

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DO MARANHÃO – UEMA
CENTRO DE EDUCAÇÃO, CIÊNCIAS EXATAS E NATURAIS – CECEN
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA E GEOGRAFIA
CURSO DE HISTÓRIA**

NAILZA MATOS SEREJO

**O PROCESSO DE REEDUCAÇÃO DE MULHERES NO MOÇAMBIQUE PÓS-
COLONIAL: Uma análise a partir da obra “virgem Margarida”, de Licínio Azevedo**

**São Luís-MA
2018**

NAILZA MATOS SEREJO

O PROCESSO DE REEDUCAÇÃO DE MULHERES NO MOÇAMBIQUE PÓS-COLONIAL: Uma análise a partir da obra “Virgem Margarida”, de Licínio Azevedo

Monografia apresentada ao curso de História da Universidade Estadual do Maranhão, como requisito para obtenção parcial do grau de Licenciatura em História.

Orientadora: Profa. Dra. Viviane de Oliveira Barbosa

Serejo, Nailza Matos.

O processo de reeducação de mulheres no Moçambique pós- colonial: uma análise a partir da obra “Virgem Margarida”, de Licínio Azevedo / Nailza Matos Serejo. – São Luís, 2018.

73 f.;

Monografia (Graduação) – Curso de História, Universidade Estadual do Maranhão, 2018.

Orientadora: Profa. Dra. Viviane de Oliveira Barbosa

1. Cinema africano. 2. Moçambique. 3. Licínio Azevedo. I. Título

CDU 791.43(67)

NAILZA MATOS SEREJO

O PROCESSO DE REEDUCAÇÃO DE MULHERES NO MOÇAMBIQUE PÓS-COLONIAL: Uma análise a partir da obra “virgem Margarida”, de Licínio Azevedo

Monografia apresentada ao curso de História da Universidade Estadual do Maranhão, como requisito para obtenção parcial do grau de Licenciatura em História.

Orientadora: Profa. Dra. Viviane de Oliveira Barbosa

Aprovado em: ____/____/____

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Viviane de Oliveira Barbosa-Orientadora
(UEMA)

Prof. Dr. Antonio Evaldo Almeida Barros
(UEMA)

Profa. Dra. Tatiana Raquel Reis Silva
(UEMA)

Dedico este estudo às minhas melhores amigas,
Suelma Gomes Matos e Railza Matos Serejo. Amo
muito vocês!

AGRADECIMENTOS

A minha trajetória até aqui foi marcada por muitas dificuldades, mas Deus sempre esteve ao meu lado me dando força e determinação para sempre seguir em frente, com fé para não desistir. Por isso, agradeço primeiramente a Deus por ter me dado a sabedoria para fazer as escolhas certas.

Meu agradecimento todo especial a minha mãe/pai, Suelma Gomes Matos, pela sua teimosia e insistência em ter batalhado para que eu e a minha irmã tivéssemos mais oportunidades. Em todos os momentos difíceis dessa caminhada, sempre esteve ao meu lado com o seu companheirismo, dedicação e a fé inabalável que me fez acreditar na minha capacidade de superação. Obrigada por ter sonhado junto comigo. Amo-te mais do que tudo nessa vida!

Ao meu pai, João Domingos Abreu, que, mesmo tendo sido ausente em alguns momentos da minha vida, nunca deixou de ser um pai incentivador, carinhoso e amoroso com as suas filhas. Obrigada também por ter me ensinado sempre a correr atrás dos meus objetivos.

A minha irmã, Railza Matos Serejo, pela paciência que teve durante o tempo em que moramos juntas, mas principalmente pelo apoio e amor incondicional que encontro em ti. Obrigada pela sua existência em minha vida e por ser o maior exemplo de superação e de amor ao próximo. Admiro-te muito e amo-te demais.

Ao meu avô, Plínio Costa Matos, pela sabedoria e conselhos que foram importantes para minha formação.

Às primas e ao primo – Camila Matos Carvalho, Letícia Matos Carvalho, Mayrla Matos Carvalho e Pedro Henrique Matos –, pelos momentos divertidos que passo ao lado de vocês.

A minha querida orientadora, Prof.^a Viviane de Oliveira Barbosa, a quem tenho muito respeito e admiração pela profissional que é. Obrigada pelo convite para fazer parte do projeto de pesquisa “ÁFRICA EM TELA”. Agradeço imensamente pela confiança em mim depositada, assim como pela paciência, sugestões e contribuições a este texto.

À Milca Salém, com quem compartilhei minhas angústias e inquietações que fazem parte do processo de realização deste trabalho.

Aos amig@s que a vida acadêmica me deu de presente, especialmente Ana Paula Ferreira, Eterlany Ribeiro, Elizeni Sena, Ney Farias, Kenilson Lindoso, Osmarina Duarte, Ricardo Nunes.

A todos os professores do curso de História da Universidade Estadual do Maranhão, como também aos demais funcionários que sempre foram tão receptivos e atenciosos comigo. Muito obrigada!

RESUMO

No presente trabalho, analiso as contradições existentes no projeto de “Homem Novo”, inspirado no ideal marxista-lenista e utilizado pela FRELIMO (Frente de Libertação de Moçambique), por meio da obra filmica “Virgem Margarida”. Trata-se de um longa-metragem lançado nos cinemas mundiais em 2012, que narra a história de uma jovem de 16 anos, a qual, ainda virgem, foi levada por engano, juntamente com outras prostitutas, a um campo de reeducação social para mulheres. O filme é produzido pelo escritor e cineasta brasileiro Licínio Azevedo, radicado há mais de 40 anos em Moçambique. Considerado o “pai do cinema moçambicano”, Licínio Azevedo tem produzido filmes de ficção e documentários, tendo como principais temáticas as experiências do processo de independência (1976) e do pós-guerra civil (1977-1992) em Moçambique, dando ênfase à atual realidade do país. Portanto, o objetivo do trabalho é compreender como Licínio Azevedo aborda os aspectos políticos e históricos de Moçambique pós-independente através da película “Virgem Margarida”, dialogando com autores que abordam a relação história-cinema e estudiosos do cinema africano e da história da África.

Palavras-chave: Cinema africano. Moçambique. Licínio Azevedo

ABSTRACT

In the present work, I analyze the contradictions in the "New Man" project, inspired by the Marxist-Leninist ideal and used by FRELIMO (Liberation Front of Mozambique), through the film "Virgin Margarida". It is a feature film released in theaters around the world in 2012, which tells the story of a 16-year-old girl, who, as a virgin, was mistakenly taken along with other prostitutes to a field of social re-education for women . The film is produced by Brazilian writer and filmmaker Licínio Azevedo, who has been living in Mozambique for more than 40 years. Considered the "father of Mozambican cinema", Licínio Azevedo has produced fiction films and documentaries, having as main themes the experiences of the process of independence (1976) and post-civil war (1977-1992) in Mozambique, with emphasis on the current reality of the country. Therefore, the objective of the work is to understand how Licínio Azevedo approaches the political and historical aspects of post-independent Mozambique through the film "Virgin Margarida", dialoguing with authors who approach the relation between history and cinema and scholars of African cinema and African history.

Keywords: African cinema. Mozambique. Licínio Azevedo

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Mapa de Moçambique

Figura 2: Jean-Luc Godard ministrando oficinas de cinema em Moçambique

Figura 3: Licínio Azevedo

Figura 4: Contexto histórico da narrativa

Figura 5: Primeira aparição da personagem Margarida

Figura 6: Diálogo entre Maria João e Felisberto

Figura 7: Cena dos efeitos do consumo da galinha

Figura 8: Personagem Maria João

Figura 9: Personagem Margarida

LISTA DE TABELAS

Tabela 1: Número de filmes produzidos no ano de 2004

Tabela 2: Filmografia de Licínio Azevedo

LISTA DE SIGLAS

AMOCINE: Associação Moçambicana de Cineasta

CO: Colonial Office

DF: Destacamento Feminino

FRELIMO: Frente de Libertação de Moçambique

FIFA: Festival Internacional de Programas Audiovisuais

INC: Instituto Nacional de Cinema

INAC: Instituto Nacional do Audiovisual e Cinema

ICAIC: Instituto Cubano de Arte e Indústria Cinematográfica

PAIGC: Partido Africano para a Independência da Guiné e Cabo Verde

MANU: Mozambique African National Union

MPLA: Movimento Popular de Libertação de Angola

NTA: Autoridade Televisiva da Nigéria

OMM: Organização da Mulher Moçambicana

UDENAMO: União Democrática Nacional de Moçambique

UNAMI: União Nacional Africana de Moçambique Independente

UEMA: Universidade Estadual do Maranhão

URSS: União das Repúblicas Socialistas Soviéticas

SUMÁRIO

| | |
|---|-----------|
| INTRODUÇÃO | 13 |
| 1 O CONTINENTE AFRICANO NO CINEMA: do olhar externo à produção de um cinema local..... | 17 |
| 1.1 Cinema africano: uma experiência pós-colonial. | 21 |
| 1.2 O Cinema africano em Moçambique..... | 29 |
| 1.2.1 <i>As influências de Ruy Guerra, Jean Rouch e Jean-Luc Godard para o cinema moçambicano.....</i> | <i>33</i> |
| 1.2.2 <i>A formação do novo cinema moçambicano.....</i> | <i>36</i> |
| 2 DO COLONIALISMO AO SOCIALISMO NO MOÇAMBIQUE INDEPENDENTE: processos sociais e as representações do cinema..... | 39 |
| 2.1 O Moçambique colonial. | 39 |
| 2.2 A formação do “Homem Novo” no Moçambique pós-colonial | 46 |
| 2.3 “O meu compromisso é com as pessoas, e não com o cinema” | 49 |
| 3 REEDUCAÇÃO PARA MULHERES EM MOÇAMBIQUE PÓS-COLONIAL | |
| 3.2 “Virgem Margarida” (2012)..... | 55 |
| 3.2.1 <i>“Nossa luta não termina com a independência”</i> | <i>57</i> |
| 3.2.2 <i>“Abaixa má-vida, camaradas!”</i> | <i>61</i> |
| 3.2.3 <i>“O camarada é pior que o colono”</i> | <i>62</i> |
| CONCLUSÃO..... | 65 |
| REFEFÊNCIAS..... | 67 |
| ANEXO | |
| I-Ficha técnica e sinopse do filme “Virgem Margarida” | 72 |

INTRODUÇÃO

Conhecido como a 7ª Bela Arte, o cinema começou, de maneira mais intensa, a receber importância como fonte histórica a partir do movimento de renovação da historiografia na década de 1970, conhecido como “Nova História”. Essa renovação historiográfica possibilitou a inclusão de novos métodos e fontes, principalmente as fontes não escritas.

Um dos pioneiros na inclusão do cinema como documento histórico foi o historiador francês Marc Ferro, pertencente à terceira geração da Escola dos Annales (1929-1989)¹. Ferro (1993, p. 9) concebe o filme como documento e sugere que sobre ele deve se produzir uma contra-análise da sociedade, revelando a evidência aproximativa entre *Cinema e História*.

O filme pode tornar-se um documento para a pesquisa histórica na medida em que articula ao contexto histórico e social que o produziu um conjunto de elementos intrínsecos à própria expressão cinematográfica. Esta definição é o ponto de partida que permite tirar o filme do terreno das evidências: ele passa a ser visto como uma construção que, como tal, altera a realidade através de uma articulação entre a imagem, a palavra, o som e o movimento. (FERRO, 1993, p. 86).

A diversificação de fontes no campo da História, no final do século XX, causou certo estranhamento e grande desconfiança, principalmente pela tensão entre a subjetividade do cinema e a suposta objetividade do documento escrito, vista como central por uma história de cunho positivista que visava à fidelidade dos fatos. Como apontou Sávio Tarso Pereira da Silva (2008, p. 18),

¹ A fundação da revista *Annales d'histoire économique et sociale*, cujo primeiro número é publicado em 15 de janeiro de 1929, organizada pelos historiadores franceses March Bloch e Lucien Febvre, deu impulso para o movimento que ficou conhecido como “Escola dos Annales. De acordo com José D’ Assunção Barros (2010, p. 76), os Annales representaram a “Nova História” contra uma “Velha História. Seria preciso superar essa história narrativa, factual e política por uma história-problema e totalizante. Além do mais, a interdisciplinaridade com as ciências humanas e sociais, como a antropologia, etnologia, sociologia, psicologia e geografia foram importantes para tirar a história do seu isolamento disciplinar, assim como a inclusão de novos objetos e abordagens muito contribuíram para a pesquisa histórica. O historiador Peter Burke (1997), divide o movimento dos Annales em três gerações. A primeira geração (1920-1945) se caracterizou por ser mais radical a história tradicional, enquanto a segunda geração, liderada por Fernand Braudel, consegue se aproximar verdadeiramente de uma “escola” com conceitos e métodos. E a terceira geração destaca-se por promover a “nova história”, que buscava ampliar o conceito documento e incluir novas fontes como a fotografia, o vídeo e cinema.

Em vista de todas essas reservas, as imagens do cinema levaram um bom tempo para ser incorporadas à história como fontes com validade científica. Os defensores das posições que incluíam o cinema no rol de objetos empíricos da historiografia tiveram de enfrentar uma forte tradição acadêmica que legitimou apenas o documento escrito como portador da verdade.

No entanto, nos últimos anos, tem crescido o interesse do campo da história pelo cinema, pois as obras cinematográficas são vistas como passíveis de análise por serem propagadoras de ideologias, como o racismo, o sexismo e o colonialismo, como também portadoras de imaginários, padrões culturais e relações de poder que fazem parte da indústria cinematográfica.

Assim como outro tipo de fonte, o cinema requer uma análise crítica, pois como documento histórico os filmes devem ser concebidos como narrativas e as representações precisam ser questionadas para que não sejam interpretadas como verdades absolutas. Nesse sentido, a imagem deve ser lida por possuir um discurso próprio, que geralmente não se apresenta de maneira visível.

Por isso, José D' Assunção Barros (2011, p. 183-184) argumenta que

Ocorre ao historiador que ele pode partir de um filme aqui tomado como fonte histórica para precisamente desvendar esta rede de poderes e micropoderes, de expectativas de mercado e de competências espectadoras, de padrões culturais impostos pela mídia e de representações culturais que surgem espontaneamente, ou seja, partindo de um produto, ele estará apto a decifrar a sociedade que o produziu.

O cinema como fonte de conhecimento histórico possibilita ao historiador analisar os discursos e as representações culturais presentes nas produções fílmicas, portadoras de um discurso próprio (SENGER, 2012, p.525) e imagens elaboradas por determinada sociedade que representa o Outro a partir dos seus próprios modelos e padrões culturais.

A análise do filme enquanto objeto de pesquisa deve levar em consideração o contexto de produção da obra, o contexto histórico abordado, a linguagem cinematográfica utilizada pelo cineasta e diretor, informações sobre a trajetória profissional e política do cineasta, comercialização e recepção do filme, financiamento e personagens, ou seja, uma análise que vai além da obra em si. Além do mais, a metodologia de análise requer também um olhar acerca de outros discursos da linguagem cinematográfica como: a visualidade, a música, o cenário, a iluminação e a ação cênica (BARROS, 2011, p. 193). Marc Ferro (1993,

p. 28) já sinalizava que “Um filme, seja ele qual for, sempre vai além de seu conteúdo [...] Essa é uma verdade que diz respeito aos textos, porém mais às imagens [...]”.

A partir dos anos 1950, quando começaram as lutas anticoloniais na África, o cinema africano surgiu como uma “arma” de extrema importância no combate ao imperialismo, colonialismo e às representações deturpadas sobre África e os africanos. Em Moçambique foi criado, em 1975, pela Frente de Libertação de Moçambique (FRELIMO), o Instituto Nacional de Cinema (INC). De acordo com Fernando Arenas (2012, p.75), o Instituto de Cinema de Moçambique tornou-se um laboratório de formação de cineastas, mas foi sobretudo uma política de descolonização da mente dos moçambicanos, através da propaganda ideológica da nova nação independente feita pela FRELIMO através do cinema.

Cineastas de diversas nacionalidades participaram desse projeto de cinema como Santiago Alvarez, Fernando Silva, Murilo Sales, Polly Gaster, Celso José Côrrea, Margareth Dickinson, Celso Luccas, Ruy Guerra, Jean Rouch e Jean-Luc Godard. E entre os cineastas que participaram do projeto do INC destaca-se o cineasta brasileiro Licínio Azevedo, que atualmente é um dos nomes mais importantes do cinema moçambicano. Entre as suas principais produções estão: *Colheita do Diabo* (1988); *Marracuene* (1990); *Adeus RDA* (1992); *A Árvore dos Antepassados* (1995); *A Guerra da Água* (1995); *Rosa Castigo* (2002); *Desobediência* (2002); *Night stop* (2002); *O Acampamento da Desminagem* (2005); *O Grande Bazar* (2006); *Hóspedes da Noite* (2007); *Virgem Margarida* (2012); *Comboio de Sal e Açúcar* (2016). Como escritor, produziu *Diário da libertação* (1977), publicou *Moçambique com os mirage sul-africanos a 4 minutos* (1980), *Relatos do povo armado* (1983), *Coração forte* (1995), e o romance *Comboio de sal e açúcar* (1997).

A fonte principal desta pesquisa é a produção cinematográfica intitulada *Virgem Margarida*, um longa-metragem produzido por Licínio Azevedo e inspirado em fatos verídicos, cuja estreia se deu no Festival Internacional de Cinema de Toronto, em 2012. A ideia de produzir o filme surgiu a partir da coleta de depoimentos para o documentário chamado *A Última Prostituta* (1999), produzido também por Licínio Azevedo.

O documentário *A Última Prostituta* (1999) aborda histórias e experiências de prostitutas moçambicanas que foram levadas para campos de reeducação social no Moçambique pós-independência, e, em uma das entrevistas realizadas, é contada a história de Margarida, uma jovem virgem de 16 anos que havia ido à cidade comprar o enxoval para o seu casamento quando foi enviada, por engano, ao campo de reeducação por não estar portando nenhum documento de identificação. Assim, *Virgem Margarida*, baseado no referido documentário, permite compreender a realidade social e política de Moçambique pós-independente por meio do processo de reeducação social.

O primeiro capítulo deste trabalho está dividido em dois tópicos. Inicialmente, são feitas algumas considerações acerca do cinema africano pós-colonial, considerando a sua importância na desconstrução de imagens elaboradas durante o período colonial por países europeus que dominaram a África. No segundo tópico, é feita uma análise das particularidades e trajetórias dos principais focos de produção desse cinema em África, a exemplo de Nigéria, Guiné-Bissau e Moçambique. É dado destaque ao cinema moçambicano por ter sido um dos únicos países africanos a terem criado, após a independência (1975), uma estrutura de cinema, o INC.

No segundo capítulo, faz-se uma breve contextualização do período colonial em Moçambique, analisando a política de assimilação imposta por Portugal até a formação do “homem novo” no Moçambique Independente. O “homem novo” seria a representação da unidade nacional totalmente desvinculada das marcas deixadas pelo colonialismo. Essa perspectiva representacional esteve vinculada aos interesses do recém Estado moçambicano, capitaneado pela FRELIMO e foi observada, comentada e narrada por cineastas a exemplo de Licínio Azevedo no documentário *A Última Prostituta* e no filme *Virgem Margarida*. Assim, a segunda parte do capítulo foca na trajetória de Licínio Azevedo e na sua transição do jornalismo para o cinema em Moçambique.

Por fim, no terceiro capítulo, faz-se a análise do filme *Virgem Margarida*, o qual aborda o drama dos centros de reeducação social a partir da perspectiva feminina. Primeiramente, é feito um debate sobre os limites entre documentário e ficção, haja vista que Licínio produziu primeiro um documentário sobre o tema, mas escolheu o gênero ficção para tratar da história de Margarida. Além do conteúdo da narrativa, a análise prioriza outros aspectos importantes da obra cinematográfica, já destacados anteriormente.

