

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

ITAMIRIS CANTANHEDE E CANTANHEDE

“MULHERES TRANSFORMADAS, COM CABEÇAS BEM LIMPAS”: Moçambique independente e o combate à prostituição pelas lentes de *A última prostituta* (1999) e *Virgem Margarida* (2012)

São Luís

2022

ITAMIRIS CANTANHEDE E CANTANHEDE

“MULHERES TRANSFORMADAS, COM CABEÇAS BEM LIMPAS”: Moçambique independente e o combate à prostituição pelas lentes de *A última prostituta* (1999) e *Virgem Margarida* (2012)

Monografia apresentada ao Curso de História da Universidade Estadual do Maranhão para o grau de licenciatura em História

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Viviane de Oliveira Barbosa

São Luís

2022

Cantanhede, Itamiris Cantanhede e.

Mulheres transformadas, com cabeça bem limpas : Moçambique independente e o combate à prostituição pelas lentes de A última prostituta (1999) e Virgem Margarida (2012) / Itamiris Cantanhede e Cantanhede. – São Luís, 2022.

104 f. : il.

Monografia (Graduação) – Curso de História. Universidade Estadual do Maranhão, 2022.

Orientadora: Profa. Dra. Viviane de Oliveira Barbosa.

1. Cinema moçambicano. 2. Azevedo, Licínio. 3. A última prostituta. 4. Virgem Margarida. I. Título.

CDU 94(679):778.5

ITAMIRIS CANTANHEDE E CANTANHEDE

“MULHERES TRANSFORMADAS, COM CABEÇAS BEM LIMPAS”: Moçambique independente e o combate à prostituição pelas lentes de *A última prostituta* (1999) e *Virgem Margarida* (2012)

Monografia apresentada ao Curso de História da Universidade Estadual do Maranhão para o grau de licenciatura em História
Orientadora: Prof.^a Dr.^a Viviane de Oliveira Barbosa

Aprovado em: 26/07/2022

BANCA EXAMINADORA

Viviane de Oliveira Barbosa

Prof.^a Dr.^a Viviane de Oliveira Barbosa (Orientadora)
Doutora em Estudos Étnicos e Africanos
Universidade Estadual do Maranhão

Documento assinado digitalmente
gov.br ROSENVERCK ESTRELA SANTOS
Data: 02/08/2022 11:18:45-0300
Verifique em <https://verificador.iti.br>

Prof. Dr. Rosenverck Estrela Santos
Doutor em Políticas Públicas
Universidade Federal do Maranhão

Márcio dos Santos Rodrigues

Prof. Me. Márcio dos Santos Rodrigues
Mestre em História
Universidade Estadual do Maranhão

À amiga que o curso de História me deu, Gabriele
Dias Damasceno (*In memoriam*).

AGRADECIMENTOS

A Deus e a São Judas Tadeu.

Aos meus pais, Doracy Cantanhede e Cantanhede e José Ribamar Silva Cantanhede, por todo amor, carinho e compreensão que me foram dados e por sempre acreditarem em mim. A eles, dedico minha completa admiração e agradeço por jamais medirem esforços para investir em mim e em meus estudos. Sou fruto de suas orações e de seus esforços diários.

À minha irmã, Itazi Cantanhede e Cantanhede, por ser a melhor irmã que eu poderia ter. Agradeço pelo companheirismo, pelo apoio, por sempre estar comigo em meus melhores e piores momentos. Sou muito grata pela sua existência e por nunca me deixar desistir dos meus sonhos.

À minha vó, Jacirene Rocha Moraes, por sempre se empolgar com as minhas vitórias e por ser exemplo de alegria e vitalidade.

A Luís Gonzaga Marques, o seu Luís, por sempre ter me tratado como filha e ter feito o que estava ao seu alcance para me ver bem. Agradeço por todas as caronas de Rosário até São Luís em dias de aula. Sempre serei grata por essas e outras demonstrações de cuidado.

À minha grande amiga, Gabrielly Pereira Araújo, por ser companhia diária, por sempre me apoiar em minhas decisões, por tirar minhas dúvidas, por ser ponto de paz em meus momentos de aflição e por arrancar gostosas gargalhadas todos os dias. Nossa amizade é uma das coisas mais valiosas que carrego.

À minha orientadora, professora Viviane Barbosa, por quem tenho grande respeito e admiração. Agradeço por, desde o meu 2º semestre no curso de História, ter me acolhido no Núcleo de Estudos de África e Sul Global (NEÁFRICA). Obrigada pela paciência, confiança, sugestões e por todas as orientações acadêmicas que me foram dadas ao longo dos últimos anos.

À professora Marina Santos, que me orientou durante minha primeira experiência como bolsista de iniciação científica. Meu amadurecimento acadêmico e pessoal deve muito ao que aprendi durante os meses que passamos juntas. Sempre me recordo com grande carinho da sua maneira de expressar confiança em mim e ficar feliz com as minhas conquistas.

À professora Teresa Manjate, com quem mantive breve contato, mas que foi essencial para que esta pesquisa fosse bem sucedida. Graças a ela, e a sua intervenção junto ao diretor Licínio Azevedo, conseguimos que o documentário *A última prostituta* (1999) ficasse disponível na internet. Espero que um dia possamos nos encontrar pessoalmente.

Às Pibiqueiras, o meu grupo de amigas do curso de História: Luana Anjos, Raniele Alves, Gabrielly Araújo, Gabriele Damasceno (*in memorian*) e Beatriz Souza. Obrigada por todos os trabalhos em equipe, conversas, risadas e lágrimas que compartilhamos juntas. A minha trajetória acadêmica tornou-se melhor ao lado dessas mulheres incríveis.

A André Menezes, meu companheiro de reta final de curso. Mesmo não sendo próximos desde o início da graduação, o período de ensino remoto apresentou-me um amigo com quem eu poderia compartilhar as dificuldades e as angústias dos últimos semestres.

A Antônio Soares Júnior, por estar sempre disposto a ajudar e por ter me incentivado desde o início da escrita deste trabalho monográfico. Obrigada pelas vezes que me fez rir.

Aos colegas do NEÁFRICA, Ana Paula Mendes, Thiago Eduardo Prata e Rafaele Chaves, por todas as conversas sobre textos acadêmicos e demais assuntos do universo do curso de História. Vocês são incríveis!

Aos amigos que, embora distantes atualmente, foram pessoas importantes para minha jornada na graduação: Denilson Costa, Victória Karine, Ruan Fernandes e Mauro Oliveira.

Aos amigos de outros cursos e de outras instituições, por sempre acreditarem no meu potencial: Luana Karolyne, minha grande amiga de infância e por quem tenho grande carinho, Thiago Aguiar, Adrianly Souza, João Pedro Ferreira, Carlos Daniel Barbosa, Vanessa Farias, Maria Gabriele, Anna Gabriela, Marcelin Cabral, Sidney Jacob, Vinícius de Assis e Dayanne Gomes.

À minha psicóloga, Tayana Aquino, por ter me orientado durante todo o processo de escrita deste trabalho, por sempre dizer “estou aqui com você!” e por ter acreditado em mim quando essa era minha missão mais difícil. Obrigada por ajudar a organizar os meus pensamentos.

À Universidade Estadual do Maranhão, por ter fomentado dois anos de pesquisa durante a minha graduação. Essas oportunidades foram essenciais para eu chegar ao perfil de universitária que sou hoje.

Ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), por financiar meu último ano como bolsista de iniciação científica. Graças ao financiamento, consegui aprofundar meu tema de pesquisa e atingir os resultados que trago aqui.

A todas e todos que, direta ou indiretamente, contribuíram para que esse sonho fosse possível!

“Muitos acreditam que a função primordial do cinema é divertir, outros pensam que é ensinar, ajudar a pensar, e há ainda os que acreditam que uma coisa é inerente à outra. Talvez a grande questão para o cinema hoje seja saber fazer a diferença neste mundo repleto de imagens”.

Sol de Carvalho

RESUMO

Em Moçambique, o cinema é uma arte presente desde o tempo colonial e, após a independência, exerceu um papel fundamental para a construção da identidade e formação da nova nação. Diferente das produções portuguesas exibidas durante a colonização, o cinema moçambicano esteve preocupado em elaborar um conteúdo voltado para seu próprio povo, criticando o eurocentrismo. Inserida nesse contexto, encontra-se a filmografia de Licínio Azevedo, cineasta brasileiro-moçambicano. Assim, este trabalho monográfico pretende desenvolver uma análise a partir de duas de suas obras, o documentário *A última prostituta* (1999) e o filme de ficção *Virgem Margarida* (2012), estabelecendo uma relação entre cinema e história, no que concerne ao contexto político e social de Moçambique no pós-independência. Em ambas as produções é possível observar elementos históricos, políticos, sociais e culturais abordados: as “mulheres novas” da nação em construção, os campos de reeducação para prostitutas moçambicanas, e as noções de tradição e modernidade que perpassam o contexto de Moçambique independente.

Palavras-chave: Cinema moçambicano. Licínio Azevedo. *A última prostituta*. *Virgem Margarida*.

RESUMEN

En Mozambique, el cine es una forma de arte presente desde la época colonial y, tras la independencia, cumplió una función muy importante en la construcción de la identidad y la formación de la nueva nación. A diferencia de las producciones portuguesas exhibidas durante la colonización, el cine mozambiqueño se preocupó por elaborar un contenido centrado en su propio pueblo, criticando el eurocentrismo. En este contexto, encontramos la filmografía de Licínio Azevedo, cineasta brasileño-mozambiqueño. Así, esta tesis de grado aspira a desarrollar un análisis desde dos de sus obras, el documental *La última prostituta* (1999) y la película de ficción *Virgen Margarida* (2012), estableciendo una conexión entre el cine y la historia, en relación con el contexto político y social del Mozambique en un periodo posterior a la independencia. En ambas las producciones es posible observar elementos históricos, políticos, sociales y culturales abordados: las “nuevas mujeres” de la nación en construcción, los campos de reeducación de las prostitutas mozambiqueñas y las nociones de tradición y modernidad que impregnan el contexto del Mozambique independiente.

Palabras clave: Cine mozambiqueño. Licínio Azevedo. *La última prostituta*. *Virgen Margarida*.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1: Licínio Azevedo	36
Figura 2: Cartaz de <i>A última prostituta</i> , 1999.	50
Figura 3: Cartaz de <i>Virgem Margarida</i> , 2012.	50
Figura 4: Fotografia de Ricardo Rangel.	51
Figura 5: Ricardo Rangel e suas fotografias.....	53
Figura 6: Seção temática “Uma branca na panela”.	53
Figura 7: Protagonistas do filme <i>Virgem Margarida</i> (2012).....	54
Figura 8: Populares com faixas em <i>Virgem Margarida</i> (2012).....	57
Figura 9: Faixas com palavras de ordem.	58
Figura 10: Lemas da FRELIMO em faixas.	58
Figura 11: Militares da FRELIMO detêm prostitutas.	63
Figura 12: Ana Manuela em entrevista.....	64
Figura 13: Da cidade para os campos.	66
Figura 14: Rumo aos campos de reeducação.....	66
Figura 15: Facões, enxadas, picaretas e machados.....	67
Figura 16: A notícia.....	68
Figura 17: Uma refeição por dia.....	69
Figura 18: Castigos nos campos de reeducação.	70
Figura 19: O encontro das diferenças.	71
Figura 20: “Todas iguais!”	71
Figura 21: Feitiço ou obscurantismo?	75
Figura 22: “Eu tinha 17, ela deveria ter 15”.	78
Figura 23: Margarida!.....	79
Figura 24: “Há 10 anos que eu não vejo a minha mãe!”	85
Figura 25: “Reacionário filho da puta!”	87

LISTA DE SIGLAS

AMOCINE	–	Associação Moçambicana de Cineastas
CAI	–	Consortium Audiovisuel International
DF	–	Destacamento Feminino
FRELIMO	–	Frente de Libertação de Moçambique
ICA	–	Instituto de Cinema e Audiovisual
INAC	–	Instituto Nacional do Audiovisual e do Cinema
INC	–	Instituto Nacional de Cinema
ISArC	–	Instituto Superior de Artes e Cultura
OMM	–	Organização da Mulher Moçambicana
PALOPs	–	Países Africanos de Língua Oficial Portuguesa
RENAMO	–	Resistência Nacional Moçambicana

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
1. “DO ROVUMA AO MAPUTO, UM SÓ POVO, UMA SÓ NAÇÃO, UMA SÓ CULTURA”: A TRAJETÓRIA DO CINEMA EM MOÇAMBIQUE SOB UMA PERSPECTIVA POLÍTICA	17
1.1 Cinemas africanos: uma definição plural	17
1.2 O cinema em Moçambique.....	21
1.2.1 A experiência colonial	22
1.2.2 O cinema após a independência.....	25
1.2.3 O cinema independente: novos desafios.....	32
2. “MOÇAMBIQUE É HOJE A NAÇÃO QUE O CINEMA AJUDOU A CONSTRUIR”: LICÍNIO AZEVEDO E A CINEMATOGRAFIA MOÇAMBICANA .	35
2.1 Do jornalismo para as telas de cinema.....	35
2.2 Um brasileiro no cinema moçambicano.....	38
2.3 Representações de Moçambique na estética de Licínio Azevedo	43
3. “MULHERES TRANSFORMADAS, COM CABEÇAS BEM LIMPAS”: QUESTÕES POLÍTICAS, CULTURAIS E DE GÊNERO EM MOÇAMBIQUE INDEPENDENTE	50
3.1 A virgem e as prostitutas: apresentação das narrativas de <i>A última prostituta</i> (1999) e <i>Virgem Margarida</i> (2012)	50
3.2 De prostitutas a “mulheres novas”: o controverso projeto político da FRELIMO e o combate à prostituição	56
3.3 “Não admitimos obscurantismo aqui, os ‘homens novos’ são científicos”: tradição e modernidade na sociedade moçambicana pós-colonial.....	73
3.4 “A libertação da mulher é uma necessidade da Revolução [...]”: discussões de gênero e participação de mulheres na luta armada em Moçambique	81
CONCLUSÃO.....	88
REFERÊNCIAS	90
APÊNDICE A - Filmografia de Licínio Azevedo	96

INTRODUÇÃO

Este trabalho monográfico resulta de uma pesquisa desenvolvida no âmbito do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica (PIBIC- 2020/2021), financiada pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), a qual possibilitou o contato com a bibliografia a respeito do cinema de Moçambique e as obras do realizador brasileiro-moçambicano Licínio Azevedo. Na ocasião, os títulos escolhidos foram o documentário *A última prostituta* (1999) e o filme de ficção *Virgem Margarida* (2012). Ambos retratam um ponto em comum: a história de prostitutas que foram levadas coercitivamente para campos de reeducação distantes dos centros urbanos. Assim, este trabalho é uma análise das obras e dos temas que elas suscitam.

Sabe-se que, desde o século XX, a relação entre cinema e história vem sendo desenvolvida por historiadores, impulsionados pela historiografia que ampliou seu rol de fontes históricas e admitiu a sétima arte como um documento passível de investigação. Ao elaborar o termo “cinema-história”, o historiador francês Marc Ferro (2010) foi um dos primeiros a desenvolver essa análise, considerando o filme como “agente da História”. As contribuições desse estudioso repercutem em estudos atuais, pois apontam para as possibilidades de, por meio do cinema, compreender a sociedade que produz os filmes e aquela que os recebe; e atentam para as abordagens sócio-históricas presentes nas obras cinematográficas e para as subjetividades nelas existentes.

Dessa maneira, o cinema ultrapassou a função de lazer e, por estar relacionado a uma época, mostrou-se como um valioso recurso para a problematização sobre contextos históricos e sociais. Ao analisar um filme, Ferro (2010) considerou importante “partir da imagem, das imagens. Não buscar nela somente ilustração, confirmação ou o desmentido do outro saber que é o da tradição escrita. Considerar as imagens como tais, com o risco de apelar para outros saberes para melhor compreendê-las” (FERRO, 2010, p. 32). Assim, as imagens adquirem um papel importante para a compreensão de um filme, já que elas não podem ser tomadas como verdades ou mentiras, mas, por meio delas, é possível produzir uma “contra-análise” da sociedade.

Além de Marc Ferro, outros autores se dedicaram ao tema, trazendo considerações importantes sobre a fusão entre cinema e história. A exemplo disso, Jorge Nóvoa (2012, p. 33) afirmou que a mobilização do binômio cinema-história foi possível assim que o historiador entendeu o filme como um agente transformador da história e como registro histórico, ou seja, como um elemento ativo, útil em atender a projetos políticos e de

propaganda, e capaz de interferir no comportamento dos espectadores e no imaginário coletivo.

Com efeito, à medida que o cinema interfere na história, ele também é moldado a partir do contexto histórico-social ao qual está inserido e, uma vez que isso ocorre, qualquer filme pode ser analisado a partir de uma ótica histórica, independentemente de seu gênero.

Vale dizer, o cinema é ‘produto da história’ – e, como todo produto, um excelente meio para a observação do ‘lugar que o produz’, isto é, a sociedade que o contextualiza, que define sua própria linguagem possível, que estabelece seus fazeres, que institui suas temáticas. Por isso, qualquer obra cinematográfica – seja um documentário ou uma pura ficção – é sempre portadora de retratos, de marcas e de indícios significativos da sociedade que a produziu. É neste sentido que as obras cinematográficas devem ser tratadas pelo historiador como ‘fontes históricas’ significativas para o estudo das sociedades que produzem filmes, o que inclui todos os gêneros fílmicos possíveis (BARROS, 2011, p. 180).

Dessa forma, o audiovisual constitui-se como produtor de discursos, exercendo influência no cenário político; afinal, por muito tempo, o cinema esteve a serviço do colonialismo e do imperialismo ao retratar em suas narrativas a glória dos países europeus sobre os territórios dominados e ao caracterizar os povos nativos como selvagens e ultrapassados, esperando a vinda da civilização, bandeira máxima dos brancos europeus e de seu “fardo colonial”.

Em Moçambique, a relação entre cinema e política é bastante evidente, já que o cinema moçambicano está intimamente relacionado com a formação da nação. Nesse país, os filmes, em especial os de documentário, devolveram à população uma representação do país independente, ressaltando aspectos culturais e sociais.

Sob esse contexto, a filmografia de Licínio Azevedo, composta em sua maioria por documentários, revela as conjunturas de um país atravessado pelo colonialismo e pela guerra civil, bem como as medidas adotadas pelo governo que assumiu o poder após a independência. Ao selecionar *A última prostituta* e *Virgem Margarida* como as produções a serem analisadas, esta pesquisa dialoga e encontra suporte nas argumentações desenvolvidas por Teresa Manjate (2017), que discute os limites entre documentário e ficção e os usos que se fazem da imagem, memória e representação.

Como demonstra,

Assistir aos dois filmes torna-se uma experiência direta, mediada pela experiência contada ou vivida e testemunhada como mediação. Percebe-se um mundo pela experiência imediata de um ‘outro’ e, ao mesmo tempo, como experiência mediada por um outro ‘outro’. Aqui não é só a câmera que

faz a mediação; são também as vozes que ‘traduzem’ as experiências – as razões e as emoções (MANJATE, 2017, p. 116).

Nesse sentido, este trabalho situa-se no âmbito da História Cultural, entendida por Pesavento (2004, p. 15) como uma maneira de “pensar a cultura como um conjunto de significados partilhados e construídos pelos homens para explicar o mundo”. Sendo a cultura uma manifestação humana, uma forma de interpretação sobre o real, o cinema está inscrito como um instrumento cultural por compartilhar as visões de mundo de uma determinada coletividade e por trazer aspectos da sociedade que o produz e que é retratada nas telas.

Por tratar de obras do continente africano, esta pesquisa também utiliza os argumentos do queniano Ngũgĩ wa Thiong’o (2007). O conceito por ele defendido e aqui aplicado é o de “descolonização das mentes”. Essa concepção é importante e válida para este trabalho à medida que há a necessidade de descolonizar os recursos e as tecnologias para a realização de um cinema de fato africano.

A descolonização das mentes também implica uma aproximação com o público africano, uma produção de autoimagem produzida por eles e para eles, distante das estéticas e padrões de cinema ocidentais. Nesse sentido, o poder das imagens é levado em consideração e o cinema ocupa um lugar ativo, de agente da história, ao produzir imagens e representações distantes do olhar colonizador, devolvendo aos povos africanos representações feitas por eles e para eles.

Outras categorias importantes para compreender esta pesquisa é a de “tradição” e “modernidade”, fundamentada a partir das noções desenvolvidas pelo moçambicano Elísio Macamo (2014). Diversas concepções já foram direcionadas a ambos os conceitos, sendo comumente considerados polos opostos, no qual a existência de um eliminaria o outro. Porém, são noções importantes para serem levadas em consideração ao analisar o contexto africano.

Logo, valendo-se do campo teórico-metodológico que investiga a relação entre cinema e história (sobretudo os cinemas africanos e moçambicano), além da historiografia que analisa os processos políticos e sociais de Moçambique a partir da década de 1970, esta pesquisa tem o intuito de responder a algumas perguntas suscitadas durante o processo de leitura bibliográfica e análise dos filmes, a saber: Como o cinema moçambicano pode estar associado à história do país? Qual a participação do cineasta brasileiro-moçambicano Licínio Azevedo para a cinematografia de Moçambique? Como era o funcionamento dos campos de reeducação (tema que aparece nas duas produções audiovisuais analisadas) para os quais as prostitutas eram levadas?

Ao ter esses questionamentos como ponto de partida, esta pesquisa centrou-se em alguns objetivos: 1) analisar *A última prostituta* (1999) e *Virgem Margarida* (2012), duas produções cinematográficas de Licínio Azevedo, observando as representações nelas elaboradas sobre Moçambique e a sociedade moçambicana após a independência; 2) perceber de que maneira o cinema moçambicano está relacionado com as transformações históricas e políticas do país, desde o período colonial até a atualidade; 3) Apresentar a trajetória do cineasta Licínio Azevedo e suas contribuições para a cinematografia de Moçambique; e 4) problematizar o processo de reeducação de prostitutas conduzido pela Frente de Libertação de Moçambique (FRELIMO) a partir dos dois filmes citados.

As hipóteses são de que: as obras de Licínio Azevedo promovem críticas aos efeitos deixados pelo colonialismo, pela guerra pela independência e a guerra civil em Moçambique; o governo comandado pela FRELIMO possuía contradições que o aproximava da repressão existente no período colonial; *A última prostituta* (1999) e *Virgem Margarida* (2012) são produções que criticam a violência da FRELIMO operada para combater a prostituição em Moçambique.

O processo metodológico que orientou este trabalho consistiu, inicialmente, na visualização e análise prévia dos filmes de ficção e de documentário e, em seguida, em levantamento bibliográfico e leituras relativas à linguagem cinematográfica, ao cinema moçambicano, à cinematografia de Licínio Azevedo e às obras selecionadas - *A última prostituta* (1999) e *Virgem Margarida* (2012).

Assim sendo, a análise dos filmes em questão está baseada em Vanoye e Goliot-Lété (2012). Para os autores, “analisar um filme não é mais vê-lo, é revê-lo e, mais ainda, examiná-lo tecnicamente. Trata-se de outra atitude com relação ao objeto-filme [...]” (VANOYE; GOLIOT-LETÉ, 2012, p. 12).

