessário que, para além do *KuxaKanema*, outros tipos de trabalhos informativos fossem produzidos. Mesmo com as dificuldades encontradas, ele não descartou a possibilidade da realização dos filmes com outros gêneros cinematográficos, pelo contrário, afirma a necessidade de começarem com as produções, porém em um espaço próprio cedido à criatividade. Sobre as produções desse momento, encontramos: *Madrugada Suburbana* de José Baptista; *Um dia numa Aldeia Comunal* de Moira Forjaz e *Não Mataram o Sonho de Patrício* de Camilo de Sousa. Realizar-se-ão também os *KuxaKanemas Especiais* de Sol de Carvalho: *O Incentivo*, *A Longa Estrada das Capolanas* e *Por Detrás da Ribalta*. (VIEIRA, 2015, p. 75)

Sobre os estilos artísticos utilizados por estes cineastas, Raquel Schefer (2015) fragmenta a experiência estética do INC em dois momentos: o período de instituição (1975/1976-1979) e o período de destituição da estética revolucionária (1979/1980-1984). Para ela, a primeira etapa foi marcada por uma grande efervescência criativa e da formação de uma

geração de cineastas. Porém, após a alteração do ministro da informação, o Instituto toma outros rumos e sua proposta estética é alterada, assim, ela aponta o início dos anos 1980 como o período marcado pelo controle estatal do cinema.

Este segundo momento foi caracterizado pela destituição da Estética Revolucionária, e a implementação de uma nova tendência, inspirada no estilo artístico da URSS - Estética Realista Socialista¹³ (1979/1980-1984). Como justificativa para essa transição epistemológica da narrativa cinematográfica, Schefer aponta ao conceito de Roteiro de libertação, cunhado pelo autor João Paulo Coelho Borges (2019).

De acordo com o próprio autor, a ascensão militar colocava a Frelimo em uma posição em que ela não precisava negociar o poder. A partir disso, o Roteiro de Libertação, enquanto narrativa daquele percurso feito pela entidade com maior legitimidade, a própria Frente, revelou-se então, um poderoso instrumento não só para legitimar o regime em termos políticos, mas também para lhe conferir um argumento legítimo para governar o país. Na verdade, a experiência acumulada durante a luta de libertação vitoriosa, com base nas soluções trazidas pela Frente, foi a melhor garantia de sucesso continuado e, portanto, deveria direcionar o caminho naquele momento. A experiência contada no Roteiro de Libertação tornou-se assim a referência para a concretização da unidade de todos os moçambicanos. (COELHO, 2019, p.7) Schefer aponta que o Roteiro de Libertação como discurso, foi também utilizado, no audiovisual, como um “dispositivo fundamental da política da representação e da representação política da FRELIMO.” (SCHEFER, 2015, p. 30)

Diante disso, a estética do cinema Revolucionário que vinha se consolidando foi, no início dos anos 1980, substituído por uma estética Realista Socialista, de cunho político ideológico que buscou legitimar o governo da Frelimo, através de um discurso que buscou nas ações heroicas do passado, uma maneira para sua legitimação no poder.

Ainda sobre esse segundo momento do INC, Silvia Vieira (2015) aponta que, ao contrário dos filmes ficcionais, na produção dos cinejornais, não existia um controle estatal

¹³ O realismo socialista “diz respeito ao estilo artístico aprovado pelo regime comunista da ex-URSS, em 1934. [...] na área cultural, o realismo socialista converte-se, entre 1930 e 1950, em arte oficial que referenda a linha ideológica do Partido Comunista”. Esse estilo artístico, sedimentado pelo “teatro, literatura e artes visuais deveriam ter um compromisso primeiro com a educação e formação das massas para o socialismo em construção no país. Uma arte “proletária e progressista”, empenhada politicamente, envolvida com os temas nacionais e com as questões do povo russo, esta é a aspiração da tendência artística, [...] Ou seja, “Na definição de Aleksandr Gerasimov (1881-1963), o estilo é “realista na forma” e “socialista no conteúdo”, quer dizer, a obra de arte deve ser acessível ao povo - figurativa e descritiva - e sua mensagem, um instrumento de propaganda do regime.” Para mais informações, consultar a enciclopédia do Itaú Cultural, disponível em <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo403/realismo-socialista>, acesso em 06 de junho de 2021.

daquilo que seria filmado, o que realmente ocorreu foi uma autocensura dos próprios profissionais enquanto realizavam a produção. O que, para nós, é possível através da narrativa encontrada no Roteiro de Libertação, validando a batalha nos campos político e cultural, o Estado não era responsável direto pela censura do *KuxaKanema*, enquanto ele fosse arma ideológica da Frelimo, considerado enquanto seu caráter documental, informativo e socialista. Porém as obras filmicas ficcionais, em um espaço dedicado a criatividade, sofreram, em alguns casos, com intervenções diretas na montagem final¹⁴. Como no caso de “*Mueda, Memória e Massacre*” (1979), produzido por Ruy Guerra. Para Gallo (2020), “o filme parece extrapolar uma narrativa meramente politizadora da memória ao utilizar elementos da cultura local” (GALLO,2020, p.177), mencionando que o Estado efetuou de maneira seletiva elementos que poderiam ou não ser valorizados dentro da nova Nação.

Por isso, a preocupação dos dirigentes com uma narrativa filmica que fosse facilmente compreendida e pensada nos moldes que estavam em circulação naquele momento e naquela sociedade, pois para além das inovações tecnológicas do cinema, o período em questão foi marcado uma forte instabilidade política.

Durante os anos 1980, o governo da Frelimo foi ficando cada vez mais comprometido pelos ataques da Renamo, que eram financiados primeiro pela Rodésia governada por uma minoria branca e depois pelo Apartheid da África do Sul em retaliação ao apoio da Frelimo à ANC¹⁵. (ARENAS, 2012, p.59)

Mesmo com a vitória da Luta Armada conquistada pela Frelimo, e conseqüentemente a independência, o país foi alvo de diversos conflitos internos, principalmente com a Resistência Nacional Moçambicana – RENAMO.¹⁶ Sobre esses conflitos internos Fernanda Gallo discorre:

Renamo passou a se valer de conflitos internos, muitos deles relacionados aos descontentamentos frente às ações da Frelimo. Programas como as fazendas estatais e as aldeias comunais foram rejeitados por parte da população moçambicana que, na sua quase totalidade, era rural e vivia segundo regras

¹⁴Sobre a censura direta do Estado na produção dos filmes, Raquel Schefer (2015) realiza a discussão sobre a intervenção do Ministro de Informação sobre aquele que é considerado o primeiro filme de ficção moçambicano - “*Mueda, Memória e Massacre*”(1979), produzido por Ruy Guerra. Que foi recusado em 1979, e parcialmente refilmado sem a supervisão direta do diretor. A versão “oficial mutilada” foi premiada no Festival de Cinema de Tashkent em 1980 e exibida em diversos certames internacionais como obra modelar do cinema revolucionário moçambicano.

¹⁵ “*African National Congress*”, o Congresso Nacional Africano é um movimento e partido político sul-africano. Foi fundado em 1912, na cidade de Bloemfontein, com a proposta de advogar os direitos da população negra do país.

¹⁶ A RENAMO foi fundada em 1975 após a independência de Moçambique como uma organização política anticomunista, patrocinada pela Organização Central de Inteligência da Rodésia. A formação do partido (ainda como grupo guerrilheiro de direita) se deu sob os auspícios do primeiro-ministro da Rodésia, Ian Smith, que procurava por meio da RENAMO, impedir que o governo da FRELIMO fornecesse refúgio para a União Nacional Africana do Zimbábue, militantes que buscavam derrubar o governo rodesiano. Os guerrilheiros do RENAMO foram chamados pela Frelimo de “Bandidos armados”.

sociais destoantes dos princípios coletivistas e igualitários importados do socialismo. [...] moçambicano, que abandonaria elementos considerados retrógrados como o modo de vida disperso, a poligamia, o curandeirismo e a produção familiar não produtora de excedentes. Outra ação polêmica do governo socialista foi a Operação Produção (1983), que deslocou violentamente milhares de pessoas consideradas “improdutivas” para trabalharem de maneira forçada nos chamados campos de reeducação, assunto, até hoje, considerado de difícil aceitação social. (GALLO, 2020, pp, 178-179)

Ainda sobre este contexto, em 1986, após a morte de Samora Machel, em um acidente de avião que ainda é questionado, e o fim da experiência socialista da Frelimo, culminaram na falta de investimentos e infraestrutura. Em 1991, o Instituto Nacional de Cinema sofre com um incêndio, no qual grande parte de filmes foram perdidos, restam apenas aqueles referentes aos primeiros dez anos de independência. Diante disso, com o fim da Guerra, em 1992, o cenário é de total abandono do INC pelo Estado.

1.3 O *KuxaKanema* e seu papel político-ideológico

Considerando a importância do cinejornal em Moçambique, é plausível que consideremos o *KuxaKanema* como o responsável pelo nascimento do cinema¹⁷ no país. Projeto iniciado assim que o Instituto Nacional de Cinema é fundado, tinha o objetivo de “filmar a imagem do povo e devolvê-la ao povo” (CARDOSO, 2003), fazendo com que o povo, dessa maneira, se reapropriasse de sua imagem. Ou seja, ele foi utilizado usado como uma ferramenta para a propagação ideológica do Estado, que inseria os sujeitos no centro do processo de construção da nação, assim, buscava a identificação do espectador com aqueles que estavam em cena. O *KuxaKanema*, dessa maneira, tentou despertar a consciência nacional, para reunir as diferentes populações que compunham o 'povo', fazendo avançar o projeto revolucionário. De acordo com Isabel Noronha (2019) o *Kuxa Kanema*: “era uma forma de descobrir cada semana um pouco desse país que queríamos construir, mas que, na verdade, mal conhecíamos”. (NORONHA, 2019, pp.92, *apud* GALLO, 2020, p, 176)

O *KuxaKanema* também teve sua existência segmentada em dois momentos. Na primeira fase, foi produzido por Fernando Almeida Silva, até 1978, com edições de

¹⁷ *Kuxa Kanema* é um neologismo criado pelo poeta, roteirista e produtor Luís Carlos Patraquim que significa “o nascimento ou a aurora do cinema”, cunhado a partir dos idiomas changana e makua falados no sul e norte de Moçambique, respectivamente, num gesto que evidencia o princípio abrangente de unidade nacional após a Independência. (ARENAS, 2012, p. 27)

aproximadamente trinta minutos. Esse período, caracterizado pela introdução do cinema em Moçambique marcado pelas dificuldades enfrentadas nas primeiras produções do projeto.

Podemos caracterizar essas complexidades nos âmbitos sociais, culturais, e até mesmo logísticos. Pensando na variedade étnica do país, sua taxa de analfabetismo, a predominância da população na zona rural e afastada dos grandes centros urbanos, e os desafios encontrados em “ensinar o povo” a interpretar a linguagem cinematográfica. No entanto, mesmo com estas questões, as seguintes medidas foram tomadas nesse primeiro momento: a criação dos “cinemas móveis”; a nacionalização das salas de cinema e os investimentos na formação técnica.

Em sua segunda fase (1980), refletindo as mudanças políticas do INC, o *KuxaKanema* consolida-se no recém-formado cenário cinematográfico moçambicano. Seu objetivo é ainda mais claro e salientado pelos seus dirigentes. De acordo com Vieira:

Os principais objetivos destes jornais cinematográficos eram informar, educar e mobilizar a população em torno de um ideal comum. Constituíram uma verdadeira arma política e uma poderosa forma de unificação e estruturação de um país com várias tribos e etnias, que era necessário juntar em torno de um ideal comum – um país em que todos são livres e são moçambicanos. (VIEIRA, 2015, p.76)

Percebemos aqui, como a questão da unidade nacional sempre esteve presente nos discursos da Frelimo. Desde os seus primórdios com as palavras de Eduardo Mondlane (PAREDES, 2014), esse que via no tribalismo um dos principais aspectos utilizados pelos colonizadores para segmentar e segregar os moçambicanos. Sendo assim, um fator que impedia a formação de uma nação forte e consistente em suas convicções.

Sobre esse segundo momento do cinejornal, ele subdivide-se em duas concepções estéticas, em sua fase inicial, com a imagem do povo e para o povo (ver figura 2), com a busca pelo sentimento de pertença desses sujeitos à uma nação própria e única, conquistada através da luta anticolonial. E em seu segundo momento, quando teve que modificar sua vertente ideológica, visto o contexto político instável (ver figura 3). Com isso, “nos primeiros anos as imagens do *KuxaKanema* eram de otimismo, mais tarde com a intensificação da Guerra Civil Moçambicana (1976-1992), foram as imagens de ataques da RENAMO, a partir da Rodésia e da África do Sul, que foram mostrados por todo o país.” (VIEIRA, 2015, p. 77).

Com a Guerra Civil, o jornalismo do *KuxaKanema* torna-se transmissor de notícias referente as batalhas, no qual encontra-se apenas as devastações causadas pela guerra – imagens de fome, miséria e dos massacres. O imaginário referenciado nesse momento, passou a referir-se ao combate à guerra e à violência causada pelos adversários da Frelimo. O fim de *Kuxa*

Kanema, em 1986, ocorre após a morte do primeiro presidente independente de Moçambique, Samora Machel¹⁸.