1 O CONTINENTE AFRICANO NO CINEMA: do olhar externo à produção de um cinema local

O colonialismo europeu em África forjou uma imagem do continente e dos africanos através de propagandas que exaltavam a colonização europeia e um discurso de inferioridade da África e dos africanos. Até hoje essas visões estereotipadas exercem certa influência no conhecimento ou desconhecimento que as pessoas têm sobre África. O imaginário ocidental foi criando esses discursos, normalmente negativos sobre esse continente e suas gentes, ao longo do tempo e em variados contextos.

De acordo com Bronislaw Baczko (1985, p. 313), em determinados momentos uma sociedade domina um tipo de produção de um imaginário. Essas épocas condizem com momentos de conflito, como as revoluções, e os meios de comunicação em massa tornam-se recursos essenciais, pois possibilitam que um único emissor atinja simultaneamente uma audiência enorme, numa escala até então desconhecida.

O processo de “invenção” da África se inicia na antiguidade clássica, período no qual se nega a historicidade, a racionalidade e a dinâmica comercial de África. Na antiguidade, os africanos e a África foram mencionados em algumas obras de viajantes, historiadores, geógrafos importantes que marcam esse período. Heródoto é um dos primeiros a falar de África, referindo-se às populações líbico-berberes, muito embora as chamasse genericamente de etíopes e considerasse seus sujeitos verdadeiros trogloditas. No século II da era cristã, o geógrafo alexandrino Cláudio Ptolomeu informava que abaixo da linha do Equador não podia haver civilização, pois se trataria de terra inóspita, habitada apenas por seres monstruosos. Anderson Ribeiro Oliva (2003, p. 96) defende que, a partir das impressões do geógrafo alexandrino, torna-se determinante a relação entre as fronteiras físicas e mentais, que ultrapassariam o imaginário da antiguidade e chegariam ao medieval. Logo, através dos seus relatos criou-se um preconceito com a África subsaariana, como também com seus habitantes, que seriam considerados seres primitivos e perigosos.

Durante o período medieval, há um crescente pensamento pejorativo sobre os africanos, devido a ideias anteriormente gestadas, aprofundadas, no período, pela cartografia medieval e a teoria camita, que reforçaram imagens de um continente indesejado, habitado por monstros e criaturas demoníacas. A teoria camita refere-se a uma cosmologia cristã, a qual relata a punição de Cam, filho de Noé por ter visto seu pai despido e bêbado, desrespeitando, assim, a dignidade de Noé, fato que condenou toda a sua descendência à escravidão e a habitar regiões da África como o Egito e a Etiópia. Assim, “a teoria camita e a

fusão da cartografia de Cláudio Ptolomeu com a cosmologia cristã relegam África e os africanos às piores regiões da Terra” (OLIVA, 2003, p. 434-435), sendo continuamente utilizada para justificar a escravidão como o destino predestinado aos negros.

Na modernidade, o mundo africano imaginado continuava a ser lugar de criaturas estranhas, mulas sem cabeça, amazonas, espaço do exótico, que levava à curiosidade e ao medo. O ideal iluminista, a própria compreensão de ciência moderna e seu racionalismo científico implicavam numa distinção entre sujeitos racionais e objetos irracionais, passíveis de serem definidos e enquadrados em um mundo de desiguais. Já no limiar entre a modernidade e a era contemporânea, a África foi recebendo denominações negativas através do relato de viajantes, cronistas e missionários que iam até o continente. Essas impressões desvalorizavam os costumes das sociedades africanas, a favor da cultura europeia, dita como superior e civilizada, e a escravidão atribuía aos africanos o status de mercadoria, destituindo-os de sua humanidade.

Na contemporaneidade, a noção de ciência, baseada na construção europeia, consolidava os piores lugares à África e aos africanos, decorrentes de teorias como o positivismo, o evolucionismo e o darwinismo social. Nessa perspectiva, os africanos e seu continente estariam em estado primitivo, na última escala evolutiva das sociedades humanas. Essas visões influenciaram as filosofias da história dos séculos XVIII e XIX. Hegel foi um dos mais importantes pensadores a construir a noção de que a África não teria história, pois nela não haveria circunvoluções e progresso. Essas concepções eurocêntricas dominariam os primeiros escritos sobre a África e influenciariam decisivamente na produção de uma historiografia africana, em cujo cerne imperaria, durante muito tempo, uma corrente da inferioridade africana, como definida por Anderson Ribeiro Oliva (OLIVA, 2003).

O eurocentrismo marcaria a escrita da história sobre o continente africano e, segundo Muryatan Barbosa (2008, p. 47, 48), pode ser definido como uma ideologia, paradigma ou um discurso, um tipo de etnocentrismo singular, que legaria um modelo econômico-social, cultural, religioso e racial, baseado no capitalismo, na cultura greco-romana e no ideal de modernidade, na perspectiva judaico-cristã, e no parâmetro racial branco.

Importante destacar que esses modelos estruturados no eurocentrismo foram consolidando as justificativas da ação colonial em África, iniciada pelos missionários e exploradores, os primeiros a promover uma “roedura” no continente africano (HERNANDEZ, 2005), e aprofundada no final do século XIX e início do XX, com a implementação da burocracia colonial europeia em África.

Já na segunda metade do século XVIII e início do século XIX, o continente africano tornou-se alvo cada vez mais frequente de países europeus como a Inglaterra, França, Bélgica, Alemanha, Itália e Portugal, que desejavam controlá-lo, explorá-lo e dominá-lo e, “com isso foram desconsiderados os direitos dos povos africanos e as suas especificidades históricas, religiosas e linguísticas” (HERNANDEZ, 2005, p. 64). A Conferência de Berlim (1884-1885) justificou e consolidou, na prática, uma dominação idealmente almejada pelos europeus.

A partilha da África pela Europa foi pautada no consenso de que os africanos necessitavam da “missão civilizadora” vinda da Europa para uma África “não civilizada” e “a-histórica”, por isso “[...] a principal tendência da cultura europeia começava a considerar de forma cada vez mais desfavorável as sociedades não-europeias e a declarar que elas não possuíam uma história digna [...]” (FAGE, 2010, p. 7). As ações missionárias foram fundamentais nesse processo de conquista e conversão dos africanos à religião dos países europeus. Entretanto, Leila Hernandez (2008, p. 54), destaca que a participação dos missionários foi além de uma questão unicamente religiosa, em razão de terem sido importantes propagadores dos valores da cultura ocidental europeia.

Observando esse breve panorama sobre as representações dos africanos nos diferentes contextos, é importante pensar como o cinematógrafo foi se tornando um novo meio para a representação de África e dos africanos nos chamados filmes documentais durante o século XIX. As produções foram sendo marcadas por uma continuidade dos discursos de exotismo e negatividade acerca do continente. Tem-se que ressaltar que o cinema, como também outros meios audiovisuais, contribuiu de forma consciente e inconsciente para a existência de imagens deturpadas sobre a história do continente africano ainda nos dias atuais.

Inventado em 1895, pelos irmãos Lumière², na França, o cinema conquistou rapidamente a preferência do público pela atração e o fascínio que a imagem em movimento transmitia aos expectadores. O cinema também chamou atenção dos governantes que perceberam a possibilidade de usá-lo para fins políticos e produzir visões eurocêntricas em relação ao “outro” não europeu. Como argumentam os historiadores Maria da Conceição Pires e Sérgio Luiz Silva (2014, p. 610),

² Auguste Marie Louis Nicholas Lumière e Louis Jean Lumière, os irmãos Lumière, foram os inventores do cinematógrafo, sendo frequentemente referidos como os pais do cinema.

[...] o cinema foi um instrumento utilizado por governos nacionalistas para produzir um sentido ideológico da história e como propaganda institucional. As formas de representações instrumentalizadas na linguagem cinematográfica facilitam o processo de alienação social, por contribuir para a formação do imaginário coletivo através dos processos de representações sociais presentes no discurso fílmico.

Algumas metrópoles europeias, a exemplo da França e da Inglaterra, realizaram produções fílmicas glorificando ações imperialistas nas colônias. A África foi amplamente usada como pano de fundo nessas produções, em cuja demonstração aparecia normalmente o seu lugar de inferioridade em relação aos costumes do Ocidente. O império Britânico criou o órgão *Colonial Office* (CO), que viabilizou dois anos depois a formação de um comitê para discutir temas que tivessem alguma correlação com assuntos como educação, mas principalmente com a exibição de filmes britânicos nas próprias colônias, pois o uso das imagens funcionaria como meio para domesticar e civilizar os povos colonizados. (DAMASCENO, 2008).

Além disso, a África também era a representada como um espaço homogêneo habitado por “bárbaros” e “selvagens”. Tiago Gomes (2013, p. 13) sinaliza que “Tão rara era a aparição de personagens negros no cinema, que, quando esta por acaso ocorria, obedecia aos mais rasos clichês, sejam eles declaradamente negativos ou mesmo perniciosamente positivos, marcados por uma lógica paternalista”.

Portanto, no início do século XX, os primeiros filmes sobre o continente africano foram realizados e financiados por companhias europeias e norte-americanas. Dessa maneira, essas produções do período colonial não tinham o interesse em mostrar as especificidades geográficas e a diversidade cultural do continente, pois a intenção era a de negar a historicidade da África através dos documentários etnográficos.

Segundo Gomes (2013, p. 12),

[...] os filmes documentais, conhecidos também como atualidades, compunham um dos gêneros mais populares no período e logo ganharam versões que mostravam diversos locais distantes e mal conhecidos desse mundo. Vários desses filmes tratavam exclusivamente do continente africano e mostravam principalmente as diferenças e curiosidades de sua fauna e flora, assim como de suas sociedades, em contraste com as sociedades ocidentais. Essas produções iniciais, encabeçadas por europeus e depois por norte-americanos, foram largamente influenciadas pelo imaginário da África como continente exótico e região, à primeira vista, totalmente diferente do mundo ao norte.

Todavia, a partir das décadas de 1950 e 1960, quando começaram as lutas anticoloniais na África, o cinema africano surgia como uma “arma” de extrema importância no combate ao imperialismo, colonialismo e às representações deturpadas e racistas sobre África e os africanos. O queniano Ngugi Wa Thiong’o (2007, p. 28-29) considera a “descolonização da mente”³ como, “[...]um pré-requisito para um cinema africano bem-sucedido como também a temática de um cinema africano sério”, haja vista que o cinema politicamente engajado em África vai no sentido de dar ao continente uma nova imagem diferente da imagem que foi criada em relação à cultura e História da África no cinema colonial ocidental. Portanto, “o cinema africano é fundamentalmente uma atividade e uma experiência pós-colonial”. (ARMES apud GOMES, 2013, p. 22).

1.1 CINEMA AFRICANO: uma experiência pós-colonial

Foi somente com as independências das nações africanas que o cinema teve início na África, como uma atividade realizada e produzida por africanos motivados pela reivindicação do direito de serem os responsáveis pela produção das suas próprias imagens. Portanto, o cinema, será um espaço de desconstrução de estereótipos e de reafirmação da cultura, mas também de luta pelas memórias e identidades africanas que foram tão massacradas pelo imperialismo e colonialismo. Outrossim, o cinema africano emergiu por uma vontade de realismo social, de educação moral e política e de reabilitação cultural, numa altura em que estava tudo por fazer no sentido de recusar o exotismo e a alienação colonial. (DIAWARA apud CUNHA; LARANJEIRA, 2011, p. 89-90).

Ainda de acordo com Armes (2014, p. 21), países como Argélia, Gana, Guiné, Costa do Marfim, Marrocos, Senegal, Somália, Sudão e Tunísia iniciaram suas produções fílmicas nos anos de 1960. Já Angola, Benim, Burquina Faso, República dos Camarões, Congo, República Democrática do Congo, Etiópia, Gabão, Líbia, Madagáscar, Mali, Maurítânia, Ilhas Maurício, Moçambique, Níger, Nigéria e Zimbábue iniciaram nos anos de 1970; Guiné-Bissau e Quênia em 1980; Burundi, Cabo Verde, República do Chade, Tanzânia e Togo em 1990; e, em 2003, a República Centro-Africana.

³ O termo “descolonização da mente” é empregado pelo pesquisador queniano para designar a totalidade da descolonização que não é somente política, mas uma descolonização cultural, ou seja, é preciso eliminar todos os resquícios do colonialismo. “Há muito que se discutir sobre qual dos aspectos do colonialismo era o pior. Alguns talvez considerem o aspecto econômico, outros o político, ainda há aqueles que optam pelo cultural. A questão central é, na verdade, que eles estão todos inter-relacionados. Mas de certa forma, o psicológico, o aspecto do olhar, das imagens, é o mais importante. Quando não se pode ver claramente, quando a memória do que foi e do que poderia ter sido foi completamente distorcida, então não sabemos o que fazer para nos libertarmos em outros aspectos”. (THIONG’O, 2007, p. 30).

Desde então, a produção cinematográfica africana vem crescendo com grande destaque para produções locais, tais como: *El Haram* (Burkina Faso, Henry Barakat, 1965); *Samba Traoré* (Burkina Faso, Idrissa Ouedraogo, 1992); *Finye* (Mali, Souleymane Cissé, 1982); *Buud Yam* (Burkina Faso, Gaston Kaboré, 1997); *Hienas* (Senegal, Djibril Diop Mambéty, 1992); *Sankofa* (Burkina Faso, Haile Gerima, 1993); *Yaaba – O Amor Silencioso* (Burkina Faso, Idrissa Ouedraogo, 1989); *Bamako* (Mauritânia, Abderrahmane Sissako, 2006); *Yeelen – A Luz* (Mali, Souleymane Cissé, 1987); *Os Silêncios do Palácio* (Tunísia, Moufida Tlatli, 1994); *Teza* (Etiópia, Haile Gerima, 2008); *Os Deuses Devem Estar Loucos* (África do Sul, Jamie Uys, 1980); *Estação Central do Cairo* (Egito, Youssef Chahine, 1958); *Ó, Sol* (Mauritânia, Med Hondo, 1967); *Visages des Femmes* (Costa do Marfim, Désiré Ecare, 1985); *A Vênus Hotentote* (Tunísia/Bélgica e França, Abdellatif Kechiche, 2010); *Yesterday* (África do Sul, Darrel Roodt, 2004); *Tsotsi* (África do Sul, Gavin Hood, 2005).

É presente a temática da oposição entre tradição e modernidade no cinema africano, tal como cidade *versus* campo/aldeia, mulher ocidentalizada *versus* mulher tradicional. Outro tema importante no cinema africano é a oralidade que tem relação com a valorização da tradição oral nos países africanos, por isso alguns filmes trazem a discussão do conflito que existe entre o saber tradicional e o saber moderno⁴. Além de tratarem dessas dicotomias, os filmes refletem também a responsabilidade que os cineastas têm em preservar a memória, transmitir histórias e tradições para outras gerações. Nesse sentido Keyan Eke, Arnold Shepperson e Maureen Tomaselli (2014, p. 63) fazem uma analogia entre cineasta e *griot*:

O *griot* representa igualmente a consciência coletiva da sua comunidade e tece a história de um povo e do seu passado por meio de canções, poesias de louvor, histórias e humor, ligando-o ao presente. O papel de “depósito cultural” é também válido para filmes que podem ser descritos como registros do passado [...]. Devido a sua capacidade de registrar o “vivo” para recitá-lo no futuro, a câmara torna-se uma guardiã dessas tradições.

É importante destacar que um dos primeiros cineastas do cinema senegalês, assim como do cinema africano, a considerar tais questões foi o senegalês Ousmane Sembène, considerado o pai do cinema africano. Sembène nasceu na cidade de Ziguinchor, na região sul do Senegal, em 1923, e iniciou sua carreira como cineasta a partir dos anos 1960. Apesar de ter sua formação inicial em literatura, escolheu o cinema para expor suas ideias, pois este seria um canal de comunicação mais acessível devido ao alto índice de analfabetismo. Ao longo de

⁴ Ceddo(Ousmane Sembène,1976);Nha Fala(Flora Gomes,2002);Keita!O legado do Griot(Dani Kouyatê,1995)

sua carreira, realizou diversas produções visuais: *Borom Sarret* (1963), *L' Empire Songhay* (1963), *Niaye* (1964), *La Noire de...* (1966), *Le Mandat* (1968), *Taow* (1970), *Emitai* (1971), *Xala* (1974), *Ceddo* (1977) *Camp de Thiraye* (1987) *Guelwaar* (1992), *Foat Kiné* (2000) e, por último, *Moolaadé* (2003).

Gomes (2013, p. 58) argumenta que,

[...] seus filmes eram feitos principalmente para mostrar ao público africano suas próprias vidas, sobretudo os inúmeros problemas dessa sociedade e para que essas pessoas refletissem sobre seus papéis como cidadãos, tomassem decisões e fizessem pequenas transformações. Seus esforços tinham como objetivo educar o povo, na língua do povo e seguindo as tradições do povo, como a milenar tradição de sentar ao redor da fogueira à noite e ouvir as histórias e lendas do continente contadas pelos griôs. Era esse o cinema que Sembène pretendia realizar.

Assim como o continente africano é diversificado em aspectos geográficos, também o é no que tange às manifestações culturais. O cinema africano é caracterizado, sobretudo, pela sua pluralidade. Ademais, cada país da África tem uma cinematografia que, ao longo dos anos, veio evoluindo e conquistando públicos interessados nas temáticas pertinentes ao continente. Todavia, é preciso ressaltar que ainda existem muitas dificuldades enfrentadas pelo cinema africano, como a falta de investimentos dos governos locais na atividade cinematográfica, o que leva muitos cineastas a buscarem apoio financeiro em outros países.

A fim de evidenciar possíveis diferenças e particularidades do cinema africano, serão levantados aqui alguns aspectos sobre o cinema da Nigéria, de Guiné-Bissau, e especialmente sobre a cinematografia de Moçambique, a fim de que sejam pensados os percursos, dificuldades e desafios que os constituem.

Localizada na África Ocidental, a Nigéria, é o país africano mais populoso, contando com mais de 170 milhões de habitantes. Sua capital é a cidade de Abuja. A língua oficial é o inglês, mas existem no país mais de 250 grupos étnicos. A Nigéria foi colonizada pelo império britânico entre 1914 e 1960. Com a segunda maior economia do continente africano, o país conta com o poder da indústria de filmes para movimentar sua economia e, conseqüentemente, gerar mais emprego.

Janaína Damasceno (2008) chama atenção para o fato da indústria cinematográfica nigeriana – *Nollywood* – ser hoje a terceira maior em termos de produções no mundo, perdendo somente para *Hollywood* (Estados Unidos) e *Bollywood* (Índia). Além do mais, na própria Nigéria, a indústria cinematográfica fica atrás apenas da indústria petrolífera, uma vez que o país é o maior produtor de petróleo do continente africano.

Tabela 1: Número de filmes produzidos no ano de 2004

| |
|-------------------------------|
| EUA – 611 filmes |
| Índia- 945 filmes |
| Nigéria- mais de 1.200 filmes |

Fonte: CAHIERS DU CINEMA, ATLAS DO CINEMA (2004)

A história do cinema nigeriano tem forte relação com a iniciativa de empresas americanas para monopolizar a atividade cinematográfica no país, contudo o governo nigeriano resolveu nacionalizar o capital estrangeiro e, conseqüentemente, essa medida causou a desistência de muitas empresas, inclusive norte-americanas, que produziam filmes na Nigéria. É importante citar que os equipamentos deixados pelos americanos foram responsáveis pela fundação da Autoridade Televisiva da Nigéria (NTA). Charles Igwe, produtor de cinema na Nigéria, no seminário *The Rise of People's Cinema* (A Emergência do Cinema do Povo, 2006), explica que no começo foi muito difícil lidar com a tecnologia, pois não tinham experiência para operar com os rolos de 35 mm. A partir desse momento mesmo com dificuldades, começaram a produzir nos anos 1970 e 80, séries e novelas nigerianas para a TV.