Dessa maneira, assistiu-se às produções e análises iniciais, com o intuito de obter as primeiras impressões e observações. Após isso, foi feita a leitura da bibliografia definida previamente, com o intuito de embasar as análises sobre as obras. Em seguida, *Virgem Margarida* e *A última prostituta* foram revistos várias vezes, a fim de encontrar novos elementos para análise. Assim, de posse das compreensões permitidas pela leitura bibliográfica e das observações e anotações realizadas sobre as filmografias, foi possível inseri-las em um contexto espacial e temporal de produção e observar como tratam da história de Moçambique e das prostitutas que foram levadas para os campos de reeducação.

Desse modo, este trabalho está dividido em introdução, três capítulos e conclusão. No capítulo intitulado “‘Do Rovuma ao Maputo, um só povo, uma só nação, uma só cultura’: a

trajetória do cinema em Moçambique sob uma perspectiva política”, está dividido em duas seções: a primeira apresenta uma discussão sobre a diversidade dos cinemas africanos, compreendendo-os sob uma perspectiva heterogênea e fruto da pós-colonialidade. Já a segunda parte contextualiza o cinema moçambicano dentro dos processos políticos do país, relacionando-o com os períodos colonial, independente e contemporâneo.

O capítulo seguinte, “Moçambique é hoje a nação que o cinema ajudou a construir”: Licínio Azevedo e a cinematografia moçambicana”, aborda a trajetória do cineasta Licínio Azevedo, partindo desde a sua atuação no Brasil, como jornalista, até sua chegada em Moçambique. O foco desse capítulo também é apresentar a filmografia de Azevedo, analisando como esse produtor representa Moçambique em seus audiovisuais.

Por último, o capítulo intitulado “Mulheres transformadas, com cabeças bem limpas’: questões políticas, culturais e de gênero em Moçambique independente”, concentra-se na análise de *A última prostituta* (1999) e *Virgem Margarida* (2012), sendo estabelecida uma relação entre a narrativa das obras e o panorama político, cultural e social em Moçambique. Ao problematizar algumas questões de gênero, foi dada preferência à bibliografia escrita por mulheres, sobretudo, africanas.

1. “DO ROVUMA AO MAPUTO, UM SÓ POVO, UMA SÓ NAÇÃO, UMA SÓ CULTURA”: A TRAJETÓRIA DO CINEMA EM MOÇAMBIQUE SOB UMA PERSPECTIVA POLÍTICA

O poder das imagens em movimento foi um elemento explorado por muitos governos que fizeram uso do cinema como ferramenta ideológica e propagandística. Em África, isso ocorreu desde a projeção dos filmes coloniais, com a exaltação dos europeus, até mesmo depois do colonialismo, como no caso específico de Moçambique pós-independência. Neste capítulo, será abordada a trajetória do cinema em Moçambique e como ele permite narrar a história do país em épocas históricas distintas, do período colonial, passando pela independência e construção do ideal de nação, e chegando ao século XXI.

1.1 Cinemas africanos: uma definição plural

Reunir os cinemas africanos sob uma mesma dimensão histórica e até mesmo estética incorre em anular os múltiplos trajetos percorridos pelos diferentes países do continente, além de ignorar suas particularidades. Ademais, o próprio termo “cinema africano”, no singular, comumente utilizado para referir-se aos filmes produzidos em África, não é suficiente de definir um ponto de partida específico, resumindo a experiência cinematográfica de mais de cinquenta países em uma única expressão. Dessa forma, cabe questionar se o título “cinemas africanos” diz mais respeito àqueles filmes produzidos em África, em uma concepção estritamente geográfica, ou se a produções autorais feitas por realizadores africanos.

A princípio, pode-se dizer que não há uma característica primordial capaz de definir todas as obras sob a lógica de uma identidade africana, pois, segundo Mbembe (2001, p. 198-199), sequer existe uma identidade africana que possa ser resumida a uma só categoria, que possa ser entendida como uma essência. Essa identidade é, portanto, constituída de várias formas que não podem ser sintetizadas em aspectos biológicos ou geográficos.

Dito isso, se não há um aspecto aglutinador que possa representar o que é ser africano, os cinemas do continente também não podem ser resumidos apenas pelo viés territorial. Para Lima Júnior (2014, p. 46),

[...] a ideia de que todo filme feito em África pode ser considerado filme africano, ou ainda compor um possível cinema africano, significa esvaziar o continente de sujeitos históricos e permitir que o colonialismo defina os colonizados, através da apropriação de sua própria representação. Os filmes produzidos em África, por europeus, durante a ocupação colonial não

possuem ligação com os povos africanos, a não ser o intuito de subjugar e dominar, e seria um equívoco classificar tais filmes juntamente com aqueles produzidos a partir das independências.

Nesse sentido, compreende-se que existem filmes produzidos em território africano, ou que usam a África como cenário, mas que possuem uma perspectiva ocidental ou até mesmo exótica, representando o continente de maneira folclorizada, por meio de estereótipos. Geralmente, esses filmes são produzidos por europeus. Por outro lado, embora a experiência cinematográfica nos países de África tenha começado desde o período colonial, os cinemas africanos constituem-se como um projeto sobretudo político, partindo de uma proposta de romper com colonialismo e resgatar sua autonomia.

Segundo o pensamento de Thiong'o (2007, p. 27), “é necessário que existam filmes feitos por africanos sobre a condição africana, antes que se possa falar sobre o cinema africano”. Esse argumento implica a disponibilização de recursos e tecnologias para o desenvolvimento da cinematografia nos países africanos. Afinal de contas, a história do continente é atravessada pelo colonialismo, que repercute na produção e distribuição dos filmes. Para tanto, Thiong'o (2007) defende não só a descolonização desses recursos, mas também a “descolonização das mentes”.

A questão da descolonização da mente, no entanto, é de igual importância e não pode esperar até que todos os recursos estejam disponíveis. O tema é importante porque o cinema na África tem se desenvolvido no contexto de ferozes lutas entre colonizador e colonizado e seus legados na era pós-colonial (THIONG'O, 2007, p. 27).

Isso posto, é coerente afirmar que alguns temas como “escravidão, colonialismo, neocolonialismo, racismo e ditaduras são partes inseparáveis da realidade africana” (THIONG'O, 2007, p. 29) e o cinema tem o potencial de descolonizar as imagens que os representam como tal e de restituir a memória coletiva daqueles que foram colonizados.

É isso que fundamenta a premissa de Thiong'o (2007), afinal, ao referir-se à “descolonização das mentes”, o autor queniano coloca em pauta como a estrutura colonial permeou os aspectos políticos, econômicos e culturais de África, bem como deixou uma grande ferida nas mentalidades. Assim, descolonizar as mentes também significa retirar do colonizador o controle sobre as imagens e permitir que os africanos assumam o comando de suas próprias representações e as vejam através de lentes anticoloniais.

Por conseguinte, cabe retomar a discussão do que se entende por cinema africano. De acordo com Armes (2014, p. 33), “quando se define o cinema africano, a miríade de filmes internacionais que utilizam a África apenas como local de filmagem não deve ser levada em

consideração, mesmo que alguma produção local esteja envolvida”. Por isso, não basta utilizar o continente como cenário de uma narrativa, pois o termo em questão passa a ter uma interpretação particularmente política, na qual os processos históricos, a partir da independência dos países africanos, promovem um ponto em comum.

Dessa maneira, se as produções coloniais eram marcadas por estereótipos e pelo racismo, as obras africanas contavam com personagens nativos em enredos que desviavam dos parâmetros ocidentais, os quais apresentavam uma perspectiva reduzida e homogênea de África.

É a partir do ano de 1960 que o termo “cinema africano” começa a ser utilizado, coincidindo com o período das independências da maioria dos países africanos. É também dessa década o curta-metragem *Borom Sarret* (1966), de Ousmane Sembène, usualmente reconhecido como o primeiro filme africano (ROSENSTEIN, 2014, p. 79).

Assim, ao falar da cinematografia de África, é possível identificar um conjunto de diferenças e similitudes sobre esse assunto. Mas, afinal, o que aproxima e o que difere os cinemas africanos? De acordo com Ferreira (2014, p. 9-10), há um elo que os relaciona, pois, segundo a autora,

O que une os países africanos – e, assim, a grande maioria dos diretores provenientes do continente – são as marcas deixadas pela experiência do colonialismo e do neocolonialismo. No que diz respeito à arte e às indústrias cinematográficas, o colonialismo tornou difícil ou até mesmo impossível o desenvolvimento independente da produção, distribuição e exibição de filmes, que ficavam sob o controle absoluto dos colonizadores.

Logo, os efeitos da dominação colonial levam a compreender como os aspectos históricos vivenciados pelos países africanos afetaram o âmbito cultural, tornando o amadurecimento do cinema refém do controle europeu. Afinal, a maneira como o cinema autoral foi concebido nos diversos territórios africanos está relacionada com a experiência colonial vivenciada nesses lugares, uma vez que cada país colonizador adotou uma postura diferente em relação à sétima arte, seja incentivando ou desestimulando as iniciativas locais.

A questão do financiamento (ou a falta dele) e de como ele ocorre também é um dos aspectos que une os cinemas africanos. Esse suporte vindo da Europa não é desinteressado e quase sempre tenta encaixar as produções em critérios ocidentais e comerciais, promovendo impactos na produção e distribuição, dificultando os resultados de realizadores independentes. A interferência do financiamento é analisada por Boughedir (2007) como um obstáculo, pois para o cineasta tunisiano:

O grande entrave do cinema africano é a falta de distribuição suficiente na África. A existência atual desse cinema é muito dependente da Europa, tanto de apoio financeiro como da distribuição em festivais e exibição em televisão. Essa dependência da Europa (e da França, em particular, para os filmes falados em francês) vem resultando, de forma consciente ou não, em cineastas que modelam os seus filmes de acordo com as expectativas dos festivais de cinema franceses e europeus, assim como para o seu público (BOUGHEDIR, 2007, p. 53).

O patrocínio dos países colonizadores foi contribuindo para a manutenção dos laços coloniais. Um exemplo disso é a posição francesa frente às produções africanas. Diferente da Inglaterra, que não investiu no cinema em África, a França criou o *Consortium Audiovisuel International* (Consórcio Audiovisual Internacional, CAI), que tinha o intuito de fornecer subsídios para a produção audiovisual nas ex-colônias, mas, a bem da verdade, era mais uma maneira de fortalecer as relações culturais e econômicas e não perder a influência sobre tais territórios (ROSENSTEIN, 2014, p. 84). Assim, ainda depois da independência política, os países africanos continuavam sujeitos a outras formas de submissão.

Esse aspecto também encontra suporte no que Thiong'o (2007) entende como a “descolonização dos recursos”, pois a tecnologia também deve estar à disposição dos cineastas de África, e isso também envolve superar os estigmas coloniais e produzir narrativas que dizem respeito aos interesses africanos e de seus espectadores. Nas palavras do autor:

[...] Os recursos para a produção de filmes, sua distribuição e acessibilidade ao público africano são fatores indispensáveis para a existência de uma cinematografia. [...] Por isso, uma descolonização dos recursos econômicos e da tecnologia é indispensável para que estes estejam disponíveis para mais cineastas africanos, como também uma descolonização do espaço político que permita a criação de um campo democrático para que os cineastas possam confrontar questões importantes, sem o medo de retaliações do governo ou de que seus filmes sejam impedidos de alcançar os seus verdadeiros públicos na África (THIONG'O, 2007, p. 27).

Sobre os aspectos elencados até o momento, é possível identificar o histórico da colonização e a dependência de financiamento externo como fatores determinantes para o desenvolvimento dos cinemas africanos. Em contrapartida, ainda que possua esse ponto de intersecção, cada país manteve sua distinção na história do cinema e na maneira em que o incentivo à sétima arte foi conduzido em cada lugar.

Exemplos dessas diferenças podem ser percebidos nas particularidades das indústrias cinematográficas do Egito, África do Sul e do norte do continente. Afinal de contas, enquanto os países do Magreb (Marrocos, Argélia e Tunísia, Mauritânia e Líbia) podem ser associados à cinematografia árabe, o Egito possui o caráter de cinema industrial, sendo responsável por

mais da metade de todos os filmes de ficção do continente (ARMES, 2014, p. 34). A África do Sul, por sua vez, conta com uma grande infraestrutura no ramo cinematográfico, sobretudo após o fim do *apartheid* que, segundo Bamba (2008, p. 228-229), marca uma nova fase desse cinema, o qual, desde então, passou a ter pessoas negras diretamente envolvidas na produção.

As diferenças também estão relacionadas com a interferência que cada país colonizador deixou em cada colônia, assim como a maneira pela qual os subsídios estatais foram destinados por cada governo que assumiu o comando dos países independentes. As estéticas e as influências de cineastas estrangeiros também acarretam singularidades no cinema dos países, sem falar no tipo de indústria, veiculação e recepção que cada lugar possui.

Apesar dessa situação não tão reluzente, o cinema na África continua sendo uma realidade graças a individualidades. É um cinema que já começa a existir no plural. Essa pluralidade não está apenas na diversidade temática, está na renovação estético-estilística e na emergência de novas gerações cinematográficas do norte ao sul do continente (BAMBA, 2008, p. 216).

São essas especificidades que levaram autores como Mahomed Bamba (2008) a usar o termo “cinemas africanos”, no plural, com a finalidade de ressaltar as diferenças da cinematografia de um continente tão diversificado. Essa expressão, munida de forte teor político, ultrapassa os limites geográficos e revela um conjunto de obras distintas, feitas por africanos, para africanos, que compartilham do mesmo histórico colonial que atormentou a África, mas que ainda representam suas histórias ímpares por meio do audiovisual. Um dos exemplos dessa cinematografia é o cinema moçambicano, que será especificamente abordado a partir de então.

1.2 O cinema em Moçambique

Moçambique é um país localizado na África Oriental e sua capital é Maputo, antes conhecida como Lourenço Marques. A mudança do nome ocorreu após a independência do país diante de Portugal. Ao tratar sobre o cinema moçambicano, é importante perceber como ele possui íntima relação com os eventos históricos e políticos desse território.

1.2.1 A experiência colonial

O cinema existente em Moçambique durante o período que foi colônia esteve vinculado às relações estabelecidas com Portugal. As políticas adotadas pela metrópole interferiram não só na seleção dos filmes a serem exibidos na colônia, mas também na distribuição e recepção pelo público. O entendimento desse panorama ajuda a compreender a representação de europeus e africanos por meio do audiovisual, principalmente a partir do século XX.

Conforme apresentado no tópico anterior, os países colonizadores adotaram posturas diferentes quanto ao desenvolvimento do cinema em África. Portugal, por exemplo, não produziu filmes especificamente para os africanos, pois levou as próprias produções para as projeções cinematográficas nas suas colônias como um todo. A maioria das obras exaltava a nação portuguesa e os traços nacionalistas e fascistas do regime de Salazar (1933-1974), que se somavam à justificação do racismo (CONVENTS, 2019, p. 30).

Assim, é um equívoco imaginar que a experiência cinematográfica em Moçambique não existiu na era colonial porque, embora não fora produzida por africanos, os moçambicanos já mantinham contato com o cinema de outros países. Um exemplo disso são os filmes latino-americanos – principalmente os do México, Brasil e Argentina –, e também aqueles vindos do Paquistão e da Índia que, por sinal, eram os mais populares, já que Moçambique conta com considerável contingente populacional de indianos (CONVENTS, 2019, p. 47). Segundo Fernanda Gallo:

[...] entre 1897 e 1974 um total de 94 filmes foram produzidos em (ou sobre) Moçambique. Grande parte destas obras destacaram as belezas naturais da colônia ou seus potenciais econômicos, sem, contudo, focar a população local, que aparecia apenas como pano de fundo (GALLO, 2020, p. 172).

Logo, as imagens em movimento do período reforçavam a “missão civilizadora” pretendida por Portugal, bem como sua suposta superioridade cultural frente aos povos africanos. Ainda que esses sujeitos aparecessem nas filmagens, suas representações eram vistas sob o exotismo do olhar ocidental.

Tal como outros países colonialistas, Portugal realizou desde o início do século XX pequenos filmes com os nativos em *performances* rituais, vestidos com os seus trajes. Pensamos que a ideia principal seria dar a conhecer a presença humana nas colônias e como esses indivíduos podiam ser ‘úteis’ aos portugueses; os colonos respeitavam os ‘seus usos e

costumes’, apesar de estes serem considerados excêntricos e estranhos (MATOS, 2006, p. 98, grifo da autora).

Desse modo, as produções portuguesas cumpriam a função de propaganda colonial e ratificação do domínio da metrópole sobre a colônia. Além do mais, essa subjugação não estava presente somente nas produções, mas também no acesso aos filmes.

Seguindo as políticas portuguesas, a sociedade moçambicana colonial estava dividida entre os assimilados (os que foram “civilizados”) e os indígenas (os que ainda não haviam sido “civilizados”)¹. Tal separação influenciava no tratamento que os africanos recebiam nas salas de cinema, pois deveriam estar bem vestidos e calçados, como os europeus (CONVENTS, 2019, p. 34). O conteúdo dos filmes também sofria censuras, já que existiam legislações que podiam barrar a entrada de africanos nas salas de cinema ou que designavam quais filmes poderiam ser assistidos por eles. Como exemplos dessas leis, Guido Convents (2019) menciona o decreto 1.054, de 07 de junho de 1920, publicado pelo Governo Geral de Lourenço Marques, o qual proibia a entrada de “indígenas” em sessões que exibiam cenas com crimes de homicídio, roubo, furto ou fogo. Já outra Portaria, de 08 de outubro de 1927, determinava que os filmes só poderiam ser exibidos publicamente após o aval do chefe da polícia e o responsável local da administração colonial.

Tantas restrições demonstram, por um lado, a percepção que os portugueses tinham sobre os moçambicanos (como um povo selvagem, aptos para a barbárie e sem capacidade para entender cenas do audiovisual) e, por outro, evidenciam como os colonizadores percebiam a potencialidade do cinema sobre a sociedade moçambicana, a qual não estava inerte às transformações culturais promovidas pela sétima arte. *O Brado Africano*², por exemplo, era um jornal elaborado por moçambicanos e que se posicionava contra a colonização portuguesa. Em relação ao cinema, o periódico publicava a programação das exposições locais e opunha-se aos decretos que limitavam o ingresso de africanos às projeções dos filmes.

¹ A política de assimilação foi comum aos regimes coloniais de Portugal, França e Bélgica e visava a transformar os africanos em europeus. A conversão gradual do sujeito africano em assimilado se dava a partir da anulação da sua história e modo de vida e a conseguinte adoção da língua e costumes portugueses (além de outros requisitos que atendessem aos valores da metrópole). Enquanto os assimilados viviam sob a mesma legislação dos colonos, os indígenas eram regidos pelo Estatuto do Indigenato. Apesar disso, a posição do assimilado era um tanto complexa, pois ele nunca esteve no mesmo patamar do colono europeu e não era tratado de igual para igual, uma vez que sempre seria visto pelo prisma racial e da alteridade. Em suma, esta diferenciação estabelecia uma hierarquia social e era usada por Portugal como uma demonstração de sua “missão civilizadora”.

² O jornal “O Brado Africano” foi fundado pelos irmãos José Albasini e João Albasini, sendo este último considerado por muitos como o primeiro jornalista de Moçambique. O jornal funcionou entre os anos de 1920 e 1974 e era dirigido aos africanos assimilados e àqueles que sabiam ler. Suas pautas incluíam a contestação da diferença de tratamento entre “assimilados” e “indígenas”, bem como críticas ao regime colonial e a defesa dos direitos dos africanos.

Com efeito, a dinâmica do contexto histórico de Portugal foi alterando a cinematografia veiculada em Moçambique. No período do Estado Novo³, o cinema passou por algumas mudanças e as medidas de censura e propaganda colonial tornaram-se mais acentuadas.

Apesar do esforço feito no sentido de registrar cinematograficamente os progressos portugueses nas Colónias africanas, bem como a obediência e a servilidade dos povos ‘indígenas’ a estes colonizadores, foi apenas nos anos 1930 que o cinema foi estrategicamente colocado ao serviço da construção de uma identidade nacional portuguesa e do mito do império colonial, território que, mais tarde (1951), recuperou a designação oitocentista de províncias ultramarinas (PEREIRA, 2019, p. 115).

Assim, nota-se que a década de 1930 marca modificações no conteúdo do audiovisual, precisamente por conta do cenário político. Essa circunstância pode ser observada por meio do filme *Chaimite: a queda do Império Vátua*, de 1953, dirigido pelo português Jorge Brum, que narra os feitos heroicos do exército de Portugal. De acordo com Alex França (2016, p. 102), a história passa-se em 1894 e um dos seus elementos é o conflito entre ladins⁴ e portugueses na disputa pelo território de Lourenço Marques. A vitória dos europeus sobre os africanos é enfatizada e, além disso, a análise de França sobre a obra revela aspectos do colonialismo e do racismo, uma vez que,

No caso de *Chaimite*, diversas passagens ilustram, de um lado, seu propósito de valorização dos atos heroicos portugueses e, de outro, a inferiorização dos negros moçambicanos. Desde o início do filme, os negros são sempre mencionados como selvagens e combatidos pelos brancos com o uso de armas, como canhão. A relação entre brancos e negros é constantemente pautada pelo temor e pela desconfiança. Os negros são retratados sempre de forma preconceituosa e estereotipada, tanto nas características físicas quanto culturais (FRANÇA, 2016, p. 104).

Outro fator que agregou à experiência cinematográfica na colônia, na segunda metade do século XX, foi a abertura do Cinema Império, em 1951, situado na Estrada de Angola, subúrbio de Lourenço Marques. Essa casa de espetáculos era de propriedade de José Leite Saramago e estava destinada especificamente para os “indígenas”. O Cinema Império não foi o único a ter essa finalidade, uma vez que os irmãos Roby, em 1970, criaram o Cinema Olímpia, também localizado fora do centro da cidade e voltado para o público de africanos

³ O Estado Novo português foi um regime ditatorial que teve início com o golpe militar em maio de 1926 e se estendeu até abril de 1974. Este período também é conhecido como Salazarismo, já que Antônio de Oliveira Salazar (1889-1968) comandou Portugal durante a maior parte do tempo, de 1932 até o ano de sua morte. O Estado Novo foi marcado pelo autoritarismo, censura e nacionalismo.

⁴ Segundo França (2016, p. 119), os termos *ladins* e *vátua* eram denominações genéricas para os “indígenas” moçambicanos que viviam ao sul do rio Save.

(CONVENTS, 2019, p. 39). Com isso, por mais que a abertura de cinemas próprios para os “indígenas” possa ser considerada uma “benesse” colonial é, ao mesmo tempo, uma medida segregacionista, que afastava os africanos dos centros urbanos e também dos espaços de socialização e lazer frequentados pelos europeus.

Nesse processo, com o fim do Estado Novo em Portugal e a subsequente independência de Moçambique em 1975, os rumos da cinematografia moçambicana tomaram outros direcionamentos. Afinal de contas, as influências europeias nas narrativas fílmicas fizeram-se ausentes, pois, em busca de sua emancipação política, o país africano adotava outras pautas de ordem político-social e também econômica. O cinema, sem dúvidas, refletiu esse panorama em seu desenvolvimento e em suas produções. Tal constatação leva à compreensão de que o cinema esteve bastante presente ao longo da história de Moçambique, marcado pelo estigma da colonização ou moldado por seus próprios interesses e características, que iam emergindo nas telas desde o princípio das lutas pela independência.