Ao compreendermos a trajetória do Instituto Nacional de Cinema e do *KuxaKanema* é perceptível como a linguagem cinematográfica pode ser transformada ao longo da história, sendo utilizada de acordo com interesses políticos-ideológicos. No caso Moçambicano não foi diferente, desde seu primórdio ele já carregava em si a função de legitimar a independência e, depois, foi utilizado para garantir a permanência do Governo Revolucionário no poder, utilizando-se do Roteiro de Libertação.

Figura 2 - A imagem do povo para o povo



Fonte: *KuxaKanema* – o nascimento do cinema. Margarida Cardoso (2003)

¹⁸ Em 19 de outubro de 1986, o primeiro presidente de Moçambique independente, Samora Machel, de 53 anos, morreu num acidente de avião na encosta da colina de Mbuzini, no nordeste da África do Sul. Ele voltava, a bordo de um Tupolev 134A, de Mbala, no norte da Zâmbia, onde havia participado de uma cúpula regional. Dos 33 passageiros – na maior parte militares soviéticos –, nove sobreviveram.

Figura 3 - Bandidos armados



Fonte: *KuxaKanema* – o nascimento do cinema. Margarida Cardoso (2003)

1.4 A passagem “meteórica” de Jean-Luc Godard e Jean Rouch pelo INC

Procuramos até aqui compreender como o cinema em Moçambique consolidou-se após a Independência. Entre as especificidades desse momento, encontra-se o apoio de profissionais de diversas nacionalidades. Entre os motivos dessa contribuição, a construção de uma sociedade nos moldes socialistas, fez com que houvesse um grande interesse desses realizadores no país africano. Dentre esses nomes, de Jean-Luc Godard, Jean Rouch e Ruy Guerra são constantemente apresentados pela idealização de projetos envolvendo o cinema e pela contribuição na criação do cinema em Moçambique.

Sobre as contribuições, a presença do cineasta francês Jean-Luc Godard é bastante discutida em seu período de passagem em Moçambique. O governo do país assina, em 1978, um contrato com o diretor francês, sua finalidade era a de estudar a implantação da televisão. No entanto, sua estadia foi marcada pela tentativa de desenvolver outros projetos, o que culminaria em sua retirada prematura do país. Seu projeto mais polêmico se caracterizou em montar uma “televisão e uma contra-televisão”, uma TV “de e para o povo”, ele chegou a essa questão ao perceber que uma grande fração da população rural de Moçambique, nunca teve acesso ao audiovisual. Sua ideia era a de ensinar as técnicas de filmagens aos camponeses e deixá-los, por conta própria, a produção de imagens de suas vidas e cotidiano. Porém esse projeto não foi aceito pelo INC ou pelo Governo e sua ideia nunca se concretizou.

O realizador Jean Rouch também chegou à Moçambique em 1978, convidado para lecionar sobre técnicas de filmagens. O formato escolhido foi o Super 8, criado pela Eastman

Kodak, a escolha se caracterizou pela rapidez e agilidade em aprender e fazer imagens com esse material. Para ele, isso seria necessário visto a necessidade de uma rápida emergência cinematográfica no país. (VIEIRA, 2015, p.81)

O cineasta iniciou seu projeto juntamente com sua equipe, formando técnicos nas aldeias do interior do país, o que se caracterizou no desentendimento de Jean Rouch com o Instituto Nacional de Cinema. De acordo com Vieira 2015, a saída precoce desses idealizadores ocorreu pelas críticas aos equipamentos utilizados pelo INC (16 e 35 mm), para os diretores, o cinema da independência deveria ser realizado através de meios simples e rápidos para acompanhar as mudanças da sociedade. Porém o resultado do projeto de Rouch foi desanimador, dos filmes produzidos apenas vinte foram considerados para serem transmitidos, o diretor então teve de admitir que, devido às limitações técnicas do formato, não era possível fazer várias cópias dos filmes em Super 8, o que os transformou em filmes descartáveis com uma vida curta de exibição imposta. Sobre a passagem dos cineastas em Moçambique, Mahomed Bamba (2017), afirma:

Enquanto Rouch e Godard advogavam por uma formação da população às técnicas e que pudesse desembocar na emergência de um cinema do povo para o povo, o governo da FRELIMO, com a criação de estruturas como o INC, o Centro de Estudos de Comunicações (encarregado de fomentar campanhas de informação sobre saúde, educação e técnicas agrárias), parecia mais interessado no fomento de um cinema estatal, feito por profissionais. Mesmo utilizando essa infraestrutura de base, os organizadores franceses das oficinas reconheciam que sua colaboração ocorria em paralelo com as atividades cinematográficas que eram de incumbência do INC, principal agente do cinema moçambicano e responsável pela produção hebdomadária dos cinejornais *Kuxa Kanema*. (BAMBA, 2017, p.57)

Sobre o legado deixado pelos cineastas franceses, Vieira considera que “a influência de ambos na cinematografia moçambicana se resume aos aspetos técnicos que conseguiram transmitir aos seus alunos pois a passagem de ambos por Moçambique usando a palavra do cineasta José Cardoso foi “meteórica”. (VIEIRA, 2015, p.84).

1.5 De jornalista a cineasta: a trajetória de Licínio Azevedo no cinema moçambicano

Licínio Azevedo, jornalista e escritor brasileiro, radicado em Moçambique e, como já discutido acima, chamado por Ruy Guerra para prestar contribuições ao Instituto Nacional de Cinema. Em seu caminho, trabalhou com Godard e Rouch, auxiliando em seus projetos, no

entanto, mesmo com a saída dos vanguardistas franceses, Azevedo continuou no país, onde consolidou-se enquanto cineasta, a partir dos anos 1990.

De acordo com o próprio Licínio Azevedo, em entrevista concedida a Ana Cristina Pereira e Rosa Cabecinhas (2016), seu objetivo não era o de tornar-se cineasta, ele foi convidado para trabalhar no INC, mas como jornalista, essa que foi sua formação. Porém durante os anos 1980, Azevedo iniciou seus trabalhos voltados à televisão¹⁹ e ao rádio, buscando levar informações a zona rural do país. Foi nesse momento também que surgiram suas primeiras produções em formatos de pequenos documentários e curtas metragens. (CABECINHAS&PEREIRA,2016, p.1029)

Ao final da guerra civil e assinado o tratado de paz (1992), os idealizadores procuram auxílio financeiro no exterior. Porém Gallo (2020) atenta para umas das questões que fazem com que esses cineastas se mantenham de acordo com a agenda de ONGs e agências de financiamento, já que os filmes encomendados são aqueles que refletem sobre problemas sociais como a AIDS, a violência doméstica, o casamento prematuro, os conflitos religiosos, entre outros. Diante desse movimento, surgiram no cenário cinematográfico algumas produtoras que com apoio financeiro conseguem até os dias atuais, manter suas produções. Licínio Azevedo, atualmente é proprietário, juntamente com seu sócio Orlando Mesquita, da produtora de filmes e multimídia *Ébano Multimedia*²⁰.

Seus documentários, em grande maioria, retratam a questão da guerra civil e suas consequências na sociedade Moçambicana, visto que o tema “continua sendo um assunto delicado para a sociedade moçambicana, já que está presente na memória do trauma e nas acusações políticas, mas ausente de um debate amplo. [...]” (GALLO, 2020, p.182) Sobre suas obras:

Azevedo tem realizado um número considerável de documentários e longas-metragens abordando um amplo leque de questões importantes ao entendimento da experiência pós-colonial e pós-guerra de Moçambique, do

¹⁹ De acordo com Fernando Arenas (2012), *Histórias comunitárias* (2000), foi uma série de curtas que Azevedo dirigiu e escreveu juntamente com Orlando Mesquita. Essa série inclui seis documentários de curta-metragem ou filmes do tipo docudrama que se passam principalmente em áreas rurais de Moçambique (em sua maioria, nas províncias de Nampula e Cabo Delgado), enfocando dimensões humanas concretas no que diz respeito a questões de desenvolvimento confrontadas pela população local. *Histórias comunitárias* destaca os esforços por parte das comunidades rurais em busca de autonomia econômica e sustentabilidade a longo prazo, em harmonia com suas próprias culturas e meio ambiente, inclusive a autogestão coletiva de suas terras e recursos naturais, fornecimento de água e eletricidade, além de melhores condições de moradia e acesso à saúde e educação.

²⁰ Desde 2006, a distribuidora de cinema *Ébano Multimedia* e a Associação Moçambicana de Cineastas (AMOCINE) realizou um festival de documentários internacionais em Maputo (Dockanema) com filmes de Moçambique, a África em geral e outros países do mundo. Porém, após pesquisas, percebemos que a última edição desse evento, aconteceu em 2012.

retorno emocional dos refugiados de guerra à sua terra natal (A árvore dos antepassados, 1994); à ameaça mortal das minas terrestres espalhadas pelo interior de Moçambique (O acampamento da desminagem, 2005); às perdas humanas e ambientais causadas por quinze anos de guerra civil (A guerra da água, 1996); às injustiças decorrentes do dogmatismo ideológico do governo no pós-Independência (Virgem Margarida, 2012); às trágicas consequências da epidemia da Aids (Night Stop, 2002). (ARENAS, 2016, p.28)

Arenas é ainda mais assertivo ao considerar Azevedo como diretor contemporâneo mais importante de Moçambique. Grande parte de sua produção cinematográfica pertence aos documentários, esses que seguem uma abordagem de representação da sociedade moçambicana. Permanece ainda com uma interpretação ética que permite ao “outro” se expressar através de suas obras. Ou seja, a “*práxis* cinematográfica” do realizador assemelha-se com as características do “modo observacional” do documentário, de acordo com termo cunhado por Bill Nichols (1991). Em suas produções, encontram-se também as características do *cinéma vérité*, o que para Arenas seria uma ótima ilustração do que seria o “modo observacional”. Ainda sobre o modo como Azevedo constrói a narrativa de suas obras e a sua “presença ausente”, o autor continua:

com a distância não intrusiva entre a câmera e os sujeitos; a natureza da performance aparentemente pouco ensaiada ou dramatizada por parte dos atores; o foco em pessoas comuns; o uso de câmera portátil; locais autênticos; sons naturais e pouca pós-produção. A edição envolve breves cenas ocasionais intercaladas no fio narrativo retratando o cotidiano, a paisagem, animais, instrumentos musicais tocados por pessoas locais, ou rituais de dança, que acrescentam textura ao mesmo tempo em que enriquecem e complementam a estória, através da inclusão de elementos relacionados a práticas culturais e hábitat, constitutivos das vidas dos sujeitos retratados. (ARENAS, 2016, p.29)

Através destes aspectos Arenas percebe nos documentários de Azevedo, uma reflexão produzida através da imagem e da ética de quem a produz – condição de observado e observador. O comportamento da câmera dá conta de diferentes elementos axiográficos que se manifestam no filme. Para o autor:

Os documentários de Azevedo são, em grande parte, estruturados ao redor de um “princípio axiográfico” (NICHOLS, 1991, p. 77-95) onde uma ética de representação é conhecida e vivenciada através da relação espacial entre a câmera e os sujeitos, refletida na proximidade física conforme deduzida pelo uso de closes de grande ângulo, assim como uma aceitação tácita, mútua, entre o cineasta e os sujeitos, a qual prevalece em todos os seus filmes. (ARENAS, 2012, p.82)

Ainda sobre a relação do diretor para com os sujeitos representados, Arenas aponta para a abordagem “*outsider/insider*”, de Azevedo, na qual o diretor é um indivíduo que não pertence àquele grupo representado, mas consegue, através de seu comportamento observacional,

representar através do documentário aquela população. Visto seu lugar, enquanto brasileiro branco de classe média e que, na maioria absoluta de suas obras, retrata moçambicanos negros pobres e quase sempre camponeses.

Sobre a produção de Azevedo na contemporaneidade, destacam-se seus filmes com caráter ficcional “*Virgem Margarida*” (2012) e “*Comboio de Sal e Açúcar*” (2016). Ambos retratam Moçambique após a conquista da Independência. O primeiro com o recorte temporal definido em 1975, já o segundo retrata os acontecimentos da Guerra Civil durante a década de 1980. Porém nosso enfoque será dado ao filme de 2012, com a história de Margarida, uma jovem camponesa que é levada por engano ao campo de reeducação para prostitutas.

O filme inspirou-se, nas palavras do próprio diretor, em uma fotografia (ver figura 4) de Ricardo Rangel (1924-2009), em que uma mulher é escoltada por dois soldados, sobre isso:

A ideia do filme surge-me, como documentário, a partir de uma foto do meu amigo Ricardo Rangel, o grande fotógrafo moçambicano, da geração do Ruy Guerra, que faleceu há uns cinco anos. Um dia mostrou-me uma foto: uma mulher, prostituta, de minissaia, escoltada por dois militares, guerrilheiros recém-saídos da guerra pela Independência. Era o começo da operação que tinha como objetivo levar todas as prostitutas, símbolo da decadência e exploração colonial, para centros de reeducação no interior do país, no meio da selva, entre animais selvagens, para serem transformadas em “mulheres novas”. Eu próprio, ultra idealista na época, julgava aquele processo algo de positivo. Rangel deu o nome à foto, “*A Última Prostituta*”, mas de maneira bastante irônica. A foto me inspirou para um documentário que fiz, com o mesmo título, documentário bastante tradicional, baseado em entrevistas com reeducandas e reeducadoras (ex-combatentes) pois o tema, na época, não permitia grandes fantasias. No documentário, com os depoimentos das reeducandas, sobretudo, me dei conta do que realmente havia acontecido em nome das boas intenções, todo o lado machista, etc. Um homem entre 500 mulheres. Elas contaram-me a história de Margarida, uma camponesa adolescente que foi levada por engano para o centro de reeducação. A história de Margarida, para mim, merecia uma ficção e não alguns minutos de documentário (FERREIRA, 2015: 1 *apud* FRANÇA, 2017, p.4).