É possível perceber que o cinema nigeriano é resultado de uma crise econômica. Com a crise do petróleo, nos anos de 1970, a Nigéria conseguiu ser um dos países que mais exportava a *commodity*. Isso garantiu ao país um *boom* na economia que mais tarde possibilitou à população poder aquisitivo para poder adquirir televisão e aparelho de vídeo. Porém, houve uma crise na economia e o governo descontinuou o investimento na indústria televisiva. Mais tarde, os primeiros filmes surgiram de pequenas produtoras de cerimônias, eventos sociais e gravações de peças de teatro. Esses conteúdos começaram a ser gravados por vendedores de aparelhos VHS para atender aos interesses do público que tinha esse aparelho em suas residências.

Em 1992 foi gravado o longa-metragem *Living in Bondage* (Vivendo no Cativeiro) de Chris Obi Rapu.⁵ O filme foi distribuído em fitas de vídeo para serem comercializadas. Devido ao grande sucesso, foram vendidas mais de 2 mil cópias rapidamente. Essa primeira produção assegurou ao cinema nigeriano o investimento de

⁵ Produtor e diretor de cinema que tem no currículo a direção da principal obra do cinema Nollywood, *Living In Bondage*, produzido por Kenneth Nnebue e Okechukwu Ogunjio. Pela sua atuação e importância, Rapu é considerado o pai do cinema nigeriano.

empresas interessadas na maneira de fazer filmes no formato VHS, isso devido ao crescimento da demanda por tal entretenimento, uma vez que o cinema na Nigéria é tão famoso quanto as novelas no Brasil. Assim, o nigeriano tem esse fascínio pela imagem que é produzida pelo povo e para o povo, mesmo que os filmes não tenham uma estética que se possa comparar a produções hollywoodianas.

Os filmes de Nollywood possuem uma variedade de temáticas que tratam de assuntos como a desigualdade social e infidelidade de casais, de “amor, romances, religião, tradição e crimes”, segundo a cineasta Amaka Igwe, em entrevista ao jornal *O Estado de São Paulo*, em 11 de maio de 2006. Essas temáticas conseguem atrair o interesse dos expectadores por serem películas com uma linguagem que remete à comunidade local e à valorização das culturas locais, o que faz crescer a popularidade do cinema nigeriano. Por ser a Nigéria um país com grande diversidade linguística, o cinema lida com o desafio de fazer com que os filmes cheguem a ser produzidos em diferentes línguas locais, e, por isso, a maioria dos filmes é feita em inglês, haussá, igbo, yorubá e outras línguas existentes no país.

A distribuição dos filmes é feita em formato de DVDs que são vendidos no comércio de rua, seja em lojas ou pelos camelôs. Os filmes ainda podem ser encontrados em locadoras, haja vista que na Nigéria não há praticamente salas de cinema pela ausência de investimentos na área, assim como também pelo grande número de aparelhos de DVD que existem nas casas dos nigerianos.

No entanto, com mais de 200 filmes produzidos e distribuídos por mês, o cinema nigeriano enfrenta muitas dificuldades e tem muitos desafios pela frente. Tanto a falta de investimentos de empresas privadas quanto o apoio governamental são um problema que leva os cineastas a fazerem produções de baixo orçamento e com qualidade limitada devido à falta de equipamento. Portanto, esta indústria cinematográfica que supera a indústria Hollywood em número de produção de filmes e que é o segundo setor que mais emprega pessoas no país, opera quase sempre de maneira informal.

Ainda assim, o que torna o cinema nigeriano diferente, único e popular é justamente a prioridade em contar histórias que envolvem a cultura, costumes e a religiosidade locais em vez da preocupação exacerbada com a qualidade técnica e com a participação em festivais de cinema. De qualquer maneira, com o passar dos anos, o cinema nigeriano tem se mostrado mais preocupado com a estética, profissionalismo dos atores e com novas temáticas.

Guiné-Bissau também é um país africano importante no mundo do cinema africano. Também localizado na costa ocidental do continente, possui pequena dimensão

territorial, com uma área de 36.125km². Parte desse território é formada por cerca de quarenta ilhas que constituem o arquipélago dos Bijagós. O país é uma antiga colônia de Portugal e sua independência só foi reconhecida em 1974 depois de um intenso processo de guerra a antiga metrópole, que se estendeu de 1963 até 1974.

O movimento anticolonialista foi liderado por Amílcar Cabral⁶ que colocou o cinema no cerne do projeto de formação do Estado-nação, visando à descolonização e à valorização da memória dos que lutaram pela libertação do país. O Partido Africano para a Independência da Guiné e Cabo Verde (PAIGC) pretendia adotar uma política de desenvolvimento integral, e o cinema foi um grande aliado nessa tarefa de documentar não somente a memória do país, mas testemunhar o nascimento da nova nação.

As primeiras imagens produzidas em Guiné-Bissau foram realizadas por cineastas estrangeiros com os seguintes documentários: *Madina- Boé*⁷ (Cuba, 1968), de José Massip; *A Group of Terrorists Attacked*⁸ ... (Reino Unido, 1968), de John Sheppard; *Labanta Negro!*⁹ (Itália, 1966), de Piero Nelli; *No Pincha!*¹⁰ (França, 1970), de Tobias Engel, René Lefort e Gilbert Igel. Todas essas produções tem a intenção de divulgar um conjunto de ações que levam em conta a educação, a saúde, a administração, a economia e a justiça para outros países.

Amílcar Cabral chamava a atenção para o fato desses filmes não serem produzidos pelos próprios africanos, e ele atribuía a essa questão a falta de capacidade dos guineenses de serem os autores e protagonistas das suas próprias imagens. Para resolver esse problema, Cabral foi buscar apoio no Instituto Cubano de Arte e Indústria Cinematográfica (ICAIC) para a formação de quatro jovens guineenses – José Cobumba Bolama, Josefina Crato, Flora Gomes, e Sana Na N’Hada.

Numa entrevista concedida a Jucilene Conceição Almeida de Oliveira e Maíra Zenun (2016), Flora Gomes conta um pouco da experiência e aprendizado que teve no ICAIC:

⁶ Amílcar Cabral (1924-1973) nasceu em Guiné-Bissau e, ainda jovem, posicionou-se contra a política assimilacionista praticada pelo governo colonial português. Em 1956, Cabral, juntamente com alguns companheiros de luta, funda o Partido Africano para a Independência da Guiné e Cabo-Verde (P.A.I.G.C) e mantém contato com o comandante Ernesto “Che” Guevara e com Fidel Castro. Amílcar conquistou o posto de liderança pela independência devido a sua estratégia política, mas por ser também um líder carismático. O líder político e militar da revolução foi assassinado alguns meses antes da independência do país, mas sua morte não significou o fim do projeto de montar a cinematografia do país, que continuou recebendo atenção das lideranças seguintes.

⁷ *Madina-Boé* é um registro de guerra pela independência gravado nas áreas libertadas da Guiné-Bissau. O filme ainda conta com relatos dos soldados que participaram da guerra e a entrevista com Amílcar Cabral.

⁸ *A Group of Terrorists Attacked ...* é a exibição da situação das áreas libertadas após a guerra com entrevista de Amílcar Cabral explicando como começou o processo de independência.

⁹ Esse filme trata da temática de guerra e da reconstrução da sociedade civil em regiões libertadas.

¹⁰ *No Pincha!* é uma produção que também vai na mesma linha de outras produções da época, em razão de exibir a organização da sociedade com a contribuição do PAIGC.

Foi a relação entre Cabral e Fidel que fez com que fôssemos estudar em Cuba, como a luta já estava avançada. Cabral queria que nós, os africanos e guineenses, filmássemos a independência da Guiné. Para ele, era uma coisa que não podia ser feita por estrangeiros. Nesse sentido, tínhamos muito apoio no ICAIC. Nós filmávamos como nunca filmei na minha vida. Fazíamos fotografia, revelávamos. Filmes, documentários eram projetados e discutíamos a força da imagem. Qualquer dificuldade que tínhamos, chamávamos os instrutores e eles ensinavam a resolver os problemas técnicos também, pois os professores sabiam que seríamos confrontados com problemas, como quando uma máquina tinha um problema técnico no meio das matas da Guiné, aprendíamos como resolver, quais as possibilidades para consertar. Como conseguir conservar baterias num país úmido, com muito calor? Como conservar a película? São coisas que a Guiné-Bissau nunca poderá pagar a Cuba. (OLIVEIRA; ZENUM, 2016).

Com essa formação, esses quatro jovens teriam a grande responsabilidade de mostrar ao mundo o processo de luta e a reconstrução do país através do cinema, porém na Guiné-Bissau não havia, nesse período, laboratórios para que as películas fossem reveladas no próprio país. Por consequência, muitos filmes foram encaminhados para outros países e alguns cineastas nunca tiveram a oportunidade de saber o resultado final das suas produções, pois, como salientam Paulo Cunha e Catarina Laranjeira (2016), muitos desses materiais foram perdidos.

O treinamento desses jovens foi sob a supervisão de Santiago Alvarez, que é considerado um dos maiores documentaristas latino-americanos e um dos fundadores do ICAIC, em Cuba. Outrossim, a morte do líder Amílcar Cabral não significou o fim do projeto de montar a cinematografia do país, que continuou recebendo atenções das lideranças seguintes. Assim, Cunha e Laranjeira (2016, p. 13) explicam que:

No pós-independência, a missão desses jovens não se alterou significativamente. Amílcar Cabral morrera assassinado em janeiro de 1973, mas o seu projeto de emancipação cinematográfica continuaria. Logo após a independência, o Conselho Nacional de Cultura, sob a tutela do angolano Mário Pinto de Andrade, criou no país vários departamentos culturais, encarregados de promover a investigação científica, a literatura, as artes plásticas, a música, a dança, o teatro e o cinema.

Nesse sentido foi criado em 1978, o Instituto Nacional de Cinema (INC) vinculado ao Estado de Cultura. No ano seguinte seria administrado pelo cineasta Sana Na N'Hada que viajara por alguns países como Cuba, União Soviética e Argélia, com o intuito de recuperar algumas produções sobre a história da independência do país. O INC produziu o

filme *O Regresso de Cabral* (1976) dos cineastas Sana Na N’Hada e Flora Gomes¹¹. O filme foi pensado para homenagear a memória de Amílcar Cabral como um líder carismático que lutou pela emancipação da Guiné-Bissau. Apesar do sucesso, o Instituto Nacional de Cinema parou com suas atividades nos anos 1980 devido à falta de investimentos, e, isso certamente comprometeu a cinematografia guineense que estava no seu auge.

O cineasta Flora Gomes também teve uma atuação muito importante durante sua permanência no INC. Nasceu em 1949, em Cadique, na Guiné-Bissau, e assim como Sana Na N’Hada estudou na escola de cinema em Cuba e em Senegal (1972) e fez estágio sob a direção de Paulino Vieira. Posteriormente, trabalhou como repórter para o Ministério da Informação por três anos (1974-1977). Assim como o senegalês Sembène, Flora Gomes apaixonou-se pelo cinema pelo alcance da conscientização que a imagem tem para um país com grande número de analfabetos.

O seu reconhecimento internacional inicia-se a partir do seu primeiro filme, o longa-metragem *Mortu Nega*¹² (1987), uma produção da Guiné-Bissau com financiamento do INC, que narra a experiência da guerra e suas consequências e cuja estreia se deu no Festival de Veneza, em 29 de Agosto de 1988. Entre suas obras de ficção mais conhecidas estão: *Mortu Negu* (Morte negada, 1988), *Odju azul di Yonta* (Olhos azuis de Yonta, 1992), *Po di sangui* (Pau de sangue, 1996), *Nha fala* (Minha fala, 2002) e *Republica di mininus* (República de meninos, 2012). Os seus filmes tratam principalmente da temática da guerra de independência em Guiné-Bissau, não pelo viés da violência, mas sobretudo pela luta e resistência que a guerra representa. Assim como outros cineastas africanos, Flora Gomes não deixa de falar, em suas narrativas, sobre tradição e modernidade.

Flora Gomes é o maior representante do cinema guineense na atualidade e, um dos nomes mais importantes quando se trata de cinema em África. Dessa maneira, ao longo da sua carreira vem se destacando em festivais de cinema, recebendo diversos prêmios como o Grande Prêmio *Signis Juri*, 2002; Prêmio *d’Amiens Métropole* do Festival de Amiens, 2002, na França; Prêmio *Lanterna Mágica*, no Festival de Veneza, 2002; Prêmio *Città di Roma – Arco-Íris Latino*, no Festival de Veneza, 2002; Melhor Filme e Prêmio do Público de Melhor Filme do Festival *Caminhos do Cinema Português X*, Coimbra, 2003; Primeiro Prêmio de

¹¹ Sana Na N’Hada produziu com Flora Gomes os curtas-metragens *O regresso de Cabral* (1976) e *Anos no oça luta* (1976); os documentários *Fanado* (1984), *Bissau d’Isabel* (2005) e *Os escultores de espíritos* (2014); e os longas-metragens de ficção *Xime* (1994) e *Kadjike* (2013).

¹² *Mortu Nega* é considerado o primeiro longa-metragem do cinema da Guiné-Bissau estreado no Festival de Veneza, a 29 de Agosto de 1988. O filme narra a história da experiência da guerra e suas consequências.

Comunicação Intercultural do Festival *Vues d'Afrique*, de Montreal, 2003 e Prêmio da cidade de Ouagadougou.

Esse reconhecimento garante a Flora Gomes o financiamento para muitos dos seus filmes e a coprodução entre alguns países como Moçambique, França, Bélgica e Alemanha. Atualmente, o cineasta tem trabalhado num documentário sobre a vida de Amílcar Cabral, levando em consideração o depoimento daqueles que conheceram o líder da independência de Guiné-Bissau.

É interessante mencionar que além de Flora Gomes e Sana na N'Hada, o cinema guineense vem sendo representado por novos cineastas como Vanessa Fernandes¹³ e Filipe Henriques¹⁴. Essa nova geração de criadores de filmes caracteriza-se pela produção cinematográfica amadora, com baixo orçamento e distribuída em formato de DVD, o que lembra o cinema nigeriano. *Tapioca, fonte de nutrição e apoio na economia familiar* (televisão comunitária de Klélé, 2013) e *A Lei da Tabanca* (Bigna Tona Ndiba, 2016) são exemplos de filmes realizados sem apoio financeiro, mas que fazem muito sucesso em Guiné-Bissau.

Cunha e Laranjeira (2016, p. 21) traçam uma definição sobre a situação do cinema guineense nos dias atuais e chamam atenção para a necessidade de coprodução como fator importante para a sobrevivência do cinema no país:

Sem meios financeiros e técnicos para ter uma produção profissional própria, o cinema profissional na Guiné-Bissau é praticamente inexistente e só sobrevive devido a algumas coproduções que são rodadas em território guineense ou a apoio financeiro estrangeiro concedido a realizadores guineenses. De uma forma ou outra, a coprodução é hoje um mecanismo vital, não só para a sobrevivência.

1.2 O CINEMA AFRICANO EM MOÇAMBIQUE

Moçambique é um país localizado na África Austral, banhado pelo Oceano Índico. A capital do país é a cidade de Maputo, e a língua oficial é o português, pelo fato de ter sido colonizado por Portugal.

¹³ Realizadora de *Taama Taama ani N'Fa Douwa* (2011), e *Si Destinu* (2015)

¹⁴ Estudou cinema, comunicação e desenho em Lisboa. *Espinho da Rosa* (2014) é seu primeiro longa-metragem, uma coprodução entre Portugal e Guiné-Bissau premiada em diversos festivais como Tanzânia (Festival Internacional de Cinema de Zanzibar, 2014), nos EUA (Eerie Horror Film Festival, 2014), em Angola (FIC Luanda, 2013). Filipe Henriques recebeu o Emmy em 2014 por uma telenovela, *Meu Amo*.

FIGURA 1- Mapa de Moçambique

Fonte: <https://ppgconsulting.wordpress.com/mocambique/>

A sua independência só veio a ocorrer após mais de 400 anos sob o regime colonial português, e, em junho de 1975, foi consolidado o processo de Independência de Moçambique através da Frente de Libertação de Moçambique (FRELIMO), criada em 1962, na Tanzânia, resultado da fusão entre alguns movimentos nacionalistas, como a UNAMI (União Africana de Moçambique Independente), a MANU (*Mozambique African Nation Union*) e a UDENAMO (União Democrática Nacional de Moçambique) sob a liderança de Samora Moisés Machel, que assumiu a presidência do país de 25 de junho de 1975 até 1986.

A FRELIMO era constituída por diferentes grupos sociais envolvidos com experiências revolucionárias distintas, tanto em decorrência de exílios, como também de viagens a estudos no exterior, influenciando diretamente os rumos tomados pelo país. Após a independência, a FRELIMO se declara marxista-leninista, tendo como referência a União Soviética na luta anticolonialista e anticapitalista. Em 1977, Samora Machel declarou que a política do país seria de cunho marxista-leninista e o contato com as ideias socialistas surgira a

partir das leituras sobre revoluções socialistas em livros de Mao Tsé-Tung¹⁵ e do general vietnamita Nguyen Giap¹⁶, além da ajuda que receberam do bloco socialista durante a luta pela independência. (CABAÇO, 2009, p. 418).

Foi nesse contexto pós-colonial e de luta anti-imperialista que se deu a criação do Instituto Nacional de Cinema (INC), em 1975. Samora Machel utilizou o cinema para fins políticos, pois ele era consciente da importância do cinema como uma ferramenta fundamental para assimilação dos ideais da nova nação socialista para uma população com cerca de 80% de analfabetos. “O Instituto Nacional de Cinema possuía uma infraestrutura de cinema nacional desvinculada do circuito cinematográfico comercial global e ao serviço da nação marxista que emergiu após o colonialismo português”. (ARENAS, 2012, p. 75). Portanto, o cinema promovido em Moçambique independente seria para o povo moçambicano.

E é nessa perspectiva que Mahomed Bamba (2017, p. 52) afirma que o cinema para a FRELIMO serviu como a “resolução de problemas cotidianos da população (educação e campanhas de sensibilização nas áreas da educação, saúde, higiene)”. José de Sousa Lopes (2016, p. 6) acrescenta ainda que,

Durante a primeira década de independência, o INC produzia, essencialmente, documentários educativos e (ou) militantes. O cinema devia passar a mensagem da unidade nacional e ajudar a divulgar e promover os grandes projetos do país: as aldeias comunais, assembleias populares e, de uma forma mais geral, a construção de uma sociedade à altura do *homem novo*.

O INC tornou-se um “laboratório que aproximou os talentos e visões de inúmeros cineastas, roteiristas, editores, produtores e técnicos moçambicanos e estrangeiros” (ARENAS, 2012, p. 75). E esse centro de capacitação caracteriza-se principalmente pela participação de profissionais estrangeiros como Santiago Alvarez¹⁷, Fernando Silva¹⁸ e Murilo

¹⁵ Mao Tsé-Tung (1893-1976) - Nasceu em Hunan, China. É um dos fundadores do Partido Comunista Chinês (1921) e atuou no processo revolucionário chinês(1927) contra o Partido Nacionalista Chinês. Foi eleito presidente da República Soviética da China em 1931 e em 1949 torna-se presidente República Popular da China, permanecendo no cargo até o ano da sua morte.

¹⁶ Vo Nguyen Giap (1911-2013) – General vietnamita nascido na província Quang Binh, Vietnã. Foi um dos fundadores do Exército do Povo do Vietnã, lutando contra o colonialismo francês e o imperialismo Norte-Americano.