1.2.2 O cinema após a independência

Após a independência de Moçambique, a liderança do país passou para as mãos da Frente de Libertação de Moçambique (FRELIMO), e logo foi dado início um processo de formação da identidade moçambicana, um projeto que significava buscar certo tipo de “moçambicanidade”, aspecto que também foi investido no cinema. Nesse período, Moçambique apresentava grande porcentagem de pessoas analfabetas (INSTITUTO NACIONAL DE ESTATÍSTICA, 2015)⁵ e, estando quase toda a população nessa situação, educar por meio das imagens era uma proposta viável.

Desse modo, para abordar a cinematografia moçambicana do pós-independência é necessário compreender os contornos históricos do país durante esse período, sobretudo a influência da FRELIMO sobre a sociedade e as produções fílmicas. Longe de discutir as complexidades dos processos políticos que envolveram o percurso da FRELIMO, aqui entrarão em debate apenas os aspectos principais que permitem entender o que de fato foi a gestão do partido e os ideais que estavam em sua base.

A Frelimo é, de acordo com a versão oficial, em geral retomada de forma totalmente acrítica, o resultado da fusão de três organizações: a União

⁵ De acordo com os dados do Instituto Nacional de Estatística – Moçambique, em 1975, a taxa de analfabetismo no país correspondia a 93% da população total. Esse percentual foi calculado levando em consideração pessoas de idade maior ou igual a 07 anos.

Democrática Nacional de Moçambique (UDENAMO), a União Nacional Africana de Moçambique (MANU) e a União Nacional de Moçambique Independente (UNAMI). De fato, os líderes dessas três organizações tomaram a decisão de criar uma frente única numa reunião em 25 de Junho de 1962, em Dar es Salaam (BRITO, 2019, p. 32).

É importante considerar que, embora a criação do partido tenha sido resultado da união de três organizações distintas, as lideranças de cada uma delas também eram heterogêneas, bem como as diferentes partes do país que atuavam. No entanto, a FRELIMO tomou para si o caráter de representante único, eliminando a possibilidade da coexistência de outros partidos oficiais. Na análise do cientista político Arcénio Cuco:

[...] estava claro desde a declaração da independência do país, em 1975, que a Frelimo não iria optar pelo pluralismo partidário, ou seja, iria optar por *pseudotodo sartoriano*, que consiste na ausência de ‘diversificação do poder’. Todo o poder ir-se-ia concentrar num único partido (CUCO, 2016, p. 145, grifo nosso).

A composição da FRELIMO abrangia tanto camponeses quanto aqueles considerados assimilados. O ideal anticolonial era um ponto em comum que motivava ambos os setores, que eram diversos não só quanto às áreas do país das quais provinham, mas também nas razões pelas quais se aliaram ao partido. Brito argumenta que:

[...] a participação camponesa na luta da Frelimo, desde as formas mais simples de apoio até ao engajamento no seu exército, não é mais do que a expressão da revolta desse grupo social contra as práticas do Estado colonial. Por outras palavras, é uma forma simples de anticolonialismo (BRITO, 2019, p. 44).

Se, por um lado, os camponeses estavam descontentes com a colonização, os assimilados

[...] revoltam-se por causa da discriminação racial e das humilhações de que são vítimas. Foi a frustração de não terem as mesmas oportunidades que os Brancos, de não serem verdadeiramente reconhecidos na sua qualidade de cidadãos portugueses, que os levou a engajarem-se no combate anticolonial. Ao contrário dos camponeses, o seu anticolonialismo não se limita à vontade de destruir a ordem colonial; para eles, a destruição da ordem colonial está indissolivelmente ligada a um projecto de criar uma sociedade nacional (BRITO, 2019, p. 45).

Nota-se a formação do nacionalismo por parte dos moçambicanos, presente também nas diretrizes da FRELIMO. Esse projeto de construção da nação moçambicana é fruto da ruptura política com o regime colonial, um ponto comum que afetou aqueles que foram colonizados. Definir o país nesse contexto de emancipação como uma nação é uma tarefa

inviável, uma vez que a concepção de nação, aos moldes ocidentais, transmite a ideia de uma cultura compartilhada pelo coletivo, assim como o sentimento de pertencimento a um território definido e identidade nacional consentida pela sociedade. Por outro lado, “a nação moçambicana não existia” (BRITO, 2019, p. 138), pois Moçambique era um conjunto de multiplicidade de etnias, línguas, tradições e organizações sociais, unidas apenas pelo fato de estarem sob o mesmo controle português.

Quando a FRELIMO assumiu o poder, o seu projeto político foi baseado na construção de um Estado moderno. Em outras palavras, o partido tinha o objetivo de superar o passado colonial e tudo aquilo que remetesse ao domínio europeu. Após a morte de Eduardo Mondlane⁶, em 1969, Samora Machel⁷ chega à liderança, tornando-se o primeiro presidente de Moçambique independente. Após esse ocorrido, novas estratégias foram implementadas e, em 1977, durante a III Conferência do Partido, o marxismo-lenismo foi adotado como via econômica e política. Esse fato pode ser interpretado como consequência da guerra fria entre capitalismo e socialismo, do apoio de países como Cuba, China e União das Repúblicas Socialistas Soviéticas na independência de Moçambique e também da formação política de intelectuais que deram voz ao marxismo moçambicano (MALOA, 2011, p. 86). Logo, a FRELIMO assumia, declaradamente, sua postura anticolonial, anti-imperialista e anticapitalista, sendo o seu caráter revolucionário, conduzido pelo partido, o único meio capaz de conduzir as massas para novos rumos, para um destino em direção à modernidade.

No campo cultural, a interferência da FRELIMO era nítida, o que levou Graça (2005) a usar o termo “cultura frelimista” para referir-se ao controle exercido pelo partido e à síntese da cultura nacional planejada pelo governo. Assim:

⁶ Eduardo Mondlane nasceu em 1920 em uma província de Moçambique. Estudou em Lourenço Marques e começou o ensino superior na África do Sul, mas não concluiu, pois fora forçado a regressar a Moçambique. Em seguida, ganhou uma bolsa de estudos na Universidade de Lisboa, onde conheceu Amílcar Cabral e Marcelino dos Santos. Em 1956 concluiu seu doutorado nos Estados Unidos. Mondlane teve um trânsito no cenário político internacional e acreditava na educação como um elemento para contribuir na luta pela libertação de Moçambique. Ele foi um dos fundadores da Frente de Libertação de Moçambique e seu primeiro presidente. O assassinato de Eduardo Mondlane ocorreu em fevereiro de 1969, quando recebera uma bomba disfarçada de encomenda. Até hoje sua história e personalidade atraem muitos jovens moçambicanos, que o veem como herói nacional.

⁷ Samora Machel nasceu em Gaza, Moçambique, no ano de 1933. Em Lourenço Marques trabalhou no principal hospital da cidade e em 1952 começou a dedicar-se ao curso de enfermagem. No início da década de 1960 Samora teve um encontro com Eduardo Mondlane, ocasião que o influenciou a deixar o país e somar às forças da FRELIMO, na Tanzânia. Recebeu treinamento militar na Argélia e quando voltou à Tanzânia assumiu postos de comando. Após a morte de Mondlane, e devido às circunstâncias vivenciadas pelo partido, Samora Machel foi eleito presidente de Moçambique, tendo Marcelino dos Santos como vice. O seu governo foi marcado por medidas autoritárias, populistas e nacionalistas. A morte de Machel em um acidente de avião, ocorrido em 1986, levantou especulações sobre se fora uma fatalidade ou um atentado.

A *cultura frelimista* passava a ser efectivamente o ponto de referência da definição do conceito de *cultura nacional ou moçambicana*, confundindo-se por isso com a própria noção de *estado-nação*, entretanto, em vias de ser implantada nas chamadas *zonas libertadas*⁸. Na verdade, as linhas gerais da *cultura frelimista* são muito simples pois decorrem da premissa da luta contra os *três ismos* (tribalismo, regionalismo e racismo) e da aplicação de princípios marxistas-leninistas enquanto método da *manutenção do poder* [...] (GRAÇA, 2005, p. 232, grifo do autor).

Em síntese, a instauração da “moçambicanidade” significava a negação ao colonialismo e o surgimento de um país liberto e, naquela sociedade incipiente, esse conceito baseava-se em função de um aglutinador social, ou seja, uma unidade que ignorava as multiplicidades étnicas e forjaria a identidade nacional. Tal ideia foi traduzida no slogan apoiado por Samora Machel: “Do Rovuma ao Maputo, um só povo, uma só nação, uma só cultura”⁹. Essa perspectiva alcançou as escolas e os meios de comunicação; o cinema não ficou de fora.

Com efeito, o presidente Samora Machel criou o Instituto Nacional de Cinema (INC), em 1975, que funcionou como uma espécie de laboratório para a construção de filmes, de documentários e de cinejornais. E, além disso, reuniu técnicos, diretores, pessoas do mundo todo envolvidas com o cinema, fazendo essa conexão de Moçambique com outros países por meio da sétima arte. A relevância do INC encontra suporte nas palavras de Fernando Arenas, ao dizer que:

O Instituto tornou-se um laboratório que aproximou os talentos e visões de inúmeros cineastas, roteiristas, editores, produtores e técnicos moçambicanos e estrangeiros. Tornou-se a arena de treinamento para cineastas emergentes como Licínio Azevedo, João Ribeiro e Sol de Carvalho, entre outros. Simultaneamente, atraiu uma onda de solidariedade internacional, inclusive os diretores vanguardistas franceses Jean Rouch e Jean-Luc Godard (ARENAS, 2012, p. 75-76).

Pelo INC passaram personalidades importantes do cinema. Samora Machel convidou o cineasta Ruy Guerra¹⁰ para ser diretor do instituto e, além dele, também transitaram figuras

⁸ As “zonas libertadas” eram regiões que estavam livres do domínio colonial e passaram a ser lideradas pelo partido da FRELIMO.

⁹ A metáfora “do Rovuma ao Maputo” tem a ver com o fato de que o rio Rovuma estabelece uma fronteira ao norte com a Tanzânia, enquanto que o rio Maputo cumpre essa função no sentido sul, demarcando a fronteira com a África do Sul. Logo, esta expressão visa englobar todo o país, do norte ao sul de Moçambique. “Do Rovuma ao Maputo” também é o título de um filme documentário do jugoslavo Dragutin Popovic, uma das primeiras obras produzidas na década de 1970 em Moçambique.

¹⁰ Ruy Guerra é um cineasta moçambicano-brasileiro, nasceu em Moçambique em 1931, mas é radicado no Brasil desde 1958. Ele tem seu nome registrado na história do Cinema Novo brasileiro, dos anos 1960, e foi ele quem, no final da década de 1970, mobilizou alguns cineastas para a produção de Moçambique. Guerra realizou o primeiro longa-metragem de ficção moçambicana, em 1979, com o título “Mueda, Memória e Massacre”.

como os franceses Jean Rouch e Jean-Luc Godard¹¹ e o brasileiro Licínio Azevedo que, juntos, formaram e ajudaram a criar a primeira geração de cineastas moçambicanos.

A importância do INC reside justamente na sua produção. Como era financiado pelo governo, o instituto deu o toque inicial para o incentivo da produção local. Os filmes das primeiras décadas eram engajados politicamente e o intuito era de gerar um cinema longe do colonialismo, dos resquícios portugueses, um cinema voltado para o povo moçambicano. Em entrevista, o cineasta moçambicano João Ribeiro afirma que:

Os meios necessários para o INC vieram da nacionalização dos meios de produção, dos circuitos de distribuição e exibição que operavam em Moçambique com o propósito de ajudar a disseminar e a influenciar uma mudança de comportamento e a adoção de novos valores sociais, políticos e econômicos (SECCO; LEITE; PATRAQUIM, 2019, p. 122).

O poder da imagem passara a ser explorado e o cinema do pós-independência estava a serviço do governo e da veiculação do ideal do “homem novo”. Segundo as premissas do governo marxista-lenista, o “homem novo” era uma categoria que se direcionava para homens, mulheres e crianças e representava a nova sociedade emergente. O “homem novo” era o indivíduo aliado da luta pela libertação, que estava livre das amarras portuguesas, que abandonara os ideais do “tribalismo” e os vícios coloniais, que prezava a ciência e a modernidade. O “homem novo” era, portanto, a personificação do Moçambique planejado pela FRELIMO. O cinema foi um dos meios utilizados para propagar essa mensagem e tão logo se mostrou eficaz.

Com o auxílio do INC, as produções audiovisuais chegam nas zonas rurais divulgando as propagandas nacionalistas e os novos valores. Nesse período, os filmes de documentário compunham a maioria do repertório, já que era o modelo mais barato mediante os poucos recursos técnicos e humanos (AZEVEDO, 2019, p. 149).

Durante seu funcionamento, o Instituto Nacional de Cinema representou um grande salto quantitativo na elaboração de audiovisual, se comparado com as produções ocorridas no período colonial. Segundo Lopes (2016, p. 07), “o INC produziu treze longas-metragens, 119 curtas-metragens e 395 reportagens televisivas batizadas com o nome de *Kuxa Kanema* (‘Nascimento do Cinema’)”. O *Kuxa Kanema* foi uma importante subdivisão do INC e pode

¹¹ Além da formação como matemático e engenheiro, Jean Rouch (1917-2004) atuou nas áreas da antropologia e do cinema produzindo, sobretudo, documentários etnográficos acerca de seus estudos e percepções de algumas regiões do continente africano, como por exemplo Níger, Mali e Costa do Marfim. Já Jean-Luc Godard, de nacionalidade franco-suíça, nasceu em 1930 e participou como crítico na revista francesa *Cahiers du Cinéma*, além de ser um dos principais nomes do movimento *Nouvelle Vague*. Suas obras possuem um caráter de cunho político e social; um exemplo disso são os filmes “*Longe do Vietnã*” (1967) e “*Pravda*” (1969).

ser classificado como um cinejornal, ou seja, “uma forma de comunicação de massa popular em épocas e/ou localidades nas quais não havia o recurso da televisão ou que esse não era tão difundido” (GONÇALVES, 2017, p. 67). Assim, como as demais produções vinculadas ao Instituto Nacional de Cinema, o *Kuxa Kanema* foi um instrumento do governo para propaganda de si próprio.

O formato do *Kuxa Kanema* era de uma produção de aproximadamente 15 minutos, realizada semanalmente, filmada em 16mm e exibida em 35mm, em preto e branco, projetada em todas as salas de cinema do país com o auxílio de uma cinema móvel, que possibilitava a exibição nas áreas distantes do centro da cidade (SECCO; LEITE; PATRAQUIM, 2019, p. 122), uma forma de garantir que todos acessassem as informações.

A importância do *Kuxa Kanema* também girou em torno da geração de empregos e experiência técnica por parte dos moçambicanos. Para Pereira (2019, p. 329),

O *Kuxa Kanema* foi uma escola enorme para a classe de cineastas. Mesmo para as pessoas que já tinham conhecimentos na área foi uma experiência importante, porque a forma como o *Kuxa Kanema* era produzido obrigava a aprender muitas coisas rapidamente. Imprimiu muita dinâmica, o país é muito extenso, e era importante ter material das províncias todas e produzir episódios que ao mesmo tempo eram curtos, mas tinham que ter informação relevante.

Para além dos conteúdos que eram pauta do *Kuxa Kanema*, uma análise importante é a representação do presidente Samora Machel para as massas (BARBOSA, 2018). O cinejornal em questão o apresentava como uma personalidade carismática, o líder do povo, um presidente diplomata que conduziria o povo moçambicano para a nova nação moderna. Os discursos de Machel também evocavam os ideais do marxismo-lenismo e a luta pela libertação.

Nesse sentido, o INC e o *Kuxa Kanema*, que a princípio tinham a finalidade de oferecer uma imagem “do povo para o povo”, passou a servir somente para a propaganda do partido, ignorando os elementos sociais que levavam à alfabetização imagética popular. Após a guerra civil em Moçambique (1977-1992)¹², o INC transmitia o discurso conservador que a FRELIMO assumia e os destaques eram somente a guerra e a violência, uma vez que o clima de censura começara a se instalar (GONÇALVES, 2017). Logo, os rumos da guerra civil

¹² A guerra civil moçambicana foi um conflito armado que iniciou dois anos após a independência do país, se estendendo de 1977-1992. Uma das principais motivações envolvia a disputa pelo poder entre os partidos da FRELIMO e a Resistência Nacional Moçambicana (RENAMO). Após dezesseis anos de um cenário violento de guerra e de violações dos direitos humanos, em outubro de 1992, em Roma, Joaquim Chisano (então presidente do país e da FRELIMO) e Afonso Dhlakama (líder da RENAMO) assinaram o Acordo Geral de Paz.

afetaram profundamente a produção e o financiamento do cinema em Moçambique, principalmente a partir da década de 1980. Em entrevista concedida à Ana Malfada Leite, Isabel Noronha discorre:

Portanto, em 1987 começa a haver estas clivagens no INC, em resultado direto da viragem do sistema para um capitalismo selvagem. Por um lado, já não havia interesse em manter aquela máquina de produção voltada para difusão de mensagens do Estado e, por outro, havia interesses de privatização das salas de cinema, da distribuição de filmes, da abertura de videoclubes privados. Mais tarde, os cinemas começaram a fechar. As salas de cinema foram vendidas à Igreja Universal do Reino de Deus, sobretudo Não foram fechadas por não serem viáveis como cinemas. Foram fechadas, porque havia outros interesses, mais imediatos e ferozes, de fazer dinheiro rápido com aquelas salas (SECCO; LEITE; PATRAQUIM, 2019, p. 100).

O Instituto Nacional de Cinema encerrou suas atividades em 1991, quando ocorreu um incêndio e suas salas e equipamentos foram destruídos. As perdas promovidas pelo incidente foram, a um só tempo, materiais e culturais, pois grande parte do acervo que fora filmado no pós-independência não foi reconstituído. As transformações ocorridas a partir de então delinearão outros caminhos para a cinematografia de Moçambique. Afinal, o incêndio

Destruí também a área da distribuidora estatal e nunca mais se pensou em ‘repor nada’. A televisão satisfazia agora os projetos do poder político pós-samoriano e a responsabilidade pública com o projeto cultural do cinema foi abandonada. O património do INC – por exemplo, salas de cinema - foi vendido ou cedido e a instituição transformada em INAC¹³, órgão responsável pela normatização e licenciamento da produção e exibição de cinema e vídeo. A produtora Kanemo sofreu igualmente os efeitos desta desestruturação deixando de produzir e os técnicos brasileiros que aí trabalhavam regressaram ao seu país (PEREIRA, 2019, p. 336).

Portanto, os desdobramentos políticos de Moçambique a partir da década de 1970 foram refletidos nas obras cinematográficas, principalmente após a guerra civil. As mudanças no discurso da FRELIMO, que adotou postura autoritária e de controle das produções, também foram percebidas. O partido que se pretendia revolucionário e contra a opressão colonial, revelou-se em uma posição contraditória ao censurar e oprimir a pluralidade social. Essa interferência cultural demonstrou de que maneira o INC e o *Kuxa Kanema* são exemplos de como o cinema pode estar a serviço do governo e de como é um meio eficiente de atingir as massas.

Após a morte de Samora Machel, grande entusiasta do cinema como ferramenta política e emancipatória, somaram-se os problemas provocados pela guerra, o fim do INC e o

¹³ Instituto Nacional de Audiovisual e Cinema.

uso acentuado da televisão como meio de propaganda, elementos que transpareciam o fim de uma fase do cinema moçambicano, uma fase que contara com o apoio governamental. Com isso, a produção independente começava a surgir, ainda que enfrentando grandes obstáculos, principalmente de incentivo, financiamento e distribuição.

1.2.3 O cinema independente: novos desafios

Após o fim da guerra civil, alguns cineastas criaram empresas autônomas para se manterem no mercado. Um exemplo disso é a *Copimagem*, a primeira cooperativa independente de Moçambique, criada por Isabel Noronha e Camilo de Souza¹⁴, em 1990; a *Promarte*, criada em 1993, por Sol de Carvalho¹⁵; a *Ébano Multimedia*, fundada por Licínio Azevedo, em 1991; a *Catembe Produções*, criada por Karen Boswall, em 2000; e a *Iris Imaginações*, fundada no mesmo ano, por Orlando Mesquita¹⁶ (GALLO, 2020, p. 180). A falta de financiamento estatal fazia com que parcerias com outros países se fizessem necessárias, mas se por um lado o déficit de verba, equipamentos e pessoal era uma desvantagem, por outro a liberdade de produção revelava-se como um aspecto positivo.

O tema do investimento na área do cinema moçambicano ainda envolve muitos percalços. Em entrevista cedida a Secco, Patraquim e Leite (2019, p. 129), a realizadora Yara Costa conta que:

[...] para fazer cinema em Moçambique, hoje, é preciso uma ginástica muito grande e uma dose de sorte para conseguir apoio fora do país ou através de iniciativa privada. [...] Em Moçambique ninguém faz cinema para ganhar

¹⁴ Isabel Noronha nasceu em 1964, em Lourenço Marques, e em 1984 ingressou no INC como assistente de produção, exercendo outras atividades para além desta com o passar do tempo. Possui doutorado em antropologia social pela UNICAMP, no Brasil, e durante sua estadia no país ajudou a divulgar o cinema moçambicano. Dentre suas premiações estão o prêmio “Janela para o mundo”, de melhor documentário de África, Ásia e América Latina, em 2009, conquistado pelo filme *Ngwenya, o Crocodilo*, e também o prêmio de melhor documentário, no Festival Documenta-Madrid, em 2011, com o filme *Espelho meu*. Já Camilo de Sousa nasceu em Lourenço Marques no ano de 1953. Atuou na FRELIMO, na Tanzânia, em 1973. Em 1978, participou do filme *Mueda, memória e massacre*, de Ruy Guerra, como produtor executivo. Foi realizador de documentários como *Na dobra da capulana* (2014) e *O homem novo, entre a luta e os afectos* (2019).

¹⁵ Sol de Carvalho nasceu em 1953, na cidade de Beira, em Moçambique, e trabalha como jornalista e fotógrafo, além de atuar como realizador de documentários. Junto a Licínio Azevedo fundaram a produtora *Ébano Multimedia*, mas, após seu desligamento, Sol de Carvalho fundou a *Promarte*, em Maputo. Títulos como *O jardim de outro homem* (2006), *Caminhos da paz* (2012) e *O dia em que explodiu Mabata Bata* (2017) fazem parte de sua filmografia.

¹⁶ Karen Boswall é uma antropóloga e cineasta independente britânica, que trabalhou em Moçambique entre 1990 e 2007, produzindo documentários que envolviam os aspectos sociais moçambicanos durante e depois da guerra. Uma de suas obras mais conhecidas é o documentário *Marrabenta Stories* (2004). Orlando Mesquita, por sua vez, nasceu em Nampula, em 1962. Trabalhou de 1983 a 1991 na empresa *Kanemo* como editor, sonorizador e produtor. Atuou na produtora *Ébano Multimedia*, inclusive como editor no documentário *Marraucene* (1990), de Licínio Azevedo. Foi editor de obras como *Ondas comunitárias* (2002), de Camilo de Sousa, e *O último voo do flamingo* (2010), de João Ribeiro.

dinheiro. Fazer cinema sem grandes recursos num país onde existem recursos não é o mesmo do que fazer cinema em Moçambique, onde, por exemplo, para se conseguir comprar ou alugar uma câmara, paga-se bem mais do que na Europa ou nos EUA.