Visto isso, “*Virgem Margarida*” abre um debate sobre os campos de reeducação que foram instalados logo após a independência, com a finalidade de criar “novos homens” e “novas mulheres”. Azevedo trata especificamente das prostitutas e a intensão do Estado em livrar o ambiente urbano dessas mulheres marginalizadas. Assim, através do filme, podemos compreender como o projeto de construção da “Nova Sociedade” conduzido pela Frelimo, está sendo discutido na atualidade e elaborado no plano da memória, ou seja, procuramos compreender como o Narrador Cinematográfico constrói seu argumento e seu ponto de vista sobre os “ecos” desse passado traumático em Moçambique no tempo presente.

Figura 4 - A última irmã desviada”, ou “A última prostituta”, Ricardo Rangel Lourenço
Marques (Maputo), 1975



Fonte: Bruna Triana (2018)

CAPÍTULO II - *Virgem Margarida* (2012) e a memória sobre os campos de reeducação

*A libertação da mulher é uma necessidade da revolução, garantia de sua
continuidade, condição do seu triunfo.*

Samora Machel (1972)

Neste segundo capítulo realizamos a análise do filme *Virgem Margarida* (2012), buscando dialogar com a memória nele elaborada sobre os campos de reeducação para prostitutas constituídos em Moçambique no pós-independência. Entendemos essa memória como representação construída na obra fílmica através da codificação dos elementos que constituem a linguagem cinematográfica. A partir desta análise, colocamos essa memória presente no filme em diálogo com a narrativa oficial sobre a história de Moçambique sedimentada no “Roteiro de Libertação”. Também buscamos compreender como o filme incorporou e/ou rejeitou elementos desse discurso legitimador do poder da Frelimo, como a questão do papel da mulher e da religiosidade popular na nação moçambicana, e qual versão da memória sobre a experiência dos campos de reeducação o filme faz circular no tempo presente.

2.1 “A luta continua!”: a história contada através da ficção

Os primeiros segundos do filme *Virgem Margarida* (2012), começam com o *close* em uma poça d’água em uma rua sem pavimentação. Podemos ouvir um caminhão se aproximando, tem-se algumas pessoas animadas cantando, segurando faixas com os dizeres: “A luta continua!”. O veículo passa pela câmera e continua seu trajeto entre transeuntes que apenas observam a movimentação. Já nos primeiros segundos da obra, temos uma afirmação do Narrador Cinematográfico: “A luta continua!”. Diante disto, questionamos: que luta é essa? Ela é uma luta do passado ou do tempo presente? E ainda, é possível que através deste passado encenado no filme, possamos compreender as lutas no presente? De acordo com João Borges Coelho (2015), “ao perguntarmos ao passado também estamos, de certa maneira, a fazer perguntas sobre o presente.” (COELHO, 2015, p.164). Então, utilizando-se do tempo passado, o Narrador Cinematográfico, no presente, proclama que existe uma batalha e que ainda está em aberta. Assim, procura-se no decorrer deste trabalho, responder, dentre outras, estas indagações diante de nossas interpretações.

Figura 5 - A luta continua!



Fonte: *Virgem Margarida* (Licínio Azevedo, 2012)

Continuando nossa análise da cena inicial, ao observar os militantes da Frelimo que estão no veículo, nota-se a euforia de um país recém liberto do opressor português. Nas faixas lê-se os seguintes dizeres: “A LUTA CONTINUA”; “UNIDADE TRABALHO E VIGILÂNCIA”; “INDEPENDÊNCIA OU MORTE: VENCEREMOS”²¹. Essas expressões reaparecem adiante²², quando as mulheres apreendidas na noite anterior, são levadas para um ginásio, onde passam por uma espécie de triagem com nome e endereço. Naquele ambiente as faixas estão estendidas pelas paredes. Afirmando mais uma vez os valores revolucionários, do passado, o Narrador Cinematográfico utilizou-se destas frases da própria Frelimo, para representar as contradições de seu projeto, pois diante de uma faixa de “independência ou morte”²³, encontram-se várias mulheres detidas e privadas de liberdade, aparentemente sem nenhum motivo.

Considerando as interpretações acerca das contradições e equívocos do projeto da Frelimo, o filme continua tecendo suas críticas. Durante o último crédito da sequência inicial, tem-se a declaração de que a obra se trata de uma história inspirada em fatos e personagens reais. A cena continua, o som ao fundo é típico de um centro urbano, buzinas, conversas e passos, corte e *close* em um letreiro iluminado indicando um hotel. Novo corte e agora sombras de soldados são vistas subindo as escadas, aparentemente daquele mesmo prédio. Os ruídos da

²¹ 0:01:15

²²0:04:45

²³0:05:35

cidade são sobrepostos por vozes de ordem, batidas nas portas e gritos, é perceptível que os homens estão retirando as pessoas dos quartos. A personagem Rosa (Iva Mugalela) é reconhecida em meio as personagens, ela é escoltada por um soldado que vem acompanhado de outros colegas²⁴. Durante essa sequência, a iluminação desenvolve um importante papel na construção das cenas. As sombras dos militares rompem a sequência que vinha se delimitando, o que parecia apenas mais uma noite na vida das mulheres apresentadas até naquele momento, se modifica através daqueles sujeitos que são os responsáveis pelas detenções. Essa primeira aparição irrompe em cena, assim como o campo de reeducação na vida das personagens.

Refletindo sobre a estratégia do plano que apresenta os soldados, com a iluminação favorecendo suas silhuetas (ver figura 6), percebe-se como esse mecanismo cinematográfico coincide com o teatro de sombras. Para além de utilizar a luz ao seu favor, ambos são representações, são categoricamente consideradas por seu caráter manipulativo da realidade. Considerando as semelhanças das técnicas utilizadas nestas artes:

Durante todo o desenvolvimento técnico que levou a criação do cinema, os elementos essenciais utilizados para a produção de imagens em movimento são os mesmos: a luz, a imagem e a tela. Esses são os mesmos elementos básicos utilizados milenarmente pelo teatro de sombras oriental. Enquanto a lanterna mágica e o projetor de cinema utilizam luz artificial, placas e películas, o teatro de sombras utiliza tanto luz natural quanto artificial. As imagens são produzidas iluminando-se as marionetes, denominadas silhuetas, e projetando sua sombra na tela. (ARRUDA, 2010, p. 15)

Figura 6 – “Silhuetas dos soldados”



Fonte: *Virgem Margarida* (Licínio Azevedo, 2012)

²⁴ 0:04:25

Porém o que se pretende com essa correlação é compreender o caráter manipulativo²⁵ do cinema. Sendo assim, nossa reflexão sugere que os combatentes se assemelham às marionetes, reafirmando o caráter manipulativo da linguagem cinematográfica. Ou seja, mesmo que a obra se apresente inspirada em “fatos reais”, os jogos de luzes e os movimentos das câmeras deixam ao espectador o caráter ficcional da narrativa. Para Alex França (2017), “pela complexidade do contexto histórico abordado, a escolha e defesa pelo filme de ficção, pode isentá-lo, por exemplo, de problemas com o governo do país e autoridades da Frelimo.” (FRANÇA, 2017, p.33) Já para o próprio diretor, a escolha pela ficção deu-se pela facilidade em conseguir financiamento estrangeiro, visto a falta de investimento estatal no cinema, para Azevedo, “nesse momento para mim é mais fácil conseguir financiamentos internacionais para ficção do que para documentário” (CABECINHAS, R.; PEREIRA, A. 2016, p.1030).

Neste ponto discordamos da ponderação de França, visto que Azevedo como um antigo militante e apoiador da Frelimo, e conseqüentemente sua relação com o partido não seria assim tão desgastada, por outro lado o próprio diretor afirma:

[...] então quando o filme ficou pronto coincidiu com processo de eleições, como eu fui sempre simpatizante do partido FRELIMO... foi o partido que fez a libertação e tal... pediram que não passasse o filme, naquele momento... que não passasse na televisão, pronto aceitei, porque era um momento em que iria parecer provocação. (CABECINHAS, R.; PEREIRA, A. 2016, p.1034)

Sobre a escassez de recursos no cinema africano, Roy Armes (2012) afirma que a grande maioria dos filmes africanos são financiados por agências estrangeiras, e em alguns casos de países que antes eram suas metrópoles, o que se torna um compromisso para ex-colônias atender necessidades e interesses distintos. Um filme africano pode, por exemplo, ser financiado por cinco ou seis países.

Em princípio consideramos então, que a escolha pelo filme de ficção deve-se pela facilidade em conseguir subvenções externas para a produção. Continuando, durante este trabalho, pretendemos ir na contramão da justificativa de França (2017), argumentando que em *Virgem Margarida* podemos encontrar aspectos que questionam a atuação política da Frelimo,

²⁵ Considerando o cinema uma linguagem, com técnicas próprias de produção, afirmamos seu caráter manipulativo, seja ficção ou documentário. Significa dizer que, o filme é caracterizado por um conjunto de imagens em movimento que precisam ser trabalhadas, editadas, montadas, passando por uma gama de profissionais e técnicos responsáveis por finalizar a obra, tal qual é exposta ao espectador. Ele é manipulado em seu aspecto técnico de produção, mas não podemos deixar de afirmar que essas montagens e edições, também carregam significados e são esses significados produzidos, através da narrativa fílmica, que pretendemos questionar e interpretar. (NAPOLITANO, 2008, p. 247)

mas sem romper de maneira radical com os princípios ideológicos que sustentaram a FRELIMO e sua atuação no pós-independência como partido marxista-leninista.

Apontamentos já foram realizados acerca do conceito do novo homem, neste momento consideramos os desafios e a história da mulher revolucionária durante a institucionalização da FRELIMO, enquanto frente ampla de luta anticolonial, e no segundo momento, após a independência. E como esses debates do passado reverberam na representação da mulher militar na atualidade, através do filme e da figura de Maria João.

2.2 A “Nova-Mulher”: A mulher revolucionária e seus desafios

Encontra-se nos estatutos do I Congresso da FRELIMO (1962), o encorajamento para a formação de organizações sindicais de mulheres. O projeto ainda previa pagamentos igualitários e o desenvolvimento sociocultural feminino. Diante disso, um movimento de mulheres começou a se formar em meio as expatriadas moçambicanas²⁶, onde elas realizavam diversas tarefas, como: o engajamento na “mobilização de pessoas para o movimento, apoiaram no enquadramento dos refugiados que iam chegando, trabalhavam com crianças órfãs, vendiam cartões da FRELIMO.” (CASIMIRO, 2005, p.60).

No entanto, a primeira organização fundada oficialmente foi a Liga Feminina de Moçambique (LIFEMO), em 1962. Seu objetivo era, inicialmente, apoiar as famílias daqueles que se juntavam a causa e explicar os propósitos da FRELIMO. Este trabalho exigia o conhecimento das mulheres aos bairros onde havia maior concentração de moçambicanos, contando com o apoio das tanzanianas, através dos clubes de mulheres (*Woman's Clubs*). Essas mulheres, após o início da luta armada sofreram novas cobranças e por ventura não se acostumaram com os novos métodos de trabalho. Para Isabel Casimiro, diversos fatores corroboraram para essa dificuldade de adaptação, mas a autora destaca a maioria urbana que não se ajustou à guerrilha no campo. (CASIMIRO, 2005).

Em 1965, um ano após o início da guerrilha, surgiu por reivindicação das próprias guerrilheiras, o Destacamento Feminino (DF). Isabel Casimiro (2005) chama a atenção para o papel que as mulheres tiveram na construção deste movimento, visto que em documentos

²⁶ “Eduardo Mondlane havia adquirido proeminência internacional em sua trajetória que o levou, a partir de sua expulsão da Universidade de Witswatersrand na África do Sul pelo regime de apartheid e sua ida como bolsista universitário aos EUA em 1951, a trabalhar como funcionário das Nações Unidas, ocasião em que conheceu o futuro presidente da Tanzânia Julius Nyerere – aliado que se tornaria fundamental para a FRELIMO, fundada na Tanzânia a seu convite” (ISHAMO, 2000, p. 86; SCHNEIDMAN, 1978, p. 58 *apud* BASTOS, 2018, p.12).

oficiais ele nasceu dentro das camadas superiores da FRELIMO, em 1966, mas a autora afirma que essas solicitações surgiram diante das questões presenciadas pelas mulheres que estavam em campo.