¹⁷ Santiago Alvarez nasceu em Habana Vieja, Cuba. Produziu e dirigiu mais de 600 cinejornais,99 documentários e dois filmes.

¹⁸Fernando Silva foi o responsável pela direção do documentário moçambicano *Ano I da Independência Nacional*(1976).

Salles¹⁹. Além dos profissionais mencionados acima, o governo moçambicano ainda convidou cineastas reconhecidos como Ruy Guerra, Jean Rouch e Jean-Luc Godard para fazerem parte do projeto de criação da cinematografia moçambicana. Técnicos soviéticos, cubanos, brasileiros e ingleses foram os protagonistas da primeira fase do cinema moçambicano. (VIEIRA, 2016, p. 71).

O Instituto logo se transformou num centro de produção de cinejornais, documentários e alguns longas-metragens. O projeto mais famoso do instituto é o *Kuxa Kanema* (O nascimento do cinema), que é analisado pelos críticos e historiadores do cinema africano como a “tentativa mais bem-sucedida na criação de um cinema africano que atendia aos interesses do povo africano” (ARENAS, 2012, p. 77). Ademais, em 1976 foi lançado o primeiro documentário de longa-metragem inteiramente produzido no INC – *Ano 1 da Independência Nacional* –, realizado por Fernando Silva.

Outra produção que marca a trajetória do cinema moçambicano é o filme *Mueda, Memória e Massacre* (1979), de Ruy Guerra, considerado como o primeiro longa-metragem de ficção moçambicana que trata sobre o massacre na Vila de Mueda²⁰ pelo exército português em julho de 1960. Entre 1976 e 1991, o INC produziu treze longas-metragens, 359 edições semanais do cinejornal *Kuxa Kanema* e 119 curtas-metragens. Como já foi dito, esses documentários eram de caráter educativo ou militante e, majoritariamente, realizados por cineastas estrangeiros. Através das Unidades de Cinema Móvel doadas pela antiga União Soviética, Kombis eram equipadas com projetores de cinema em 16mm, que permitiu aos moçambicanos de diferentes regiões do país assistirem ao jornal cinematográfico *Kuxa Kanema*²¹.

Cabe ressaltar que, durante a guerra colonial em Moçambique, películas foram produzidas sobre a luta pela independência, tais como *Venceremos!* (1966), de Dragutin Propovich; *Behind the Lines* (1971), de Margaret Dickinson; *A Luta Continua* (1972), de Robert Van Lierop, ou *Étudier, produire, combattre* (1973), realizado pelo *Grupo Cinétique*.

¹⁹ Murilo Salles nasceu no Brasil. Destaca-se algumas de suas principais produções: *És tu, Brasil* (2003); *Nome próprio* (2007) e sua obra mais conhecida *Nunca fomos tão felizes* (1984).

²⁰ Vila localizada no distrito de mesmo nome, na província de Cabo Delgado, onde houve o massacre de 600 nacionalistas moçambicanos perpetrado em 16 de junho de 1960, portanto, durante período colonial em Moçambique.

²¹ *Kuxa Kanema* era um jornal cinematográfico dirigido por Fernando Silva. O cinejornal de 20 a 30 minutos tinha a finalidade de “*filmar a Imagem do povo e devolvê-la ao povo*”. A palavra *Kuxa Kanema* (nascimento do cinema) é a junção das línguas changana e makua faladas no norte e sul do país. “Os principais objetivos destes jornais cinematográficos eram informar, educar e mobilizar a população em torno de um ideal comum” (VIEIRA, 2016, p. 76). Em 2003, Margarida Cardoso realiza o documentário *Kuxa Kanema: o nascimento do cinema*, que traz cenas comentadas do cinejornal *Kuxa Kanema*, assim como a participação de profissionais que fizeram parte do INC.

A realização desses documentários produzidos por estrangeiros, já apontava a preocupação que a FRELIMO tinha em registrar a história do país a partir do processo de independência antes mesmo da formação do INC.

O primeiro filme produzido depois da independência de Moçambique foi *Rovuma ao Maputo*, do cineasta iugoslavo Dragutin Popovic, que trata de um registro da passagem do presidente Samora Machel por algumas províncias.

1.2.1 As influências de Ruy Guerra, Jean Rouch e Jean-Luc Godard para o cinema moçambicano

O cinema moçambicano mesmo com todos os problemas conseguia atrair muitos cineastas estrangeiros interessados na produção cinematográfica do “terceiro-mundo”²². Mohamed Bamba relembra que a presença de cineastas estrangeiros no cinema de Hollywood não é um fato isolado, pois o cinema africano também se beneficia do fenômeno chamado de “transferências culturais”, e o cinema moçambicano é resultado de trocas culturais e experiências de cineastas como Ruy Guerra²³, Jean Rouch²⁴ e Jean-Luc Godard²⁵. E quando

²² O Terceiro Cinema é um conjunto de estratégias políticas desenvolvidas na América do Sul e na África do Norte para articular as experiências dos oprimidos pelo colonialismo.

²³ Ruy Alexandre Guerra Coelho nasceu em Lourenço Marques, hoje Maputo, em 1931. Ainda adolescente já publicava críticas de cinema, contos e crônicas e fazia filmes em 8mm. Era ativista político, participando de movimentos antirracistas e pró-independência antes de deixar seu país, aos 19 anos. De 1952 a 1954 estudou arte cinematográfica em Paris, no IDHEC (Instituto de Altos Estudos Cinematográficos), e começou a trabalhar na França, como assistente de câmera e assistente de direção. Mais conhecido como diretor, Ruy Guerra também atua como montador, diretor de fotografia, produtor e ator. É praxe seu ser roteirista ou co-roteirista dos filmes que dirige. Tendo filmado em muitos países, é geralmente associado ao cinema brasileiro, como um dos pioneiros do Cinema Novo dos anos 1960. Radicado no Brasil em 1958, aos 27 anos, vem com o filme “SOS Noronha”, de George Rouquier, de 1957. Em 1961 rodou seu primeiro filme não documentário, “Os Cafajestes”, e se destacou em todo o Brasil. Seu filme seguinte, “Os Fuzis”, é considerado um dos clássicos da estética da fome associada ao Cinema Novo. No final dos anos 1970, com a independência de Moçambique, retorna à sua terra natal para participar da criação do INC. Dirige e escreve peças teatrais e colabora como letrista junto a grandes nomes da MPB. Entre 94 e 98 assinou uma crônica semanal no jornal O Estado de São Paulo e atualmente é diretor do Curso Superior de Cinema na Universidade Gama Filho, onde leciona sobre linguagem cinematográfica. Disponível em: <http://www.adorocinema.com/personalidades/personalidade-204/biografia/> >. Acessado em: 29 de abril de 2018.

²⁴ O cineasta francês nasceu em 1917, no Níger. Ao longo de sua carreira, Rouch realizou mais de 100 filmes com o estilo fílmico-etnográfico. Sua ida a Moçambique foi por meio de um convite do governo moçambicano para fazer parte do treinamento de moçambicanos para o uso da tecnologia Super 8 mm e para a implementação da TV no país.

²⁵ Jean-Luc Godard nasceu em Paris, França, no dia 3 de dezembro de 1930. Filho de um médico que chefiava uma clínica na Suíça, e neto de banqueiro suíço, passou parte de sua infância e adolescência em Genebra. Licenciou-se em Etnologia na Universidade de Paris. Durante a década de 1970, Godard dirigiu vários filmes para a televisão. Entre 1980 e 1988, Godard fez também para a televisão a série “Histórias do Cinema”, onde mostra sua personalíssima visão sobre essa arte no século XX. Ainda na década de 1980, o trabalho mais notável de Godard foi a trilogia: “Passion” (1982), “Prénom Carmen” (1983) e o polêmico “Je Vous Salue Marie” (1984), que foi proibido no Brasil por fazer uma livre reinterpretação da vida da Virgem Maria. Jean Luc Godard recebeu vários prêmios, entre eles: “Urso de Ouro”, no Festival de Berlim, por “Alphaville” (1965), “Urso de

esta migração de um cineasta estrangeiro para um país da África é motivada pela política e ideologia, não há dúvida de que ela é acompanhada de uma implicação pessoal com a prática cultural e o cinema em gestação no país em questão (MELEIRO, 2011, p. 1).

Como Moçambique não tinha experiência com a atividade cinematográfica, necessitou-se de conhecimentos suficientes para montar o INC. Nesse contexto, Ruy Guerra, moçambicano, mas radicado no Brasil, segue para Moçambique a convite do governo da FRELIMO nos anos 1970, com o objetivo de qualificar profissionais na área de cinematografia. Em 1978, Guerra torna-se o responsável pela direção do INC. Nesse mesmo ano, Ruy Guerra produziu o longa-metragem *Mueda: memória e massacre*, um filme de 35mm em preto e branco. As temáticas dos seus filmes têm forte relação com o passado colonial e a reconstrução de Moçambique no pós-independência, como salienta Alessandra Meleiro (2011).

Pelos temas de seus filmes, pode-se notar que Ruy Guerra tem como preocupação falar do presente pós-colonial e do futuro a partir de testemunhos extraídos do período da luta anticolonial de Moçambique. Este duplo compromisso com a memória do passado colonial e as utopias do presente é nítido no trabalho de muitos cineastas africanos depois das independências. Seus filmes são militantes na medida em que a memória é seletiva e estrategicamente revisitada. Se há, portanto, uma forma de engajamento político nessa ação de Ruy Guerra no cinema moçambicano, isso se deve ao seu trabalho como cineasta e como responsável pela direção do INC. O fruto desta colaboração é a inauguração de “uma nova poética e uma temática específica ao cinema moçambicano”. O resultado desse trabalho acabou suscitando a simpatia e o entusiasmo militante de outros cineastas africanos e do mundo.

Ruy Guerra trouxe a Moçambique a Kanemo (1983), a primeira produtora responsável pela realização de filmes institucionais e documentários. Kanemo contou ainda com a presença de colaboradores internacionais como Rodrigo Gonçalves (chileno) e Santiago Alvarez (cubano). Além disso, Ruy Guerra ainda se preocupava muito com a qualificação de jovens profissionais, por isso enquanto esteve em Moçambique realizou cursos de formação nas áreas de edição, montagem e produção. O trabalho que Ruy Guerra realizou na direção do INC foi, sem dúvida, um fator determinante para conquistar a simpatia de outros cineastas.

Prata Especial”, no Festival de Berlim, por “Charlotte et son Jules” (1960), “Urso de Prata de Melhor Diretor”, no Festival de Berlim, por “À Bout de Souffle” (1959), o “Leão de Ouro” do Festival de Veneza, por “Prenome Carmem” (1983), duas nomeações ao “César”, na categoria de Melhor Filme e de Melhor Realizador, por “Suave Qui Peut” (1979) e “Passion” (1982) e o “Oscar Honorário, em 2010. Disponível em: https://www.ebiografia.com/jean_luc_godard/. Acessado em 01 de Maio de 2018.

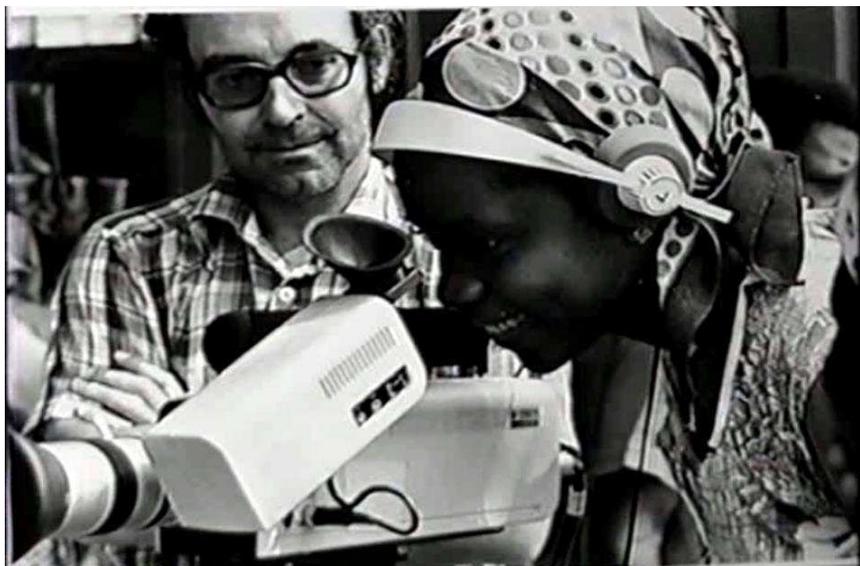
O francês Jean Rouch também chegou em Moçambique em julho de 1978, com a tarefa de ministrar oficinas de formação cinematográfica para moçambicanos, principalmente no manuseio das câmeras de super 8mm²⁶. O projeto Super-8 foi desenvolvido com o apoio do Ministério francês de cooperação e da Universidade de Maputo, onde foi realizado um *workshop* de Super 8mm em 1978. Durante o tempo em que permaneceu em Moçambique, Rouch deu prioridade à realização de pequenos curtas sobre assuntos do cotidiano, para que os participantes fossem ganhando familiaridade com a cinematografia. Os cursos não eram destinados somente a profissionais da área, mas atendiam a um público diversificado, possibilitando às pessoas de diferentes meios socioeconômicos o contato com as imagens. Portanto, o cinema de Rouch era direcionado ao conhecimento que o povo deveria adquirir em relação às imagens em movimento, e essa questão causou um desentendimento ideológico entre o INC e Jean Rouch.

Mais tarde, Ruy Guerra e o cineasta Jean Rouch também entraram em conflito, mas o motivo foi a tecnologia, pois Guerra era a favor do formato de 16mm ou 35mm, e Jean Rouch acreditava que a super 8mm era um equipamento mais adequado por ser leve, dinâmico e de menor custo. E todas essas divergências, fez com que Rouch retornasse para a França no mesmo ano deixando todo o equipamento do projeto Super-8 para trás.

Jean-Luc Godard assinou um contrato de dois anos em parceria com o ministério da Informação para implementar o projeto de televisão em Moçambique. Godard e a sua empresa, Sonimage, apresentam a Moçambique a proposta de utilização de um novo suporte, muito mais econômico: o vídeo (BAMBA, 2017, p. 8). Seu plano era o de montar em Lichinga, província de Niassa, uma série de 5 filmes chamados “*Naissance (de l’image) d’une Nation*” (“Nascimento (da imagem) de uma Nação”), que defendia o treinamento aos camponeses para que eles próprios produzissem as narrativas fílmicas, ou seja, os moçambicanos teriam liberdade para criarem suas imagens.

²⁶ O formato Super 8 é uma criação de 1960, desenvolvida por Eastman Kodack. O diferencial dessa tecnologia era a mobilidade e a facilidade de aprendizagem. Além disto, ela era relativamente barata.

Figura 2: Jean-Luc Godard ministrando oficinas de cinema em Moçambique



Fonte: www.schmalfilmtage.de/fest2015

De tal modo, Jean-Luc Godard não obteve muita liberdade para pôr em prática seus planos ambiciosos e entrou em conflito com a ideologia da FRELIMO. Sendo assim, seus projetos foram recusados pelo governo. O tempo que Jean Rouch e Jean-Luc Godard passaram em Moçambique foi efêmero, mas, sem dúvida, muito profícuo para aqueles que puderam ter a oportunidade de aprender novas maneiras de se fazer cinema.

1.2.2 A formação do novo cinema moçambicano

Pode-se afirmar que os anos 1970 e 80 representaram a fase mais bem-sucedida do cinema moçambicano. A parceria entre o Brasil e Moçambique permitiu também a criação da primeira empresa de produção cinematográfica moçambicana, a “Kanemo”. Entretanto, o INC começou a entrar num período de crise e, assim que começou a guerra civil moçambicana (1977-1992)²⁷, o Instituto teve suas atividades comprometidas por problemas financeiros devido à falta de incentivo do governo.

Apesar disso, em 1983, o INC lançou dois filmes de ficção. O primeiro é *O Tempo dos Leopardos* (1987) do iugoslavo Zdravko Velimorovic, uma coprodução com a

²⁷ Após dois anos da proclamação da Independência, Moçambique enfrentou a guerra civil entre a Frente de Libertação de Moçambique(FRELIMO) e a Resistencia Nacional Moçambicana(RENAMO) que paralisou alguns setores de Moçambique como a economia e educação, além ter causado a morte de mais de um milhão de moçambicanos.

Iugoslávia, que trata dos anos finais da guerra e dos atos gloriosos da FRELIMO. O segundo, *O Vento Sopra do Norte* (1987), é um filme de José Cardoso que ressalta a guerra de liberdade. O INC encerrou suas atividades em 1992, quando o INC teve parte do seu equipamento de produção e acervo fílmico destruídos em virtude de um incêndio.

Com as consequências da guerra civil e mais ainda a ocorrência desse incêndio, o Estado deixou de fornecer apoio ao setor cinematográfico e as salas de cinema foram destruídas ou abandonadas. Por consequência, os locais que já foram salas de cinema passaram a servir como pontos de venda de drogas, armazém ou estão completamente inutilizados. Depois desse percurso, o cinema em Moçambique ressurgiu na segunda metade dos anos 1990, apesar de nunca ter parado definitivamente suas atividades. A diferença é que o cinema a partir desse período não teve mais incentivos estatais.

Assim, o cinema moçambicano teve que se adaptar a todas essas mudanças para continuar sobrevivendo. Algumas alternativas foram encontradas como o investimento em produtoras particulares ou financiamento estrangeiro. E dessa maneira, nomes importantes como Licínio Azevedo, Isabel Noronha²⁸, Camilo de Sousa²⁹, Sol de Carvalho³⁰ figuram nessa nova fase do cinema moçambicano.

²⁸ Isabel Noronha foi uma das primeiras mulheres moçambicanas a dedicar-se à realização cinematográfica. Tendo nascido em 1964 em Maputo, ingressou em 1984 no INC. Foi membro fundador da primeira Cooperativa Independente de Vídeo (“Coopimagem”) e da Associação Moçambicana de Cineastas. É licenciada em Psicologia Clínica e Aconselhamento pelo Instituto Superior Politécnico Universitário (ISPU), onde lecciona as disciplinas de Psicanálise, Psicologia Social, Orientação Vocacional, Psicologia das Emoções, Psicologia da Personalidade, Psicologia da Comunicação. É Mestre em Saúde Mental e Clínica Social pela Universidade de Léon, na Espanha. Em 2003, organizou a mostra *Mozambican Cinema*, integrada por filmes produzidos após a independência daquele país. Dirigiu inúmeros documentários, dentre eles, *Manjacaze* (1987), *Hosi Katekisa Moçambique* (1988), *Genesis em azul* (1989), *Cuidados pré-natais* (1991), *Assim na cidade* (1992), *As mães da terra* (1993), *Abc das eleições* (1994), *Cena lusófona* (1995). Destacam-se ainda os documentários “*Assim na cidade*”, “*Sonhos guardados*” e “*Ngwenya, o crocodilo*” (melhor documentário de África, Ásia e América Latina pelo Festival de Milão), todos eles abordando temáticas ligadas à construção social e identitária da sociedade moçambicana. Em 2008 iniciou uma série de filmes sobre temáticas sociais: “*Trilogia das Novas Famílias*” (Prémio Kuxa-Kanema, melhor filme moçambicano de 2007). Disponível em: <<http://www.linkedin.com/pub/isabelnoronha/55/275/245>>. Acessado em 30 de Abril de 2018.