Assim, algumas relações com os antigos países colonizadores são estabelecidas. No caso de Moçambique, Portugal tem financiado alguma de suas produções. Por meio do Instituto de Cinema e Audiovisual (ICA), o país europeu abre um concurso para obras que sejam coproduções entre algum país membro dos PALOPs (Países Africanos de Língua Oficial Portuguesa). Geralmente, essas relações envolvem algum ponto de conflito, pois, embora os cineastas moçambicanos reconheçam a importância do concurso e do financiamento externo para a continuação do cinema em Moçambique, alegam que os produtores portugueses visam apenas a questão financeira e de lucro (PEREIRA, 2019, p. 342).

Na virada do século, alguns passos foram dados na cinematografia moçambicana. No ano 2000, foi fundado o Instituto Nacional do Audiovisual e do Cinema (INAC), que regulamentava e promovia a atividade cinematográfica no país. Em 2003, foi criada a Associação Moçambicana de Cineastas (AMOCINE), que não contava com verba estatal, mas existia a partir do “apoio da experiência técnica e profissional de seus membros e direção para a gestão e canalização de um pequeno fundo” (LOPES, 2016, p. 23). Outra iniciativa que incentiva o cinema do país é o festival internacional de documentários *Dockanema*, que desde 2006 exhibe filmes em diversas salas de cinema de Moçambique. Em 2015, foi criado o curso de Cinema no Instituto Superior de Artes e Cultura (ISArC), um feito inédito, pois esta foi a primeira instituição moçambicana a oferecer curso superior na área. Dois anos depois, Moçambique publicou a lei nº 1/2017, de 06 de janeiro, que estabelece a Lei do Audiovisual do Cinema, cujo intuito é “incentivar, promover, proteger e disciplinar o desenvolvimento de actividades audiovisuais e cinematográficas no País [...]” (MOÇAMBIQUE, 2017, p. 25). Portanto, essas foram algumas das medidas tomadas pelos realizadores moçambicanos, que almejavam continuar produzindo em seu próprio país. As temáticas de cunho social ainda se fizeram presentes, principalmente no formato de filme documentário.

Segundo Licínio Azevedo (2019, p. 161), o país, que já contou com aproximadamente 100 salas de exibição, hoje conta com cerca de cinco, nas quais a maioria exhibe uma programação com filmes norte-americanos. São bem poucas as produções autorais, que fogem a esse rol e incluem as obras de Moçambique. Por mais que existam produções nacionais, elas dificilmente são projetadas comercialmente no país, que não dispõe de locais para este fim. O resultado disso é a fuga do público alvo e da renda que deveria ser gerada internamente.

A era digital e o uso acentuado das plataformas de *streaming*, tão comuns no Ocidente, também oferecem desafios à produção e ao mercado moçambicano. No entanto, é importante considerar a existência do *Netkanema*, “a casa do cinema moçambicano”, uma marca registrada da *Maocha’s Filmes*, produtora que leva o mesmo sobrenome de seu idealizador, Ivandro Maocha. A plataforma de *streaming* criada pelo jovem maputense tem como objetivo valorizar e dar visibilidade ao cinema produzido em Moçambique. O intuito é que os próprios moçambicanos tenham interesse nas produções locais e que, aos poucos, o *NetKanema* seja uma forma de rendimento para os autores. A plataforma reúne uma grande quantidade de títulos moçambicanos, de variados gêneros, entre curtas e longas-metragens. Seu funcionamento é semelhante ao da *Netflix*, tendo filmes, seriados, animações, acessíveis por meio de planos de assinatura mensais, trimestrais, semestrais ou anuais.

Por intermédio do *Netkanema* é possível ter acesso às produções dos principais nomes do cinema moçambicano, dentre eles Licínio Azevedo, considerado um dos cineastas mais relevantes para a história do cinema em Moçambique. O percurso feito por Azevedo está ligado aos acontecimentos históricos, políticos e sociais vivenciados por Moçambique, o que reverbera em suas obras.

2. “MOÇAMBIQUE É HOJE A NAÇÃO QUE O CINEMA AJUDOU A CONSTRUIR”: LICÍNIO AZEVEDO E A CINEMATOGRAFIA MOÇAMBICANA

Como pôde um homem branco, brasileiro e de classe média ter se tornado um dos nomes mais importantes do cinema moçambicano? Compreender a trajetória de Licínio Azevedo e como foi construída a sua visão sobre cinema e sobre África são elementos importantes para responder a essa pergunta e para o entendimento das obras do autor. Assim, este capítulo apresentará o percurso de Azevedo até a sétima arte e como esse processo está intimamente relacionado com sua chegada em Moçambique. Entrevistas e relatos do cineasta estão presentes ao longo do texto, a começar pelo título desse capítulo.

2.1 Do jornalismo para as telas de cinema

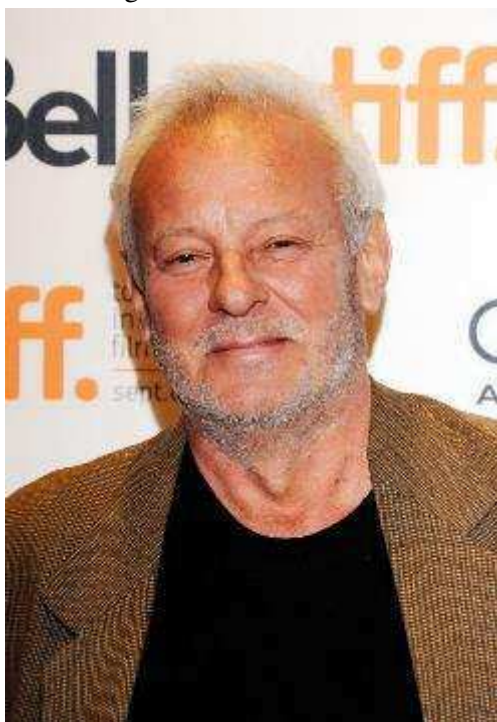
Nascido em 27 de maio de 1951, em Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Licínio Azevedo (ver figura 1) iniciou na carreira do jornalismo na década de 1970, quando ainda ocorria a ditadura civil-militar no Brasil. Inserido nesse contexto, trabalhou na imprensa de oposição ao regime, como, por exemplo, o jornal *Movimento* e a revista *Versus*¹⁷. Foi também nesse período que participou da cooperativa de jornalistas de Porto Alegre, a *Coojournal*¹⁸.

Em 1980, Licínio Azevedo recebeu o *Prêmio Jornalístico Vladimir Herzog de Anistia e Direitos Humanos* por conta da reportagem *O amargo regresso – valeu a pena voltar?*, veiculada na *Coojournal*. A premiação, que acontece desde 1979, é uma das mais importantes do âmbito jornalístico e é destinada ao trabalho de jornalistas e artistas que, por meio de suas obras, contribuíram na defesa da democracia e dos direitos humanos. Na matéria contemplada, Azevedo conta as dificuldades vivenciadas por aqueles que voltaram ao Brasil após anos de exílio (FRANÇA, 2018, p. 136).

¹⁷ O jornal *Movimento* foi fundado em São Paulo, no ano de 1975, pelo jornalista Raimundo Pereira e atuava na luta pela liberdade de expressão e também na defesa da anistia de presos políticos, tendo funcionado até 1981. Já a revista *Versus*, também fundada em São Paulo, no ano de 1975, teve como diretor o jornalista Marcos Faerman e funcionou até 1979. O principal tema da revista era a política na América Latina, naquele período atravessada por ditaduras militares, e a busca por uma identidade latino-americana. Ambos podem ser considerados exemplos da imprensa alternativa, ou seja, aquela que ia contra a mídia dominante no período ditatorial brasileiro.

¹⁸ A Cooperativa dos Jornalistas de Porto Alegre Ltda., ou *Coojournal*, foi fundada em agosto de 1975 e no ano seguinte lançou sua primeira publicação, encerrando suas atividades no ano de 1983. Os principais temas noticiados eram aqueles de cunho político, sobretudo os de oposição aos governos ditatoriais militares no Brasil e América Latina.

Figura 1: Licínio Azevedo



Fonte: Getty Images/Mauricio Calero

O trabalho de Licínio Azevedo como jornalista proporcionou um maior engajamento social, como um compromisso político e de oposição aos governos ditatoriais no Brasil e na América Latina. Foi dessa forma que chegou a conhecer vários países latino-americanos (AZEVEDO, 2019, p. 148), produzindo reportagens sobre golpes militares, acerca das greves de mineiros na Bolívia e entrevistando pessoas comprometidas com movimentos de resistência às ditaduras. Devido à censura no Brasil, Licínio conta:

[...] éramos proibidos de transmitir as informações para o público, mas nós, jornalistas, estávamos bem informados, seguíamos o desenvolvimento das guerras anticoloniais na África através dos despachos das agências internacionais de notícias: *France Press*, UPI (*United Press International*), AP (*Associated Press*), *Reuters*¹⁹... Conhecíamos os seus líderes: Eduardo Mondlane e Samora Machel, de Moçambique; Agostinho Neto, de Angola; Amílcar Cabral, da Guiné-Bissau e Cabo Verde (AZEVEDO, 2019, p. 148-149).

Àquela altura, Licínio Azevedo já conhecera toda a América Latina; por isso, em 1975 ele tenta chegar até Angola, passando antes por Portugal. No entanto, não consegue o visto na Europa e, no ano de 1976, foi a Guiné-Bissau junto de sua companheira, Maria da Paz Rodrigues. O objetivo da sua ida até ao país era formar jornalistas e recolher relatos da guerra

¹⁹ No período da década de 1990, essas eram as quatro principais agências de notícias do mundo, com sede em Paris, Washington, D.C, Nova York e Londres, respectivamente.

pela independência. Durante sua estadia, Azevedo acompanhou o presidente Luiz Cabral em suas viagens pelo interior (FRANÇA, 2018, p. 141), a fim de produzir reportagens para o jornal *Nô Pintcha*²⁰.

A passagem por Guiné-Bissau foi importante, pois, a partir das entrevistas realizadas com combatentes e camponeses e da experiência em seu deslocamento território adentro, foi possível coletar material suficiente para a produção do livro *Diário da libertação*, de coautoria com Rodrigues e publicado no Brasil em 1977. Segundo Pereira (2019, p. 389), essa foi a “sua primeira incursão jornalística/literária nas guerras de libertação africanas”, já que outros escritos vieram em seguida.

Moçambique com os mirage sul-africanos a quatro minutos (1980), *Relatos do povo armado* (1983) e *Comboio de sal a açúcar* (1997) fazem parte do conjunto de livros de autoria de Licínio Azevedo, redigidos após sua chegada a Moçambique, no ano de 1977. As influências literárias do então jornalista são, sobretudo, estadunidenses. Segundo ele:

Até do ponto de vista da literatura... não tenho nenhuma relação [com Portugal]... a minha relação à área da literatura é mais com América Latina, Estados Unidos... os meus autores preferidos são Hemingway, Steinbeck, John dos Passos... tem uma relação com a metrópole João dos Passos, o pai dele era português... é com América Latina e com literatura mais... voltando atrás Dostoievsky, Tolstoi tudo isso... (PEREIRA; CABECINHAS, 2016, p. 1039-1040).

Assim como Azevedo, alguns de seus autores preferidos também foram jornalistas. Além dos estadunidenses, ele também tem grande estima por outro escritor, o colombiano Gabriel García Márquez.

[...] mesmo o Hemingway foi jornalista, num certo momento, não é? E o Steinbeck também... o Garcia Marques foi jornalista antes de ser escritor, trabalhava em jornais da Venezuela. Estudávamos muito esses textos diferentes de jornalismo, como os textos do Garcia Marques, por exemplo. Eram peças literárias, então o jornalismo, para mim, foi sempre uma maneira de contar histórias também; nunca um jornalismo objetivo. E também um instrumento político, como o cinema (PEREIRA; CABECINHAS, 2016, p. 1041).

Embora sua relação com obras literárias e a produção de textos políticos seja bem íntima, Azevedo não se considera um escritor. No entanto, é a literatura quem o aproxima de Moçambique e da realidade africana. Foram as obras escritas que viabilizaram sua transição do jornalismo para as telas de cinema. Como ele afirma em entrevista:

²⁰ O jornal *Nô Pintcha* foi fundado em 1975 e veiculava principalmente informações sobre os processos do pós-independência. Produzido em língua portuguesa, é considerado um dos jornais mais antigos de Guiné-Bissau.

O começo da minha relação com Moçambique foi através da escrita. Passa por Portugal, passa pela Guiné Bissau e acaba em Moçambique. E do jornalismo 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. E do documentário misturo, documentário com ficção. Aí tem umas obras mais ficcionais, ou ficcionais puras... mas tudo tem uma relação (PEREIRA; CABECINHAS, 2016, p. 1041).

Com efeito, a relação que Licínio aponta entre literatura, cinema, documentário e ficção toma forma na sua trajetória em África. Afinal, se a ideia inicial não era atuar como cineasta, foi a partir do audiovisual que Licínio Azevedo contou a história de Moçambique e dos moçambicanos, representando a sua política, cultura e sociedade.

2.2 Um brasileiro no cinema moçambicano

Em 1977, Licínio Azevedo recebeu o convite do cineasta Ruy Guerra para irem juntos a Moçambique, apoiar a criação do Instituto Nacional de Cinema. Guerra foi entrevistado por Azevedo e nessa ocasião conheceu o livro *Diário da libertação*, o que o motivou a planejar esta parceria. A atuação do gaúcho em Moçambique, a princípio, foi no âmbito da escrita. Ele tinha a função de roteirista e assistente de direção, produzindo textos para documentários e realizando pesquisas (FRANÇA, 2017, p. 102).

Quando Azevedo chegou ao país, foi direto para as antigas zonas libertadas, ocasião em que recolheu entrevistas e material para a escrita de *Relatos do povo armado*, obra que serviu como base para o primeiro filme de ficção moçambicano, *O tempo dos leopardos*, roteirizado por Licínio e dirigido por Zdravko Velimirovic.

[...] ao chegar fui enviado diretamente para o Planalto de Mueda, o coração das antigas zonas libertadas durante a guerra pela independência, onde tudo começou em 1964, mesmo ano em que, no Brasil, o regime ditatorial militar tomava o poder com um golpe de estado.

De certa forma, confesso, fiquei feliz por poder fugir por uns tempos das longas reuniões do INC. Mas, principalmente, por ter a oportunidade de conhecer o interior do país. E conheci bem. Não a África de Hemingway, o meu escritor preferido, a África a que estava habituado com a leitura dos seus livros, dos safaris, dos *bwanas*, mas a África revolucionária, das aldeias comunais, das cooperativas agrícolas, da herança recente de uma luta heroica (AZEVEDO, 2019, p. 151).

Foi após essa experiência que, lentamente, Licínio Azevedo migrou para o cinema. Na década de 1980, ele trabalhou no Instituto de Comunicação Social, órgão do Estado, onde

“começou num programa de rádio intitulado *Programa das aldeias comunais* e criou o jornal *Campo*, distribuído em áreas rurais e posteriormente assumiu a direção do programa televisivo semanal *Canal Zero*, na TVM” (PEREIRA, 2019, p. 390), uma vez que esse também foi o período que a televisão nacional começara a se desenvolver em Moçambique. O formato dessa programação consistia em documentários curtos, de cerca de 20 minutos, sobre saúde, educação, agricultura, que deveriam ser exibidos nas zonas rurais, para as aldeias comunais. A importância desse programa para a formação de Licínio Azevedo como cineasta reside no fato de que:

O ‘Canal Zero’ evoluiu de programas meramente educativos sobre o país ideal para algo mais amplo: documentários sobre o que se passava no país real. Foram feitos vários trabalhos sobre problemas sociais e realizei os meus primeiros filmes, curtas-metragens sobre a guerra, que mais tarde seria tema de vários outros filmes meus, ficções e documentários ou mesmo uma mistura dos dois. Foi aí que me apaixonei pela realização, concluí a minha transição para o cinema. E o meu compromisso ideológico foi dando lugar a um compromisso social, que mantenho até hoje, e se reflete em todos os meus filmes, sejam de que gênero for. Esse compromisso, devido às raízes do nosso cinema, está presente em todo o cinema moçambicano, nas obras passadas e atuais dos seus realizadores, a maior parte dos quais formada nos anos iniciais do Instituto de Cinema, e que chamamos ‘Geração da Resistência’ (AZEVEDO, 2019, p. 154).

Dessa maneira, Licínio Azevedo inicia suas produções cinematográficas, a maioria de caráter documental. Aliás, essa é uma característica do cinema moçambicano, pois, “desde a década de 1960, a maioria dos filmes produzidos em Moçambique pertencem ao gênero documentário, precisamente pelo compromisso com a exploração de realidades e pelos custos menores em relação às produções de ficção” (FRANÇA, 2017, p. 101). Nesse sentido, a produção documentarista de Azevedo está relacionada com o contexto vivenciado por Moçambique, o que explica o fato da situação pós-guerras colonial e civil ser um dos temas mais recorrentes em suas obras.

O documentário, por sua vez, é uma representação do mundo que nós vivemos e pode ser entendido como “uma forma de cinema que nos fala sobre situações e acontecimentos reais. Envolve pessoas reais (atores sociais) que se apresentam para nós em histórias que transmitem uma proposta ou perspectiva plausível sobre as vidas, as situações e acontecimentos retratados” (NICHOLS, 2016, p. 153). Por isso, é o fato do documentário remeter a aspectos da vida real que mais chama atenção de Licínio Azevedo:

Para mim, um documentário pode nascer de uma pequena notícia publicada na imprensa. Ler jornais diariamente é um hábito que adquiri lá atrás e não

abandonei: um *'fait divers'*²¹, a mulher agredida pelo marido, uma disputa entre vizinhos... Qualquer notícia, por mais banal que seja, pode transformar-se num bom documentário, se tratarmos o assunto da maneira correta, com respeito pelos seus protagonistas, pelas tragédias vividas pelos outros. Por vezes, um fragmento de um documentário inspira e dá lugar, anos mais tarde, a uma longa-metragem de ficção (AZEVEDO, 2019, p. 155).

Segundo Nichols (2016, p. 64) em um documentário, as pessoas são consideradas atores sociais, uma vez que não interpretam um personagem teatral e não estabelecem um vínculo contratual com o cineasta, mas são indivíduos que mostram seu modo de vida de forma espontânea e complexa. Trabalhar com atores sociais, ou seja, com atores não profissionais, pessoas representando a si mesmas e a sua própria história de vida, é uma tarefa que envolve questões como ética profissional e compromisso com todos os envolvidos no filme. No caso dos personagens dos filmes de ficção de Azevedo, são interpretados por atores não profissionais, muitas vezes vindos de experiências de teatros comunitários locais de grupos de dança ou música.

Na visão de Fernando Arenas (2012), as obras de Licínio Azevedo possuem um conjunto de características em comum, não somente por retratar Moçambique a partir de um engajamento social, mas por manter um estilo de direção característico, com traços técnicos lembrados pela

[...] distância não intrusiva entre a câmera e os sujeitos; a natureza da performance aparentemente pouco ensaiada ou dramatizada por parte dos atores; o foco em pessoas comuns; o uso de câmera portátil; locais autênticos; sons naturais e pouca pós-produção. A edição envolve cenas curtas ocasionais que são intercaladas pelo fio narrativo que retrata o cotidiano, a paisagem, animais, instrumentos musicais tocados por pessoas locais, ou rituais de dança, que acrescentam textura ao mesmo tempo em que enriquecem e complementam a estória através da inclusão de elementos relacionados a práticas culturais e *habitat*, constitutivos das vidas dos sujeitos retratados. O estilo de direção de Licínio Azevedo conta, em grande parte, com uma 'presença ausente' conforme teorizado por Nichols (1991), proporcionando sons e imagens, mas com uma presença de direção que permanece despercebida e não reconhecida (ARENAS, 2012, p. 82).

A construção da técnica cinematográfica provavelmente recebeu influências de cineastas estrangeiros. Além de Ruy Guerra, realizadores como o brasileiro Licínio Azevedo e os franceses Jean Rouch e Jean-Luc Godard ajudaram a moldar o cinema moçambicano, contribuindo com técnicas e formação de pessoas. Assim,

²¹ *Fait divers* é uma expressão francesa que significa "fatos diversos". No jornalismo, refere-se a assuntos de diversas categorias que são inusitados; notícias que são curiosas, bizarras, que possuem humor e sensacionalismo.

Falar da presença de cineastas estrangeiros nos cinemas africanos é, antes de tudo, falar de um movimento de sujeitos indivíduos de um local X para um país X na África. Quando esta migração é motivada política e ideologicamente, não há dúvida de que ela se acompanha de uma implicação pessoal com a prática cultural e o cinema em gestação no país em questão (BAMBA, 2017, p. 47).

Nesse sentido, o caráter político do cinema que estava sendo gestado em Moçambique mobilizou a formação de um cinema que retratasse a realidade pós-colonial de maneira que fosse inteligível ao público africano. Para tanto, alguns formatos de filmes foram propostos, como por exemplo, o de 16mm e o 35mm, defendidos por Ruy Guerra; o Super 8, sugerido por Rouch e o formato de vídeo, defendido por Godard e a que mais interessava a Licínio, por se tratar de uma tecnologia nova para a época e de baixo custo (FRANÇA, 2018, p. 154). As lições aprendidas por meio do contato com Godard são lembradas por Licínio da seguinte forma:

Tínhamos grandes discussões teóricas sobre linguagem, assim como algumas regras básicas de cinema. Ele dizia que o cinema era contabilidade, que o grande exercício seria filmar um minuto e montar três, aquelas maluquices do Godard. São coisas que nos ficam na cabeça. Além disso, foi a primeira pessoa que chegou a Moçambique com uma câmara de vídeo quando, na época, a grande opção era a 16mm, enquanto as produções maiores eram 35mm. Foi através do Godard que se introduziu o vídeo em Moçambique e, graças a ele, nunca fiz um filme em película e ainda bem. Mas ele nunca filmou em Moçambique, assim como o Ruy Guerra, tinham projectos grandes, mas o problema dos cineastas é que são muito individualistas. Como já eram estrelas, entraram em confronto com a instituição revolucionária que tinha uma visão mais colectivista. Então, as coisas não funcionaram bem para nenhum deles (LUZ, 2017, n.p.).

As propostas dos franceses não obtiveram o resultado esperado, uma vez que ambos entraram em conflito com as ideias da FRELIMO. O projeto de Rouch consistia na construção de um laboratório equipado para a produção dos filmes, além da ida de instrutores franceses para contribuir com o treinamento audiovisual para moçambicanos, enquanto que Godard, com o auxílio da sua produtora Sonimage, idealizava fazer uma televisão para os camponeses da zona rural de Moçambique, a fim de que eles mesmos construíssem as imagens a respeito de si (PEREIRA, 2019, p. 313-314). No entanto, a FRELIMO parecia mais interessada em produzir imagens controladas pelo Estado do que por civis, o que resultou na partida dos franceses alguns meses depois de sua chegada.

Ainda assim, a estadia de ambos propiciou a troca de conhecimentos técnicos. Além de Godard, Jean Rouch também imprimiu sua marca na estética “azevediana”, pois, segundo Arenas (2012, p. 82), “os documentários de Azevedo seguem algumas das convenções do

cinema *vérité*”, o cinema-verdade francês. Rouch foi o idealizador do “cinema-verdade”. Nessa concepção, ao filmar um documentário, a verdade é pautada e construída pela presença da câmara. Isto é, o cinema-verdade abandona a suposta inocência do ato de filmar; ele assume que as pessoas agem de determinada maneira por estarem sendo filmadas. Essa é a verdade que a linguagem cinematográfica constrói, que não é um fragmento fidedigno da realidade.