O DF enfrentou diversos obstáculos dentro da própria guerrilha, seja por homens ou até mesmo mulheres. Os homens afirmavam que o sexo feminino era frágil e que não aguentaria o treinamento militar. Dentre as alegações masculinas, as mulheres eram culpadas pela corrupção e pela gravidez, sendo até “castigadas” pela guerrilha, essa que as impedia de casar, tornando-as mais infelizes do que seus companheiros. Ainda para provar a incapacidade feminina, utilizavam-se delas como amantes e eram forçadas ao trabalho pesado. Dessa maneira, as guerrilheiras que haviam se juntado à luta atuavam, muitas vezes, “como produtoras e reprodutoras, fonte de prazer sexual para os guerrilheiros que, sob a direção de alguns *chairmen* (chefes tradicionais homens), organizavam o controle de sua força de trabalho [...]” (CASIMIRO, 2005, p.61) Os mais velhos também tinham receio de mandar suas filhas para o combate, visto o número de mulheres que voltavam grávidas. Além de que, o trabalho militar as isentava de suas ocupações como esposas e mães, observando que, as guerrilheiras não podiam se casar enquanto estivessem no destacamento.

Para as mulheres, outras questões eram impostas, entre elas, a difícil conciliação das tarefas domésticas e a mobilização revolucionária. No entanto, para Casimiro, o Destacamento teve importante papel, uma vez que, em seu interior as mulheres adentraram em um ambiente “sagrado, reservado ao homem”. Limitando o domínio masculino, sobre a função produtiva e reprodutiva das mulheres, que antes viviam nas zonas camponesas e conservadoras (CASIMIRO, 2005). Com tudo, é preciso ressaltar que a oposição masculina não se extinguiu, como será visto adiante.

Com o avanço da luta pela independência e a vitória da FRELIMO no horizonte, muitas das guerrilheiras começavam a questionar o domínio masculino que ainda ocorria nos destacamentos. Diante destas demandas, em 1973, foi fundada a Organização da Mulher Moçambicana (OMM), na Tanzânia, com participação de algumas integrantes do DF. Entretanto, essa criação teve seus conflitos internos, seja pelos questionamentos em torno da própria fundação da OMM, observando que o Destacamento já vinha realizando as tarefas propostas pela organização. Ou pela sua coordenação, composta por mulheres que não participaram ativamente da LALN²⁷.

²⁷ Luta Armada de Libertação Nacional.

Pode-se observar que, durante a luta armada, as mulheres tiveram fundamental importância para a vitória Moçambicana. Elas se envolveram com novas tarefas, seguindo o princípio socialista de que a “libertação da mulher seria possível pela sua integração no trabalho social” (CASIMIRO, 2005, p.63). O que ocorreu, no entanto, foi o esquecimento de pautas intimamente ligadas ao feminino, como as tarefas reprodutivas e seus papéis sociais como mães e esposas. Ressaltando assim, a condição feminina de trabalhadoras domésticas invisíveis e não remuneradas.

Após a conquista do poder pela FRELIMO, a OMM foi responsável pela tentativa de “reprodução”, em todo o território moçambicano, das experiências vivenciadas nas Zonas Libertas²⁸ durante a Luta Armada. Ambiente esse que, para a elite revolucionária, foi responsável pelo preâmbulo do projeto de emancipação feminina que ocorreu nos anos seguintes. Seus objetivos foram: inserir a mulher no trabalho militar, na educação científica e na construção de uma sociedade socialista. A OMM teve também importante papel de organização das mulheres do campo, fundando cooperativas e associações. Realizando ainda campanhas nas áreas da saúde e da educação feminina.

A Frelimo, após 1975, adotou, em relação as mulheres, uma política de orientação socialista, utilizando-se de seu conceito modernidade. Ao mesmo tempo, empenharam-se em uma política de “bem-estar” social, essa que por sua vez foi uma pauta de caráter internacional, visando assim, inserir a “Mulher no Desenvolvimento.” Este último, tinha o foco voltado ao papel reprodutivo da mulher e sua relação familiar, contribuindo com projetos que providenciassem habilidades no planejamento familiar, e no trabalho social. Isto é, uma política de caráter liberal, que procurava uma maior equidade entre mulheres e homens, sem que os estereótipos, o trabalho doméstico, e as relações de gênero e poder, fossem questionadas. (CASIMIRO, 2005).

Diante deste paradigma da “Mulher no Desenvolvimento”, a Frente passou a combater qualquer resquício de práticas consideradas obscurantistas e que reproduziam a inferioridade

²⁸“Zonas Libertas” ou “Zonas Libertadas” foi uma “designação da própria FRELIMO para os espaços tomados do controle da administração portuguesa por meio da ação armada entre 1964 e 1974 (PANZER, 2009 *apud* BASTOS, 2018, p.13)”. Às experiências vivenciadas ali, através da Luta Armada, serviram como base para a futura organização da nação após à independência.

da mulher, tais como: o casamento arranjado, o *lobolo*²⁹, o *levirato*³⁰, ritos de iniciação, prostituição e etc. Sobre essas questões Osmundo Pinho (2013) discorre:

“[...]por meio do *lobolo* e do *levirato*, a mulher é comprada e herdada, “como se fosse um bem material e fonte de riquezas”. Sob o império do obscurantismo e do feudalismo tradicional, a mulher é superexplorada pelas relações tradicionais de gênero, e disso seria preciso libertá-la. (PINHO, 2013, p. 67)

A libertação da mulher, que é considerada “duplamente oprimida”, para teóricos marxistas-leninistas, poderia ocorrer apenas com a modernização da sociedade. Sendo assim, para a Frelimo, a luta de classes, a industrialização e uma política revolucionária de modernização, eram necessárias para a libertação feminina.

Samora Machel, em 1973, realizou um discurso³¹ que posteriormente transformou-se em livro, esse que foi bastante utilizado para moldar os rumos da libertação da mulher revolucionária. Machel, em sua exposição, aponta para o capitalismo e o colonialismo como causadores da repressão feminina, ignorando o patriarcado e os privilégios masculinos sobre as mulheres. A exploração da mulher se aproximaria do sujeito explorado pelo colonialismo, afirmando assim que “a contradição antagónica não é entre a mulher e o homem, mas, sim entre a mulher e a ordem social, entre todos os explorados, mulheres e homens, e a ordem social” (MACHEL, 1974, p.13). No entanto, o modelo feminino a ser buscado, para o presidente, não tem qualquer semelhança com a mulher emancipada ocidental, essa “que bebe, é a que fuma, é a que usa calças e minissaias, a que se dedica à promiscuidade sexual, a que recusa ter filhos, etc.” (MACHEL, 1972, p.14). Ou seja, ele é incisivo em sua crítica contra o feminismo ocidental, acusando-o de dividir mulheres e homens, e deter a atenção daquilo que seria a única maneira de emancipação única e universal- a revolução.

Considerando a família burguesa e o casamento, fundado sobre o direito da propriedade privada, como uma forma de domínio sobre a mulher, a Frelimo não se despiu totalmente de sua intenção regulatória das relações privadas, apenas deu-lhe a ela novos ares. Campanhas foram realizadas para que o casamento fosse registrado pelo Estado, buscando excluir o

²⁹ De acordo com o site DW “O Lobolo é um costume cultivado até hoje no Sul de Moçambique. Segundo esta tradição, a família da noiva recebe dinheiro pela perda que representa o seu casamento e a ida para outra casa.” Disponível em < <https://bit.ly/2QQAqMI> > acesso em 12/01/2019.

³⁰ “O *levirato* aparece na etnografia como a “herança da viúva”. Morrendo um irmão, outro lhe herda a esposa. A origem do termo se encontra no Velho Testamento hebraico, que documenta o costume na antiga sociedade patriarcal judaica. Como em Gênesis 38:8: “Vai, toma a mulher de teu irmão, cumpre teu dever de *levirato* e suscita uma posteridade a teu irmão.” (PINHO, 2013, p.67)

³¹ “A libertação da mulher é uma necessidade da revolução, garantia de sua continuidade, condição do seu triunfo” foi publicado em 1974, como parte da Coleção Estudos e Orientações – Edições da Frelimo.

matrimônio tradicional e o religioso. Consequentemente, modernizando as relações particulares em moldes estabelecidos e controlados pelo Estado. Com isso:

O Estado e suas forças hegemônicas se esforçam para construir a família em moldes determinados: não poligâmica; universalmente inscrita no registro civil; realizada por um ato voluntário, entre duas pessoas maiores do sexo oposto. Por fim, o que parecemos ver é a necessidade de regular ao máximo, e de retirar do âmbito do consuetudinário, dos usos e dos costumes, e do diverso e do étnico, e inscrever na universalidade da lei nacional e pós-colonial os mecanismos discursivos e políticos de regulação e conexão entre a vida privada e a vida pública, a natureza e a cultura, a família e o Estado.” (PINHO, 2013, p.72).

Ainda apresentando as dificuldades do movimento das mulheres moçambicanas, Casimiro aponta para os desafios da construção de uma nova identidade feminina, em paralelo ao movimento nacionalista. Visto que, qualquer reivindicação feminina era considerada como aspecto individual, logo apontado como símbolo de deslealdade para com o grupo, e para com os líderes (homens). Esses que, através do combate, buscavam compreender e construir a autenticidade africana. Para a autora, isso deve-se pela dificuldade de enxergar a mulher como um agente social, e pela hesitação, neste ponto, da transformação do pessoal em político. (CASIMIRO, 2005, p. 76)

Para Isabel Casimiro, a Frelimo, tendo como referência o movimento comunista internacional, não conseguiu atingir o ambiente doméstico e o trabalho invisível da mulher, para ela, a questão crucial da luta feminina. Pelo contrário, neste cenário inseriu-se a mulher no trabalho social, não considerando suas atividades no âmbito familiar, ela foi então sobrecarregada por diversas atividades. Consequentemente:

A mulher continuou a ser vista apenas como o elemento unificador da família, célula base da sociedade, como mulher-dona-de-casa, educadora das novas gerações, garantia dum lar harmonioso, sem se considerarem as contradições que a dupla jornada trazia para as mulheres que trabalhavam fora de casa, na medida em que a sua participação na produção social não trouxe mudanças significativas para a divisão de trabalho entre os sexos, ao nível da esfera familiar. (CASIMIRO, 2005, p.71)

O ambiente familiar foi caracterizado como o lugar do obscurantismo, do imutável, e das estruturas conservadoras. As mulheres foram consideradas como seres imersos na ignorância e no obscurantismo. Precisando assim, que a esfera pública fosse ocupada por classes racionais e intelectualizadas (os homens). E para além, qualquer reivindicação que viesse chamar a atenção para a questão feminina, era considerado como uma “deslealdade para com a comunidade e o partido, e um atentado contra a preservação do que foi construído e

considerado, pelos dirigentes homens, como a autenticidade africana.” (CASIMIRO,2005, p. 76)

Após essa contextualização, argumenta-se que o filme é responsável por representar essa mulher guerrilheira, através de discursos que permeiam a memória sobre o período. Adiante procuramos problematizar a personagem da Comandante Maria João e como o filme constrói sua representação, no presente, dessa guerrilheira do passado.

2.3 “Posso ser homem muito mau:” A masculinização da mulher guerrilheira

A narrativa produzida no filme revela disputas que ocorrem na atualidade moçambicana. No espaço da rememoração de um passado recente e traumático, a obra fílmica reflete como a memória sobre as mulheres vem se consolidado no ambiente público. Teresa Cunha (2012) apresenta duas disputas desenrolando-se diante desses conflitos, são elas:

[...]quem está a prevalecer no discurso e na memória pública (Halbwachs, 200) sobre o momento primordial, ou seja, a independência política que se associa à constituição das nações: [...] as mulheres vítimas ou as mulheres valentes das guerras em Moçambique? [...] A segunda disputa que está em marcha é saber se a valentia das mulheres, para que exista e resista nas memórias distintas, [...] tem que ser também ela viril e narcisista como é a dos seus heróis masculinos? (CUNHA, 2012, p. 80)

Diante desses conflitos, é possível interpretar no filme, através do discurso de Maria João, assim que elas chegam ao campo, alguns elementos voltados ao lugar da mulher guerrilheira. Para esse momento, faremos a descrição de uma sequência onde encontramos um importante diálogo de Maria João. Após dormirem ao ar livre, as reeducandas são acordadas logo pela manhã, Rosa orquestra um pequeno motim contra as militares, elas alegam fome, no entanto Maria João chega e dispara um tiro, todas recuam. Após controlar a revolta das mulheres, a comandante, realiza um discurso de apresentação, cabe aqui sua transcrição:

Maria João: Pra quem ainda não compreendeu, sou comandante desse centro de reeducação, a vossa comandante. Está é Sadimba, minha adjunta. Me chamo Maria João! Comandante Maria João! Sou mulher, mas também posso ser homem muito mau pra quem não obedecer! Não escolhi essa missão! Eu recebi ordens! Tenho um programa para cumprir com vocês, e vão cumpri-lo! Em primeiro lugar: Disciplina. Aquelas que não obedecerem serão punidas.

Margarida: O que é isso? Punidas?

Luíza: Levar porrada! (fala de Margarida e Luísa. O discurso continua)

Maria João: Mulheres de má vida! Vocês não têm culpa de serem o que são. A culpa é do colono que enviou vossos maridos lá, para o trabalho forçado.

Rosa: Maridos, porra...

Maria João: Disse o que, camarada?

Rosa: Nada, não falei.