²⁹ Camilo de Sousa nasceu em Lourenço Marques em 29 de Maio de 1953, onde fez os estudos secundários. Sobrinho da poetisa Noémia de Sousa, aprendeu em casa a construir uma consciência política e na rua que a cidade se demarcava consoante a cor da pele e a posição social. Guerrilheiro na luta pela independência de Moçambique, militante da FRELIMO, o que veio depois da guerra marcou-lhe profundamente e o levou a abandonar o partido. Em 1980, ingressou no INC, onde trabalhou, até 1991, como realizador, editor, director de produção, produtor e, finalmente, Director Geral de Produção. Em 1992, com outros profissionais de cinema e comunicação, criou a primeira cooperativa independente de comunicação e produção de imagem, a Coopimagem. Em 2001, associou-se a Ébano Multimédia, onde tem vindo a desenvolver a atividade de produtor e realizador. Disponível em: <<http://gm54.wordpress.com/tag/camilo-de-sousa/>>. Acessado em: 30 de Abril de 2018.

³⁰ Sol de Carvalho nasceu em 1953 em Moçambique, cresceu em Inhambane, ausentando-se para estudar cinema em Portugal nos anos quentes de 1972 a 1974. Logo que se dá o 25 de Abril, e tendo já abraçado a atividade política contra o regime de Oliveira Salazar, regressa ao país natal para se juntar ao projeto independentista da FRELIMO. É em 1986 que regressa exclusivamente ao objeto de estudo, abraçando definitivamente a carreira cinematográfica. Sol de Carvalho foi sócio-fundador da produtora Ébano (juntamente com Pedro Pimenta e

Em 2003, foi criada a Associação Moçambicana de Cineasta (AMOCINE), com a missão de revitalizar a produção cinematográfica no país e, foi estabelecido também um fundo de apoio ao cinema moçambicano, financiado pela França. O país ainda conta com a ajuda do governo alemão que, desde de 2012, vem digitalizando arquivos do atual Instituto Nacional do Audiovisual e Cinema (INAC).

É significativo destacar que essa conversão dos arquivos para um formato mais recente tem o intuito de conservar o material histórico-cultural que mostra não só a trajetória do cinema no país, mas a própria memória de luta pela independência de Moçambique. Apesar dos problemas financeiros, a cinematografia moçambicana vem sendo reconhecida em festivais, recebendo diversos prêmios, dentro e fora do país. No entanto, o Estado moçambicano continua não oferecendo apoio para o desenvolvimento desse setor no país.

Licínio Azevedo), da qual se desligou posteriormente para montar a Promarte. As suas obras são conhecidas pelo cunho social, dedicando-se a temas como HIV/sida e violência doméstica, entre outros. Realizou mais de 20 filmes de que salientamos *O Jardim do Outro Homem*, *A Janela*, *O Búzio*, *As Teias da Aranha*, *Não é preciso empurrar (ficção)*, *Bazaruto onde o céu tem mais cor*, *Ilha de Moçambique encontro de culturas*, *Muhapiti Alima (ficção)*, *Máscaras austrais*, *Empregadas domésticas*, *A herança da viúva (ficção)*, *Quando mar bate na rocha*, *Contos tradicionais*, *Turismo destruidor*, *O mundo dos corais*, *Translocação*, *Pregos na cabeça*, *Apoiando beneficiários*, *Mocodoene uma opção de desenvolvimento comunitário*, *Garras e dentes*, *Caminhos da paz*, *Impunidades criminosas*. Disponível em: <<http://www.buala.org/pt/cara-a-cara/a-funcao-provocadora-do-artista-entrevista-a-sol-de-carvalho>>. Acessado em 8 de maio de 2018.

2 DO COLONIALISMO AO SOCIALISMO NO MOÇAMBIQUE INDEPENDENTE: processos sociais e as representações do cinema

O capítulo faz um panorama acerca dos processos históricos em Moçambique durante o período colonial e das mudanças possibilitadas pela independência e a formação de uma nação moçambicana, dando destaque aos processos sociais que marcaram esses momentos históricos e focando no cinema de Licínio Azevedo como produto que representa essas mudanças, bem como se estrutura em crítica arguta à formação do Estado de Moçambique.

2.1 O Moçambique colonial

Antes dos europeus, a costa oriental da África já era alvo de comerciantes e mercadores árabes e indianos que disputavam não somente o controle pelo mar, mas também por produtos locais, como ouro e marfim. Os europeus foram se fixando na África oriental de maneira cautelosa, haja vista que precisavam evitar confrontos com a população de nativos e com os comerciantes árabes e indianos, por isso, escolherem criar pontos estratégicos de exploração que fossem próximos à costa para terem fácil acesso às embarcações.

Nesse período também ocorreram expedições militares de iniciativa governamental em busca de ouro e prata na região. Uma dessas expedições portuguesas foi comandada por Francisco Barreto, em 1573. No entanto a expedição “foi dizimada por doenças tropicais que vitimaram o próprio comandante. Nenhuma dessas expedições, pelo menos na costa oriental, se traduziu na fixação de colonos” (CABAÇO, 2009, p. 29). Além de expedições militares, houve também a presença de aventureiros individuais e missionários que iam aos poucos explorando e fixando-se em território moçambicano.

No final do século XV, iniciou-se um processo de penetração mercantil portuguesa através dos rios, em especial o rio Zambeze. Muitas dessas expedições tinham como objetivo central a busca do ouro que seria destinado à obtenção das especiarias asiáticas. Em começos do século XVI, a coroa portuguesa foi estabelecendo feitorias e colônias em algumas regiões de Moçambique, principalmente no litoral e, dessa maneira, passou a controlar áreas produtoras de ouro, prata, marfim, fazendo intensificar o comércio de seres humanos em Moçambique entre os séculos XVIII e XIX.

Interessa observar as alianças iniciais que eram feitas entre esses primeiros estrangeiros e as lideranças autóctones que se davam por motivos estratégicos de

sobrevivência ou por interesses comerciais. Outra maneira de aliança eram os casamentos dos europeus com mulheres que faziam parte das aristocracias locais.

A Primeira Revolução Industrial na Europa alterou a maneira da colonização vigente até então, uma vez que o novo modelo de colonialismo do século XIX teve forte relação com o imperialismo dos países europeus industrializados, na medida em que houve a necessidade de buscar novas matérias-primas para a indústria, assim como conquistar novos mercados para os produtos industrializados. Além da justificativa de exploração do continente africano e asiático em termos comerciais, há também os fatores culturais que permeiam esse “novo” imperialismo.

A dominação colonialista teve como principal pressuposto “a superioridade da raça branca” em comparação à “inferioridade dos africanos”, o que sem dúvida serviu como argumento para a partilha da África. Dessa maneira, a “missão civilizadora” imposta pelos colonizadores seria a solução para combater comportamentos considerados “bárbaros” e “selvagens” pelos europeus. O sistema colonialista foi composto por uma variedade de dualismos que foram pensados com o intuito de distinguir europeus e africanos, como bem saliente José Luís Cabaço (2009, p. 35)

A sociedade colonial na África concebe-se e estrutura-se em consequência de uma multiplicidade de dualismos: frente a frente, em demarcados, estarão não apenas “brancos e preto”, “indígena e colonizador”, mas também “civilizado e primitivo”, “tradicional e moderno”, “cultura e usos e costumes”, “oralidade e escrita”, “sociedade com história e sociedade sem história”, “superstição e religião”, “regime jurídico europeu e direito consuetudinário”, “código do trabalho indígena e lei do trabalho”, “economia de mercado e economia de subsistência” etc., todos eles conceitos marcados pela hierarquização, em que uns se apresentam como a negação dos outros e, em muitos casos, como a sua razão de ser.

Para a concretização desse novo projeto de colonização em África e para evitar conflitos entre os Estados capitalistas europeus, foi organizada a Conferência de Berlim (15 de novembro de 1884 a 26 de fevereiro de 1885), com o objetivo de estabelecer regras para a partilha da África e a definição dos territórios a serem explorados pelas potências industriais. A conferência reuniu representantes dos seguintes países: França, Grã-Bretanha, Portugal, Alemanha, Bélgica, Itália, Espanha, Áustria-Hungria, Países Baixos, Dinamarca, Rússia, Suécia e Noruega, Turquia e Estados Unidos.

Os capítulos da Ata Geral da Conferência de Berlim, assinada em 23 de fevereiro de 1885, previa principalmente a livre navegação e livre comércio entre os rios Níger e o Congo e a proteção e a conservação das “populações indígenas”, mas sabe-se que na prática

os povos africanos não tiveram seus direitos respeitados e nem suas vidas conservadas, haja vista que a violência física ou psicológica foi um dos elementos da dominação colonial.

O território moçambicano já era explorado pelos portugueses antes mesmo da Conferência de Berlim, porém, até a primeira metade do século XIX, não se pode dizer que houvesse em Moçambique um sistema colonialista efetivo, pois eram poucas as áreas sob o domínio português. Assim, os principais pontos portugueses em Moçambique eram costeiros, tais como: Ibo, Ilha de Moçambique e sua estreita faixa fronteiriça, Ilhas Querimbas, Quelimane, Inhambane, Beira, Xai-Xai e Lourenço Marques. Além disso, o que se tinha eram algumas feitorias e um comércio escravista nas costas de Moçambique, cujo ápice foi alcançado durante o século XIX.

Devido ao desenvolvimento da produção industrial, alguns países europeus começam a se posicionarem contra o trabalho escravo, pois o “trabalho livre” seria muito mais interessante para o capitalismo. Por isso, em 1807, foi proclamada pela Inglaterra a abolição do tráfico escravista, obrigando países a assinarem acordos antiescravagistas. Portugal, assim como outros países, tiveram que aceitar a abolição do tráfico de seres humanos em 10 de dezembro de 1836, por iniciativa do ministro Sá da Bandeira. Contudo, “o regime escravocrata persistiu oficialmente nas colônias portuguesas até abril de 1878, quando foi substituído por regimes laboristas especiais que incluíam o trabalho forçado”. (CABAÇO, 2009, p.52).

O tráfico de escravos rumo às Américas e principalmente para o Brasil tornou-se a principal atividade econômica da colônia, desse modo, o tráfico humano continuou a ser realizado de maneira clandestina e disfarçada. A passagem de trabalho escravo para o trabalho forçado, ou *chibalo*³¹ tem que ser interpretada como uma estratégia elaborada por um regimento jurídico para dar continuidade ao uso da força no trabalho obrigatório. Na visão de José Luís Cabaço (2009, p. 53-54), ambas as maneiras do uso da escravidão se constituem como negação do “trabalho livre” e, assim, ele destaca as diferenças entre o trabalho escravo e o forçado:

A diferença essencial residia no fato de que o escravizado constituía, para seu proprietário, um fator de produção que era, simultaneamente, capital investido, enquanto a relação com o trabalhador forçado, não representando capital, era exclusivamente de uso e de expropriação intensiva de sua

³¹ O termo *chibalo*, ou variações do mesmo, surge na África Central e Austral abrangendo formas de trabalho forçado, mal pago ou mesmo não pago, trabalho *contratado*, trabalho compelido ou mesmo escravatura. Em Moçambique, o termo designa todo tipo de trabalho conscrito, seja ele realizado através de contratos, seja o trabalho prisional, realizado pelos detidos por *bebedeira*, *vadiagem* e outros pequenos crimes (ONSELEN apud ZAMPARONI, 1998, p. 94)

capacidade produtiva. Um trabalhador forçado, uma vez exaurida sua força anímica, era facilmente substituído sem encargos adicionais para o colono.

O território moçambicano não era bem visto pelos trabalhadores portugueses, devido ao imaginário que se tinha sobre África, logo preferiam emigrar para as Américas. Contudo, a presença desses trabalhadores seria importante para a ocupação efetiva do território moçambicano, mas a ideia da colonização tinha relação com a tentativa de criar uma base comercial que fosse capaz de resolver os problemas econômicos pelos quais passava Portugal.

É sabido que Portugal ainda não possuía controle de algumas faixas costeiras do território moçambicano, então, além da presença portuguesa, seria necessário também instalar um governo administrativo, e assim afastar os interesses que a Inglaterra tinha nas fronteiras sul e oeste. Diante disso, a ocupação seria a prioridade naquele momento, principalmente na parte sul do território por ser o maior centro de lucros e, conseqüentemente, alvo principal dos britânicos. Em 1890, o governo português lança um plano mais amplo e com novas regras de concessão a empresas interessadas em explorar os territórios moçambicanos, permitindo a entrada do capital internacional em Moçambique, em especial o capital vindo da Inglaterra, a exemplo da Companhia de Moçambique, que foi criada em 1888.

A administração colonial em Moçambique foi pautada no aparato burocrático distribuído em diversos cargos administrativos e a forma de governar seria de maneira indireta, sendo assim, a descentralização governamental na administração das colônias, implantada por Portugal nos primeiros anos do século XX, era fundamentada na autonomia dos governos coloniais. A igreja católica teve um papel relevante nessa conquista como argumenta Valdemir Zamparoni (ZAMPARONI, p. 1998, p. 416): “A conquista colonial em Moçambique não foi diferente; Estado e Igreja, Espada e Bíblia, sempre andaram de mãos dadas [...]”.

O colonialismo português tinha uma política assimilacionista que pretendia impor aos africanos a “missão civilizadora”, na qual, os valores culturais europeus seriam considerados como universais, portanto os *gentios* ou *indígenas* como os africanos eram assim chamados, deveriam assimilar a religião, costumes e tradições da Europa, por isso, a população africana da colônia dividia-se em “assimilados” e “indígenas”. Por isso, criou-se então, na década de 1920, o *Estatuto do Indigenato*, elaborado para fazer distinção entre indígenas e assimilados, mas também regular o trabalho indígena seja de maneira forçado ou obrigatório. O Estatuto também pretendia fiscalizar as condições de vida do africano e a

aplicação de castigos corporais. (HERNANDEZ, 2008, p.104). E foi por meio desse Estatuto que se iniciou a distinção entre as categorias indígena e assimilado, sendo criadas normas para que as pessoas se constituíssem assimiladas:

- Saber ler, escrever e falar português correntemente;
- Ter meios suficientes para sustentar a família;
- Ter bom comportamento;
- Ter necessária educação e hábitos individuais e sociais, de modo a poder viver sob a lei pública e privada de Portugal;
- Fazer um requerimento à autoridade administrativa da área, que será submetido ao governador do distrito para ser aprovado. (AGC, 1946 apud MOTA, 2017, p. 99).

Percebe-se que a educação e o trabalho foram colocados como meios principais para alcançar a assimilação como aponta o texto do artigo 6º do *Estatuto dos Indígenas Portugueses da Guiné, Angola e Moçambique*, publicado em 1953.

O ensino que for especialmente destinado aos indígenas de visar aos fins gerais de educação moral, cívica, intelectual e física, estabelecidos nas leis e também a aquisição de hábitos e aptidões de trabalho, de harmonia com os sexos, as condições sociais e as conveniências das economias regionais. (DECRETO LEI n. 3966, 1954, p. 8)

Além disso, o próprio ato de trabalhar era visto como uma “*obrigação moral*” pelo *Código do Trabalho Indígena*, publicado em 1899. Zamparoni (1998, p. 42) destaca que, além do trabalho obrigatório como meio de dominação, houve também os “mecanismos implantados para concretizar tal fim: espoliação das melhores áreas produtivas, relegando as populações rurais aos piores terrenos; adaptação e ampliação de impostos diversos, sendo o principal deles, o de *palhota* [...]”.³²

³² No sistema colonial, eram utilizados quatro mecanismos básicos: 1) as subvenções e os meios de financiamento - o setor privado metropolitano se apossa do essencial da atividade econômica; 2) o confisco de terras, sobretudo as férteis – desconsideravam-se os valores tradicionais africanos, nos quais, em geral, o território linhageiro significava o espaço de ligação entre os seres vivos, os mortos e os ainda por nascer, e, no uso da terra, destacava-se o princípio da impropriedade do solo; 3) alienação das terras estatais e de terras coletivas africanas por parte das metrópoles europeias que efetivaram a distribuição de concessões a empresas, gratuitamente ou a preços baixos, favorecendo a criação de grandes propriedades; 4) as formas compulsórias de trabalho, disseminando-se que o trabalho era obrigação moral e legal de todo africano, e considerando-se que os nativos vadios deveriam ser corrigidos, forçados a trabalhar – era difícil distinguir o trabalho forçado do obrigatório e, nos dois casos, as elites dominantes agiam em prol de seus interesses; 5) a cobrança de impostos, como o *imposto pessoal*, pago pelos colonos europeus do sexo masculino, *imposto indígena de capitação*, que deveria ser cobrado de todos os africanos do sexo masculino e seria o *imposto de palhota*, taxa cobrada sobre as habitações conforme o número de cômodos (HERNANDEZ, 2005, p. 95-101).

Ainda segundo Zamparoni (1998, p. 245), “administração colonial portuguesa não era panóptica e onipresente”, isto porque a fiscalização de trabalhadores urbanos e camponeses não era absolutamente perfeita na prática e as resistências de diversas formas eram comuns no cotidiano dos africanos.

Como o poder não é algo pronto e acabado, mas que se estrutura nas relações sociais concretas que se estabelecem entre pessoas e sob certas circunstâncias, é preciso ter claro que os trabalhadores moçambicanos retinham alguma autonomia, mesmo que fossem os atores dependentes dessas relações. Embora os patrões detivessem os meios materiais, legais e mesmo ilegais, para exercer pressão quer com o exercício concreto da violência, quer com a sua possibilidade latente, os trabalhadores desenvolveram mecanismos para contornar ou mesmo desobedecer as ordens que lhes parecessem absurdas, que não lhes agradassem ou que lhes causassem danos físicos e morais. Ainda que espoliados das melhores terras, os camponeses mantinham o controle sobre este meio de produção, além disso o trabalho familiar e a incapacidade da autoridade colonial em se fazer presente diuturnamente em todos os rincões do interior ou dos subúrbios, possibilitava certa margem de manobra quanto à utilização do tempo de trabalho e quanto às formas de conduzir suas vidas individuais e coletivas. Nas cidades, estratégias se multiplicaram neste sentido. [...] Parece-nos que o que os trabalhadores mais queriam era poder controlar seu tempo e ritmo de trabalho, sua alimentação, seus rituais, manter o poder de decidir quando, por quanto tempo e sob quais condições vender sua força de trabalho ou seus produtos agrícolas ou então fugir, burlar, adaptar-se e, em casos extremos, lutar para permanecer fora do universo do trabalho assalariado e não transformá-lo ou minar as bases do sistema colonial capitalista que o impunha. (ZAMPARONI, 1998, p. 245).

Nessa mesma perspectiva, Hernandez (2008, p. 127), também aponta algumas maneiras de resistência ao colonialismo.

Quanto à resistência cotidiana, algumas formas mais usadas foram as doenças simuladas, o ritmo lento de trabalho, as fugas, a sabotagem de equipamentos, as queimadas (por exemplo, de entrepostos), as pilhagens de armazéns das companhias concessionárias e de negociantes locais, a destruição de meios de transporte e de linhas de comunicação e as fugas para zonas desabitadas criando enclaves autônomos.

Os anos de humilhação e sofrimento pelos quais os moçambicanos foram submetidos deu início às manifestações anticoloniais que começaram a dar sinais entre as décadas de 1950-1960, configurando uma resistência ao colonialismo e todo o seu aparato de violência e racismo. As ideias pan-africanistas muito contribuíram de maneira incisiva para a discussão sobre o fim do jugo colonial e a libertação dos escravizados. A formação da ideologia do Pan-Africanismo originou-se entre intelectuais e ativistas negros da diáspora

africana, a exemplo de Kwane Nkrumah, Jomo Kenyatta, Cheik anta Diop, Du Bois, Sékou Touré, L. Senghor, Henry Silvester Williams, e Edward Blyden, um dos fundadores do pan-africanismo.