Além disso, Rouch e Godard são dois entusiastas do Cinema Novo, movimento surgido na década de 1960 no Brasil e protagonizado por Glauber Rocha. Esse movimento também se expressa nas produções do moçambicano-brasileiro Ruy Guerra, cujas obras aparecem questões políticas fundamentais. Afinal,

Uma característica manifesta do cinema do Terceiro Mundo dos anos 60 e 70 era a tentativa, ao mesmo tempo teórica e prática, de formular uma estética e um modo de produção adequados à situação econômica das nações do Terceiro Mundo. [...] No início dos anos 60, os diretores do cinema novo brasileiro defenderam o que Glauber Rocha, em um famoso manifesto, chamou de ‘estética da fome’. [...] O Cinema Novo, ao buscar uma linguagem apropriada para as condições precárias de um país de Terceiro Mundo, capaz de transmitir uma visão construtiva e desalienante da experiência social, subverteu as hierarquias burocráticas da produção convencional (SHOHAT; STAM, 2006, p. 367-368).

A conjuntura do cinema moçambicano independente levava em consideração alguns dos aspectos do Cinema Novo, principalmente a subversão do cinema de estilo hollywoodiano. No entanto, Licínio Azevedo nega a interferência desse movimento brasileiro em suas obras e no cinema de Moçambique em geral, pois, segundo ele, se algum país influenciou o outro, esse é o caso da atuação de Moçambique sobre o Brasil:

Naquela época viam-se aqui filmes de todo mundo, desde o cinema russo, ao da RDA²², Cuba, Portugal e, também, do próprio Brasil. Na verdade, a grande influência do cinema brasileiro no cinema moçambicano, por incrível que pareça, foi uma influência moçambicana. Foi a influência do Ruy Guerra, que era moçambicano. Ele ajudou a pensar o INC, trouxe vários colaboradores brasileiros e essas pessoas, individualmente, como técnicos, tiveram uma importância fundamental na formação dos cineastas moçambicanos, no entanto, eles não trouxeram o cinema brasileiro (HAMURABI, 2014, n.p.).

Tais influências externas levam-nos a pensar em uma outra categoria, a de cinema transnacional, entendido como aquele que recebe os efeitos culturais e econômicos da globalização. Ferreira (2014) compreende o cinema como uma “arte industrial transnacional”,

²² República Democrática Alemã, ou Alemanha Oriental, foi um Estado que existiu entre 1949 e 1990.

na medida em que, no caso do audiovisual luso-africano, as interferências provenientes de Portugal podem ser sentidas.

[...] o desequilíbrio encontrado entre produções nacionais e transnacionais nos países luso-africanos, bem como a grande presença do antigo colonizador Portugal, suscitou perguntas relacionadas à influência desses coprodutores. Existe, desde os anos de 1990, um manifesto interesse em investigar esse tipo de coprodução pós-colonial, no sentido de analisar, e muitas vezes denunciar, o poder de decisão na produção e o peso ideológico e indenitário nas narrativas por parte dos antigos países colonizadores (FERREIRA, 2014, p. 111-112).

Para Azevedo, “o cinema é nacional e transnacional. [...] Existe cinema africano como existe cinema europeu, latino-americano, asiático. Fala-se em cinema brasileiro, cinema chileno...[...] Há filmes moçambicanos e filmes sul-africanos, nigerianos...” (SECCO; LEITE; PATRAQUIM, 2019 p. 90). Logo, a partir da compreensão do cinema transnacional, é possível ter uma dimensão de como questões que envolvem a produção, distribuição e recepção cinematográficas extrapolam as fronteiras geográficas de um país. Nesse sentido, “no campo da recepção, o caráter transnacional do cinema em Moçambique pode ser exemplificado pela realização de festivais nacionais e internacionais, que formam uma rede de canais para o trânsito de filmes no mundo todo” (FRANÇA, 2018, p. 105).

Tais constatações possibilitam compreender como Licínio Azevedo construiu sua trajetória na cinematografia de Moçambique, sendo um dos nomes mais importantes do cinema desse país na atualidade.

2.3 Representações de Moçambique na estética de Licínio Azevedo

As obras de Licínio Azevedo trazem aspectos do cotidiano dos moçambicanos no período pós-colonial, perpassando por aspectos culturais, sociais e políticos do país. De modo geral, seus filmes são associados a um estilo que mistura imaginação, realidade e ficção em uma mesma produção.

Esta coexistência de documentário e ficção nos filmes de Licínio Azevedo decorre, em boa medida, da importância que o autor atribui ao olhar das pessoas, sobre as suas próprias histórias e movimentos individuais dando-lhes, a elas, a voz e com alguma frequência levando-as a ficcionar as suas próprias experiências, interpretando-se como ‘personagens’, num processo que, ao convocar a memória, oferece uma possibilidade de catarse [...]. Aos seus filmes é frequentemente atribuída a designação docuficção ou docudrama, expressão anglófona da tradição iniciada pelo cinema *verrité*, embora o processo criativo de Azevedo tenha sido criado por ele mesmo e

em resultado de um percurso pessoal e, portanto, dificilmente ‘caiba’ em categorias pré-existentes (PEREIRA, 2019, p. 393).

Assim, os filmes de Licínio Azevedo possuem igualmente a função de representar a pós-colonialidade moçambicana. Sendo um conceito da História Cultural, a representação “não é uma cópia do real, sua imagem perfeita, espécie de reflexo, mas uma construção feita a partir dele” (PESAVENTO, 2004, p. 40). Desse modo, as cenas dirigidas por Azevedo não devem ser confundidas com a exata realidade do país e das pessoas que nelas aparecem, já que o cinema, como produto cultural, também passa por intervenções e influências da direção e produção, sendo carregado de intencionalidades.

Por meio das contribuições da historiadora gaúcha Sandra Pesavento, o termo “representação” torna-se inteligível. Para a autora, representar é

[...] pois, fundamentalmente, estar no lugar de, é presentificação de um ausente; é um apresentar de novo, que dá a ver uma ausência. A ideia central é, pois, a da substituição, que recoloca uma ausência e torna sensível uma presença. A representação é conceito ambíguo, pois na relação que se estabelece entre ausência e presença, a correspondência não é da ordem do mimético ou da transparência (PESAVENTO, 2004, p. 40).

Posto isso, entende-se que o historiador busca compreender as construções do real produzidas pelos indivíduos, afinal, são elas dotadas de simbolismo, que chegam até o historiador como uma forma de acessar o passado. No caso do cinema, convém investigar o visível e o não visível, a fim de identificar o valor histórico das imagens em movimento, interpretando-as não como um exemplar fidedigno do que já ocorreu, mas como uma representação da realidade, que pode dar voz ou silenciar sujeitos e instituições.

Ao entender que “as representações se inserem em regimes de verossimilhança e de credibilidade, e não de veracidade” (PESAVENTO, 2004, p. 41), faz-se uso desse conceito-chave para a análise das obras cinematográficas aqui especificadas. Afinal, tanto o documentário quanto o filme de ficção são compreendidos como produção cultural e meio para apreender o passado, seja através do tempo em que foram feitos, seja por meio do tempo que retratam.

Em acordo com Pesavento, Barros (2007) argumenta sobre a relação entre cinema-história e o uso da sétima arte como fonte e meio para a representação historiográfica ao alegar:

O Cinema não é apenas uma forma de expressão cultural, mas também um meio de representação. Através de um filme representa-se algo, seja uma realidade percebida e interpretada, ou seja, um mundo imaginário livremente criado pelos autores de um filme. Para o âmbito das relações entre Cinema e

História, interessa particularmente a possibilidade de a obra cinematográfica funcionar como meio de representação ou como veículo interpretante de realidades históricas específicas, ou, ainda, como linguagem que se abre livremente para a imaginação histórica (BARROS, 2007, p. 128).

Dessa maneira, é por meio da representação que Licínio Azevedo atribui um significado ao Estado e à sociedade moçambicanos, o que pode ser identificado em suas obras. A seguir, algumas de suas principais produções serão destacadas e a lista com os títulos e alguns detalhes de sua filmografia pode ser observada no Apêndice A.

Em *A colheita do diabo* (1988), Licínio apresenta-nos uma ficção, baseada em uma aldeia que fora acometida pela seca e, além disso, era ameaçada por bandidos, tendo os veteranos de guerra como defensores do local. Por se tratar de um período do final da década de 1980, o diretor retrata um contexto da guerra civil, o que justifica a escolha do título, uma vez que a vida dos civis estava em risco, sobretudo por causa das minas terrestres que existiram naquele território.

A colheita do diabo foi gravada em Chiango, nos arredores de Maputo, em 1987, em uma época na qual o cinema moçambicano, principalmente o INC, estava passando por uma complicada crise, o que tornava a produção das filmagens mais desafiadora (AZEVEDO, 2019, p. 174). Essa obra foi uma das primeiras produzidas por Licínio Azevedo, vinda depois de *O poço* (1986), um filme mudo realizado durante a sua passagem pelo Instituto de Comunicação Social, e *Melancólico* (1986), um videoclipe de uma música de José Mucavele e talvez o primeiro de Moçambique.

Segundo Azevedo:

O primeiro filme grande que fiz, uma produção independente, foi uma ficção, 'A Colheita do Diabo'. Depois disso, o meu lado de jornalista ganhou preponderância novamente e passei muitos anos a fazer só documentários, sempre com uma linguagem pouco tradicional. Fazia a pesquisa e um guião usando os elementos narrativos da ficção (LUZ, 2017, n.p).

De fato, sua segunda obra de grande importância remonta a esses elementos, pois *Marracuene* (1990) traz aspectos que caracterizam as obras de Azevedo por desenvolver os personagens sem interferência direta do diretor, dando-lhes abertura para falar de seus problemas, sonhos e aflições (PEREIRA, 2019, p. 394). *Marracuene* conta a história de uma aldeia homônima ao título do filme, localizada a alguns quilômetros de Maputo e a qual era invadida todas as noites por tropas inimigas. A população, para tentar sobreviver em meio à guerra civil, cotidianamente atravessava o rio em direção à capital e retornava no dia seguinte, ao amanhecer. Aqueles que permaneciam na aldeia abrigavam-se o mais distante possível das

zonas em que ocorriam os tiroteios. Em *Marracuene*, Licínio entrevista civis e soldados e os relatos de cada um deles demonstram como a guerra no país interferira nos seus negócios, trabalho, vida pessoal e planos futuros.

O uso de câmeras portáteis leves, que poderiam ser usadas juntamente com o som direto, começou a ser difundido a partir da década de 1960 (NICHOLS, 2016, p. 51), o que permitiu a maior mobilidade dos cineastas e as chances de gravar situações mais íntimas, de mais proximidade com as pessoas. Assim, é possível que a filmografia de Licínio Azevedo tenha recebido os impactos dessa mudança tecnológica, uma vez que contribuiu para a facilidade da execução de entrevistas, um aspecto comum em seus filmes.

Já no que diz respeito à temática da ancestralidade e tradição, é em *A árvore dos antepassados* (1994) que Licínio Azevedo desenvolve essa ideia associada à política. O filme foi produzido enquanto a guerra civil chegava ao fim, mas, em seu enredo, a história começa em 1984, quando a guerra atingira a província do Tete, noroeste de Moçambique, e fizera com que várias pessoas saíssem de suas casas sem cumprir com o culto aos mortos. Isso aconteceu com a família de Alexandre Ferrão, que recebeu a missão de levar seu grupo de aproximadamente 15 familiares do Malauí (onde estavam refugiados) de volta para o Tete.

Claro está que Licínio, com todo o respeito que tem para com a cultura tradicional africana, e com sua observação refletida, queria mostrar em seu documentário o contexto da guerra, mas principalmente e, sobretudo, focar uma questão fundamental da cultura dos familiares de Alexandre Ferrão (metáfora de tantas outras famílias) que, ao retornarem, buscaram imediatamente a reconciliação com a árvore dos antepassados. Essa árvore acolhedora (árvore-igreja, para Licínio) dos espíritos dos mortos do grupo estava esperando o retorno dos vivos, para as cerimônias de compartilhamento da comida (MIRANDA, 2018, p. 45).

Com efeito, *A árvore dos antepassados* conta o regresso da família de Ferrão e sua experiência de refúgio e retorno à sua terra depois de 10 anos separados, mas ainda ligados pelo sagrado da religião e tradição locais.

Ademais, outra obra a ser destacada é *Desobediência* (2002), considerada por Azevedo a produção que marca a sua transição para a ficção (LUZ, 2017, n.p.), em um estilo que mistura ficção e documentário ou, como o próprio diretor o classifica, um “docudrama”. A narrativa do filme é baseada em uma notícia de jornal, descrita em poucas linhas, acerca de uma mulher que fora acusada de causar o suicídio do marido. As filmagens aconteceram aproximadamente um ano após o ocorrido e os personagens foram interpretados pelas mesmas pessoas do caso em questão, exceto o morto, que teve seu papel realizado por seu irmão gêmeo.

Em entrevista, Azevedo declarou que:

O filme ‘Desobediência’ nasceu quando vi uma pequena notícia no jornal. No centro do país, num sítio completamente isolado onde as pessoas não tinha televisão, um homem suicidou-se porque a mulher era desobediente, o que achei completamente absurdo. Com tanta mulher bonita no mundo vai suicidar-se porque a mulher não obedece? Fui para lá e encontrei uma estória completamente diferente, que me obrigou a fazer um filme diferente, onde as pessoas reproduziram tudo aquilo que aconteceu. Há um tabu, do tipo Electra ou Édipo, ao género das tragédias gregas, em que gémeos não podem fazer amor com a mesma mulher. O homem que se suicidou fez amor com a esposa do irmão gémeo. Os espíritos começaram a agir dentro dele, as pessoas acreditam nisso, e ele matou-se. Para não revelarem esse segredo culpavam a viúva de desobediência. Digo que foi uma transição porque as pessoas não tinham televisão, nunca tinham visto um filme e, então, aproveitaram aquela oportunidade para provarem que tinha razão. Ou seja, que a mulher era, realmente, desobediente. Consultaram um curandeiro, houve muitas agressões que quase resultaram em morte. Inscrevi este filme do Festival de Biarritz na área de documentário e foi rejeitado. Acabou por concorrer como ficção. Enfim, ganhou o prémio de melhor ficção, um filme feito com 100 mil euros, que concorreu com ficções de 10 milhões e 15 milhões de euros (LUZ, 2017, n.p.).

Seu filme mais recente, *Comboio de sal e açúcar* (2016), é uma adaptação de um livro homónimo, publicado em Moçambique, em 1997. A história é sobre um comboio irregular que atravessava o país realizando a trajetória de Nampula à fronteira com o Malawi e passa-se durante a guerra civil. O comboio é frequentado principalmente por mulheres, que o usam como transporte até o território vizinho para trocar sal por açúcar, já que esse item estava escasso no país. Na trama, encontram-se os perigos da viagem no comboio e também uma história de amor que envolve os personagens Tair e Salomão, militares que lutam contra os soldados da RENAMO, e Rosa, enfermeira que tem seu amor disputado pelos dois. O filme possui um estilo de *western* africano e a princípio a proposta era que fosse realizado um documentário a partir da narrativa do livro; porém, por não ter obtido financiamento, anos depois Azevedo resolveu fazer uma ficção.

Segundo o diretor, o comboio possui um significado, pois

É um pouco um símbolo do país, e da vida. Amor e morte, sal e açúcar. Ali tem todas as religiões, o muçulmano, o animista, o cristão. Moçambique é um país onde as coisas ainda convivem bem, ao contrário do resto do mundo, que está uma confusão. Espero que não mude (PEREIRA, 2017, n.p.).

A partir do exposto, é perceptível como Licínio Azevedo usa a representação do país e de seus povos em suas produções fílmicas, constituindo um rol importante e necessário para a cinematografia do país. Por meio da tabela inserida no Apêndice A, é notável a presença da

Ébano Multimedia, fundada por Licínio Azevedo, como a produtora responsável pela maioria de suas produções. No entanto, em alguns poucos casos também ocorre a parceria com outros países. Foi o que aconteceu com *Virgem Margarida* (2012) e *Comboio de sal e açúcar* (2016), por exemplo, seus últimos longas-metragens, que contou com o envolvimento de terceiros na coprodução, incluindo Portugal, o ex-colonizador de Moçambique.

Azevedo não interpreta o financiamento externo e a coprodução como uma estratégia negativa ou como uma ferramenta neocolonial, uma vez que a produção de África continua, de certa forma, dependente da intervenção econômica principalmente de países europeus.

Eu acho que isso, neocolonialismo, nem um pouco, eu tenho independência total, dos meus temas, das coisas que eu faço... não tenho nenhuma influência. Quer dizer há relações normais de produção. Se fosse em Hollywood sim, se você vai trabalhar para Hollywood quem manda no filme é o produtor... ele demite o realizador, demite o montador, troca o argumentista... troca o ator, põe a amante dele para fazer o papel... aqui a relação é diferente resulta de uma dificuldade comum, são alianças... (PEREIRA; CABECINHAS, 2016, p. 1033).

Além desses elementos, nas obras de Azevedo também é possível identificar o apoio de agências estrangeiras para a execução dos filmes. Esse é o caso da Fundação Ford²³, que financiou, dentre outros títulos, *A ilha dos espíritos* (2010). Já *O grande bazar* (2006) e *Hóspedes da noite* (2007), por exemplo, foram produções que receberam suporte financeiro do *Fonds Images Afrique du Ministère Français des Affaires Étrangères*²⁴, enquanto que *A guerra da água* (1996) contou com apoio financeiro da Embaixada dos Países Baixos – Maputo, da Cooperação Suíça em Moçambique, além da OXFAM²⁵ Bélgica e OXFAM Hong Kong.

O fato de ter parado de receber auxílio estatal contribuiu para as produções independentes no cinema moçambicano e a conseqüente busca por financiamento externo, o que, de algum modo, reflete na realização das produções. Para Licínio Azevedo, encontrar subsídio em outros países não é uma dificuldade, talvez por conta da sua produção envolver majoritariamente documentários. Esse é um argumento presente em entrevista:

Como os documentários foram bastante difundidos, ficou mais fácil eu começar a concorrer a fundos para ficção... mas basicamente a vantagem é

²³ Agência de fomento estadunidense que apoia projetos ao redor do mundo voltados para o desenvolvimento humano e redução da pobreza e injustiça social

²⁴ O *Fonds Images Afrique* (FIA) é uma agência de financiamento francesa, direcionada a atender e incentivar as produções audiovisuais da África Subsaariana. O Ministério Francês de Relações Internacionais é uma das fontes financeiras do FIA.

²⁵ A OXFAM International é uma confederação que atua em aproximadamente 70 países. Foi fundada na Inglaterra e atualmente possui sede no Quênia, atuando no combate à pobreza, desigualdades e injustiças.

essa; é que eu faço documentários... e também mais numa base de sobrevivência faço filmes institucionais. Eu gosto muito de fazer filmes educativos... então no país se consegue financiamento, pequenos financiamentos, para filmes de ONG coisas assim... IBIS por exemplo, que é da Holanda, que tem projetos de educação no norte do país, alguns em escolas, no interior, em vilas, em aldeias. Por exemplo, *A Malária*²⁶ que é um filme educativo que eu fiz sobre a malária... então se tens filmes desses tu consegues garantir a sobrevivência no ano e te dá tempo de procurares financiamentos demorados que são os dos filmes de ficção. [...] Então não sei se respondi à tua pergunta, mas a situação em Moçambique... não há fundos para cinema... não há fundos, então... busca-se fora, ou então é só o dinheiro dessas organizações com objetivos específicos: eles te dão um tema ‘queremos um filme sobre isso’; te dão em linhas gerais, o conteúdo e depois te dão liberdade para fazeres... claro eles aprovam, têm que aprovar, dão sugestões... mas isso é a mesma coisa em qualquer financiamento... mesmo documentário para televisão (PEREIRA; CABECINHAS, 2016, p. 1032).

Entende-se, assim, que é possível situar as produções cinematográficas de Licínio Azevedo em um contexto moçambicano e transnacional, à medida que recebe investimentos externos, participa de festivais internacionais e concorre a prêmios em vários países, conforme demonstra o Apêndice A.

Por meio das obras de Azevedo, as relações sociais, culturais e políticas, presentes em Moçambique, a partir da década de 1970, podem ser visualizadas. É também por meio da sua filmografia que se compreende o olhar sensível de um brasileiro, de formação jornalística, que enxerga e representa nas telas de cinema o país que o adotou.

²⁶ O filme *A malária* não consta na lista do Apêndice A, pois não foram encontradas outras informações a respeito dessa produção.

3. “MULHERES TRANSFORMADAS, COM CABEÇAS BEM LIMPAS”: QUESTÕES POLÍTICAS, CULTURAIS E DE GÊNERO EM MOÇAMBIQUE INDEPENDENTE

As histórias contadas por Licínio Azevedo em *A última prostituta* (1999) e *Virgem Margarida* (2012) permitem acessar aspectos importantes de Moçambique a partir da década de 1970. Nesse sentido, os enfoques político, cultural e de gênero foram os priorizados para compor as análises presentes.

Ao longo do capítulo, é possível encontrar imagens com cenas de ambas as produções citadas. Elas não aparecem neste texto por acaso ou somente para ilustração, mas como recurso a permitir, àqueles que não terão acesso às obras, uma melhor compreensão da estética de Azevedo, além de poder identificar elementos visuais que também são explorados na análise escrita. Ademais, há uma preponderância das cenas retiradas de *Virgem Margarida*, já que esse filme possui um maior dinamismo e variedade de planos e cenas que o documentário *A última prostituta*.

3.1 A virgem e as prostitutas: apresentação das narrativas de *A última prostituta* (1999) e *Virgem Margarida* (2012)

Entender as narrativas de *A última prostituta* (1999) (ver figura 2) e *Virgem Margarida* (2012) (ver figura 3) de forma conjunta possibilita visualizar os pontos em comum das histórias apresentadas em cada produção e compreender como essas obras estão intimamente relacionadas, uma vez que o documentário precedeu e inspirou o filme de ficção.

Figura 2: Cartaz de *A última prostituta*, 1999.



Fonte: CinÁfrica

Figura 3: Cartaz de *Virgem Margarida*, 2012.



Fonte: CinÁfrica

A ideia para a execução dos filmes surgiu a partir de uma fotografia (ver figura 4) capturada por Ricardo Rangel²⁷, fotógrafo moçambicano, a qual mostra uma prostituta sendo escoltada por dois militares. O documentário de Azevedo levou o mesmo título da foto de Rangel e reúne entrevistas com mulheres que haviam passado pelos campos de reeducação para prostitutas. Em um dos depoimentos, é mencionado o nome de Margarida, uma camponesa que foi levada para esse campo por engano e que lá morreu. Assim, o cineasta investiga a história da jovem virgem e realiza um filme de ficção anos depois.

Como narrado pelo próprio Licínio:

Há muitos anos atrás o Ricardo Rangel mostrou-me uma fotografia, que eram dois militares... uma fotografia feita logo a seguir à independência. Dois militares que escoltavam uma prostituta, com o objetivo de que ela fosse levada para um centro de reeducação. E o Ricardo Rangel deu como título a essa fotografia, *A última prostituta*. Então, inspirado por essa fotografia... baseado nessa fotografia, eu, também há muitos anos atrás, fiz um documentário. Um documentário muito clássico, ao contrário do tipo de documentários que eu faço, baseado em entrevistas com senhoras que estiveram lá nos centros de reeducação. Tanto reeducandas, prostitutas, como as militares, comandantes (VERDADE, 2013, vídeo).