Maria João: Não falei, camarada, comandante. Repita!

Rosa: Não falei, camarada comandante.

Maria João: Não sabem varrer, não sabem cozinhar, não sabem fazer coisas como uma mulher, uma mãe deve fazer. Nós viemos ensinar. Sairão daqui mulheres transformadas, com cabeças bem limpas! E quando se transformarem? Serão libertadas, poderão servir ao país, seus maridos e formarem família. Não estou aqui para ser agradecida. Estou a cumprir uma missão do povo, em conjunto. Nós iremos desmentir o que dizem por aí: que uma mulher não é capaz de transformar mata em cidade.³²

Durante a fala de Maria João, pode-se destacar alguns dos valores retratados pelo Narrador Cinematográfico. Entre eles: A masculinização da mulher guerrilheira; o verdadeiro culpado pela “má vida” relacionada as prostitutas, e os objetivos dos campos de reeducação.

No primeiro no trecho, encontra-se apresentada a concepção das mulheres que aderiram ao serviço militar. Um processo pelo qual elas passaram e que se caracterizou pela sua “masculinização”, percebe-se isso na seguinte fala da comandante: “Sou mulher, mas também posso ser homem muito mau pra quem não obedecer”, percebemos como a virilidade, a força bruta e o respeito foram caracterizados sob o aspecto do masculino. Uma fala que afirma a feminilidade como uma característica de fragilidade. A brutalidade e a maldade não podiam coexistir na dimensão feminina, sendo traços valorizados no ambiente militar. Dessa maneira, a comandante, pelo seu cargo, deveria exercer esse seu poder “de homem” para controlar o grupo de prostitutas, pois apenas alguém que carregasse essas características teria condições de agir com rigidez e racionalidade o suficiente para o bom funcionamento do campo.

No segundo momento, Maria João culpa o colono, esse que foi o responsável em corromper as mulheres que se tornaram prostitutas. Novamente, na fala da militar, podemos perceber como o Narrador Cinematográfico concebe o Colono. A prostituição é um valor ocidental e que foi levado pelo imperialismo, a mulher deveria buscar essa vida quando não contasse com um marido que pudesse lhe sustentar. Afirmando a convicção de que o papel

³² 0:24:30

feminino se correlaciona ao ambiente familiar, ao âmbito privado. Associando a exploração da mulher com o sujeito explorado pelo colonialismo.

Por último, é apresentado o objetivo final do campo: fazer com que as mulheres aprendam a servir o país, as suas comunidades, aos seus maridos e as suas famílias. Ou seja, resume o papel feminino a servidão. Em todos os âmbitos a mulher deveria “servir”, ela não estava apta a celebrar a emancipação por si, mas através de seu marido/filhos/família. A figura masculina seria a responsável por guiar os caminhos dessa conquista, e a mulher estaria ali, para o apoio e a servidão. A mãe/esposa/filha estariam assim, nos bastidores, enquanto o pai/esposo/filho nos holofotes.

Assim, através deste discurso, percebemos como a imagem feminina dessas guerrilheiras vem sendo representada. Maria João e suas colegas, afirmam o questionamento de Teresa Cunha, na citação acima, qual memória vem sendo representada destas mulheres? Aqui percebe-se essa masculinização pelo próprio nome da comandante: Maria João. Ela é masculinizada ao ponto de infligir tortura as mulheres, o que geralmente não se encontram em relatos de regimes autoritários. A mulher militar, em seu espaço de representação pela memória segue sendo, de acordo com a narrativa encontrada no filme, um sujeito masculinizado, com características viris que são vistas como pertencentes ao campo do masculino. Seu processo de heroicização, acontece no campo do masculino.

Por outro lado, a mulher que não participa da luta armada, como Margarida por exemplo, vem sendo tratada como a jovem do campo abusada, visto isso, sua representação segue os caminhos das mulheres vítimas, daquelas que não participaram efetivamente da luta pela independência, mas sofrem com suas consequências. Percebe-se então que estas duas também memórias estão representadas pelo filme.

2.4 “Ordens Superiores”: os perigos das narrativas inquestionáveis.

Continuando nossa interpretação de *Virgem Margarida*, a frase “ordens superiores”, surge em diversos momentos do filme. Discutimos seu significado atrelado ao discurso do Roteiro de Libertação, esse que estabelece, através de sua vitória na luta armada, legitimidade ao poder político da Frelimo. Para João Borges Coelho (2019) o que correu após a independência:

“[...] foi centralidade de uma narrativa específica da libertação que, codificada como um roteiro, um *script*, constituiu um instrumento para legitimar essa

autoridade e torná-la inquestionável. Por outras palavras, o Roteiro da Libertação veio a constituir aquilo que Michel Foucault e Giorgio Agamben, depois dele, designaram de “dispositivo”, ou seja, um discurso estratégico localizado na interseção das relações de poder e das relações de saber” (COELHO, 2019, p.4)

Diante disso, a Frelimo utilizou-se dos seus mecanismos institucionais, físicos, administrativos e as estruturas de conhecimento, para potencializar e se manter no poder. Ele foi utilizado no passado com o objetivo de assegurar continuidade e legitimação do regime da Frelimo.

Ao conceber o filme como um intérprete de uma memória recente iniciamos o debate de que *Virgem Margarida* realiza, nas cenas descritas neste tópico, uma crítica a alguns elementos deste Roteiro de Libertação. Voltando-se a obra, após uma tentativa de fuga frustrada de Rosa, Suzana, Luísa e Margarida. A personagem de Maria João realiza um discurso, em represália às fugitivas, afirmando que daquele local, ninguém poderia sair sem ordens superiores.³³ Sua fala vai ao encontro daquilo que a narrativa de libertação da Frelimo disseminou durante a luta, quem não está a favor da “nova mulher”, logo está do lado do colonizador. Para melhor elucidação sobre a questão, segue a transcrição da fala da Comandante:

Maria João: Vocês são fugitivas reacionárias! Recusam a mulher nova, são velhas, mulheres velhas. Essas vossas camaradas (ela aponta para as outras reeducandas do centro), essas, irão para suas casas. Vocês, as remetentes, vocês, vão ficar aqui. Eu já vós falei: que daqui, só se sai com ordens superiores. Continuam com as cabeças colonizadas! Cinquenta chibatadas em cada uma.³⁴

Neste discurso, percebemos como as mulheres que se recusam a enquadrar-se neste ideário da “nova mulher”, são severamente punidas. O objetivo do campo era o de fazer com que aquelas “velhas mulheres”, com hábitos do período colonial, se transformassem na mulher revolucionária que seguia os princípios empregados no campo. Novamente nesta cena, o Narrador Cinematográfico representa as contradições do projeto, esse que usa da violência como punição e “método educativo”, ambas são açoitadas com cinquenta chibatadas cada. Dessa maneira, percebemos como a memória individual, sobre as violações sobre os direitos humanos, emerge na cena pública através do filme. O filme, em 2012, assume uma postura crítica às atrocidades dos campos de reeducação, quando o Narrador Cinematográfico apresenta

³³ 1:03:45

³⁴ 1:04:00

essas punições, ele carrega debates que atualmente invadem o cenário político e memorialístico de Moçambique questionando a memória oficial do partido. São marcas de um passado recente que ainda não cicatrizaram, seja pela culpabilização de seus responsáveis, ou por uma narrativa que consiga abranger o que os campos significaram e ainda significam no presente.

Neste cenário, a história de Margarida também vem à superfície, assim, quando as personagens descobrem que Margarida é virgem³⁵, as reeducandas vão falar com a comandante. No plano aberto encontram-se Luíza, Suzana, a senhora que atestou a virgindade de Margarida, Rosa e Maria João, elas estão na cabana da militar. Durante o diálogo é utilizada a dinâmica de campo e contracampo, corte para a comandante que afirma acreditar nos erros cometidos durante a detenção das prostitutas, visto a quantidade de mulheres. Nesse momento, com o tom imperativo da comandante, percebe-se que ela delega essa culpa às reeducandas. Os erros ocorreram apenas pela grande quantidade de mulheres, se o cenário fosse o contrário, com uma quantidade reduzida de “mulheres da má vida”, o resultado seria outro. A cena continua, um novo plano para as mulheres em pé, elas questionam a saída da camponesa.

Quando a câmera volta à Maria João, ela afirma que retirar Margarida dali seria possível apenas com ordens superiores, e o que ela pode fazer no momento é um relatório. Rosa que até então não havia feito nenhum apontamento, inicia um pequeno discurso:

Rosa: Ordens superiores, ordens superiores, sempre a mesma desculpa. Nós somos piores que escravas, somos escravos sem dono. Não vemos nada à nossa frente, não temos futuro. Ninguém nos disse para onde é que vínhamos, e ninguém nos disse para onde é que vamos. Desculpa-lá, foda-se!

Maria João: Camarada Rosa, controlar bem suas palavras, ver o que fala!

Rosa: Mas sabe o que é pior? É que a camarada comandante é tão escrava quanto nós, também está aqui obrigada.

Maria João: sou militar com muito orgulho e só cumpro ordens superiores, agora, rua³⁶...

Diante deste diálogo de Rosa, a personagem deixa claro sua conclusão sobre os campos, e afirma que as militares também estão naquele local obrigadas, assim como as reeducandas. Quando a prostituta aponta que elas são “escravos sem dono”, assim percebe-se que a característica inquestionável do Roteiro começa a ruir, as reeducandas já estão se perguntando qual o sentido real daquele campo.

³⁵ 1:05:00

³⁶ 1:05:00

O ápice desse questionamento surge após o abuso de Margarida, pelo camarada Felisberto, quando a personagem chega aos prantos novamente ao campo, Maria João, Rosa, Luíza e Margarida vão para o alojamento da comandante, Luíza e Margarida aparecem em um plano médio, e a voz em *off* de Maria João que afirma que as mulheres são culpadas pelo ato, porque Rosa não denunciou Felisberto durante a formatura. Rosa a questiona, enquanto as duas discutem em *off* a câmera filma Margarida que chora ao lado de Luíza. Rosa já não acredita no projeto e questiona a autoridade da comandante. Inicia-se um diálogo entre as duas:

Rosa: Antes disto, a camarada fez alguma coisa para tirar Margarida daqui?

Maria João: Fiz relatório!

Rosa: pegue esse relatório e enfia lá!

Maria João: Camarada Rosa, cuidado (ela pega sua arma), eu ainda sou a sua comandante. Ouviu?

Rosa: Está pistola também, enfia lá! Não tenho medo. E agora, está na altura de nos provar que é aquela mulher com “tomates”, que nos disse naquela altura que chegamos aqui: “sou Maria João, comandante Maria João, sou uma mulher, mas posso ser um homem muito mau pra quem não obedecer, ouviram? Tira-nos daqui e vamos dar porrada naquele filho da puta. Ele sim é pior que colono³⁷.

A partir deste momento argumenta-se que o Narrador Cinematográfico demonstra uma espécie de frustração com os caminhos seguidos pela revolução, e para tal justificativa, utilizamos uma análise acerca das expressões faciais da comandante Maria João, em diversas cenas do filme. Assim selecionamos seis cenas, essas que demonstram o temperamento da personagem diante de algumas ações.

A primeira ocorre durante um discurso, quando ela pergunta se alguma das reeducandas tem alguma preocupação com o mundo exterior. Suzana levanta a mão e pergunta se, após realizarem tudo aquilo solicitado, ela poderia buscar seus filhos para viver ali. O corte é dado e percebemos como a expressão da comandante muda, ela aparenta tristeza (ver figura 7) e logo afirma que não tem nenhuma informação e que dependem de ordens superiores³⁸. Nesse momento, a partir de sua expressão, percebe-se que ninguém tem informações do futuro, nem mesmo a comandante. Sua tristeza pode ser interpretada, pelo início de uma frustração com a

³⁷1:18:39

³⁸00:33:43

narrativa revolucionária do governo, que até então era inviolável por ela. Naquele momento ela não sabe pode afirmar sobre o seu próprio futuro e sequer das reeducandas.

Figura 7 – A Reflexão da comandante”



Fonte: Virgem Margaria (Licínio Azevedo, 2012)

Nesses enquadramentos da comandante a câmera procura a ênfase em seu rosto, e através do *close-up* podemos visualizar aquilo que a personagem sente, e através disso o Narrador Cinematográfico direciona nosso olhar conferindo uma carga dramática aos desencantos com o processo revolucionário. Na cena (figura 8) percebe-se seu entristecimento, assim que ela descobre o casamento do seu noivo com outra mulher.³⁹

Figura 8 – “Expressão de tristeza da comandante”



Fonte: Virgem Margaria (Licínio Azevedo, 2012)

³⁹1:07:22

Ainda interpretando a trama, através das expressões da comandante, temos a cena na qual Rosa vai até Maria João e afirma que o comandante Felisberto lhe ofereceu sabão “em troca de serviços de má-vida”. Assim, seu dirigente torna-se um sujeito que ainda carrega as reminiscências do colonialismo⁴⁰. As expressões tristes são substituídas pela ira.