E é nessa conjuntura que movimentos de luta pela descolonização, começam a agitar alguns países africanos e, em Moçambique, tem-se o começo do processo de Independência de Moçambique através da FRELIMO, que declara a Insurreição Geral Armada contra o regime colonial português em 25 de Setembro de 1964, através de um comunicado lido pelo seu presidente, Dr. Eduardo Chivambo Mondlane³³, nos seguintes termos:

Moçambicanas e moçambicanos,
Operários e camponeses, trabalhadores das plantações, das serrações (...) trabalhadores das minas e dos caminhos de ferro, dos portos e das fábricas, intelectuais, funcionários, estudantes, soldados moçambicanos no exército português, homens, mulheres e jovens, patriotas: Em vosso nome, a FRELIMO declara hoje, solenemente, a insurreição geral armada do povo moçambicano, contra o colonialismo Português, para a conquista da independência total e completa de Moçambique. O nosso combate não cessará senão com a liquidação total e completa do colonialismo português (FRELIMO, 1975, p. 68).

Para que o processo de luta armada fosse possível, a FRELIMO iniciou uma campanha de guerrilha contra o governo português em setembro de 1964, buscando apoio nas populações que viviam nas zonas rurais, que naquele momento significava mais de 80% da população moçambicana, que eram principalmente trabalhadores camponeses explorados pelo sistema colonial, assim como a ajuda da antiga União Soviética e de outros países do bloco socialista. Após o assassinato de Mondlane, em 1969, a FRELIMO passou a ser liderada por Samora Machel, que governou até 1986 e foi, portanto, o responsável pela reconstrução da identidade nacional em Moçambique.

Após mais de 400 anos sob o regime colonial português e dez anos de guerra colonial, em 1975 foi consolidado o processo de Independência de Moçambique por meio da FRELIMO. Durante o IV Congresso da FRELIMO, o país se declarou “marxista-leninista” e

³³ Eduardo Chivambo Mondlane foi o fundador e primeiro presidente da Frente de Libertação de Moçambique (FRELIMO). Nasceu em Manjacaze, Província de Gaza, a 20 de junho de 1920. Trabalhou para as Nações Unidas, no Departamento de Curadoria, como investigador dos acontecimentos que levavam à independência dos países africanos e foi também professor de História e Sociologia na Syracuse University, em Nova Iorque. Mondlane faleceu a 3 de fevereiro de 1969, vítima de um livro armadilhado com bomba que, ao explodir, pôs termo a sua vida. Em reconhecimento dos feitos, por ele protagonizados em prol de Libertação de FRELIMO. Mondlane faleceu a 3 de fevereiro de 1969, vítima de um livro armadilhado com bomba que, ao explodir, pôs termo a sua vida. Em reconhecimento dos feitos, por ele protagonizados em prol de Libertação de Moçambique e de seu povo, o 3 de fevereiro foi instituído como dia dos Heróis Moçambicanos. (FRELIMO, 1984)

iniciou um complexo processo de construção de sua identidade nacional, que, de acordo com Marçal de Menezes Paredes (2014, p. 132), pode ser dividida em três períodos históricos:

[...] o primeiro momento (1910/20-1962), antes da eclosão da luta armada pela independência, em que o associativismo e o jornalismo tiveram um papel importante nas demandas sociais e na luta anticolonial (ZAMPARONI, 1998); um segundo momento, marcado pelo conflito armado e pela formação da FRELIMO, reunindo diversos movimentos, tendo como objetivo comum a libertação nacional frente ao salazarismo colonialista português (1962-1975); e um terceiro, iniciado imediatamente após a Independência, tendo como principal promotor o ideário da FRELIMO [...] sob a liderança de Samora Machel (1975-1986).

O projeto do pós-independência visava transformar Moçambique numa nação socialista, moderna e desenvolvida. A nação moçambicana, como entidade homogênea e coesa se construiu na oposição a outra entidade, também unitária: a dominação portuguesa ultramar (LANDUCCI, 2014, p.11).

Foi exatamente nesse contexto que o governo lançou o projeto político de homogeneização do cidadão moçambicano, na tentativa de construir uma unidade nacional totalmente desvinculada das marcas deixadas pelo colonialismo. Nesse processo, todos os indivíduos que estivessem fora dos padrões do novo cidadão moçambicano, seriam levados coercitivamente aos *campos de reeducação* com a finalidade de tornarem-se “*Homens Novos*” com “*cabeças limpas*”.

2.2. A formação do “*Homem Novo*” no Moçambique pós-colonial

Ser um “*Homem novo*” em Moçambique independente significaria uma nova identidade, em outros termos, ser um moçambicano livre da opressão burguesa e colonial, do mesmo modo que liberto do obscurantismo e da superstição. A FRELIMO considerava o modelo de progresso e ciência correto, e esta filosofia embasava a proposta de formação de uma nova identidade do sujeito moçambicano relacionada à modernidade. As “tradições”, o “tribalismo” e o “regionalismo” eram classificados como vícios deixados pelos colonizadores, muito embora já fizessem parte da sociedade moçambicana antes mesmo da chegada dos colonizadores.

Conforme Luís Cabaço (2009), a FRELIMO definiu três eixos fundamentais para a construção da categoria *Homem Novo*:

[...] interiorizar em cada guerrilheiro e militante uma nova práxis (o trabalho manual, a disciplina militar, o empenho subjectivo por meio de libertação da iniciativa etc.); proporcionar uma educação formal que lhe conferisse os instrumentos para se apropriar da técnica por meio do ‘conhecimento científico’ (...), e evitar que as estruturas e o pensamento tradicional se reorganizassem no interior da FRELIMO. (CABAÇO, 2009, p. 305).

Entre os anos de 1974 e 1975, a FRELIMO colocou em prática a política de *Operação Limpeza*, que marcou significativamente esse processo de construção de uma identidade moçambicana. Esta política tinha como objetivo prender “marginais”, agitadores da oposição, mulheres acusadas de prostituição, indivíduos acusados de feitiçaria e de “*vadiagem*” (PAREDES, 2014; THOMAZ, 2008). Os prisioneiros eram enviados a “campos de reeducação” popular, localizados em zonas rurais de Moçambique.

Omar Thomaz (2008) destaca que:

No dia 7 de novembro de 1974, foi desencadeada pela Frente de Libertação de Moçambique (Frelimo), em conjunto com as forças portuguesas, a então denominada *Operação Limpeza*. 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. Ao final da operação, foram detidos 284 indivíduos, dos quais 192 eram mulheres e 92 homens; das 192 mulheres, 50 foram postas em liberdade e 142 foram transportadas em autocarros para destino não revelado sob escolta do Exército Popular de Libertação de Moçambique. Dos 92 homens, 42 foram postos em liberdade e os demais ficaram detidos na capital. 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).

Segundo Thomaz (2008, p. 182), os *campos de reeducação* existiram em Moçambique de 1975 a 1980 e foram inspirados nas *machambas* (roças, cultivos agrícolas) comunais e campos de Nashigwea durante o período colonial. Eram levados para esses campos quaisquer indivíduos considerados “improdutivos” pelo regime socialista, onde deveriam passar por um processo de ressocialização, tornando-se *Homens Novos* através do trabalho obrigatório nas *machambas* e cursos intensivos de marxismo-leninismo com o objetivo de transformá-los em trabalhadores dignos e conscientes da sua luta. O “nacer de novo” do homem moçambicano seria pautado na disciplina do trabalho e os sujeitos seriam submetidos ao *chibalo*, o trabalho forçado em Moçambique.

Em 1981, foi anunciada no IV Congresso da FRELIMO (Maputo, 26 a 30 de abril de 1983), a “*Operação Produção*”. Esse projeto pretendia criar campos de cultivo rural,

as referidas *machambas*. Conforme Paredes (2014, p.150), “nas *machambas*, todos teriam que trabalhar na lavoura durante o dia, construir suas palhoças e, ao final da jornada, assistir a cursos de marxismo-leninismo”. O novo regime do período pós-independência, ainda assim, era uma continuidade das várias formas de violência que foram vigentes durante o período colonial. As condições de vida nesses campos eram precárias, pois além do trabalho forçado, os que fugiam poderiam ser vítimas de animais selvagens, picadas de cobra ou mortes por doenças, a exemplo da malária. Famílias também foram separadas e as pessoas que conseguiram sua liberdade talvez nem tenham retornado para suas antigas vidas.

Omar Thomaz relata em “*Escravos sem dono*”: *a experiência social dos campos de trabalho em Moçambique no período socialista* alguns depoimentos de pessoas que viveram nos campos de reeducação, ou segundo ele ficaram sabendo dos rumores sobre o acontecido, pois é algo muito vivo na memória dos moçambicanos. E através desses depoimentos pode-se conhecer a realidade nos campos, conforme é descrito abaixo:

Quando lá chegaram não havia nada, dormiam ao relento, eram vigiados pelos militares e mal tinham o que comer – viviam basicamente de folhas de cacana, bananas e comiam cinzas. Tiveram que construir suas casas e começar a plantar roça para comer, mas não só: Inhassune se transformou numa verdadeira empresa estatal, que, nos seus termos, funcionava como no tempo colonial, na base do *chibalo*, regime de semiescravidão, na base da bofetada e da ameaça constante dos militares e de alguns comandantes cruéis (THOMAZ, 2008, p. 197).

Após o fim dos campos de reeducação em Moçambique, a memória permanece viva para os que foram afetados de maneira direta e indireta pelos centros de reeducação social. Grande parte da população tem um grande ressentimento do governo e acredita que as medidas tomadas para criar o novo ideal de cidadão moçambicano acabaram por reproduzir o caráter violento dos aldeamentos coloniais portugueses.

Os depoimentos extraídos por Thomaz (2008 p. 198, 199) mostram que os sobreviventes acreditavam que os campos de reeducação eram pior que o *chibalo*, trabalho forçado, pois não tinham padrões e eram escravos sem donos. Ainda segundo o antropólogo, “muitos sobreviventes ou voltaram para suas aldeias e cidades, ou permaneceram nos locais para onde foram levados, negando a possibilidade de reatar o fio perdido de sua vida anterior”. No caso específico das mulheres muitas acabaram não suportando as privações, cometeram suicídio e outras acabaram casadas com guardas e camponeses.

Esse período é relembado pelos moçambicanos e moçambicanas como “tempos de Samora”, e é marcado pelo ressentimento, não somente aos que foram enviados para os

campos de reeducação, mas é um período presente na memória coletiva e muitos “sujeitos que tiveram suas vidas marcadas por múltiplas rupturas e traumatismos têm dificuldades na construção de uma coerência para sua vida e na continuidade de sua própria história” (POLLAK, 1989, p. 15).

O processo de reeducação social é tema do filme “Virgem Margarida”, uma produção do cineasta brasileiro-moçambicano Licínio Azevedo. A película é uma narrativa sobre a história de uma jovem de 16 anos, ainda virgem, levada por engano a um campo de reeducação junto com várias prostitutas. A partir da obra fílmica é possível perceber as contradições de Moçambique no período pós-independência com a criação do projeto de construção de um ideal de cidadão moçambicano, afetando significativamente a vida de mulheres consideradas fora dos padrões, levadas coercitivamente aos campos de reeducação. Assim, faz-se necessário conhecer a trajetória profissional do cineasta Licínio Azevedo, considerado o “pai do cinema moçambicano”

2.3 “O meu compromisso é com as pessoas, e não com o cinema”

Figura 3: Licínio Azevedo



Fonte: <http://visao.sapo.pt/jornaldeletras/cinema/licinio-de-azevedo-o-pai-do-cinema-mocambicano=f760886>

Licínio Azevedo é considerado um dos maiores cineastas contemporâneos do cinema africano. Nascido em Porto Alegre, Rio Grande do Sul, em 27 de maio de 1951, radicou-se em Moçambique. Enquanto viveu no Brasil, participou de movimentos estudantis nos anos 1960 e, anos mais tarde, iniciou sua carreira profissional como jornalista, atuando

em jornais de oposição à ditadura militar no Brasil durante os anos 1970. Motivado por questões sociais, Licínio Azevedo percorreu alguns países da América Latina como Nicarágua, Bolívia, Uruguai, Argentina e México, fazendo reportagens sobre golpes militares, greves de trabalhadores mineiros na Bolívia e movimentos libertários.

Interessado em assuntos relacionados às guerras anticoloniais em África, Licínio Azevedo viajou para Lisboa em 1975, com o objetivo de chegar a Angola para acompanhar a guerra que havia começado no país. Naquele contexto sem o visto seria impossível chegar até Angola, por isso Licínio Azevedo seguiu para Guiné-Bissau e lá permaneceu por algum tempo realizando trabalho de formação de jornalistas no jornal *Nô Pintcha*³⁴ e registrando histórias de guerra de ex-combatentes do Partido Africano para a independência da Guiné e Cabo Verde (PAIGC), que daria origem ao livro *Diário da libertação* (1977).

Foi através do trabalho desenvolvido em Guiné-Bissau que Licínio chegou a Moçambique, em 1978, a convite do cineasta Ruy Guerra para trabalhar como jornalista, escrevendo histórias para o cinema, ou seja, fazer um trabalho no INC semelhante ao que tinha realizado em Guiné-Bissau. Escreveu o livro *Relatos do Povo Armado*, que deu origem ao primeiro longa-metragem *Tempo dos Leopardos* (1985), uma co-produção de Moçambique e Iugoslávia.

Até então o trabalho no INC era somente de escrita, mas a partir dos anos 1980 Licínio teve a oportunidade de trabalhar no Instituto de Comunicação Social, onde primeiramente atuou em um programa de rádio – o *Programa das aldeias comunais*. Com a chegada da TV em Moçambique, foi atribuída a responsabilidade a Licínio Azevedo de produzir e dirigir o programa de televisão chamado *Canal Zero*, produzindo pequenos documentários e filmes sobre a agricultura, educação e saúde. *O Poço* foi primeiro filme produzido por ele no *Canal Zero*, um filme em formato mudo e com a temática sobre os cuidados com a água a ser consumida, principalmente destinado aos camponeses das zonas rurais de Moçambique.

Em entrevista concedida a Ana Cristina Pereira e Rosa Cabecinha (2016), Licínio relata como foi transição do jornalismo para o cinema, mas é importante pontuar que o cinema feito por Licínio Azevedo tem uma carga investigativa que traz muita contribuição da sua formação em jornalismo.

Começo da minha relação com Moçambique foi através da escrita. Passa por Portugal, passa pela Guiné Bissau e acaba em Moçambique. E do jornalismo

³⁴ É o jornal mais antigo da Guiné-Bissau, que nasceu com a independência, em 27 de março de 1975.

transitei para a literatura, da literatura para... a literatura da minha maneira... não sou escritor! O importante para mim é contar histórias. A forma é uma coisa adaptada à história: pode ser mais jornalismo, mais entrevista, mais ficção, conto... seja lá o que for. E da literatura transitei para o cinema, documentário. (AZEVEDO, 2018, p. 1041)

E essa transição ocorreu de maneira despretensiosa, pois Licínio não estava preocupado naquele momento em atuar como cineasta, como bem explica em entrevista ao jornal *Debate*, de 24 de junho de 2015.

De uma maneira mais literária, gostava de estórias, sobretudo, histórias que se passavam na América Latina, em países como Argentina, Bolívia, Peru. Normalmente coisas sociais. Havia na época muitos golpes de Estado, muitas revoluções e greves. E ao mesmo tempo o meu objetivo era ser escritor. Foi como jornalista e escritor que eu vim para Moçambique para trabalhar no Instituto Nacional de Cinema. Vim com objetivo semelhante ao que fazia na Guiné-Bissau, que era recolher estórias da luta pela independência, usar ou escrever em forma de conto, ou de forma ficcionalizada e fazer base de roteiros para cinema [...]. Não escolhi fazer cinema, de certa maneira foi uma transição natural. Conheci o cinema como cinéfilo. Frequentava muito cinema no Brasil. E aqui [Moçambique] trabalhei alguns anos só o texto. Não tinha o objetivo de fazer filmes (DEBATE, 2015, p. 5-6).

O término do projeto televisivo marca a consolidação da carreira de Licínio Azevedo como cineasta independente e dono da sua própria produtora, a Ébano Multimídia. Desde então o cineasta vem se destacando em festivais de cinema pelas suas produções. Contudo, os documentários e filmes de ficção devem financiamentos e coproduções com outros países da Europa ou países africanos, uma vez que o estado não disponibiliza recursos para a atividade cinematográfica no país. Mesmo com as dificuldades de financiamento, Azevedo coleciona em seu currículo uma lista incontável de prêmios em festivais internacionais de cinema como Festival Internacional de Programas Audiovisuais (FIFA) por três vezes e o Prémio Fundo Nacional da Cultura-Moçambique (FUNDAC), em 1999.

Licínio Azevedo circula entre dois gêneros cinematográficos: documentário e ficção. O cinema documental é uma das marcas do trabalho de Licínio Azevedo, haja vista que o documentário foi muito difundido durante o INC. Como bem lembra o próprio Azevedo “a história de Moçambique, em todo o processo de independência, teve muitos momentos bons, que viriam a ser retratados, de forma talentosa, pelos próprios documentários” (HAMURABI, 2015, p. 2).

Assim como a FRELIMO utilizou o cinema documental para registrar os momentos de luta e reconstrução do país, o Partido Africano para a independência da Guiné e

Cabo Verde (PAIGC) e Movimento Popular de Libertação de Angola (MPLA) também produziram documentários institucionais e de cunho propagandista, filmes como *Monangambe* (1970), em Angola, e *Mortu Nega* (1989), na Guiné-Bissau.

Licínio Azevedo tem na carreira uma vasta produção de documentários, tendo como principais temáticas as experiências do processo de independência (1975) e do pós-guerra civil (1977-1992), mostrando as consequências de tais adventos e a reconstrução do país. Alex França (2017, p. 108-109) ressalta que o cinema documental tem a capacidade de elucidar questões tanto atuais quanto históricas, além de dar voz à memória coletiva daqueles que são silenciados pela história oficial.

A produção documentarista de Licínio Azevedo é marcada pela não intervenção do cineasta, pois sua preferência é deixar as pessoas livres para contarem seus dramas pessoais, ou seja, dar liberdade possível às pessoas. Como se percebe abaixo:

Seus documentários, que constituem a maior parte de sua produção cinematográfica, representam a realidade social moçambicana e seguem uma abordagem ética que permite ao “outro” (neste caso, pobres moçambicanos das zonas rurais em sua maioria) falar um mínimo de interferência do diretor, onde os diálogos parecem não terem sido ensaiados e as cenas não terem sido redigidas. A práxis cinematográfica de Azevedo revela uma grande afinidade com o “modo observacional” (*observational mode*) dos documentários descrito por Bill Nicols em seu clássico *Representing Reality* (1991), que enfatiza a não intervenção do cineasta (ARENAS, 2012, p. 81).

Percebe-se na lista abaixo que o número de documentários é superior aos filmes de ficção e, esse fato pode ser explicado pela preferência que o próprio Licínio Azevedo tem em fazer documentários, apesar de ter dificuldades em financiamento para documentário.