Figura 4: Fotografia de Ricardo Rangel.



Fonte: PEREIRA, Ana Cristina, 2019.

²⁷ Ricardo Achilles Rangel nasceu em 15 de fevereiro de 1924, em Lourenço Marques. No ano de 1941 começou a carreira de fotógrafo como aprendiz no laboratório de Otilio Vasconcelos. Na década de 1960 trabalhou em jornais como Diário de Moçambique, Voz Africana e Notícias da Beira. O trabalho de Ricardo Rangel é comumente associado a um dos mais importantes da fotografia moderna de Moçambique. Seus registros revelam principalmente o cotidiano e a violência do período colonial. A foto “A última prostituta” esteve presente no ensaio *Pão nosso de cada noite*, feito por Rangel entre as décadas de 1960 e 1970, mas publicado somente em 2004. Nesse ensaio, Ricardo Rangel apresenta o trabalho de prostitutas na Rua Araújo, localizado no centro da cidade.

O lapso temporal entre a produção do documentário e a do filme de ficção é de 13 anos e isso pode ser justificado pela falta de recursos e subsídios, sendo necessário recorrer a financiamentos e parcerias em outros países, o que é observável em *Virgem Margarida*, uma coprodução entre Moçambique, Portugal, França e Angola. Segundo Pereira (2019, p. 405), quando *Virgem Margarida* foi lançado havia certo receio de que o filme causasse um constrangimento ao poder político, o que foi contrariado após a exibição do filme em Moçambique. Uma situação diferente ocorrera anos antes, na década de 1990, quando *A última prostituta* foi lançado e o tema ainda era sensível e recente para ser trabalhado. De acordo com o diretor:

Quando eu fiz *A Última prostituta*, que deu origem à *Virgem Margarida*, era um filme que era um tema tabu, não é? Eu tinha feito esse filme há 10 anos, era tabu porque era sobre esse processo de reeducação que foi muito violento. Muitas mulheres morreram nos centros de reeducação... pode chamar de centros de concentração se você quiser... uma maneira doce de dizer campos de concentração é centros de reeducação... porque era suposto saírem dali mulheres novas, não é? Para serem mães de família e tal, não é? Queria salvar... aquela coisa quase cristã de recuperar as prostitutas. Transformar em mulheres úteis à revolução e tal, ao socialismo vigente na época... [...]. Quando a *Virgem Margarida* saiu, agora há 4 ou 5 anos, o meu produtor estava com um pouco de receio, nunca se fez um filme sobre isso... ficção que tem muito mais impacto de que um pequeno documentário. O filme passou primeiro fora, e teve repercussão; esteve em vários festivais, depois fez-se a estreia em Moçambique: absolutamente normal, não ouvi nenhuma... ninguém ficou melindrado... no poder... o filme ficou lá normalmente (PEREIRA; CABECINHAS, 2016, p. 1034).

A última prostituta, lançado em 1999, foi produzido pela *Ébano Multimedia* e teve suporte financeiro da agência suíça *Swiss Development Cooperation Agency* (SDC). Além da direção de Azevedo, o documentário também contou com a assistência de Isabel Noronha, cineasta maputense, e Brigitte Bagnol, roteirista e antropóloga francesa.

Ao longo de 48 minutos, *A última prostituta* apresenta histórias vivenciadas por cinco mulheres nos campos de reeducação. Quatro delas são ex-reeducandas que, como prostitutas, foram retiradas das cidades sob as ordens da FRELIMO, a fim de cumprir a política de limpeza social. A outra mulher é a comandante Maria Miguel, responsável pelo grupo feminino nos campos moçambicanos. Os depoimentos dados por elas são somados aos do fotógrafo Ricardo Rangel, que aparece no documentário compartilhando algumas de suas fotos (ver figura 5) as que retratam mulheres e as áreas urbanas de Moçambique nas noites de prostituição.

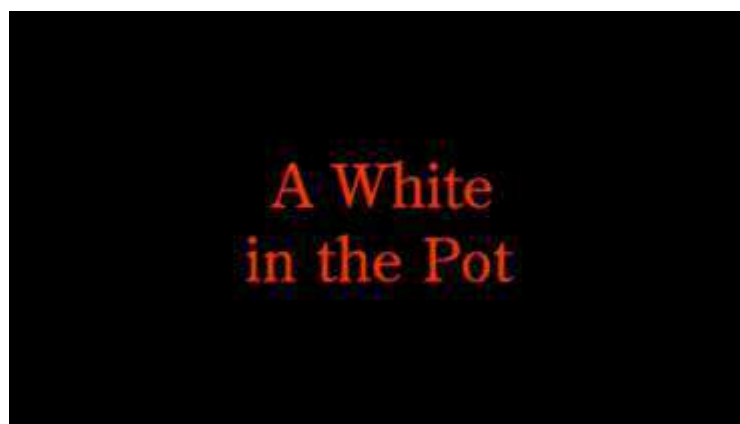
Figura 5: Ricardo Rangel e suas fotografias.



Fonte: *A última prostituta*, direção de Licínio Azevedo, 1999.

A obra é dividida em seções temáticas. Cada parte é intitulada por uma frase que resume o tema dos testemunhos que virão em seguida, ou por uma que se fez destacar em uma das falas das mulheres. Esses títulos são apresentados em um fundo preto e com letras vermelhas (ver figura 6). O idioma é o inglês, utilizado não só nesses momentos, mas também na legenda automática e nos créditos do filme.

Figura 6: Seção temática “Uma branca na panela”.



Fonte: *A última prostituta*, direção de Licínio Azevedo, 1999.

Seguindo esse padrão, o nome do documentário aparece em tela após quase dois minutos de iniciado o filme. O letreiro com *The Last Prostitute* surge após Ricardo Rangel apresentar a fotografia que inspirou a criação de Licínio Azevedo e verbalizar seu título. Em seguida, intercalando cenas e títulos, as seções temáticas dividem-se em: “A viagem”, narrando, por meio dos depoimentos, o momento de apreensão das prostitutas e também o caminho percorrido até a chegada aos campos de reeducação; “Cobras e leões”, na qual contam as tentativas de fuga e os perigos da mata que envolviam os campos, repletos de

cobras e leões; “Uma branca na panela”, que apresenta a história de quando algumas mulheres se organizaram para colocar uma das colegas, que era branca, em uma panela de água fervente; “A virgem Margarida”, que aborda a história de Margarida; “Escravas sem dono”, trecho que faz menção à fala de uma das mulheres ao contar que as prostitutas eram tratadas como escravas sem dono; e, por último, “Mãe, tranque as portas”, título também retirado de um dos depoimentos, ao narrar sobre a vida das mulheres após os campos de reeducação e o medo que as acompanhava.

O documentário tem um ritmo fluido e muitas das histórias contadas podem ser percebidas nas representações que são feitas em *Virgem Margarida*. O encontro da comandante Maria Miguel com uma das ex-prostitutas conduz ao desfecho do filme, seguido pelos créditos e pela cena final. Já *Virgem Margarida*, em seus 90 minutos apresenta a história de Margarida, uma jovem camponesa, virgem e analfabeta, que foi levada erroneamente para um campo de reeducação para prostitutas. É essa personagem quem dá nome ao título do filme. Ela estava noiva e foi até a cidade comprar coisas para o enxoval, mas acabou sendo surpreendida pelos militares da FRELIMO.

Além de Margarida, o filme também amplia seu olhar para outras mulheres (ver figura 7). A personagem Rosa, por exemplo, é uma prostituta que se autodenomina “puta de terceira”. Ela tem uma personalidade de confronto, de contraposição, de quem não se intimida facilmente. Já Suzana, que também é prostituta e é classificada por Rosa como “puta de primeira”, é dançarina em uma casa de festas e mãe de duas crianças. A quarta personagem a ser destacada é a Comandante Maria João, que faz parte do corpo da FRELIMO e é responsável por chefiar as prostitutas. Ela adia seus planos de casamento por conta de ordens de seus superiores, que a destinam a administrar o campo de reeducação.

Figura 7: Protagonistas do filme *Virgem Margarida* (2012).



Fonte: Edição própria autora.

Embora todas sejam mulheres inseridas em um mesmo ambiente, é possível detectar uma pluralidade de histórias pessoais e também de personalidades entre elas. Quando as prostitutas tomam conhecimento da virgindade de Margarida passam a protegê-la e a pedir por sua liberdade. Com efeito, quando ela é liberada, no caminho de volta é estuprada por um general da FRELIMO, fato que culmina no suicídio de Margarida e na revolta coletiva de militares e prostitutas, unidas por esse acontecimento. Logo, se de início essas mulheres parecem distantes umas das outras, seja por conta de desentendimentos entre as próprias prostitutas, seja na relação mulheres prostitutas *versus* mulheres militares, aos poucos elas também encontram motivos para somar forças e reivindicar objetivos coletivos.

Diante disso, é notório que a estrutura do filme pode ser dividida em três atos²⁸ (FIELD, 2001), pois tem um desenrolar que parte da apreensão dessas mulheres pelos militares, passa pelas experiências delas no campo de reeducação, junto com outras prostitutas e com militares, e finaliza com a saída de todas elas do campo e o suicídio de Margarida.

Para Licínio Azevedo, Margarida não é a personagem principal, mas sim as prostitutas, com suas fortes características, em oposição às militares responsáveis pelo campo. A relação entre elas é simbólica à medida que a libertação das mulheres é feita por elas próprias (VERDADE, 2013, vídeo).

Nesse sentido, tanto *A última prostituta* quanto *Virgem Margarida* exploram questões que podem ser analisadas de maneira conectada, uma vez que o contexto histórico é o mesmo e o combate à prostituição dirigido pela FRELIMO é o que orienta as narrativas.

Em a *Virgem Margarida* é como se se pegasse num fio das histórias fragmentadas de *A última prostituta* e se criasse um fio condutor de uma narrativa. Através de uma personagem, se conta a história de muitas mulheres, de forma circunjacente. Os dois filmes apresentam e representam atos de ver, ouvir e mover como estruturas sgnicas, de onde se podem tirar

²⁸ Essa divisão em três atos está embasada no conceito de “paradigma” de Syd Field (2001, p. 11-19). Segundo o autor, o paradigma de um roteiro é constituído por três atos: início, meio e fim. O Ato I, ou apresentação, é a parte em que cabe expor a história, sobre do que se trata, os personagens, a relação do personagem principal com os demais. O Ato II, ou confrontação, é a maior parte do roteiro e é aquela em que o personagem principal enfrenta obstáculos e supera entraves que o dificultam de atingir seu objetivo final. O Ato III, ou resolução, é aquele que segue o Ato II e vai até o fim do roteiro; ele apresenta a solução do roteiro, a saída da história, não o seu fim, pois o fim é a cena em específico. O Ato III é que apresenta se o personagem principal conseguiu ou não atingir seu objetivo. Em *Virgem Margarida*, considera-se que o Ato I concentra-se nos primeiros dez minutos da trama, quando as vidas das protagonistas são brevemente apresentadas e elas se encontram. Nesse primeiro ato, ocorrem os diálogos iniciais entre elas e a condução até o campo de reeducação. O Ato II, por sua vez, abrange as cenas seguintes, já no campo de reeducação, onde ocorrem os castigos, as tentativas de fuga, os confrontos entre personagens e ideais, o aprofundamento da narrativa e dos elementos políticos, históricos e sociais que a cercam. Por fim, o Ato III detém-se aos dez minutos finais, a partir da decisão de deixar Margarida sair do campo. A resolução do filme seria, portanto, o suicídio de Margarida e a libertação das outras prostitutas do campo de reeducação.

sentidos múltiplos. Parecem um mesmo filme, porém com propostas apresentadas de maneira diferente (MANJATE, 2017, p. 115).

Assim, embora o enredo que circunda *Virgem Margarida* tenha sido inspirado em um personagem que provavelmente existiu, a história é ficcional, podendo conter até mesmo aspectos fantasiosos. Ainda assim, pode-se dizer que Licínio Azevedo fornece, por meio dessas duas produções, uma série de elementos que apontam para a perspectiva radical adotada pelo governo no poder, interessado em extirpar a qualquer custo o colonialismo da recém-nação independente.

3.2 De prostitutas a “mulheres novas”: o controverso projeto político da FRELIMO e o combate à prostituição

O termo “mulher(es) nova(s)” não chegou a ser utilizado pelo governo da FRELIMO, senão a categoria “homem novo”, destinada à sociedade em geral, conforme apresentado no Capítulo 1. Porém, a adaptação desse conceito para o feminino aparece com frequência em *Virgem Margarida*, referindo-se à transformação que as prostitutas deveriam passar até tornarem-se mulheres novas moçambicanas. É partindo desse fio narrativo que o termo “mulher(es) nova(s)” será aqui aplicado.

Dessa maneira, por ser ambientado em um contexto histórico e político do pós-independência, *Virgem Margarida* apresenta aspectos vivenciados pelos moçambicanos, decorrentes das medidas empreendidas pela FRELIMO. Afinal, após o partido ter assumido o poder, buscou-se como referencial uma nação socialista, distante dos resquícios deixados pelo colonialismo português.

A exemplo disso, a primeira cena do filme (ver figura 8) mostra, durante alguns segundos, ao som de um fundo musical, um caminhão transportando pessoas que cantarolam e seguram faixas com frases emblemáticas, com dizeres que marcaram o período de luta pela independência. “A luta continua”, “Unidade-Trabalho-Vigilância” e “Independência ou morte” são lemas que se encontram estampados e em evidência nos primeiros planos do filme.

Figura 8: Populares com faixas em *Virgem Margarida* (2012).



Fonte: *Virgem Margarida*, direção de Licínio Azevedo, 2012.

O aspecto da “unidade” era fundamental para a idealização da sociedade independente. O governo, liderado por Samora Machel, evocava a união de todos os moçambicanos sob uma única identidade. Em seus discursos, era comum que isso fosse lembrado e até mesmo transformado em lema. No dia 20 de setembro de 1974, em uma mensagem lida durante a cerimônia da tomada de posse do governo de transição de Moçambique, Samora encerra dizendo:

Ao empenharmo-nos neste novo combate apelamos a todo o nosso Povo para que permaneça unido, firme e vigilante sob a bandeira da FRELIMO, empenhando-se com entusiasmo, disciplina e trabalho na construção de um Moçambique livre, desenvolvido e democrático, sob a palavra de ordem: *Unidade, Trabalho, Vigilância*. VIVA O GOVERNO DE TRANSIÇÃO! VIVA O POVO MOÇAMBICANO UNIDO DO ROVUMA AO MAPUTO! VIVA A FRELIMO! (REIS; MUIUANE, 1975, p. 228, grifo nosso).

Esse teor do discurso era reconhecido tanto a nível nacional quanto internacional, o que é possível entender a partir da mensagem do então presidente da Zâmbia, Kenneth Kaunda, ao povo de Moçambique, em celebração ao 25 de junho de 1975, data da oficialização da independência do país.

Sob a direcção da vanguarda revolucionária da FRELIMO, o Povo de Moçambique comemora hoje a sua formal ascensão à independência. Digo formal independência, porque esta vitória não é em si um fim. Na verdade, as palavras de ordem da FRELIMO são *Unidade, Trabalho, Vigilância*. Sob a direcção da FRELIMO florescerá a unidade do Povo de Moçambique e, ao mesmo tempo que mantém uma estreita vigilância, o Povo do seu grande país será capaz de enfrentar qualquer provocação vinda de contra-revolucionários, apoiados pelos imperialistas (REIS; MUIUANE, 1975, p. 515-516).

Em uma cena posterior, *Virgem Margarida* também apresenta o ambiente para onde militares da FRELIMO levaram algumas mulheres para passar a noite após uma detenção. O cenário é amplo, com muitas outras mulheres reunidas, e há várias faixas estendidas, com os mesmos dizeres e lemas simbólicos descritos anteriormente (ver imagens 9 e 10).

Figura 9: Faixas com palavras de ordem.



Fonte: *Virgem Margarida*, direção de Licínio Azevedo, 2012.

Figura 10: Lemas da FRELIMO em faixas.



Fonte: *Virgem Margarida*, direção de Licínio Azevedo, 2012.

Em algumas das faixas é possível visualizar a frase “A luta continua”. Logo, é possível compreender que o partido da FRELIMO não buscava a independência como último fim, como afirma Kaunda (1975), mas seria um processo continuado, uma conquista que ainda teria prosseguimento, um desdobramento para o povo moçambicano. Portanto, era necessário descolonizar as mentes, e esses slogans “marcaram o fim do passado colonial e tradicional e o nascimento do ‘homem novo socialista’” (FRY, 2003, p. 291).

Logo, para o andamento desse projeto político, a FRELIMO instaurou a política de construção do “homem novo”, o qual, por sua vez, priorizaria a ciência, a cultura, a educação

e abandonaria as tradições, aquilo que era considerado feitiçaria, sinônimo de má vida e vadiagem. Além disso, os discursos do presidente Samora Machel também externavam esse sentimento de mudança, de criação dos novos moçambicanos, que seriam os responsáveis pela (re)escrita de sua própria história após a dominação europeia.

Na política moçambicana defendida por Samora Machel, a categoria do *Homem Novo*, significava uma nova identidade, uma moçambicanidade fruto da luta pelo reconhecimento, uma moçambicanidade que nascia a partir da união de grupos diferenciados objectivando a formação de um só povo, uma só nação e um só Estado. O *Homem Novo* referia-se a um novo Estado independente e soberano formado por cidadãos: camponeses, operários, intelectuais e políticos; cidadãos honestos, trabalhadores e revolucionários que vivem e constroem relações harmoniosas. (BASÍLIO, 2011, n.p., grifo nosso).

Com efeito, a escola era uma importante aliada para a emancipação do povo moçambicano. As bases educacionais deveriam estar de comum acordo com o projeto do Estado. Assim, no ambiente escolar os alunos aprendiam, desde cedo, a reconhecer os inimigos da pátria: tribalismo, racismo, regionalismo e tradicionalismo, e aprendiam sobre a riqueza, a história e a cultura da sua nação.

O partido da FRELIMO emitia documentos que instruíam a sociedade a agir diante da nova nação independente. Em *Na educação só investiremos em terreno fértil*, escrito por Samora Machel, no início da década de 1980, as orientações estão relacionadas ao investimento em bons alunos e à diferenciação entre a educação que serve ao povo e aquela que o oprime. Segundo o documento, na escola:

Aprendemos a conhecer a grandeza da Pátria Moçambicana, aprendemos a amá-la, aprendemos a sentir por ela um profundo espírito patriótico. É na escola que, desde jovens, aprendemos a defender a Pátria e a morrer por ela. A escola é a forja do Homem Novo. É o centro de transformação do homem: é onde se matam as ideias velhas e se cria a nova mentalidade. É na escola que se adquire a mentalidade nova, a mentalidade que recusa a sociedade fragmentada em tribo, em região, em raça (MACHEL, 1981, p. 11).

A construção do “homem novo” perpassava pela antítese do colonialismo. A incorporação desse ideal ultrapassava o aspecto individual, já que, quando o sujeito tivesse consciência do seu lugar na sociedade, as estruturas social e econômica também seriam afetadas.

A construção do homem novo passou a ser um dispositivo mobilizador, uma idéia-força, um objetivo fundamental a ser alcançado. [...] Se no plano da teoria o homem novo deve representar uma ruptura qualitativa com os valores da cultura burguesa, da cultura colonial e da cultura tradicional, no

plano dos fatos esse processo atua nos indivíduos concretos sob formas híbridas, complexas. O homem novo é, em última instância, um produto cuja pureza nunca se termina totalmente de alcançar (MACAGNO, 2003, p. 81).

Desse modo, sabe-se também que essa ideia do “homem novo” foi direcionada às mulheres e transplantada para as prostitutas, que eram consideradas “mulheres de má vida”. A prostituição foi encarada pela FRELIMO como um crime a ser combatido. Para assegurar o projeto modernizador da nova nação que surgira, fez-se uso da coerção e legitimação da violência.

Um exemplo de tais medidas foi a *Operação Limpeza*, colocada em prática no dia 07 de novembro de 1974, sob o comando da FRELIMO e das forças portuguesas. A ação ocorreu na Rua Araújo, região urbana próxima à capital (THOMAZ, 2008). O objetivo dessa operação era promover uma limpeza social, apreendendo pessoas consideradas “agitadoras e marginais”. As prostitutas foram alvo frequente do Estado.

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.³ 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).

Além da *Operação Limpeza*, nove anos mais tarde outra medida semelhante foi realizada. A *Operação Produção*, de 1983, tinha o caráter moralista e visava conter o número de “improdutivos” da sociedade moçambicana. Assim, aqueles classificados como desempregados, preguiçosos e criminosos, por exemplo, eram vistos como uma ameaça às conquistas do “homem novo”. Afinal, se o ideal modernizante e de “homem novo” estava associado a uma visão positiva do trabalho, para a FRELIMO só era bem quisto quem comprovasse a sua contribuição para o desenvolvimento econômico e social.

A lógica da *Operação Produção* é complexa, pois, na década de 1980, Moçambique vivenciou uma onda migratória da população do campo para a cidade, afetada por crises climáticas de seca e inundações. A saída dessas pessoas do campo reduziu a produção agrícola, além de provocar um excedente de mão de obra na cidade (SANTANA, 2014). Esse êxodo rural era interpretado pelo Estado, incluindo os veículos de comunicação, como a causa dos problemas socioeconômicos da cidade.

Em discurso público de maio de 1983, feito por Samora Machel, a síntese da *Operação Produção* pode ser interpretada pelo argumento de “pentear a cidade”. Sob esse raciocínio, o então presidente disse:

Os delegados ao Congresso sublinharam como o afluxo desordenado para as cidades aumenta a vadiagem, a criminalidade, a prostituição. Referiram como a existência daqueles que não trabalham, prejudica a vida dos trabalhadores. Vamos controlar o afluxo à cidade. Só tem direito à residência quem tem trabalho, quem tem emprego. Significa que o trabalho é que é o critério de residência. Os marginais, os desempregados, os vadios devem ser enviados para o campo, para a produção. O primeiro movimento que vamos fazer com as Milícias Populares, Grupos de Vigilância, Polícia, Grupos Dinamizadores, Exército e outras estruturas, é pentear a cidade! (MACHEL, 1983, p. 75).

Para tanto, a solução encontrada pela FRELIMO era realocar, forçosamente, essas pessoas. Maputo e Beira, principais cidades de Moçambique, foram os locais onde a *Operação Produção* se deu de forma mais intensa. Os “improdutivos” eram levados para as zonas de Niassa e Cabo Delgado, regiões distantes de Maputo e Beira (QUEMBO, 2012). Ambos os locais foram escolhidos por serem considerados potenciais agrícolas. Assim, as pessoas que fossem para lá deveriam desenvolver a agricultura e impulsionar a economia do país. Ademais, havia um discurso estatal de justificar a escolha dessas regiões como uma maneira de redistribuir e equilibrar a população nacional. Por outro lado, vale reconhecer que, devido à distância, era também uma forma de impedir que os “improdutivos e vadios” retornassem ao convívio das cidades.