Figura 9 - O enfurecimento diante da corrupção de Felisberto



Fonte: *Virgem Margarida* (2012)

Nesta cena, ocorre a mudança da comandante que antes seguia ordens de Felisberto, para essa que questiona as “ordens superiores”, no entanto, ela ainda acredita no caráter ideológico da revolução, e por isso seu superior deveria ser punido por sua imoralidade. Dessa maneira, a personagem que antes acreditava cegamente nas ordens que lhe eram dadas, passa a questionar, fazendo com que nesse momento (figura 9) ela consiga compreender que o trabalho ideológico da Frelimo era importante, porém aqueles que foram os responsáveis por “desviar” o caráter revolucionário do partido, deveriam ser culpabilizados.

⁴⁰1:13:40

Figura 10- Maria João reflexiva sobre qual atitude tomar em relação a Felisberto



Fonte: *Virgem Margarida* (2012)

Maria João é construída pelo Narrador Cinematográfico, como a personagem que representa estes conflitos no campo político - ideológico. Durante a trama ocorre a sua transformação em uma militante que acabara de sair da guerrilha, fiel à hierarquia militar, e que agora se tornou questionadora do verdadeiro significado da batalha, e ainda, decide quais os percursos quer percorrer. Quando ocorre o abuso de Margarida, a comandante, resolve que elas vão sair do centro e prestar queixa contra o superior. O questionamento de Sadimba, representa aquilo que João Borges Coelho (2019), aponta como um dos pilares básicos para a manutenção do Roteiro de Libertação, logo após a independência. “[...]a vitória militar e a conquista da independência vieram a constituir a prova definitiva de que as opções revolucionárias eram as opções corretas e justas funcionando como uma peça.” (COELHO, 2019, p.5), por isso, não poderiam ser questionadas.

A adjunta mostra-se preocupada com as consequências, ela afirma que a retaliação para quem desobedece às ordens são graves, e teme a expulsão do exército. Porém, Maria João afirma que se responsabilizará pelos resultados dessa transgressão. Quando a personagem decide que todas vão embora, as reeducandas comemoram e o *close-up* é realizado em suas expressões⁴¹. Pela primeira vez, em cena, vemos a comandante com um leve sorriso, demonstrando felicidade em sair do campo.

⁴¹ 1:23:00

Figura 11 – O Sorriso da comandante



Fonte: *Virgem Margarida* (Licínio Azevedo, 2012)

No fim do filme, Maria João não desacreditou da importância do papel ideológico da revolução, pelo contrário, seu questionamento baseou-se na imoralidade de Felisberto, ela então percebeu que ainda é necessário continuar com a luta. Esse descontentamento da comandante, assemelha-se ao desencanto apresentado pelo próprio diretor, que quando questionado, em entrevista ao site C7NEMA, sobre o que pensava em relação aos centros de reeducação, ele considerou inicialmente o processo como algo positivo. “Ele ainda afirma que, apesar daquela opinião favorável, lembra que, na época, não havia informação alguma sobre o que se passava nos centros: “Até o meu documentário, praticamente nada se falou sobre o tema”. (FRANÇA, 2017, p.32).

Assim, através desses apontamentos, a figura de Felisberto foi o responsável pela deterioração do campo. O comandante simbolicamente, no sentido maniqueísta do Roteiro de Libertação, o próprio mal, representando assim, as reminiscências do colonialismo e o responsável pela deterioração, de dentro para fora, daquele projeto da Frelimo. Dessa maneira, compreende-se que o Narrador Cinematográfico, orienta nossa percepção para as discussões que questionam os verdadeiros culpados pelos abusos dos direitos humanos que ocorriam nos campos. E que é preciso apurar os fatos e haver punições, como na fala de Rosa, em que ela está determinada a punir Felisberto, e ainda na última cena, quando todas as mulheres marcham rumo à cidade.

Pode-se considerar então, que o Narrador Cinematográfico questiona o dispositivo “inquestionável” da narrativa do Roteiro de Libertação, em que não se admite erros. Assim, após analisadas estas cenas, procuramos ressaltar as complicações de uma narrativa centralizada

pela memória política que não abre espaços para debates. Até porquê, a comandante Maria João só demonstrou sua felicidade, após contestar a narrativa incontestável e sair do campo por desejo próprio.

2.5 “Mulheres da mesma pátria”: a luta contra o tribalismo e a busca pela união

Durante o filme, o tribalismo é representado em diversos momentos. A primeira cena em que temos contato com essa questão, ocorre antes da chegada ao campo de reeducação, Rosa e as outras descem do caminhão e se deparam com um grupo de mulheres de outra parte do país. Ancha (Ilda Gonzalez) é a mulher que, aparentemente, comanda todas as outras de sua região, uma figura forte, assim como Rosa. Podemos perceber imediatamente a diferença dos trajes entre os dois grupos, as mulheres que estão com Ancha, vestem-se com as *capulanas*⁴², usam o *mussiro*⁴³, esses elementos indicam que elas vêm da região de Nampula, no norte do país.

Figura 12 - O encontro entre Norte e Sul



Fonte: *Virgem Margarida* (Licínio Azevedo, 2012)

⁴² De acordo com França (2017) a *Kapulana* é um tecido de algodão ou de outro material colorido que as mulheres amarram na cintura, cobrem o corpo, embalam a criança ou fazem saias e vestidos.

⁴³ De acordo com França (2017) o *mussiro* é uma máscara natural com propriedades terapêuticas e medicinais, produzida através de uma planta medicinal, que é utilizada majoritariamente pelas mulheres do norte.

O Narrador Cinematográfico, como observado por Tavares (2016), faz uma breve introdução das sulistas, essas que serão as personagens principais da trama, para que o espectador possa se solidarizar e familiarizar com aquele grupo em especial. Rosa é apresentada assim que sai de uma casa, ela e vem direção à câmera, passa por ela e continua seu caminho, porém, a câmera, como testemunha, continua na mesma rua. Após esse momento, presenciamos aquele mesmo veículo fazendo o mesmo caminho que Rosa. Não somos convidados a entrar na casa da personagem, a câmera fica longe, um plano aberto mostra apenas a rua⁴⁴. Não sabemos se aquela é mesmo sua casa, ou talvez de um de seus clientes, fica subentendido que o seu lugar enquanto prostituta é a rua. Sua introdução ao contexto delimita-se na representação do âmbito público, um corpo feminino caracterizado para o uso comum de todos – a prostituta. E assim, como um espaço público deve ser gerido pelo Estado, esse corpo marginalizado, como um bem público, deve ser modelado de acordo com os princípios da “nova mulher” revolucionária.

O mesmo não ocorre com Suzana (Rosa Mário), dançarina e mãe solteira. Em sua casa somos convidados “a “entrar” no universo diegético e circular dentro dele como um observador privilegiado, que vê sem ser visto.” (MACHADO, 2008, p.116). Durante a cena ela passa seu vestido que será utilizado para sua próxima apresentação, enquanto isso, seus filhos estão à mesa. A personagem é vaidosa, cuida bem de seu vestido, mas também é uma mãe atenciosa e preocupada. Ela chama a vizinha que vem ficar com as crianças. Sua filha questiona-a se ela voltará para a casa, após a apresentação, e Suzana afirma que sim, pois, em suas palavras, “eu sempre volto!”. A mulher sai caminhando rumo à porta⁴⁵, ao contrário da primeira aparição de Rosa, nesta cena adentramos ao domínio privado, conhecemos sua casa, seus filhos, e ainda podemos observar suas paredes azuis, fato que ela menciona, em outro momento do filme⁴⁶, recordando de sua vida antes do campo.

Após a introdução da personagem de Suzana, somos apresentados à Luíza (Ana Albino). Uma jovem mulher urbana que, enquanto sua mãe costura, se produz em frente ao espelho, assim como Suzana ela também tem sua vaidade exposta. Porém, a característica marcante em Luíza é percebida após sua discussão com a mãe, ela questiona sobre a roupa da filha, e tem início uma breve discussão entre as duas. Luíza contesta e afirma que não se vestirá como uma mulher que só sabe remendar roupas de seu marido, alusão direta à sua mãe, e julga o seu papel

⁴⁴0:01:00.

⁴⁵ 0:02:04.

⁴⁶ Em 0:52:12, Suzana destaca a Margarida como gosta de cores e principalmente do azul nas paredes de sua casa.

enquanto esposa. Na cena observamos que Luíza é a representação da jovem urbana moçambicana, que gosta de sair e se divertir durante a noite. Depois descobre-se que ela é namorada de um português e que logo ele partiria para seu país de origem⁴⁷. Esse pode ter sido o motivo que a levou para o campo de reeducação, sua proximidade com o colonizador.

Após a apresentação das personagens⁴⁸ sulistas, para justificar o objetivo do Narrador Cinematográfico de que ocorra a aproximação do espectador com essas três mulheres, voltamos para a análise da cena em que o grupo de Maputo se encontra com as mulheres de Nampula. No decorrer da cena Rosa questiona os motivos que levaram o grupo de Ancha aquele local, a segunda afirma que não sabe o motivo e que também foram encaminhadas à força. Rosa, com sua risada sarcástica, reconhece que aquele grupo também era formado por prostitutas, e por isso foram detidas. O clima que já estava tenso entre as mulheres, seja pelo deboche de Rosa com o sotaque e a máscara facial de Ancha, ou pelo regionalismo, apenas piora e as duas iniciam um embate físico. As mulheres militares entram em cena separando e detendo as duas, Maria João afirma que as reeducandas precisam comer e descansar, pois no dia seguinte elas vão realizar uma longa caminhada até o centro de reeducação⁴⁹. Sobre os dois grupos de mulheres, Maria Tavares aponta:

É importante ter em mente que o filme começa com a introdução do grupo de mulheres do sul e acompanha sua trajetória e desenvolvimento em mais detalhes, o que sugere imediatamente simpatia por sua situação em oposição à das outras mulheres. O grupo dos nortistas é representado apenas como a força oposta aos sulistas, um gesto sugestivo de uma oposição binária muito simples [...] (TAVARES, 2016, p.171. Tradução nossa)

É importante dar ênfase ao fato observado por Tavares (2016), e compreender que tanto no passado, com a formação da Renamo⁵⁰, e atualmente no contexto político em Moçambique o ambiente é de tensão entre a divisão entre norte e sul. Os opositores estão formando uma resistência ao norte do país, enquanto no sul, a Frelimo ainda detém uma vitória eleitoral democrática. (TAVARES, 2016). Esse gesto “sugestivo de uma oposição binária muito simples”, é uma das características remanescentes do Roteiro de Libertação, no filme de Azevedo. De acordo com João Borges Coelho (2019), “esta simplicidade (do dispositivo) era

⁴⁷0:02:30

⁴⁸Margarida não foi descrita nessa introdução, pois sua história não é contada assim como as outras. A camponesa é vista pela primeira vez dentro do caminhão do exército, visivelmente assustada com toda aquela movimentação, mas só consegue contar de onde veio em outro momento da trama.

⁴⁹ 00:19:20

⁵⁰ De acordo com Maria Tavares (2016) nos anos que se seguiram à assinatura do acordo de paz entre a FRELIMO e a RENAMO (1992), as divisões regionais em Moçambique tornaram-se ainda mais claras, com a Frelimo sendo amplamente apoiada no sul, e Renamo nas províncias do centro e norte.

assegurada, em particular, pelo seu desenvolvimento linear com base em oposições binárias[...]” (COELHO, 2019, pp.6-7). Significa dizer que o Narrador Cinematográfico, utiliza-se pedagogicamente, assim como os idealizadores da Frelimo, de uma estratégia de simples entendimento. Inserindo em sua trama mulheres do Sul e do Norte, e ele debate sobre essa questão no decorrer da trama.

Os conflitos entre os dois grupos de personagens continuam, nas cenas seguintes. Após Margarida retornar visivelmente consternada depois de sofrer com um castigo físico, por causa do sabonete que Ancha ganhou de Felisberto, elas iniciam uma discussão. A jovem camponesa, que até aquele momento havia ficado fora dos confrontos entre as duas, torna-se agressiva contra a antagonista e parte para o ataque físico, pois ela foi punida pelo sabonete recebido por Ancha. Após serem separadas por suas colegas, Margarida afirma que não aguenta mais ficar no campo e quer fugir, porém, em um close, podemos observar Ancha que olha atentamente para as mulheres enquanto elas planejam a fuga.