Tabela 2: Filmografia de Licínio Azevedo

| |
|--|
| 2016 - Comboio de Sal e Açúcar (longa-metragem, ficção) |
| 2012 - Virgem Margarida (longa-metragem, ficção) |
| 2007 - Hóspedes da Noite (longa-metragem, ficção) |
| 2007 - Ilha dos Espíritos (longa-metragem, documentário) |
| 2006 - Ricardo Rangel-ferro em brasa (documentário) |
| 2006 - O Grande Bazar (curta-metragem, ficção) |
| 2005 - The Demining Camp (longa-metragem, documentário) |
| 2003 - Mãos de Barro (longa-metragem, documentário) |
| 2002 - Desobediência (longa-metragem, ficção documental) |
| 2002 - Night Stop (longa-metragem, documentário) |
| 2001 - The Bridge (longa-metragem, documentário) |

| |
|---|
| 2000 - Histórias comunitárias (documentário) |
| 1999 - A Última Prostituta (longa-metragem, ficção documental) |
| 1999 - Mariana e a Lua (documentário) |
| 1998 - Massassani Afela Kwhatini / O homem bom morre longe de casa (curta-metragem, documentário) |
| 1998 - As Pitas (longa-metragem, ficção) |
| 1998 - A Colheita do Diabo (longa-metragem, ficção) |
| 1997 - Tchuma Tchato (documentário, longa-metragem) |
| 1995 - A Guerra da Água (longa-metragem, documentário) |
| 1995 - A árvore dos Antepassados (longa-metragem, ficção) |
| 1992 - Adeus RDA (curta-metragem, ficção documental) |
| 1990 - Marracuene (curta-metragem, documentário) |
| 1986 - Melancólico (musical) |
| 1986 - O Poço (filme educativo) |

Uma das características dos filmes de ficção produzidos por Licínio Azevedo é a presença de atores não profissionais, considerando que em Moçambique há poucos atores que atuam no cinema. Desse modo, é fundamental a contribuição de atores vindos de outras áreas como o teatro ou dançarinos pelo fato de possuírem uma expressividade corporal. Uma particularidade de Licínio Azevedo enquanto cineasta é a preferência pela naturalidade dos atores em cena, dessa maneira, a cena consegue transmitir aos espectadores a espontaneidade de uma cena que foi pouco ensaiada. E mesmo em se tratando de ficção, Azevedo consegue unir a linguagem do documentário com a ficção em alguns de seus filmes, por exemplo, a película *O grande bazar*³⁵.

Apesar de contar a história de dois meninos, o mercado moçambicano retratado no filme, além de ser o cenário, é o protagonista da produção fílmica. Tudo no mercado pode ser reutilizado de diversas maneiras, é um espaço marcado pela riqueza e criatividade. Assim sendo, “[...] com um olho de documentarista, Azevedo é capaz de transmitir um sentido microeconômico, assim como, sociológico do mercado africano, enquanto proporciona um retrato humanista, poético e sensível sobre o povo de Maputo [...]” (ARENAS, 2012, p. 92).

³⁵ O Grande Bazar é um curta-metragem de 2006 gravado na capital de Moçambique, a cidade de Maputo. Foi realizado pelo cineasta Licínio Azevedo, produzido pela ÉBANO Multimídia, produtora de cinema em Moçambique criada pelo próprio Licínio Azevedo. O filme foi ganhador de vários prêmios entre eles o de melhor curta-metragem no 27º Durban International Film Festival, na África do Sul (2006) e no Prêmio do Público do Festival Cinémas d’Afrique à Angers, na França (2007).

A frase “O meu compromisso é com as pessoas, e não com o cinema” (CINEMATECA,2015) diz muito sobre a perspectiva de Licínio e a estética das suas produções.

Os filmes produzidos por Licínio Azevedo (ficção ou documentário) têm acima de tudo compromisso de representar os moçambicanos numa perceptiva que fuja ao eurocentrismo, tão presente em produções ocidentais. Além disso, os seus filmes valorizam as histórias de pessoas comuns, dando visibilidade aos aspectos humanos e culturais de Moçambique por meio do cinema-documental³⁶. A filmografia de Azevedo trata de dilemas humanos que são consequências do passado e contemporâneos, no entanto, os moçambicanos não são apresentados como meras vítimas, mas como sujeitos que lutam por um país mais justo e igualitário, confirmando que seu compromisso é com o “cinema mais engajado socialmente do que ideologicamente” (BAMBA, 2011, p. 6)

³⁶ Esse gênero filmico é se apresenta retrato da realidade e “aparente fidelidade”, porém o gênero documental, assim como o filme de ficção, também passa pelo processo de montagem fílmica e de escolhas do cineasta. Dessa maneira, por traz do cinema-documentação também há um grau de manipulação e intencionalidade que quase sempre se mostra de maneira imperceptível.

3 REEDUCAÇÕES PARA MULHERES EM MOÇAMBIQUE PÓS-COLONIAL

Este capítulo aborda a condição de mulheres durante o processo de reeducação social em Moçambique pós-independente a partir da produção filmica “Virgem Margarida”. Trata-se de um longa-metragem lançado nos cinemas mundiais em 2012, produzido pelo escritor e cineasta brasileiro Licínio Azevedo, radicado há mais de 40 anos em Moçambique. Neste filme, o produtor tenta compreender o lado humano desse processo e perceber a contradição nos ideais do “homem novo” em Moçambique independente.

3.2 Virgem Margarida: reordenamento cultural e social

Virgem Margarida é um longa-metragem produzido pelo cineasta Licínio Azevedo e inspirado em fatos verídicos, cuja estreia se deu no Festival Internacional de Cinema de Toronto, em 2012. O filme foi gravado em Maputo e no município de Sussundenga, localizado na província de Manica, região central de Moçambique. Como no país não há uma indústria cinematográfica, Licínio conta com o financiamento de outros países e, dessa maneira, o filme é resultado de uma coprodução entre Moçambique, Portugal, França e Angola.

Foi bem recepcionado tanto pela crítica quanto pelo público, recebendo diversos prêmios: Festival Cinema Africano em Angers (França), prêmio do público de melhor filme de recurso (2013); Festival Internacional de Vues d’Afrique (Canadá), prêmio de melhor atriz por Eva Mugalela (2013); Festival Internacional de Cinema Africano (Nigéria), Prêmio Especial do Júri (2013); Prêmios de Melhor Ator Secundário para Eva Mugalela (2013); Festival Internacional de Cinema de Argel (Argélia), Prêmio Público (2013); Festival Lumière d’Afrique em Besançon (França), prêmio “Young” Jury (2013); Festival Internacional de Cinema de Amiens, prêmio do público e Menção Honrosa Signis (2012).

A ideia de produzir o filme surgiu a partir da coleta de depoimentos para o documentário chamado *A Última Prostituta* (1999), feito também por Licínio Azevedo. Nesse documentário, as mulheres entrevistadas contam a história dos campos de reeducação e, em uma das entrevistas realizadas, é contada a história de Margarida, uma jovem virgem de 16 anos que havia ido à cidade comprar o enxoval para o seu casamento quando foi enviada por engano ao campo de reeducação por não portar seus documentos de identificação.

Licínio Azevedo, em entrevista dada Marta Lança para o site *Buala*, expõe a razão em escolher a história da Margarida para o filme de ficção:

O meu filme *A última prostituta* [é] um documentário clássico de entrevistas, a partir de uma fotografia de Ricardo Rangel, com dois militares a escoltarem uma prostituta. Na altura chamou-me a atenção o depoimento sobre uma camponesa que tinha ido à cidade comprar o enxoval e, indocumentada, foi levada por engano para os campos. Construí o filme *Virgem Margarida* a partir dessa história contada por reeducandas: uma virgem num centro de reeducação entre setecentas prostitutas (LANÇA, 2012)

Em outra entrevista concedida ao site C7NEMA (2015), Licínio conta que desconhecia o que se passava nos centros de educação devido à falta de informação, por isso acreditar ser algo positivo: “[...] na época, não havia informação alguma sobre o que se passava nos centros. Até o meu documentário, praticamente nada se falou sobre o tema. Foi nas filmagens de *A Última Prostituta* que soube como as coisas haviam se passado.”

Como projeção dessa história, já contada naquele documentário, a película *Virgem Margarida* trata do processo de formação da “nova mulher moçambicana”, mostrando as contradições do projeto de nação instituído pela FRELIMO em Moçambique. É importante frisar que o processo de reeducação não era somente para mulheres consideradas de “má vida”, mas era previsto para indivíduos outros considerados desviantes na sociedade, a exemplo de homossexuais, criminosos, mães solteiras, testemunhas de Jeová, ou sujeitos que faziam oposição ao projeto socialista do governo.

As mulheres tiveram grande participação no movimento de libertação nacional de Moçambique. Algumas chegaram a ocupar cargos de chefia durante o período revolucionário e tiveram destaque na vida política do país. O jugo colonial levou milhares de mulheres a participarem frente à luta armada e houve até mesmo a criação do destacamento feminino(DF), em 1966. Segundo Isabel Casimiro (2014, p.228), a luta armada foi escolha das próprias mulheres, pois elas eram vítimas do colonialismo, logo a ideia de igualdade e emancipação que o discurso marxista-leninista apresentou deu um impulso para a formação de um exército constituído por elas.

A organização da Mulher Moçambicana (OMM) foi criada em 1973 pela FRELIMO, e tinha como objetivo defender a emancipação da mulher moçambicana que se tornou protagonista desse período muito mais devido à participação na luta armada do que em virtude da organização em si. Os militares homens não aprovavam a participação das mulheres na luta de libertação, haja vista que o sexo feminino era visto com “frágil,

“dependente” e “inferior”. Essa era a visão, em grande medida sexista, do projeto de sociedade de Moçambique para as mulheres.

Caberia a “nova mulher moçambicana” se distanciar de todos os vícios do colonialismo, de tudo que a colocasse como instrumento sexual dos homens. Por isso, o campo de reeducação funcionaria na prática com um local para que as mulheres aprendessem a serem esposas obedientes, donas-de-casa e mães. Nesse sentido, libertar a mulher moçambicana do jugo colonial tinha uma forte relação com a moral e de domesticação do sexo feminino. Logo, pode-se sugerir que o projeto de formação da mulher moçambicana é contraditório, pois mesmo as mulheres tendo tido papel de destaque durante luta pela independência, não teriam a liberdade para ocuparem outras posições que não pertencessem ao seio familiar.

As mulheres do campo de reeducação eram dirigidas por mulheres comandantes que haviam participado da luta armada pela libertação de Moçambique e estavam subordinadas aos generais socialistas. Nos campos de reeducação, elas deveriam aprender a se comportarem como donas de casa, pensarem no bem-estar da família e serem servas da pátria. As condições de vida nesses campos eram precárias, haja vista que não havia condições mínimas de alojamento e nem de alimentação. Através da produção fílmica, pode-se perceber que as mulheres foram forçadas ao trabalho nas *machambas*, que eram campos de cultivo de gêneros alimentícios, a exemplo do milho, como demonstrado no filme.

Como os campos de reeducação ficavam localizados em áreas afastadas e cercadas por florestas, os que fugiam poderiam ser vítimas de animais selvagens, picadas de cobra ou morte por doença. Além do mais, violências físicas, como castigos, torturas e até mesmo estupros, são questões abordadas no referido filme.

3.2.1 “*Nossa luta não termina com a independência*”

Figura 4: Primeira cena de Virgem Margarida



Fonte: Virgem Margarida(2012)

Logo na primeira cena do filme aparece um caminhão com algumas pessoas segurando faixas com os seguintes lemas: “A luta continua”, “Unidade, trabalho e vigilância” e “Independência ou morte: venceremos”. Essa cena inicial permite perceber o contexto histórico e temporal no qual a narrativa se insere – o Moçambique pós-independência. Logo em seguida à cena do caminhão, a narrativa apresenta quatro personagens (Rosa, Suzana, Luísa e Margarida). Inicialmente aparece a personagem Rosa saindo para trabalhar. A próxima personagem a aparecer é a Suzana, uma dançarina que sustenta seus dois filhos trabalhando durante a noite, e os deixa com a vizinha chamada Vanda. A cena seguinte mostra uma jovem chamada Luiza de 21 anos se arrumando para sair, enquanto escuta críticas da sua mãe em relação ao seu vestido, chamado de “indecente”.

Traçando o perfil dessas três personagens percebe-se o quanto elas são diferentes entre si. A Rosa, por exemplo, é a mais destemida de todas, é a própria representação da revolução, não tem medo de nada e, a todo momento, questiona as ordens militares, não se conformando em perder sua liberdade. Numa entrevista a Marta Lança (2012), Licínio Azevedo explica de onde surgiu o perfil da personagem Rosa:

Em cada personagem misturo várias que conheci, a Rosa surgiu-me a partir de uma entrevistada. Era rebelde e muito forte, bem mais marginal e menos lúcida. A Rosa do filme é anarquista, põe em causa a autoridade, mostra o ridículo da disciplina militar. Ao longo do processo é ela que adquire mais consciência de classe, transforma-se numa revolucionária esperta. Não sei o que poderia acontecer-lhe depois do filme, mas com certeza não voltaria à prostituição.

A Margarida é uma moça simples vinda da zona rural. Observa-se pela sua roupa que é diferente das moças da cidade, assim como a sua bolsa que é de cesto feito de palha e se

diferencia das bolsas usadas pelas mulheres provenientes da cidade. A jovem Margarida ainda sabe a arte de bordar, como também outros serviços domésticos. Além disso, a jovem tem conhecimento sobre as plantas venenosas, sabe como preparar a terra para a plantação e conhece os ruídos dos animais selvagens. Pode-se perceber em Margarida a imagem da pureza e inocência que se diferenciaria no meio das prostitutas, recebendo ela a proteção das outras mulheres pelo fato de ser virgem.

Licínio Azevedo dá destaque para a Rua Araújo, conhecida pela sua boemia e pelos cabarés. E nessa mesma localidade, a personagem Rosa oferece seus serviços a um marinheiro que passava pela calçada, enquanto em outra cena aparece a Luiza acompanhada do seu namorado e um casal de amigos, e a Suzana dançando no palco. Logo após essa cena as mulheres são capturadas pelos militares da FRELIMO que estavam realizando a operação limpeza.

Figura 5: Primeira aparição da personagem Margarida



Fonte: Virgem Margarida(2012)

É interessante que a jovem Margarida já estava no caminhão quando as outras personagens são capturadas, portanto, até aquele momento não se sabia como Margarida havia sido capturada e em qual circunstância. Através do close da câmera no rosto da personagem (na figura acima), observa-se, pela sua expressão facial, o desconhecimento sobre o que estava acontecendo.

Margarida só revela como havia sido capturada quando estava no ônibus indo para o Norte do país. Nessa cena, Margarida conta a Luiza que estava na cidade para comprar o enxoval do seu casamento quando foi abordada por um militar e foi levada por não portar o documento de identidade. Ao longo do caminho, Margarida pede a Luiza que escreva no papel os lugares por onde estão passando para que depois borde esses nomes em um lenço que deverá mostrar ao seu noivo. Fica muito evidente na cena que Margarida é analfabeta, pois

mais de 90% da população não tinha direito à educação naquele período, principalmente os habitantes das zonas rurais.

Nesse diálogo entre ambas, Margarida diz que seu noivo já pagou o *Lobolo*, por isso a preocupação em deixar algum tipo de registro para posteriormente explicasse ao seu noivo o que tinha ocorrido. O *Lobolo* era prática muito comum nos matrimônios no Sul de Moçambique antes da colonização e é realizado com menor frequência nos dias atuais. A historiadora Jacimara Santana (2009, p. 84) define essa prática:

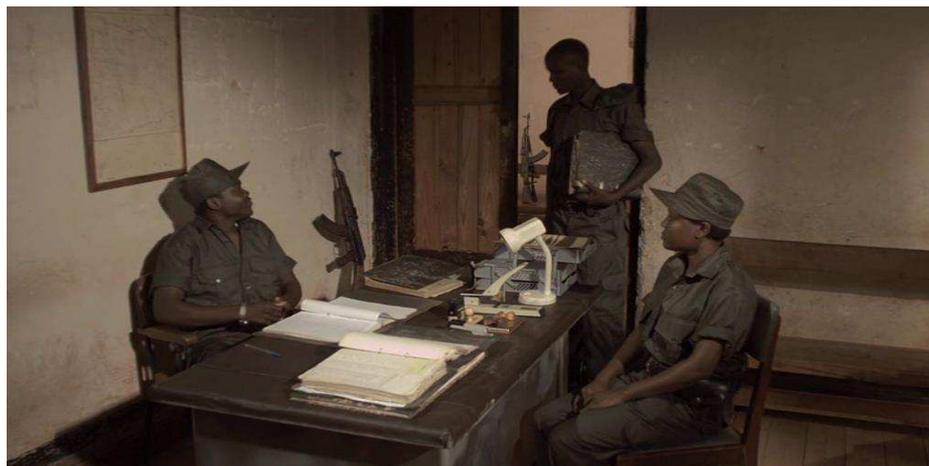
O matrimônio, portanto, representava um acordo realizado entre dois grupos familiares sob jurisdição do chefe de linhagem, mas a saída de uma das mulheres da família para o casamento exigia, da família do noivo, uma compensação que deveria ser paga à família da noiva, sendo essa quantia utilizada posteriormente para o casamento de seu irmão.

Era muito recorrente que homens moçambicanos fossem trabalhar nas minas de ouro na África do Sul, sendo, em alguns casos, até mais valorizados pelo pai da noiva em decorrência da agitação revolucionária em Moçambique. Entretanto, conforme percebe Osmundo Pinho (2015, p. 15), para o *lobolo*, a questão financeira não era um fator determinante, o conteúdo simbólico é o que mais importava, pois representava um vínculo social.

Em outro plano surge a comandante Maria João, que participou da guerra pela independência. Maria João já estava há 10 anos sem visitar sua família. Durante uma conversa com o comandante superior chamado Felisberto, Maria João disse que tinha planos de casar e formar família, pois a guerra já tinha acabado. Na mesma cena, o comandante afirma “*Nossa luta não termina com a independência*”, dando-lhe uma nova missão, a de cuidar da reeducação de mulheres ditas “subversivas”.

A principal característica de Maria João parece ser a fidelidade ao projeto socialista e, assim como as outras, também é uma vítima, pois teria acreditado em um projeto corrupto e falho, deixando a oportunidade de construir uma família pelo compromisso que tinha pela sua nação.

Figura 6: Diálogo entre Maria João e Felisberto



Fonte: Virgem Margarida(2012)

3.2.2 “Abaixo má-vida, camaradas!”

Quando as mulheres chegam ao centro de reeducação, a comandante Maria João já demonstra um comportamento sexista quando informa às mulheres o motivo de estarem em processo de formação para se tornarem “mulheres novas” a serviço da nação. Maria João declara:

- Mulheres de má vida! Vocês não têm culpa de ser o que são, a culpa é do colono que enviou vossos maridos lá por trabalho forçado.
- Não sabem varrer, não sabem cozinhar, não sabem fazer coisas que uma mulher, uma mãe deve saber.
- Sairão daqui mulheres transformadas com cabeças bem limpas e quando se transformarem serão libertadas para poderem servirem ao seu país e a seus maridos (VIRGEM MARGARIDA, 2012).

Outro aspecto abordado no filme trata do tema da renovação cultural proposta pelo Estado independente de Moçambique, visando à erradicação das práticas ditas “tradicionais” locais. Desse ponto de vista, as “superstições”, os “regionalismos”, os “tribalismos” e as “tradições” deveriam ser extintas da vida do “homem novo”. Além de levantar a questão da importância do *Lobolo*, o filme aborda o dualismo entre tradição e modernidade. O modelo de cientificidade era considerado correto, mediante a proposta da formação de uma nova identidade relacionada à modernidade, dessa maneira, as tradições não fariam mais parte da nova cultura moçambicana.

O filme levanta a questão das crenças populares e dos rituais locais quando umas das personagens come uma galinha protegida por feitiçaria pelo dono. Na cena, Margarida afirma “... só o dono da galinha é que pode tirar o feitiço”, mas a comandante Maria João afirma: “Não admitimos obscurantismo aqui, os homens novos são científicos”

Figura 7: Cena dos efeitos do consumo da galinha



Fonte: Virgem Margarida(2012)

3.2.2 “O camarada³⁷ foi pior que o colono”

Durante todo o filme, Margarida sempre fala: “Eu não conheço homem”, mas as suas companheiras não acreditam nela, até que chamam uma senhora mais velha para que faça o teste na moça para confirmar se ela é virgem ou não. Quando vem a confirmação, já no final do filme, todas as mulheres comemoram, pois a virgindade é algo sagrado, e, portanto, Margarida deve ser protegida e voltar para sua casa. Porém, no caminho para casa, ela sofre abuso sexual do comandante superior, e, quando retorna para o campo de reeducação, é amparada pelas companheiras.