Quembo (2012) oferece uma análise importante acerca da *Operação Produção* e da construção dos crimes e criminosos considerados pela FRELIMO. O combate à violência e à criminalidade aparecem, segundo o autor, como um argumento frágil, porque, nos primeiros anos da década de 1980, os índices de criminalidade passaram por uma redução, mesmo antes da *Operação Produção* ter entrado em vigor. Além disso, o desemprego era entendido como uma herança colonial e aqueles que não tinham trabalho eram inimigos da Revolução. Contudo, para comprovar a condição de trabalhador, cada um deveria portar um cartão de trabalho, ou documento similar.

A busca por esses documentos funcionavam como uma forma de comprovar que o indivíduo era um ser produtivo e possuía os atributos necessários para viver nas cidades. Todavia, as pessoas que atuavam como biscateiros, curandeiros, artesãos e até mesmo pequenos comerciantes não tinham cartão de trabalho, de modo que eles eram produtivos, mas não possuíam meios de

comprovar e por isso, caberiam aos GD's²⁹ analisarem sua função como economicamente útil ou não (SANTANA, 2014, n.p.).

Prostitutas, alcóolatrás, criminosos, dentre outros, eram categorizados como “parasitas” e “indesejáveis”. Para a *Operação Produção*, “os ‘marginais’, os ‘improdutivos’, as mães solteiras, os Testemunhas de Jeová, os curandeiros foram apresentados na linguagem política como um perigo para uma sociedade que se pretendia ordenada e organizada” (QUEMBO, 2012, p. 75). À FRELIMO só interessava os “homens novos” residindo nas cidades, ainda que, para isso, fosse utilizada a violência.

Nesse sentido, a postura coercitiva do governo independente mantém algumas permanências do período colonial, ainda que a intenção fosse o contrário. O funcionamento da *Operação Produção* e a exigência por um comprovante de trabalho era similar ao modelo português. Além disso,

O desemprego, tal como é definido no quadro da Operação Produção tem similaridades com a definição da preguiça indígena, segundo o código de trabalho colonial, donde a introdução do *shibalo* para obrigar os ‘preguiçosos’ a trabalhar. Durante o regime colonial, para permanecer nas cidades, os indígenas deviam provar a sua condição de não desempregados, pela apresentação dum cartão de trabalho oficial, emitido pelas respectivas autoridades. Sob a direcção da Frelimo, os antigos indígenas têm que apresentar o cartão de trabalho e o cartão de residente (QUEMBO, 1975, p. 75).

A repressão também não foi exclusiva do período colonial, já que militares eram autorizados a conduzir os civis sob o uso da violência, o que demonstra as contradições do projeto político da FRELIMO. A descrição que Thomaz (2008) apresenta sobre o traslado dessas pessoas, da cidade até os campos do Niassa, é consoante com uma das cenas representadas em *Virgem Margarida* e também com os relatos presentes em *A última prostituta*.

Ao longo da Operação Produção, as redadas poderiam ocorrer a qualquer momento, quando as forças de segurança saíam pelas ruas e avenidas de Maputo e da Beira e solicitavam aos transeuntes comprovantes de trabalho, no caso dos homens, e de casamento ou trabalho, no caso das mulheres. Quando não podiam comprovar sua atividade ou seu *status*, eram confinados em caminhões, concentrados nas redondezas da cidade e logo, à noite, enviados nos aviões das Linhas Aéreas de Moçambique, ou em aviões militares, para o Niassa, ou em caminhões para distintos campos espelhados pelo país. Longe de encontrarem um campo organizado, eram entregues ao abandono, e indivíduos que muitas vezes nunca tinham tido nenhum contato

²⁹ Os Grupos Dinamizadores (GDs) funcionavam como intermediários entre o povo e a FRELIMO e eram responsáveis pela manutenção da revolução e vigilância dos civis.

com a vida rural, eram obrigados a fazer *machamba*³⁰, a construir sua palhota e as instalações comuns (THOMAZ, 2008, p. 191, grifo nosso).

Ao transpor esse contexto para a análise dos filmes, é notório que, em *Virgem Margarida*, as prostitutas são levadas de maneira coercitiva pelos agentes da FRELIMO durante a noite. A cena de apreensão dessas mulheres na rua (ver imagem 11) é bem sinalizadora da violência inicial que sofreriam, uma vez que são abordadas brutalmente desde os estabelecimentos noturnos até a via pública. Conduzidas à força e sem saber para onde iam, Margarida e as demais prostitutas foram amontoadas na traseira de um caminhão. A personagem Suzana alega que é dançarina de um espetáculo, mas, por não apresentar documentos que comprovem sua profissão, é levada com as outras. O mesmo ocorreu com Margarida, que foi até a cidade sem seus documentos e, por isso, levada como prostituta.

Figura 11: Militares da FRELIMO detêm prostitutas.



Fonte: Buala, 2012.

Essa intervenção dos soldados da FRELIMO também é contada em *A última prostituta*. Todas as mulheres contam que foram pegas de surpresa e levadas para os campos de reeducação sem que ao menos soubessem o seu destino. Em suas fotos, Rangel mostra a Rua Araújo, uma parte do centro urbano de Maputo, conhecida por seu clima de festa e sexo. Era uma rua movimentada e frequentada por muitas mulheres e homens vindos de diversas localidades, atraídos pela prostituição que caracterizava o lugar.

A Rua de Araújo, estendida paralelamente aos cais do porto, era, por este facto, a mais indicada para estabelecimentos destinados ao comércio do

³⁰ Campos de cultivo.

sexo. Quase todas as lojas desta movimentada rua eram ocupadas por bares e cabarés, nomeadamente os bares Marítimo, Mundo, Texas, Maxim's, Topázio, Luso, Ritz, Café-Bar Palace, entre outros. [...]. As portas desses bares, sempre abertas, convidavam marinheiros e forasteiros para as inefáveis delícias do amor e do álcool, enquanto os navios, laboriosa e pacificamente amarrados ao cais, despejavam fardos e brigadas de homens que, após longas viagens, ali chegavam sequiosos de aplacar desejos exacerbados por uma longa abstinência. O bar continha os dois mais vigorosos atractivos: o álcool e a mulher (MUIANGA, 2009, p. 12).

A tentativa de transformação dessas mulheres também é um tópico bastante recorrente ao longo de *Virgem Margarida*. Em uma das cenas, a Comandante Maria João afirma que as prostitutas saíam dali como “mulheres transformadas, com cabeças bem limpas” (AZEVEDO, 2012. 00:23:24), que deixariam de ser “mulheres de má vida”, que não sabiam cozinhar e nem cuidar de seus maridos e, ali no campo de reeducação, aprenderiam a ser boas esposas; voltariam como mulheres novas para a sociedade moçambicana.

Ana Manuela (ver figura 12), interveniente de *A última prostituta*, conta que, quando a comandante Maria Miguel as chamou de prostitutas, muitas mulheres ficaram ofendidas, pois ali haviam moças que, segundo ela, eram estudantes, inocentes, e sequer sabiam o que era prostituição.

Figura 12: Ana Manuela em entrevista.



Fonte: *A última prostituta*, direção de Licínio Azevedo, 1999.

Ainda que fosse uma prática a ser combatida veementemente pelo Estado, é possível que a própria categorização da prostituição feminina não tenha sido discutida amplamente, pois, no documentário, a comandante, no documentário, explica que nem ela e nem as mulheres sob seu comando sabiam o que era prostituição. Aos poucos, já com os campos de

reeducação em funcionamento, o termo “prostituta” foi ficando quase inutilizado entre elas, já que o nome era uma forma de insulto.

O modo, aliás, como a prostituição e as prostitutas pareciam encarnar toda a degeneração do regime colonial, ocupa grande espaço na retórica de Machel e da FRELIMO como aparece nos ‘Estatutos e Programa da Frente de Libertação de Moçambique’. [...]. Ponto supurado da articulação entre raça e gênero, a prostituição colonial ofendia vigorosamente a sensibilidade revolucionária, comprometida com a emancipação da mulher e claramente entremeada por uma sensibilidade cristã, que via na família e na honestidade das mulheres valor essencial (PINHO, 2015, p. 170).

Uma vez que a prostituição era comum, sobretudo, em Lourenço Marques, tanto na chamada “cidade cimento” (a parte branca e asfaltada), quanto na conhecida “cidade caniço” (a parte negra, suburbana e precária), a FRELIMO promoveu o combate à essa prática, perpassando por um discurso ético e moralizante. As mulheres que eram prostitutas eram consideradas desperdício de mão-de-obra e, por isso, deveriam possuir alguma ocupação laboral.

Não deixa de ser significativo que uma das primeiras medidas implementadas pelo governo de transição, já sob a evidente batuta da Frelimo, tenha sido o cerco à prostituição e a atividades associadas à vida boêmia. Tratava-se do anúncio do caráter moral da revolução em curso: homens e mulheres deveriam ser trabalhadores exemplares, e a construção do socialismo passaria pela necessária eliminação dos inimigos e pela superação de comportamentos associados aos vícios do colonialismo e do capitalismo (THOMAZ, 2008, p. 179).

Sendo assim, a política do “homem novo” esteve intimamente relacionada ao tratamento que o governo reservou às prostitutas em Moçambique. O desejo de transformá-las em “mulheres novas” se sobrepôs às liberdades individuais e às diversidades culturais que lhe eram próprias. A implantação dos campos de reeducação significou uma medida de higienização social, que usou artifícios violentos e opressores para livrar-se daqueles que estariam fora dos padrões de um ideal revolucionário.

Na ficção de Licínio Azevedo, o destino final das prostitutas era os campos de reeducação, locais afastados dos centros urbanos e para os quais eram levados os grupos indesejados pela FRELIMO. Em *Virgem Margarida*, essa distância é representada pela demora em chegar ao último desembarque, pela transição das cenas que, aos poucos, vão se alterando de um ambiente citadino e movimentado para um local ermo, sem sinais de construções habitadas por perto. Outro elemento importante é a quantidade de mulheres levadas para os campos, indicado não só pela lotação dos transportes (algumas delas chegam a

ser transportadas em pé), mas também pelo número razoável de ônibus e caminhões que seguem o mesmo padrão de traslado (ver figuras 13 e 14).

Figura 13: Da cidade para os campos.



Fonte: *Virgem Margarida*, direção de Licínio Azevedo, 2012.

Figura 14: Rumo aos campos de reeducação.



Fonte: *Virgem Margarida*, direção de Licínio Azevedo, 2012.

Em *A última prostituta*, essa situação também é encontrada nos relatos das mulheres. Uma delas diz que passavam de ônibus por muitos lugares e que de província em província tinham que carregar mulheres. Além disso, na parte intitulada “Cobras e leões”, contém relatos de como era a região que cercava os campos de reeducação, com mato, cobras e leões. As mulheres eram conduzidas por um guia, que as levavam “como animais”, segundo contam.

Ainda assim, muitas prostitutas tentavam fugir, mas morriam atacadas por animais, ou perdidas nas matas; outras cometiam suicídio (como no caso de Margarida) ou então

casavam-se com generais para saírem da condição de opressão. No documentário, a comandante Maria Miguel afirma que levou ferramentas (enxadas, picaretas, machados) para que, juntas, transformassem a mata em cidade (ver figura 15). De acordo com ela, esta seria uma prova da capacidade das mulheres para construir.

Figura 15: Facões, enxadas, picaretas e machados.



Fonte: *A última prostituta*, direção de Licínio Azevedo, 1999.

Sobre os campos estabelecidos em Moçambique no pós-independência, Thomaz (2008) afirma que estes foram construídos e funcionaram de 1975 até meados de 1980. Os campos mais conhecidos eram os da região do Niassa. Para lá, eram levadas pessoas criminosas, homossexuais, opositores do governo, mães solteiras, testemunhas de Jeová e também prostitutas. Essas últimas eram ensinadas a ser boas esposas, boas mães e boas donas de casa.

Além dos classificados campos de reeducação, existiram também os campos de trabalho, identificados e divididos da seguinte forma:

Para os campos de reeducação eram levados todos aqueles que, de uma forma ou outra, traziam consigo ou em si elementos da velha ordem que se desejava eliminar – régulos (autoridades tradicionais), feiticeiros, ‘comprometidos’ (indivíduos sobre quem pesava a suspeita de algum tipo de compromisso com a antiga ordem colonial), prostitutas; para os campos de trabalho, todos os que deveriam passar por uma ressocialização marcada pelo trabalho em grandes campos de cultivo (*machambas*): sabotadores, inimigos, vadios. Em ambos os casos, estavam previstos, e foram realizados, cursos intensivos de ‘marxismoleninismo’ (THOMAZ, 2008, p. 180, grifo nosso).

Dessa maneira, compreende-se que a FRELIMO estava disposta a eliminar os “inimigos do governo”, enviando-os para os campos, isolando-os e promovendo, de alguma forma, o apagamento de suas existências. Para Martins (2020, p. 59):

A reeducação torna-se, assim, um caminho extremamente violento, onde tais indivíduos passariam a viver sob um modelo de inspiração totalitária com intenso trabalho, imposição disciplinar, obediência à hierarquia vigente e castigos físicos, fatores que combinados resultariam na regeneração e na formação do ‘Homem Novo’. Vale ressaltar que a institucionalização dos campos foi extrajudicial, considerada como um dos excessos do regime frelimista. As delações foram responsáveis por boa parte das deportações, e estavam ligadas à moral ou ao potencial contrarrevolucionário. Desta forma, mulheres acusadas de prostituição podiam a qualquer momento ser enviadas aos campos de reeducação.

Nesses locais, o distanciamento social e familiar é sentido pelas prostitutas, o que é representado em *Virgem Margarida* e evidenciado na cena em que todas recebem cartas de seus entes queridos. Enquanto a Comandante Maria João recebe a notícia de que seu noivo se casaria com outra mulher, Suzana lê em sua carta que um de seus filhos morreu há seis meses (ver figura 16). Essa cena é importante não só por indicar o confinamento ao qual estavam submetidas, mas para transmitir ao espectador alguma noção de temporalidade.

Figura 16: A notícia.



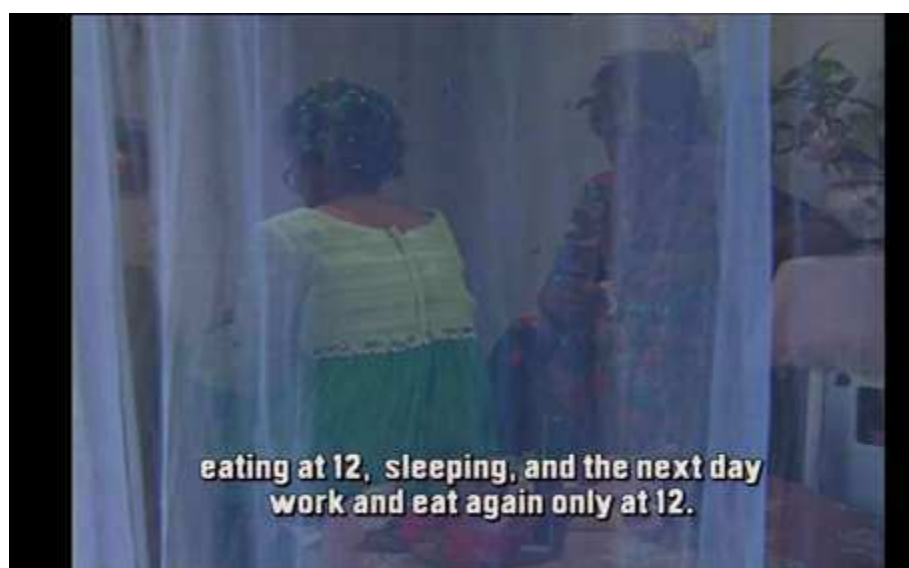
Fonte: *Virgem Margarida*, direção de Licínio Azevedo, 2012.

Além do mais, os campos eram locais onde as mulheres deveriam trabalhar, cuidar da lavoura e, em caso de transgressão das ordens internas, podiam vir a ser castigadas. Em uma de suas entrevistas, o diretor Licínio Azevedo fez um comentário sobre sua percepção acerca dos campos, comparando-os com campos de concentração.

Muitas mulheres morreram nos centros de reeducação... pode chamar de centros de concentração se você quiser... uma maneira doce de dizer campos de concentração é centros de reeducação... porque era suposto saírem dali mulheres novas, não é? Para serem mães de família e tal, não é? Queriam salvar... aquela coisa quase cristã de recuperar as prostitutas. (PEREIRA; CABECINHAS, 2016, p. 1034).

Diante da fala do cineasta, cabe traçar um paralelo com a sua produção, uma vez que a brutalidade dos campos é retratada em *A última prostituta* por meio das falas das mulheres sobre os castigos que sofriam nos campos. A rotina nesses lugares, segundo elas, consistia em acordar bem cedo, ir para a “formatura” (nome dado à formação de pelotão) e, ali, ter as tarefas do dia distribuídas. A comida era pouca e elas passavam fome, chegando a comer somente uma vez por dia e, ainda assim, tinham de trabalhar pesado (ver figura 17). As punições também eram presentes. Licínio Azevedo faz uso dos exemplos contados nos depoimentos do documentário e os transpõe para a ficção.

Figura 17: Uma refeição por dia.



Fonte: *A última prostituta*, direção de Licínio Azevedo, 1999.

Além dos campos de reeducação, *Virgem Margarida* também aborda os castigos físicos que lá ocorriam, que poderiam ser individuais ou coletivos. Na narrativa, o castigo em grupo consistiu em colocar algumas prostitutas (e também Margarida) deitadas ao chão, paradas, olhando fixamente para o sol, sem poder esquivar-se ou fechar os olhos (ver figura 18). O motivo para tal punição foi o uso secreto de sabonete por parte de certas mulheres, um produto desautorizado naquele lugar. Um outro exemplo de penalidade foi a aplicada à Rosa,

que foi enterrada viva, até o pescoço, por ter respondido de forma inadequada à Comandante Maria João.

Figura 18: Castigos nos campos de reeducação.



Fonte: *Virgem Margarida*, direção de Licínio Azevedo, 2012.

Ainda dentro do contexto fílmico, a pluralidade das prostitutas reunidas é refletida pelos lugares dos quais são provenientes, pelos modos de falarem e também pelas formas de se vestirem. Enquanto as protagonistas, vindas da cidade, usam roupas como saias, blusas e vestidos e algumas também utilizam perucas, mulheres da região rural vestem trajes como as capulanas e usam pintura no rosto. No entanto, essa diversidade é subtraída e substituída pelo uso de uniformes cinzentos, que visavam padronizá-las (ver imagens 19 e 20). Quando Margarida borda uma pequena flor na manga do uniforme de Suzana, ela é advertida pela Comandante Maria João com a pergunta “Não sabe o que é um uniforme? Todas iguais! Todas iguais!” (AZEVEDO, 2012, 00:57:43). Em seguida, ela ordena que a jovem desfaça o bordado.

Figura 19: O encontro das diferenças.



Fonte: *Virgem Margarida*, direção de Licínio Azevedo, 2012.

Figura 20: “Todas iguais!”



Fonte: *Virgem Margarida*, direção de Licínio Azevedo, 2012.

Essa uniformização não se dava apenas nas roupas, mas também nos costumes, nas ideias. Os campos funcionavam, para além de lugares de castigos e violências, como locais aglutinadores de mulheres, que as colocavam sob uma só finalidade: a de serem “mulheres novas”. Em ambos os filmes de Azevedo, as prostitutas são tomadas por uma dimensão humana, que desvia de como o Estado as enxergava: como sinônimo de desordem e caos, para o qual é preciso trazer à ordem. Assim, o público é convocado a aproximar-se do grupo de mulheres ali coisificado. Por meio de *Margarida, a virgem*, aquelas prostitutas deixam de ser prostitutas e passam a ser simplesmente mulheres. Mulheres incompreendidas, vítimas do terror de uma visão incompreendida (MANJATE, 2017, p. 119).

Os relatos da vivência nos campos trazem à tona a heterogeneidade dos grupos de mulheres que ali se encontravam e das medidas violentas empreendidas pelo governo. A ideia

de extirpar a prostituição do país era levada até as últimas consequências. Afinal, muitas mulheres sofreram abusos e morreram nesse processo. Um exemplo disso é a Margarida, um símbolo da contradição da política de reeducação da FRELIMO.

A partir do exposto, entende-se que o governo dirigido pela FRELIMO é contraditório à medida que, em seu discurso oficial, era difundido que as amarras coloniais deveriam ser esquecidas, juntamente com quaisquer atitudes que remetessem ao período colonialista. No entanto, as ações do partido eram tão opressoras quanto às daquelas de Portugal, violentando a liberdade individual dos civis e as particularidades de cada região.

O filme nos expõe as contradições do contexto político e pode ser entendido como uma '(re) projeção' criticamente revista das condições do povo no decorrer dos anos de implantação e de estabelecimento da nação. Aspectos factuais da história da nação e do povo são inseridos no contexto ficcional, construindo pela arte a revisitação crítica da história. Os centros eram espaço de contradições da ideologia política do novo sistema que, à época, convicto da validade e eficiência do método, pretendia que se instalassem novas mentalidades e comportamentos. Os centros metonimicamente nos apresentam o contexto do país nessa época, logo após a independência (ANJOS, 2018, p. 117).

Nesse sentido, a *Operação Limpeza*, a *Operação Produção* e os campos de reeducação são exemplos de como a FRELIMO atuava de maneira arbitrária para eliminar da sociedade aqueles que ela rejeitava. O pressuposto da modernidade e da sociedade do “homem novo” sobrepunha-se às condições reais enfrentadas pelas pessoas levadas para a reeducação. Em entrevista, o diretor Licínio Azevedo disse:

Cheguei a acreditar que, através da revolução, era possível purificar o ser humano, criar uma nova sociedade. Agora quero compreender o lado humano destes processos, a contradição dos grandes ideais que, por vezes, se transformam em tragédias pois as pessoas que os dirigem são mais fracas do que os mesmos (LANÇA, 2012, n.p.).

Portanto, *A última prostituta* e *Virgem Margarida* são representações de como a sociedade moçambicana recebeu o impacto das imposições estatais, sobretudo as mulheres. A homogeneização social compulsória, sob a ordem da “unidade”, ignorava as nuances culturais de Moçambique. Logo, como mais uma demonstração dos excessos da FRELIMO, o combate à prostituição estava muito mais relacionado com a dominação dos corpos das mulheres, vistos como símbolos da exploração colonial, do que à resolução de um problema estrutural.

3.3 “Não admitimos obscurantismo aqui, os ‘homens novos’ são científicos”: tradição e modernidade na sociedade moçambicana pós-colonial

Conforme abordado até aqui, o governo da FRELIMO previa mudanças para a sociedade de Moçambique, após a independência. Essa transição afetava não só a vida privada, individual, mas, sobretudo, a esfera coletiva, atingindo setores econômicos e culturais.

Com efeito, a modernidade seria o guia da nova nação e, por isso, o partido fez a opção pelo socialismo, como uma maneira de ir de encontro ao capitalismo imperialista. A sociedade planejada seria como uma reta ascendente, a qual deveria sair de um estágio atrasado, o colonial, e seguir em direção ao socialismo, ao “homem novo”.

O ‘capitalismo’ devia ser substituído pela socialização dos meios de produção; a indústria e o comércio deviam ser nacionalizados e a população rural devia deixar seus lares para morar em ‘vilas comunitárias’ e trabalhar nas antigas fazendas coloniais, agora nas mãos do Estado. O ‘obscurantismo’ — por outras palavras, as cosmologias ‘tradicionais’ —, o cristianismo e o islã deviam ser reprimidos substituídos pelo ‘socialismo científico’ (FRY, 2003, p. 291).