Durante aquela mesma noite, Suzana, com fortes dores na barriga, sai em direção a mata, porém encontra um animal silvestre, volta e faz a parte de fora da caserna de banheiro. Logo que ela entra e deita-se em sua cama, Sadimba vem em sua direção e a leva com ela. Rosa ainda intervém, mas é inútil. Na sequência, Mariamu entra e senta-se ao lado da amiga, a voz em *off* de Rosa afirma que foi ela quem denunciou Suzana. Uma pequena desavença entre as duas, porém elas logo param. A câmera se movimenta em direção a Ancha, essa que afirma: “se iam fugir, agora é que não fogem”⁵¹. Compreendemos então que, àquela denúncia de evitar o castigo coletivo entre todas as aquelas que dormiam naquela caserna, e também uma maneira de evitar a fuga de suas adversárias. E o que dá certo temporariamente, visto que Suzana ainda continua doente e é castigada, após a própria Ancha deliberar pela sua punição. Sobre as personagens do Norte:

Ancha e Mariamu também são retratados em uma moda estereotipada na maior parte do filme. A partir do momento em que a rivalidade entre nortistas e sulistas é estabelecida, eles são representados como o inimigo na narrativa, atacando e minando o grupo das mulheres do sul, em várias ocasiões. (TAVARES, 2016, p.172)

No decorrer de nossas análises percebemos que o momento em que os conflitos se intensificam, ocorrem quando as reeducandas são obrigadas a compartilhar uma mesma cabana. Durante a noite Maria João entra aonde as mulheres dormem, ali encontram-se reeducandas do

⁵¹ 0:57:00

Sul, ela ordena que parte delas se desloquem para outra cabana. Assim que elas saem, Ancha e suas conterrâneas entram e se instalam. Nesse momento, a comandante faz um discurso afirmando que na nova nação não seria aceito o tribalismo. A militar dispara:

Maria João: Ei, vocês todas aqui (aponta para algumas mulheres que são do Sul), vão para outra caserna. No nosso país, nós não aceitamos regionalismos, não aceitamos tribalismo, estão a ouvir? Vocês todas aqui são do Sul, a caserna do lado, são do Norte. Mentos colonizadas! Vocês todas vão aprender a conviver com vossas camaradas, fiquem a saber que vocês todas são mulheres da mesma pátria, estão a ouvir? Não há Sul, não há Norte, não há Centro. Vocês vão aprender a comportar-se como mulheres novas, vão sair daqui com cabeças bem limpas, ou não me chamo Maria João⁵².

Após a saída de Maria João de cena, Rosa vai em direção a ela, ironizando sua maneira de andar. As mulheres do Sul gargalham, enquanto aquelas do Norte sentem-se incomodadas com a presença de Rosa e ainda, afirmam que a reeducanda tem jeito de feiticeira⁵³.

Pensando o mundo ficcional do filme, compreendemos como o Narrador Cinematográfico constrói sua realidade com as personagens principais e suas antagonistas, no caso temos o grupo de Rosa, Luísa, Suzana e Margarida⁵⁴, e do outro lado, Ancha, Mariamu e suas companheiras. De acordo com nossas interpretações, essa característica da narrativa fílmica não é utilizada para criar ainda mais separatismos entre o Sul ou Norte, mas pelo contrário, ele é um filme pedagógico, como já mencionado acima, com uma perspectiva que busca indicar os males causados pelo regionalismo. Sua crítica é inflexível, apontando que aqueles que mais sofrem com essas questões, são os próprios indivíduos que buscam essa desunião. Pensando, por exemplo, o momento em que todas as mulheres que foram a vila, são castigadas quando Sadimba encontra o sabonete que Ancha ganhou de Felisberto.⁵⁵ Assim, por causa de uma atitude individual, todo o coletivo sofre com a punição.

Diante das cenas analisadas, argumenta-se que a proposta da “união” entre todos os povos da Nação, tal qual pregava o Roteiro de Libertação, pode ser encontrado durante a narrativa do filme. O Narrador Cinematográfico busca essa narrativa do passado, que como já

⁵² 0:48:00

⁵³ 0:48:40

⁵⁴ Margarida, mesmo sendo do campo, acaba por se juntar ao grupo das mulheres do Sul, no entanto consideramos que ela está a margem de um campo composto por disputas entre o rural revolucionário(guerrilheiras) e o urbano(reeducandas). E que no filme, aparentemente, após o abuso, seu lugar à margem é afirmado, pois sem sua virgindade e casamento, ela não teria mais um lugar de pertencimento naquela sociedade rural de onde veio.

⁵⁵ 0:54:40

discutido em vários momentos desse trabalho, para evocar uma conciliação entre os conflitos regionalistas que estiveram e ainda estão presentes em toda a história recente de Moçambique.

Sendo assim, para nós, com o princípio de unidade que foi constantemente atacado durante a guerra civil, e agora na contemporaneidade, o filme faz este trabalho pedagógico de demonstrar as adversidades criadas pelos regionalismos. João Borges Coelho (2019), discorre sobre o princípio de unidade:

“O primeiro elemento a ser afetado, tanto simbólica como literalmente, foi o princípio da unidade. Apesar do argumento de que a guerra se tratava de uma agressão externa, o que em si era verdadeiro, um fato inegável revelado pela guerra era que para uma parte crescente da sociedade moçambicana o Roteiro da Libertação não era inquestionável. E, embora ninguém se atrevesse a questionar o fundamento anticolonial da luta (nem sequer a Renamo nos seus discursos mais agressivos), tudo o que vinha depois disso era posto em causa, incluindo a questão da unidade.” (COELHO, 2019, p.11)

Observando as palavras do autor, percebe-se como o filme é capaz de realizar esse debate que é atual, utilizando-se de histórias do passado. Agora, voltando as questões realizadas ao filme nos primeiros parágrafos deste capítulo: qual luta é essa? Ela é uma luta do passado ou do tempo presente? E ainda, é possível que através deste passado encenado no filme, possamos compreender as narrativas no presente? Pode-se argumentar que essa luta ainda está em curso e que o filme projeta um futuro, baseando-se em questões internas do país, no qual o sentimento de unidade deve continuar a ser buscado, e que o passado recente precisa ser revisitado com olhares críticos aos excessos causados durante o período após a independência. Assim, o filme, novamente aproxima-se da narrativa do Roteiro da Libertação, quando deixa esse futuro em aberto. Obviamente, compreendemos que ele realiza suas críticas, mas o seu final é análogo a Teleologia pensada pelo discurso da Frelimo, [...] o roteiro se baseava numa verdade que distinguia o bem e o mal e tinha de funcionar no presente, sendo uma vez mais suportada por fundações teleológicas [...] (COELHO, 2019, p. 10)

2.6 “Feitiço feito pelo dono”: a religiosidade popular representada pelo filme

Durante o filme são feitos apontamentos que retomam algumas das narrativas do Roteiro de Libertação, como seu discurso simplificado com intenções pedagógicas, e também o conceito de união, rejeitando o tribalismo e indicando claramente os males que essas concepções podem causar. No entanto, durante a obra o Narrador Cinematográfico tece sua crítica ao apagamento de duas questões por este dispositivo: o gênero e a religiosidade.

Sobre a religiosidade, o Narrador Cinematográfico trabalha pouco, mas é um dos elementos que compõe a trama. Assim que escurece no acampamento, a câmera mostra que as mulheres estão no interior da caserna. Laurinda entra e deita-se ao lado de Suzana, com muitas dores. Ouve-se um ruído que vem da barriga da mulher. As mulheres ficam intrigadas, até que descobriram que ela comeu uma galinha encontrada pela mata, assim Margarida logo deduz que sua colega tinha se alimentado de um animal enfeitado. E que a única solução seria falar com o dono da ave, e pedir para que ele tirasse o feitiço. Assim, Rosa vai conversar com a comandante, que refuta a ideia e afirma que em uma sociedade moderna, não existe lugar para obscurantismo, afirma que o novo homem é científico. A única alternativa dada pela comandante é levar Laurinda para a latrina, nenhum socorro ou interesse da militar é observado. Ela continua limpando sua arma, enquanto as outras mulheres se solidarizam com a dor de Laurinda.

No outro dia, a câmera capta as imagens das mulheres na mata, corte para Sadimba e, logo após para Suzana, ela está chorando, e olham Margarida e Rosa cavarem uma cova. A adjunta repreende Suzana pelo choro, e dá-lhe um tapa na face, e afirma que ali não era lugar para ladrão de galinhas. Ela manda que a dançarina continue a cavar a cova⁵⁶, enquanto Rosa e Luíza observa. Em nenhum momento as militares mostram compaixão pela morte da mulher.

Destas cenas interpretamos que a religiosidade de um povo não pode ser simplesmente apagada. O governo revolucionário, inspirados na modernidade, não aceitava que algumas destas tradições fossem mantidas para a nova Nação. Então, com o feitiço ignorado, ocorre a morte de uma das reeducandas. Ou seja, essa questão não deveria ser negada, ou simplesmente apagada, pois ela existe e faz parte de uma longa tradição. Assim, podemos encontrar a narrativa fortificada com o Roteiro de Libertação, enquanto dispositivo de poder, visto sua tentativa em lançar uma narrativa que controlasse a religiosidade no âmbito privado dos sujeitos. É nessa sequência que o Narrador Cinematográfico afirma que esse elemento deve ser considerado para construção de uma nova identidade, não é possível simplesmente apagar uma tradição da experiência coletiva de um grupo.

2.7 “A virgem com nome de flor”: as questões negligenciadas no passado

⁵⁶ 0:38:20

Assim como a recusa da Frelimo em debater sobre a religiosidade do povo da nova Nação, o filme aponta também para os problemas causados em se negligenciar as questões específicas das mulheres. Durante o período revolucionário, o gênero foi debatido, porém não em todos os seus âmbitos, Para Isabel Casimiro (2005), a Frelimo, tendo como referência o movimento comunista internacional, não conseguiu atingir o ambiente doméstico e o trabalho invisível da mulher, para ela, a questão crucial da luta feminina. Pelo contrário, neste cenário inseriu-se a mulher no trabalho social, não considerando suas atividades no âmbito familiar, ela foi então sobrecarregada por diversas atividades.

O filme dramatiza a história de uma jovem camponesa e virgem que, por não portar documentos, foi parar em um centro de reeducação para prostitutas. Quando Margarida é escoltada para fora do campo por Felisberto⁵⁷ ela é entregue ao seu trágico destino, naquele momento o Narrador Cinematográfico demonstra os problemas em não se trabalhar com as questões relativas às mulheres. Porém, o Narrador Cinematográfico deixa em aberto sobre como construir “nova mulher moçambicana” na atualidade, ele apenas aponta que deve ser uma luta coletiva. Observando o caso de Suzana que tenta sair sozinha do campo, após saber da morte de um dos filhos, e é devorada por leões,⁵⁸ a fuga frustrada de Rosa, Suzana, Margarida e Luíza⁵⁹, e o abuso de Margarida⁶⁰ quando ela vai embora com o comandante. O que afirma: sozinhas elas não iam sair do campo de reeducação, essa ação foi possível apenas no coletivo. E para que isso fosse possível, seria apenas pelo sacrifício da jovem camponesa. Diante disso, para Maria Tavares (2016), essa história faz com que o filme seja responsável, pelo menos em um de seus elementos, a dar voz aos personagens femininos da história moçambicana. Assim:

Virgem Margarida fornece um poderoso relato de um dos programas polêmicos e mal compreendidos no período imediatamente após a independência de Moçambique [...] Concebendo essas personagens femininas, como atores sociais, e dando a oportunidade de encaminhar suas próprias versões desses distúrbios de memória e, até certo ponto, corrige a história oficial dos campos de reeducação. Ao mesmo tempo, o estudo do filme dentro de seu contexto de emergência permite o ato de lembrar tornar-se urgente, como meio de evitar que o futuro seja um lugar de repetições do passado imperfeito. [...]

Dessa maneira, pensando a “memória como algo negociado e politicamente construído, mas que possui um papel importante de referencial para a construção das identidades[...]

⁵⁷ 1:15:40

⁵⁸ 1:09:20

⁵⁹ 0:59:50

⁶⁰ 1:16:00

(AMORMINO, 2007, p.11), entendemos *Virgem Margarida* como produto cultural que constitui o campo das disputas de narrativas sobre o passado recente da jovem nação moçambicana. O filme propõe que é necessária uma nova luta, incorporando alguns aspectos: os debates sobre gênero, os elementos tradicionais, a unidade da população, e que seja feito através de uma política que seja capaz de autocrítica, não deixando o passado soterrado, mas abrindo suas portas para a história, e para que a memória possa ser trabalhada em diversos âmbitos, não só a memória política do partido.

Isto posto, a História, enquanto disciplina, foi impedida pelo governo oficial de realizar seus trabalhos (COELHO, 2015), então a criatividade irrompe em cena e apropria-se dessa memória do passado recente, elaborando, no presente, uma narrativa. Assim, o estudo do filme, enquanto fonte de pesquisa, foi uma ferramenta para que a história pudesse realizar seu debate sobre, neste caso, a memória e identidade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste trabalho consideramos a importância do uso do cinema enquanto fonte histórica e objeto de estudo para o historiador. Por isso nossas questões sempre estiveram atentamente construídas a partir da perspectiva proposta pelo Narrador Cinematográfico. Dessa maneira através do filme *Virgem Margarida*, (2012), dirigido por Licínio Azevedo, procuramos identificar com quais memórias, acerca da experiência dos campos de reeducação para prostitutas, o filme dialoga. Procuramos também, discutir a importância do cinema enquanto artífice para construção de uma nação. Dialogamos com bibliografia referente ao cinema criado após a independência moçambicana e identificamos os elementos estéticos que compuseram as diferentes fases do Instituto Nacional de Cinema e do cinejornal *KuxaKanema*. Analisamos esta instituição e este projeto desde os seus tempos áureos, até o momento em que um incêndio destruiu grande parte de seu acervo. Sobre os cineastas estrangeiros, consideramos a importância dos diretores franceses Jean-Luc Godard e Jean Rouch, na formação técnica cinematográfica de uma geração de cineastas. E, por fim, a partir destes apontamentos, aproximamo-nos de Licínio Azevedo e suas contribuições para o audiovisual moçambicano.