Na cena seguinte ocorre um diálogo entre Rosa e a comandante Maria João sobre o que havia acontecido com a Margarida. Rosa (interpretada por Iva Mugalela)³⁸, com um tom de questionamento, relembra a seguinte frase dita pelo comandante Maria João (interpretada pela Hermelinda Cimela) logo que chegaram ao acampamento: “Sou mulher, mas também posso ser um homem muito mal para quem não me obedecer. Tira nós daqui e vamos dar porrada naquele filho da puta. Ele sim, é pior que colono!”

Esse enfrentamento é importante para que a Maria João tome consciência da violência e do abuso de poder presentes no processo de reeducação. O valor virgindade como algo sagrado que deve ser respeitado, nesse sentido a modernidade em nada mudaria o conceito de virgindade como ressalta Alexandre Timbane (2016)

³⁷ O termo camarada tem um significado político ideológico, pois era usado para identificar pessoas que pertenciam ao mesmo partido

³⁸ Iva Mugalela é professora de dança em Moçambique.

Nessa sociedade, a virgindade é respeitada de tal forma que não se pode romper barreiras. Veja-se: o grupo se desfez e abandonou o ‘campo de reeducação’ porque um chefe violentou a virgindade da Margarida e assim, o grupo quebrou-se definitivamente, e todos os princípios políticos que estavam sendo preservados. A própria Comandante não resistiu quando soube da violência sexual perpetrada pelo superior hierárquico e todas as mulheres abandonaram o ‘campo de reeducação’, tornando-se livres. Pretende-se dizer que a questão ‘virgindade’ é muito séria; pode romper todas as barreiras da modernidade e da política. (TIMBANE, 2016, p.78-79)

Figura 8 .Personagem Maria João



Fonte: Virgem Margarida(2012)

Essa parte mostra a emancipação das mulheres e a aliança entre militares e reeducandas contra a submissão, violência, opressão e o machismo. Nota-se que esse é o único momento do filme em que a comandante Maria João aparece com um leve sorriso no rosto, afinal ela também estaria se libertando de uma hierarquia superior, como nota-se na imagem a cima.

Figura 9. Personagem Margarida



Fonte: *Virgem Margarida*(2012)

A última cena do filme é bem enigmática, pois Margarida durante o “caminho para a libertação” pega um fruto venenoso e o guarda. Assim, Licínio Azevedo dá um desfecho para o filme, deixando a dúvida ao telespectador se ela realmente teria se suicidado devido a perda da virgindade. Em suma, o filme “*Virgem Margarida*” é uma crítica que Licínio Azevedo faz a política de reeducação social e as suas devidas contradições do projeto do “homem novo”. O processo de reeducação representou a continuidade de meios opressivos do período. As mulheres acabavam sofrendo uma grande violência durante o processo de reeducação, tanto psicológica devido a total ausência de suas famílias como também constantes violências físicas com castigos, torturas e até mesmo estupro. A película retrata a importância de se conhecer como era a vida nos centros de reeducação, focando principalmente nas violências às quais as mulheres estavam submetidas.

CONCLUSÃO

Entendemos que o cinema como documento-histórico nos permite analisar as representações cinematográficas que são elaboradas por determinados grupos, como também compreender cinema como um espaço de disputas e escolhas de maneira conscientes ou inconsciente por parte dos produtos. Sabe-se que os filmes hollywoodianos, de maior alcance e aceitação, quase sempre utilizam o continente africano simplesmente como local de filmagem ou para a representação do africano de maneira pejorativa

Essas representações negativas fortalecem o imaginário que grande parte população mundial têm sobre o continente africano como um ambiente exótico e homogêneo. Raramente existe intenção em colocar os africanos como protagonistas, como também mostrar a diversidade e as particularidades do continente e de seus habitantes. Por isso, surge o cinema africano no contexto pós-independente com a tarefa de produzir novas imagens dos africanos de reafirmação de identidades locais africanas. Partindo desse pressuposto, torna-se necessário apontar algumas reflexões sobre representação do processo de reeducação social para mulheres na produção fílmica “Virgem Margarida” e os seus impactos

Primeiramente vale ressaltar que por muito tempo foi criado um imaginário a respeito da África e dos africanos pautados no discurso da literatura produzida viajantes, cronistas e missionários e pela ciência que atribuiu a África como um dos piores lugares em termos de evolução, e através de teorias como o positivismo, o evolucionismo e o darwinismo social que os africanos foram vistos como seres “primitivos” e “inferiores”. Nesse sentido, deve-se ressaltar que o cinema emergiu tendo como finalidade a construção de identidades nacionais.

O segundo ponto, cinema africano como uma ferramenta para de desconstrução de estereótipos negativos sobre África e os africanos, além de ser um espaço para a discussão de questões como o imperialismo, o colonialismo e a luta anticolonial que são temas recorrentes na cinematografia africana de maneira geral. “*Virgem Margarida*”, por exemplo, trata de certa maneira dos impactos do colonialismo, das formas de opressão e domínio ao corpo feminino, em Moçambique independente. Levar questões que devem ser discutidas é importante para se repensar a situação da mulher não somente no contexto da que a narrativa se insere, mas por dos dilemas que são propriamente humanos. E pelo valor histórico “*Virgem Margarida*” nos permite problematizar e compreender a realidade social e política de um período tão lembrado e importante da história de Moçambique.

O terceiro ponto refere-se ao “cinema de resistência” realizado por Licínio Azevedo, que vem do jornalismo, mas que é por meio dos filmes de ficção ou documentários, tem dado voz os dramas do povo moçambicano, mostrando para o mundo suas formas de resistência e superação das mazelas sociais. E essa representação se dá a partir da compreensão do lado humano e pelo respeito as estórias e experiências dos moçambicanos nos diferentes contextos. Virgem Margarida” nos permite compreender a realidade social e política de Moçambique pós-independente por meio do processo de reeducação social de mulheres fílmica.

REFERÊNCIAS

Fontes

Filmografia

VIRGEM MARGARIDA. Dir. Licínio Azevedo. Portugal / França / Angola / Moçambique, 2012. (90 min).

Entrevistas e biografias

OLIVEIRA, Jusciele Conceição; ZENUN. A poesia universal no cinema de um homem africano: entrevista com Flora Gomes (10/07/2016). **Revista do Programa de Pós-Graduação em Literatura** – n. 41 – 2016 – **Áfricas em movimento**.

LANÇA, Marta. **Reeducação de Mulheres, entrevista a Licínio Azevedo sobre o filme “Virgem Margarida”**. Entrevista com Licínio Azevedo. Buala, 10.09.2012.. Disponível em: <<http://www.buala.org/pt/afroscreen/reeducacao-de-mulheres-entrevista-a-licinio-azevedo-sobre-o-filme-irgem-margarida>>. Acesso em: 10/01/2017.

Azevedo, Licínio. Entrevista a Licínio Azevedo, o realizador de Virgem Margarida. C7nema, 21.11.2013. Disponível em: <http://www.c7nema.net/entrevista/item/40529-entrevista-a-licinio-azevedo-o-realizador-de-irgem-margarida.html>>Acesso em 18/02/2018.

AZEVEDO, Licínio. “O mal está no homem, não na ideologia”, diz cineasta Licínio Azevedo. O Globo, 2.7.2015. Entrevista a Fabiano Ristow. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/filmes/o-mal-esta-no-homem-nao-na-ideologia-diz-cineasta-licinio-azevedo-16625030>.>Acesso em 21/05/2018.

FRELIMO. **Eduardo Chivambo Mondlane (Biografia)**. Disponível em: <<http://www.frelimo.org.mz/presidentes/eduardomondlane>>. Acesso em 21/05/ 2018.

FRELIMO. **Moçambique. Informação geral sobre Moçambique**. 1975. Disponível em: <http://www.portaldogoverno.gov.mz/Mozambique>>. Acesso em 29/04/2018.

HAMURABI, Estêvão Azarias. Brasil no cinema de Moçambique. **Plataformamacau**. Disponível em: www.ccom/seccoes/cultura/brasil-no-cinema-de-mocambique/. Acesso em 10 /04/2018.

PEREIRA, Ana Cristina e Rosa Cabecinhas. Um país sem imagem é um país sem memória...: Entrevista com Licínio de Azevedo. **40 Anos de Independência em África**, 2016 <http://dx.doi.org/10.15448/1980-864X.2016.3.2298>

Programa TDM. Entrevista. TDM Entrevista Licínio Azevedo, Sol de Carvalho e Iva Mugalela. Janeiro de 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=CXQbcgxDdmw>. Acesso em 05/05/2018.

Documentos oficiais

DECRETO LEI n. 39.666. **Estatuto dos Indígenas Portugueses da Província da Guiné, Angola e Moçambique**. Lisboa, Boletim Geral do Ultramar, Agência Geral do Ultramar, 1954.

Bibliografia

ARENAS, Fernando. Retratos de Moçambique pós-Guerra Civil: a filmografia de Licínio de Azevedo. In: BAMBÁ, Mahomed; MELEIRO, Alessandra (org.). **Filmes da África e da diáspora: objetos de discursos**. Salvador: EDUFBA, 2012. p. 75-98.

ARMES, Roy. **O Cinema Africano: uma tentativa de definição**. In: _____ FERREIRA, Carolin Overhoff (org.). **África: um continente no cinema**. São Paulo: Editora Unifesp, 2014.

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, p. 44-58, jan./jun. 2017.

_____. O parti-pris ideológico e estético de dois brasileiros na formação de um cinema pós-colonial em Moçambique (anos 70-80). IN: **Interim**, vol. 12, nº 2, 2011.

BACZKO, Bronislaw. "Imaginação social". In: **ROMANO, Ruggiero (org). Enciclopédia Einaudi**. vol. 5. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1985.

BARBOSA, Andressa; LEOPOLDINO, Alexandre, MENDES, Luís Fernando et. al. O cinema em Moçambique: Licínio Azevedo. **Revista Universitária do Audiovisual**, 11 abr. 2011. Disponível em: www.ufscar.br/rua/site/?p=7269. Acesso em: 03 março. 2018.

BARROS, José D' Assunção. Cinema e História: considerações sobre os usos historiográficos das fontes fílmicas. **Comunicação & Sociedade**. Ano 32, n. 55, p. 175-202, jan./jun. 2011.

_____. A Escola dos Annales e a crítica ao Historicismo e ao Positivismo. **Revista Território e Fronteiras**. V.3, nº 1, Jan/Jun 2010.

BURKE, Peter. **A Escola dos Annales (1929-1989): A revolução francesa da historiografia**; tradução Nilo Odalia. São Paulo: fundação editora da UNESP, 1997.

CABAÇO, José Luís. **Moçambique: identidade, colonialismo e liberdade**. São Paulo: Editora UNESP, 2009.

CAHIERS DU CINEMA, Atlas do Cinema, 2004.

CASIMIRO, Isabel Maria. **Paz na Terra, Guerra em Casa**. Série Brasil & África coleção Pesquisas 1, Pernambuco: Editora da UFPE: 2014.

CANTIZANI, Andressa Barbosa *et al.* O cinema em Moçambique. *RUA - Revista Universitária do Audiovisual*. Santa Catarina, 2011. Disponível em: <http://www.rua.ufscar.br/site/?p=7269>. Acesso em: 15 de abril de 2018.

COSTA, Igor Albuquerque Damião Corrêa da. **A vulnerabilidade da economia da Nigéria: Petróleo, crescimento econômico e subdesenvolvimento humano**. 2013. 68 f. monografia. Universidade de Brasília, Brasília, 2013.

CUNHA, Paulo; LARANJEIRA, Catarina. Guiné-Bissau: do cinema de Estado ao cinema fora do Estado. **Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual**. v.5, n. 2, 2016, p.1-23.

DAMASCENO, Janaína. Revertendo imagens estereotipadas **In: Com Ciência: Revista Eletrônica de Jornalismo científico**. Abr., 2008. Disponível em: < <http://www.comciencia.br/comciencia/?section=8&edicao=34&id=399> > acesso em: 12 de abril. de 2018.

EKE, Maureen; SHEPPERSON, Arnold; TAMASELLI, Keyan. A oralidade no cinema africano: considerações, representações e relativismos. In.: _____ FERREIRA, Carolin Overhoff (Org.). **África: um continente no cinema**. São Paulo: Editora Unifesp, 2014.

FAGE, J. D. A evolução da historiografia da África. In: KI-ZERBO, J. **História Geral da África I: Metodologia e pré-história da África**. 2. Ed. Brasília: UNESCO, 2010, p. 1-22.

FERRO, Marc. **Cinema e história**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1993.

FRANÇA, Alex Santana. As contradições do projeto da nação moçambicana pós independência no filme *Virgem Margarida* (2012), de Licínio Azevedo. **Revista África(s)**, v. 04, n. 07, jan./jun. 2017. p. 28-43

GOMES, Tiago de Castro Machado. **Ousmane Sembène e o(s) cinema(s) da África**. 2013. 89 f. Monografia (Curso de Cinema e Audiovisual) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, Rio de Janeiro, 2013.

GASPERINI, Lavínia. **Moçambique: educação e desenvolvimento rural**. Roma: Edizioni Lavoro/Iscos, 1989.

HERNANDEZ, Leila Maria Gonçalves Leite. **O olhar imperial e a invenção da África**. São Paulo: Selo Negro, 2005.

_____. **A África na sala de aula: visita à história contemporânea**. São Paulo: Selo Negro, 2008.

LOPES, José de Sousa Miguel. Cinema de Moçambique no pós-independência: uma trajetória. **Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual**. v.5, n.º.2, 2016. p.1-30

LANDGRAF, Flávia Landucci. **Políticas culturais em Moçambique: do Estado socialista ao aberto à economia de mercado** (Monografia). São Paulo, Universidade de São Paulo, 2014. LARAIA, Roque. **Cultura, um conceito antropológico**. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1986.

MACAGNO, Elísio. Assimilacionismo. In: **Dicionário crítico das ciências sociais dos países de fala oficial portuguesa**. SANSONE, Lívio; FURTADO, Claudio Alves. (Org.). Salvador: EDUFBA, 2014.

MELEIRO, Alessandra. “Terceira Metade”: Transnacionalização de talentos e tecnologias no cinema moçambicano”. **Buala**. 2011. Disponível em

<http://www.buala.org/pt/afroscreen/terceira-metade-transnacionalizacao-de-talentos-e-tecnologias-no-cinema-mocambicano>. Acesso em 20 de abril de 2018.

MALOA, Joaquim Miranda. O lugar do Marxismo em Moçambique: 1975-1994. **Revista Espaço Acadêmico**. São Paulo, USP, 2011, Nº 122.

MOTA, Jeferson Gonçalves. **Educação, Desigualdade e Diversidade em Moçambique**. 2015. 72f. Monografia (Curso de Sociologia) - Universidade Federal do Maranhão, Bacabal, 2015.

_____. Eis que surge o “Homem Novo”: a construção nacional moçambicana no pós-independência (1975-1983). **Anais do IV Simpósio de História Contemporânea/I Colóquio de História das Américas do Norte e do Nordeste: O Brasil e as Américas: perspectivas de pesquisa e ensino**. São Luís: EDUEMA, 2017, p. 99-107.

NAGIME, Mateus. O consumo audiovisual em Moçambique. Relato de viagem, dezembro de 2016. **Revista África(s)**, v. 04, n. 07, jan./jun. 2017, p. 69-72.

NHAGA, Ghorque Joaquim. **Formação de Identidade Nacional na Guiné-Bissau**. 2011. 82 f. monografia. Universidade de Brasília, 2011.

OLIVA, Anderson Ribeiro. A História da África nos bancos escolares. Representações e Imprecisões na literatura didática. **Estudos Afro-asiáticos**, vol.25, n° 3, 2003, p.421-461.

_____. Os africanos entre representações: viagens reveladoras, olhares imprecisos e a invenção da África no Imaginário Ocidental. **Em Tempos de Histórias**, vol.9, p.90-114, 2005.

OWEN, Hilary. Jardim de tantos homens. A mulher nova e a nova libertação em virgem margarida e o jardim de outro homem. **Cerrados – Revista do Programa de Pós-Graduação em Literatura**, n. 41, p.293-2016 .

POLLAK, Memória, esquecimento e silêncio. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v.2, n° 3, p. 3-15, 1989.

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. 40, p. 131-161, dez. 2014

PIRES, Maria da Conceição Francisca; SILVA, Sergio Luiz Pereira da. O cinema, a educação e a construção de um imaginário social contemporâneo. **Educ. Soc**, Campinas, vol.35, n°127, 2014, p.607-616

SENGER, Guilherme. História da África Contemporânea e cinema: estudo das representações dos filmes “O Último Rei da Escócia”, “Diamante de Sangue” e o “Jardineiro Fiel”. **Aedos. Revista do Corpo Discente do Programa de Pós-Graduação em História da UFRGS**, Porto Alegre, n. 11, vol. 4, set. 2012.

SILVA, Sávio Tarso Pereira da. História, documentário e exclusão social. In: BARROS, José D’ Assunção; NÓVOA, Jorge (orgs). **Cinema-história: teoria e representações sociais no cinema**. Rio de Janeiro: Apicuri, 2008.

SANTANA, Jacimara Souza. Mulheres de Moçambique na revista Tempo: o debate sobre o lobolo (casamento). **Revista de História**, 1, 2 (2009), pp. 82-98.

THIONG'O, Ngugi Wa. "A descolonização da mente é um pré-requisito para a prática criativa do cinema africano?" In: MELEIRO, Alessandra (org.). **Cinema no mundo: indústria, política e mercado: África**. São Paulo: Escrituras, 2007, p. 27-32.

THOMAZ, Omar Ribeiro. "**Escravos sem dono**": a experiência social dos campos de trabalho em Moçambique no período socialista. *Revista de Antropologia*, São Paulo, USP, 2008, v.51, N°.1

TIMBANE, Alexandre António. Marcas da identidade cultural e linguística moçambicanas no filme virgem Margarida, de Licínio Azevedo. **Revista Língua & Literatura**, v. 18, n. 32, p.64-87, dez.2016.

VIEIRA, Silvia. O nascimento do cinema moçambicano. In: LOPES, Frederico; CUNHA, Paulo; PENAFRIA, Manuela (Eds.). **Cinema em português: VII jornadas**. Covilhã: LabCom.IFP, 2015. Disponível em: <<https://goo.gl/XsisLd>>. Acesso em: 24 março. 2018.

ZAMPARONI, Valdemir D. **Entre Narros & Mulungos**. Colonialismo e paisagem social em Lourenço Marques, c. 1890- c.1940. 1998. 580f. Tese (Doutorado em História) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1998.

ANEXO

Ficha técnica e Sinopse do filme “Virgem Margarida”

Sinopse

Após a independência em 1975, é criado campos de reeducação para mulheres consideradas de “má vida. Assim, as prostitutas e mães solteiras foram levadas para centros de reeducação localizado na selva de Moçambique. Margarida, uma jovem de apenas 16 anos de idade e virgem, é enviada por engano para ser reeducada.



Ficha técnica

Título: Virgem Margarida

Direção: Licínio Azevedo

Género: Drama

Ano de lançamento: 2012

Tempo de duração: 90 minutos

Países coprodutores: França, Moçambique e Portugal

Montagem: Nadia Bem Rachid

Diretor de fotografia : Mario Masini

Elenco

Sumeia Maculuva- Margarida

Hermelinda Cimela - Comandante Maria João

Ana-Maria Albino- Luísa

Iva Mugalela- Rosa

Rosa Mario- Susana