Nossa metodologia baseou-se na descrição e interpretação dos planos e sequências do filme, realizando uma espécie de “descrição densa” do material. Buscando compreender o filme como objeto de estudo e fonte histórica que deve ser analisada enquanto documento produzido em uma dada conjuntura, e com intenções ideológicas nem sempre explícitas, mas que devem ser analisadas pelo historiador. E para além das análises internas da linguagem cinematográfica, percorremos uma extensa bibliografia acerca da história moçambicana recente.

Em nossa pesquisa encontramos diversas limitações, seja pelo tema pouco conhecido em nosso meio, ou pelas dificuldades de acesso aos materiais que poderiam contribuir para o trabalho. Como por exemplo, o restante do acervo de filmes e documentários de Licínio Azevedo, em especial o documentário *A última prostituta* (1999). Neste aspecto, a internet ainda que tenha potencializado a pesquisa, não conseguiu suprir as lacunas geradas pela não consulta a bibliotecas, cinemateca ou centros de documentação.

Para nós, a obra questiona a memória política recente de uma jovem nação que ainda procura se consolidar. O Narrador Cinematográfico ainda lança uma visão crítica sobre os caminhos tomados pela Frelimo para manter sua autoridade no atual cenário político moçambicano. Como no caso da tentativa de silenciamento destas memórias coletivas sobre os

campos de reeducação. O filme deixa claro sua visão contra os atentados aos direitos humanos, ainda que, em alguns momentos, faça uso do humor para amenizar a prática da tortura nos campos de reeducação.

O Narrador Cinematográfico ainda aponta para os erros do passado no projeto da “nova mulher”, ao não se levar em consideração a opressão de gênero em todos seus âmbitos, mantendo-se atrelado apenas à busca de uma mulher “pura”, sem reminiscências do colonialismo, em sintonia com a racionalidade e modernização socialista presentes no horizonte da Frelimo. Para além disso, o filme questiona como o poder instituído no pós-independência esqueceu-se de olhar para seus próprios integrantes, não percebendo os resquícios do período colonial – materializados no comandante Felisberto. A religiosidade popular também é tematizada, e na perspectiva do Narrador Cinematográfico, essa prática não pode ser simplesmente excluída de um determinado grupo, constituindo-se em mais um equívoco por parte dos dirigentes.

Sobretudo em nosso trabalho, argumentamos que *Virgem Margarida*, ainda carrega em sua narrativa alguns elementos presentes no Roteiro da Libertação. Ao nosso ver, o Narrador Cinematográfico é bem pedagógico ao trazer o tema do tribalismo e afirmar que essa questão é uma das responsáveis pela desunião, trazendo consequências negativas e que interferem na vida de todos os sujeitos inseridos nessa realidade. Constituído a partir da narrativa cinematográfica clássica, e pedagogicamente opondo o bem e o mal, a partir do antagonismo entre mulheres do sul e mulheres do norte, e do inimigo insidioso que encarna as permanências do colonialismo o Narrador Cinematográfico apoia-se no maniqueísmo que caracteriza a narrativa do Roteiro de Libertação.

Isso significa dizer que, o filme articula uma memória crítica aos campos de reeducação, mas ainda busca elementos do passado para construir esse sentimento de unidade – moçambicanidade. O desfecho da trama fica em aberto, pois não sabemos o que aconteceu com aquelas mulheres. Margarida ingeriu as frutas venenosas? Não sabemos, pois o Narrador Cinematográfico não apresenta de maneira explícita o que deve ser feito com os culpados pelos erros do passado, limitando-se a admitir o desvio de alguns sujeitos, sem realizar uma crítica contundente aos pilares do projeto político-ideológico da Frelimo. O que fica ao nosso entendimento é que, um possível futuro projetado em *Virgem Margarida* seria possível apenas através da unidade moçambicana, apontando para este tema do passado, seletivamente escolhido, para constituí-lo como um problema e uma ameaça no tempo presente à jovem nação

moçambicana que precisa ser superado coletivamente, ou seja, a nova mulher ou a nação moçambicana é um projeto a ser empreendido. Destacamos que não encontramos esta leitura de *Virgem Margarida* em outros autores. Em geral as análises ressaltam o caráter crítico da obra, sem destacar os elementos da memória oficial expressos no Roteiro de Libertação que foram reafirmados pelo Narrador Cinematográfico.

Para finalizar, não poderíamos deixar de acrescentar as dificuldades de se realizar um trabalho em meio à pandemia do *Sars-Covid 19*. Para o graduando(a), o momento da finalização do trabalho de conclusão de curso é desafiador, nos aspectos acadêmicos e pessoais, e fazer isto durante este momento foi ainda mais difícil. Porém, esperamos que tudo volte ao normal, o mais rápido possível.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARENAS, Fernando. Retratos de Moçambique pós-guerra civil: a filmografia de Licínio Azevedo. In: BAMBÁ, Mahomed; MELEIRO, Alessandra (Orgs). **Filmes da África e da diáspora: Objetos de Discursos**. Salvador: EDUFBA, 2012. pp.75-98.

_____. África lusófona nas telas: depois da utopia e antes do fim da esperança. In: MONTEIRO, Lucia (org.). **África(s): cinema e revolução**. São Paulo: Buena Onda Produções Artísticas e Culturais, 2016. pp.19 – 33

AMORMINO, L. Identidade e memória: um olhar a partir dos Estudos Culturais. **Lumina**, [S. l.], v. 1, n. 2, 2007. Disponível em: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/lumina/article/view/20985>. 20 de janeiro de 2021.

ARRUDA, Kátia de. **Trânsitos entre a Linguagem do Cinema e a Linguagem do Teatro de Animação**. Dissertação (Programa de Pós-Graduação em Literatura – Mestrado). Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC, 2009

ARMES, Roy. O Cinema africano ao norte e ao sul do Saara. In: MELEIRO, Alessandra (Org.). **Cinema no Mundo: indústria, política e mercado**. São Paulo: Escrituras, 2007. p. 143-189

BASTOS, Felipe Barradas Correia Castro. **Políticas de língua e movimentos nacionalistas: campos de interação histórica entre Tanzânia e Moçambique (1961-1969)**. (Dissertação de Mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, São Paulo, 2018. Disponível em: <http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/331888> . Acesso em: 20 outubro de 2020.

BAMBÁ, Mahomed. Em nome do cinema-ação e das utopias terceiro-mundistas: intervenção dos cineastas estrangeiros no cinema moçambicano (anos 70-80). Revista África[s], v. 04, n. 07, jan./jun. 2017. Disponível em: <http://www.revistas.uneb.br/index.php/africanas/issue/view/263> Acesso em: 20 de janeiro de 2021.

BARROS, José. Cinema e história – as funções do cinema como agente, fonte e representação da história. **Ler História**. n.52,2007. pp. 127-159.

CABAÇO, José Luís de Oliveira. **Moçambique: identidades, colonialismo e libertação**. Tese (Doutorado em Antropologia) – Universidade de São Paulo, Departamento de Antropologia, São Paulo, 2007. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8134/tde-05122007-151059/pt-br.php>. Acesso em 10 de dezembro 2019.

_____. **África lusófona: Debate com o Prof. Dr. José Luís Cabaço, sobre o cinema do país de Moçambique**. São Paulo: CINUSP Paulo Emílio, 5 nov. 2015. Disponível em: <https://goo.gl/GmyeXC> . Acesso em: 24 de outubro 2020.

CHARTIER, R. **A História Cultural: entre práticas e representações**. Lisboa, DIFEL: 1990.

CASIMIRO, Isabel Maria. Samora Machel e as relações de gênero. **Estudos Moçambicanos**, Maputo, n. 21, 2005. pp. 55-84.

COELHO, João Paulo Borges. Abrir a fábula: questões da política do passado em Moçambique. **Revista Crítica de Ciências Sociais**, Coimbra, n. 106, pp. 153-166, 2015. Disponível em: <https://journals.openedition.org/rccs/5926> Acesso em: 19 de maio 2020.

_____. Política e História Contemporânea em Moçambique: Dez Notas Epistemológicas. **Revista de História**, São Paulo, n. 178, 2019. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-9141.rh.2019.146896> . Acesso em: 19 de maio 2020.

CUNHA, Teresa. As memórias das guerras e as guerras de memórias. Mulheres, Moçambique e Timor Leste. **Revista Crítica de Ciências Sociais**. Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra, Portugal. Vol. 96, Março 2012. pp 67-86.

FRANÇA, Alex. As contradições do projeto da nação moçambicana pós-independência no filme *Virgem Margarida*, de Licínio Azevedo. **Revista Brasileira de Estudos de cinema e Audiovisual – REBECA**, São Paulo. Vol. 2, nº6, 2017.

GALLO, Fernanda. A história moçambicana através das telas do cinema. **Revista Outras Fronteiras**, Cuiabá. Vol. 7, nº. 1, JAN/JUL., 2020. pp.170-190.

LOFTUS, Maria. “Kuxa Kanema: The Rise and Fall of an Experimental Documentary Series in Mozambique”. **Journal of African Cinemas**. 3, v. 2, 2011, pp. 161-171.

MACHADO, Arlindo. **Pré-Cinemas & Pós-Cinemas**. São Paulo, Papyrus, 1997.

MORETTIN, E. O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro. **História, Questões & Debates**. Curitiba: História/UFRP, n.20/38, jan/jun. 2003. pp. 11-42.

MENESES, Maria Paula. Xiconhoca, o inimigo: Narrativas de violência sobre a construção da nação em Moçambique. **Revista Crítica de Ciências Sociais**, Coimbra, n.106, pp. 9-52, 2015. Disponível em: <https://journals.openedition.org/rccs/5869> Acesso em 19 de maio 2020.

_____. Memórias de violências: Que futuro para o passado? **Revista Crítica de Ciências Sociais**, Coimbra, n. 106, 2015, pp. 3-8. Disponível em: <http://journals.openedition.org/rccs/5867>. Acesso em 19 de maio 2020.

NAPOLITANO, M. A História depois do Papel. In: PINSKY, Carla Bassanezi (Org.). **Fontes históricas**. 2ª ed. São Paulo: Contexto, 2008. pp. 235-289.

PAREDES, Marçal de Menezes. **A construção da identidade nacional moçambicana no pós independência**: sua complexidade e alguns problemas de pesquisa. Anos 90, Porto Alegre, v.21, n.60, dez, 2014. pp.131-161

PINHO, Osmundo. O preço da noiva e o “homem novo” em Moçambique. In: RIBEIRO, Alexandre; GEBARA, Lemos de Almeida (org.). **Estudos africanos**: múltiplas abordagens. Niterói: Editora da UFF, 2013.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3, 1989, p. 3-15.

SELIPRANDY, Fernando. **Imagens divergentes, “conciliação” histórica**: Memória, melodrama e documentário nos filmes *o que é isso, companheiro?* e *Hércules 56*. Dissertação (Mestrado em História Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

SOUSA, Luiz Guimarães. **Tertúlias Moçambicanas**: periódicos de cultura, literatura e construção nacional em Moçambique pós-independência (1978-1986). Dissertação (Mestrado em História Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016. Disponível em: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-09052016-124356/publico/2016_LuizGuimaraesSousa_VCorr.pdf. Acesso em: 24 outubro 2020.

SUMICH, Jason. Construir uma nação: ideologias de modernidade da elite moçambicana. **Análise Social**. Lisboa, Portugal, vol. XLIII (2º), 2008, 319-345.

TAVARES, Maria. "Mulheres Novas Com Cabeças Limpas": Pitfalls of the Revolution in Licínio Azevedo's Virgem Margarida. **Journal of Lusophone Studies**. California, EUA v.1 n.1, 2016. pp. 153-176.

THOMAZ, O. R. "Escravos sem dono": a experiência social d3os campos de trabalho em Moçambique no período socialista". **Revista de Antropologia**. São Paulo, USP, v.51, n.1, 2008. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/ra/article/viewFile/27305/29077>. Acesso em: 09 jun. 2020

VIEIRA, Silvia. O nascimento do cinema moçambicano. In: LOPES, Frederico; CUNHA, Paulo; PENAFRIA, Manuela (Orgs). **Cinema em português**: VII jornadas. Covilhã: LabCom.IFP, 2015. Disponível em: <https://goo.gl/XsisLd> . Acesso em: 24 outubro 2020.

FILMES

KUXA Kanema: o nascimento do cinema. Direção: Margarida Cardoso. Maputo; Lisboa: Filmes do Tejo; Laspus; Derives, 2003. Son., color., 52 min. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=zJRM2UCH4cw>

VIRGEM Margarida. Direção: Licínio Azevedo. Maputo: Ébano Multimédia, 2012. 83 min, color., son., Digital Cinema Packag. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=KLgw9XptG3s> .Acesso em: 09 jun.2021.

ENTREVISTAS

CABECINHAS, R.; PEREIRA, A. "Um país sem imagem é um país sem memória..." – Entrevista com Licínio Azevedo. *Estudos Ibero-Americanos*, Porto Alegre, v. 42, n. 3, 2016. pp. 1026-1047.

JORNAL AVERDADE. **Entrevista com Licínio Azevedo**. 2013. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=13NoKxKgCPM> . Acesso em 15 de outubro de 2020.

TELEDIFUSÃO DE MACAU. **TDM entrevista Licínio Azevedo, Sol de Carvalho e Iva Mugalela**. 2015. Disponível em: <https://goo.gl/1A5JJ2> . Acesso em: 24 outubro 2020.