Para alcançar esse objetivo, a FRELIMO rompeu as alianças com as lideranças rurais que havia construído no período da luta anticolonial (MORAIS, 2016, p. 113), pois, agora, os líderes tradicionais remetiam ao colonialismo e ao atraso do desenvolvimento moçambicano; deveriam ser substituídos por um discurso filosófico da modernidade e, além disso, eram vistos como corruptos e oportunistas. Cabaço (2007, p. 399) explica a relação do partido com as lideranças rurais da seguinte forma:

O poder tradicional era acusado, pela FRELIMO, de representar um obstáculo à ação anticolonial unitária e de se "opor à ciência, à técnica e ao progresso", preconizando meios e práticas insuficientes para fazer frente ao poder do ocupante. A partir de então, ele foi classificado, na análise da direção do movimento, como parte do aparelho de poder colonial; ele representaria o poder dos colaboradores que tinham assegurado a ligação dos ocupantes com as populações rurais e que, por conseguinte, se tornavam igualmente alvos da luta ideológica.

Assim, visando à unidade nacional, a intenção estatal era erradicar quaisquer segregações que surgissem pela divisão dos grupos étnicos, pela religião e demais práticas culturais e formas de organização social. No entanto, a dificuldade em eliminar tais costumes foram presentes, uma vez que correspondiam ao modo de vida de maior parte da população, concentrada, em sua maioria, no meio rural. A FRELIMO, por sua vez, estabeleceu os

problemas sociais que eram um impedimento para a emancipação feminina, tanto no campo quanto na cidade (SANTANA, 2006, p. 58 -59). Os ritos de iniciação, o lobolo, cerimônia de casamento tradicional, e a poligamia foram identificados como os principais problemas nas áreas rurais, enquanto que, nas zonas urbanas, o adultério, o alcoolismo, a prostituição, o desemprego, o tribalismo, o racismo e o obscurantismo eram os principais alvos do governo.

Apesar disso, a relação com a ancestralidade ocupava um lugar importante na vida do povo moçambicano, sobretudo daqueles que viviam nos campos. O culto aos antepassados constituía um elemento importante para o equilíbrio das forças espirituais e os mais velhos e o curandeirismo eram o intermédio entre o mundo visível e o invisível (SANTANA, 2006, p. 90). Esses fatores compunham parte da história de Moçambique, inserindo-se nas concepções sobre o mundo e a vida da sociedade. As crenças sobre a manifestação de espíritos no plano visível são comuns e contribuem para a organização de Moçambique. Licínio Azevedo explica como isso interfere até mesmo na maneira de filmar no local, pois:

Numa filmagem, vi e filmei um caçador com poderes secretos conduzir um grupo de elefantes que havia invadido uma aldeia e investido contra os seus moradores, como se ele fosse o pastor e os elefantes fossem os seus bois ou cabritos. Tudo isso, para mim, é uma parte fundamental do Moçambique cinematográfico. Quem não acredita que o crocodilo que ataca uma pessoa, na beira de um rio foi enviado por alguém, não mergulhou nesta realidade e não pode fazer filmes em Moçambique. Quem não acredita que os crocodilos raptam pessoas e as levam para ilhas para trabalharem para eles, em machambas secretas, não pode fazer filmes em Moçambique. Quem não acredita que os feiticeiros à noite cavalgam hipopótamos, no meio dos rios, também, não, porque não conhece a terceira margem desses rios. Num outro episódio, num céu completamente azul, surgiu uma nuvenzinha escura e dela saiu um raio que matou duas irmãs numa aldeia. O raio foi enviado por alguém que não gostava daquela família, obviamente (AZEVEDO, 2019, p. 157-158).

A FRELIMO via essas interpretações do povo moçambicano como “obscurantistas” e “supersticiosas”, próprias de uma sociedade tradicional, incompatível com o projeto modernizante. Em *Virgem Margarida*, a confiança das tradições é representada por Azevedo em uma cena na qual umas das prostitutas come uma galinha roubada e passa mal, ficando com a barriga inchada (ver figura 20). É Margarida quem diz que o animal fazia parte de um feitiço, que só poderia ser quebrado pelo dono da ave. Em seguida, a personagem Rosa repassa a informação para a Comandante Maria João, que rebate dizendo que não há mais espaço para crer em obscurantismos, que os “homens novos” são científicos, reforçando o discurso da FRELIMO.

Figura 21: Feitiço ou obscurantismo?



Fonte: *Virgem Margarida*, direção de Licínio Azevedo, 2012.

Essa cena também é descrita e analisada por Pereira (2019, p. 411):

Margarida tem muito a ensinar às mulheres da cidade, uma vez que está num ambiente mais parecido ao da sua realidade; ela sabe quais os frutos venenosos, assim como sabe construir a palhota ou usar o machado. Uma primeira mulher morre vítima de um ‘feitiço’, porque a Camarada Comandante Maria João diz ‘não admitimos obscurantismo aqui, os homens-novos são científicos’. Note-se que a expressão ‘homens-novos’ entra claramente em rutura com uma realidade constituída apenas por mulheres, no entanto a internalização da ideia de ‘homem-novo’, como uma totalidade que engloba, homens, mulheres e crianças, e que representa um futuro radiante, não permite à Comandante perceber a crueldade – a jovem ‘enfeitiçada’ não teve direito a assistência que, acreditando ou não em ‘feitiços’ merecia.

A crueldade a qual Pereira (2019) se refere está relacionada com a morte da jovem em decorrência de ter comido a galinha. Na cena em que as protagonistas cavam o buraco para enterrar a falecida, Suzana chora e é repreendida por uma soldado, sob a alegação de que “Ladrão de galinha não faz falta em nosso país” (AZEVEDO, 2012), apresentando uma lógica arbitrária de quem deveria pertencer ou não à nova nação.

Compreende-se, assim, que o tema da feitiçaria é ainda presente no Moçambique contemporâneo, não só nas regiões rurais, mas também nas urbanas. A feitiçaria guarda, ainda, relações com o período colonial português, pois já foi vista como um conjunto de crenças, modelos de acusação e como um julgamento. Acreditava-se que, com o início da modernidade (associada à intervenção colonial), a feitiçaria iria desaparecer; porém, não foi o que ocorreu em muitas partes do mundo (MENESES, 2009, p. 179).

Ao considerar tais aspectos, entende-se que, além da repressão empregada à feitiçaria pelo colonialismo, existiu um combate a ela implementado pelo governo socialista na

independência do país. Verifica-se que o aspecto da feitiçaria é desenvolvido em *Virgem Margarida* como uma prática a ser condenada aos olhos do Estado, vista como destoante da nova nação de Moçambique. A oposição ao obscurantismo encontrava respaldo na busca pela nacionalização do país, na sua “civilização” e modernidade, um contraste com o período colonial marcado pelo atraso.

Baseado nesse contexto, é necessário discutir de que forma o conceito de modernidade que influenciou as políticas da FRELIMO e a maioria das conceptualizações, muitas vezes racistas e eurocêntricas, foram concebidas, observando as devidas diferenças pensando na questão racial entre as duas políticas. Também é necessário pensar o porquê da escolha da FRELIMO por esse discurso, que reforçava e perpetuava o caráter opressor do discurso progressista em relação a população. Se antes era a dicotomia do colonizador versus colonizado, agora se observa o Homem Novo moderno versus o Homem tradicional (FURQUIM, 2016, n.p.).

Em virtude dos fatos mencionados, é importante atentar para os usos dos conceitos de “tradição” e “modernidade”, não como antagônicos, ou o avesso um do outro, mas, de como ambos foram utilizados para reger o sistema político de Moçambique ao final do século XX.

A FRELIMO investiu fortemente na campanha contra o “tradicionalismo”. A ideia era suplantar as sociedades tradicionais para impor a ordem de modernidade pretendida pelo Estado, desestruturando as principais referências tradicionais, como por exemplo os ritos, os símbolos, as relações de parentesco e a hierarquia por linhagens, e dando brechas para que emergisse

Um importante aspecto da modernidade: a *modernidade militar*, com sua ciência, sua metodologia, seus equipamentos sofisticados cujo manuseamento e manutenção, que respondiam às necessidades vitais dos guerrilheiros, exigiam conhecimentos técnicos e científicos (CABAÇO, 2007, p. 410, grifo nosso).

Paradoxalmente, o novo governo independente reforçava pressupostos do que pretendia combater: o colonialismo. Em vista disso, se o partido da FRELIMO opunha-se aos costumes tradicionais e pretendia assumir a postura de uma sociedade moderna, o que vem a ser a “tradição” e a “modernidade”? De acordo com Per Hernæs (2005, p. 1259),

Muitas vezes, a tradição está associada com ‘maneiras antigas’ enquanto o moderno significa algum tipo de ‘novidade’ (na linguagem atual nós falaríamos em ‘desatualizadas’ e ‘atualizadas’) e existem inúmeros outros estagnação versus progresso, estática versus dinâmica, visão religiosa (não científica) versus científica, universal versus local, etc.

Tal contraste foi enfatizado pela lógica colonialista, que traduz as noções de progresso e civilização por meio da modernidade. O juízo de valor tenderia para a positivação do moderno, já que, seguindo esse raciocínio, a tradição representaria hábitos ultrapassados. A modernidade, pensada desde o Ocidente como uma linha progressiva, chegara em África por meio do colonialismo e encontrara lugar propício para se desenvolver enquanto projeto social após as independências dos países do continente africano.

Logo, entender tais dimensões por meio de *A última prostituta* e *Virgem Margarida* é possível ao passo que, diante do contexto histórico da década de 1970, em Moçambique, a política do governo independente almejava a modernidade em detrimento da “tradicionalidade”. Assim, as categorias mencionadas estão presentes nessas duas obras de Licínio Azevedo e servem como pontos de análise na historiografia. Por consequência, essa dualidade é interpretada por Macamo (2014, p. 372) da seguinte forma:

O quadro analítico privilegiava a tensão entre o moderno e o tradicional e identificava o abandono da tradição como condição para que as sociedades africanas acessem aos frutos da modernidade. O colonialismo, pressupunha-se, havia introduzido o valor do trabalho assalariado, o empreendedorismo, o individualismo e a empatia. A ausência destes valores no continente africano — e em todas as comunidades periferalizadas — explicava, na perspectiva dos defensores desta posição teórica, o atraso do continente africano.

Portanto, tradição e modernidade são conceitos que devem ser entendidos não como opostos, mas um meio para entender como a sociedade moçambicana está inserida culturalmente no mundo globalizado, pois, assim como a cultura passa por transformações, as noções de tradição e modernidade também seguem o mesmo movimento.

Essa discussão chega também aos temas abordados nas filmagens. De acordo com Ferid Boughedir (2007, p. 37-38), nos cinemas africanos

Quatro tipos de conflitos são costumeiramente encontrados: o conflito entre a cidade e a aldeia; o da mulher ocidentalizada em contraste com a mulher que respeita as tradições; o da medicina moderna versus a tradicional; e o da arte endógena como mantenedora da identidade cultural e o da arte que se tornou commodity e objeto de consumo.

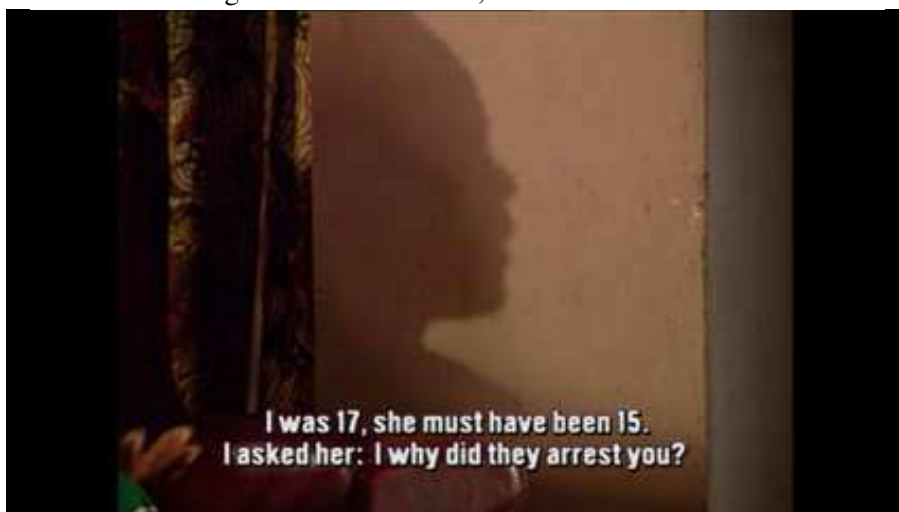
Além desses conflitos, há também tipos de tendências, que surgem a partir das escolhas temáticas e estéticas das quais os diretores fazem uso. Cada tendência pode apresentar uma discussão sobre tradição e modernidade. No entanto, parece mais proveitosa, para esta pesquisa, a tendência política (ou sociopolítica), na qual o cineasta analisa a

realidade por intermédio de critérios sociais, econômicos e políticos. O choque entre tradição e modernidade é explicado pela tensão

[...] entre as classes sociais com interesses antagônicos, as forças nacionais e estrangeiras, as escolhas econômicas, a dependência e a independência, e entre a luta para mudar autoridades e instituições. O principal objetivo é a conscientização do público com relação às estruturas que o condicionam e o estímulo para exigir mudanças e melhorias no sistema social. (BOUGHEDIR, 2007, p. 42).

Em *A última prostituta*, por exemplo, uma das mulheres conta que Margarida veio do Namaacha, uma vila em Moçambique, e que fora às compras para seu lobolo, já que iria casar-se com um moço que trabalhava na África do Sul. O rosto da entrevistada não é revelado por Licínio Azevedo, que enquadra somente a sua sombra na cena (ver figura 21). Nessa parte do depoimento, a mulher conta seu encontro inesquecível com Margarida e, a partir desses fragmentos, Azevedo embasa a sua ficção, lançada anos mais tarde. Em certa parte do documentário, as entrevistas são intercaladas por algumas cenas que mostram duas atrizes representando uma das prostitutas e Margarida (ver figura 22). Embora elas não possuam falas, os depoimentos das entrevistadas funcionam como narração em off.

Figura 22: “Eu tinha 17, ela deveria ter 15”.



Fonte: *A última prostituta*, direção de Licínio Azevedo, 1999.

Figura 23: Margarida!



Fonte: Edição da própria autora.

O lobolo, por sua vez, era uma prática comum, principalmente na região sul de Moçambique. Consiste em uma espécie de pagamento, oferta de bens, da família do noivo para a família da noiva, firmando uma aliança. Seu significado para os moçambicanos transcende o aspecto material e mantém importância para as relações sociais.

O fato de Moçambique ser culturalmente diverso implica na ocorrência do lobolo em diferentes partes do país. O Norte resguarda um sistema matrilinear, e o Sul possui uma estrutura patrilinear. Essa diferenciação relaciona-se à posição social da mulher e as funções desempenhadas por ela em cada região moçambicana.

No Norte, o lobolo faz parte das dinâmicas culturais que mantêm a mulher como propriedade da família do marido. O lobolo, prática cultural, é uma das formas da organização social porque, além de servir para legitimar um casamento, é um elemento que estabelece e corrobora as relações entre duas famílias e supõe o lugar exato da mulher dentro das sociedades patriarcais. Com efeito, o matrimônio era um acordo entre duas famílias, que consistia em um troco. Quando a família de uma noiva recebia uma riqueza para o casamento, esses bens deviam servir para o casamento do seu irmão. Além do aspecto econômico, o lobolo representava um vínculo social capaz de garantir e tornar estável a ordem social (SAMB, 2016, p. 178).

Assim, o lobolo funcionava como uma compensação, já que a família da noiva a perdia como membro, enquanto que a família do noivo aumentava em mais uma integrante. Por isso, havia a necessidade de manter o equilíbrio a partir do pagamento do lobolo, conferindo a essa prática uma aliança entre os grupos familiares e não apenas entre dois indivíduos.

Conforme dito anteriormente, as tradições passam por transformações, uma vez que são práticas humanas. Com o lobolo o mesmo aconteceu, principalmente após a colonização e as interações com os europeus. Jacimara Santana (2006, p. 73) aponta que, com o passar do tempo, o lobolo passou a ser monetizado e foi comum que na região meridional de Moçambique os homens fossem às minas para arcar com os altos custos de um casamento lobolado.

O lobolo era pago, antigamente, em gado e cestos, mas ao longo do tempo essa forma de pagamento mudou e passou a ser em dinheiro, pulseiras, brincos ou produtos europeus. A importância que o lobolo acabou adquirindo e o seu custo elevado induziram o deslocamento de muitos jovens dessa parte do país para as minas da África do Sul em busca de capital. Ser mineiro e morar na capital passaram a ser distintivos importantes que propiciaram o casamento. Por isso, importa destacar que a existência do lobolo comporta consequências econômicas e sociais (SAMB, 2016, p. 178-179).

No entanto, essa prática acabou sendo condenada pela FRELIMO, que a interpretava como um valor retrógrado da sociedade tradicional. Mesmo antes de ser presidente, Samora Machel afirmava que a mulher não tinha preço e que os pais não poderiam vender suas filhas para gerar lucro. O lobolo deveria ser destruído, pois, após a efetivação da compra, a mulher seria uma propriedade privada do marido. Para os membros do partido, o casamento não deveria ter rituais religiosos, pois deveria limitar-se apenas ao casamento civil (FERNANDES, 2020, p. 278).

Mesmo sendo combatido pelo socialismo da FRELIMO, o lobolo não foi extinto da sociedade moçambicana, sobretudo pelo fato de ali ocupar um lugar, um valor importante, mantendo relações com a ancestralidade. Além disso, membros do partido também o praticavam (SANTANA, 2006, p. 77), revelando uma contradição entre o discurso político oficial e o cotidiano popular.

Na prática, o lobolo continuou resistindo até a contemporaneidade e, embora tenha passado por mudanças, persiste a relação com a ancestralidade. Ademais, o casamento lobolado também foi questionado pela sociedade moçambicana no que diz respeito à posição da mulher e o poder masculino diante do ritual.

Portanto, diante do exposto, verifica-se como a sociedade moçambicana do pós-independência passou por transformações por conta da liderança governamental. As práticas tradicionais passaram a ser perseguidas em uma tentativa de polarizar o tradicional e o moderno, baseada em uma percepção evolutiva e nacionalista. A FRELIMO desejava exterminar não só esse aspecto cultural, mas também toda a estrutura social, com seus símbolos e valores, que havia existido antes da sua chegada ao poder.

3.4 “A libertação da mulher é uma necessidade da Revolução [...]”: discussões de gênero e participação de mulheres na luta armada em Moçambique

Para entender a participação de mulheres na luta armada em Moçambique, além da desigualdade de posição social entre homens e mulheres no país, pode-se fazer uso da categoria de gênero, a partir de uma perspectiva afrocentrada. No entanto, a própria utilização desse conceito abre espaços para discussões, uma vez que, por estar envolvido em uma concepção ocidental, cabe ponderar se a noção de gênero é aplicável à realidade africana ou não.

Nesse sentido, Oyěwùmí (2004) aponta que o conceito de gênero tem raízes na família nuclear europeia e, com base nisso, a hierarquia e a organização familiar são estabelecidas. Assim, é a configuração de uma família generificada (composta por uma filha e um filho, um marido entendido como o chefe, responsável pelo sustento de todos, e uma mulher submissa, encarregada pela casa e filhos) que fundamenta grande parte da teoria feminista ocidental, uma vez que, a mulher é, antes de tudo, esposa. A divisão sexual do trabalho também encontra no gênero e na família nuclear sua explicação, pois esposa, mãe e mulher são elementos indissociáveis.

Com efeito, essa conceituação de gênero pode parecer sem sentido em África, à medida que as sociedades não pertencem à lógica da família nuclear euro-americana. Um exemplo disso é fornecido por Oyěwùmí, ao pesquisar sobre a família tradicional Iorubá, na Nigéria, a qual é organizada não pelo gênero, mas pela senioridade, isto é, na idade das pessoas. Logo:

A dificuldade da aplicação de conceitos feministas para expressar e analisar as realidades africanas é o desafio central dos estudos de gênero africanos. O fato de que as categorias de gênero ocidentais são apresentadas como inerentes à natureza (dos corpos), e operam numa dualidade dicotômica, binariamente oposta entre masculino/feminino, homem/mulher, em que o macho é presumido como superior e, portanto, categoria definidora, é

particularmente alienígena a muitas culturas africanas (OYĚWÙMÍ, 2004, p. 08).

Por esse motivo, Oyěwùmí (2004, p. 09) contrapõe-se à universalização do conceito de gênero e defende que “análises e interpretação de África devem começar a partir de África. Significados e interpretações devem derivar da organização social e das relações sociais, prestando muita atenção aos contextos culturais e locais específicos”. Tal postura é semelhante à de Amadiume (2001), para quem o feminismo ocidental não contempla discussões sobre as necessidades da mulher africana.

Quanto menos ocidentalizadas as mulheres africanas são, ao que parece, mais seguras de si mesmas. Por outro lado, trancadas em uma lógica colonialista, o mundo ocidental e o feminismo ocidental continuam a equiparar as culturas tradicionais africanas à impotência. Este é um problema mesmo em países que haviam travado uma guerra de libertação ideológica³¹ (AMADIUME, 2001, p. 53, tradução nossa).

A importação dos conceitos de gênero e feminismo, sob uma perspectiva ocidental, impede uma compreensão ampla das relações de gênero em África. O resultado é um olhar equivocado sobre as sociedades africanas. O argumento de Amadiume (2001, p. 57, tradução nossa) é que

Na maioria dos discursos feministas internacionais sobre a África, as culturas tradicionais africanas representam atraso, barbárie e impotência, enquanto a cultura ocidental é vista como libertação. No entanto, a mesma cultura ocidental patriarcal é o que o feminismo supostamente está em oposição³².

Assim, a crítica das nigerianas Oyěwùmí (2004) e Amadiume (2001) é válida e relevante, pois corrobora com a elaboração de uma epistemologia que corresponde às vivências de sociedades diferentes das ocidentais e demonstra que a categoria de gênero não é universal e tampouco homogênea. Não se trata de eliminar esses conceitos para analisar os casos africanos, mas entendê-los a partir de um contexto específico, distante do eurocentrismo. É o que propõe Bakare-Yusuf (2003, p. 09), ao fazer uso da fenomenologia da existência feminina africana, que analisa as experiências vividas a partir de suas especificidades, distante do senso comum. Assim, a própria definição de uma mulher africana deve ser compreendida com base em seu contexto específico.

³¹ The less Westernized African women are, it seems, the more self-assured. On the other hand, locked in a colonialist logic, the Western world and Western feminism continue to equate African traditional cultures with powerlessness. This is a problem even in countries that had fought an ideological liberation war.

³² In most international feminist discourse about Africa, traditional African cultures stand for backwardness, barbarity, and powerlessness, while Western culture is seen as liberation. Yet, the same patriarchal Western culture is what feminism is supposed to be opposing.

Dessa maneira, aqui se faz uso da categoria de gênero com base no que defendem as autoras moçambicanas Isabel Casimiro e Ximena Andrade (2007) sobre as relações sociais entre homens e mulheres, compreendidas como construções sociais e não como uma hierarquia natural. O posicionamento de ambas as autoras está orientado pela perspectiva feminista crítica, que considera a heterogeneidade dos grupos de mulheres em suas lutas políticas e em seus respectivos países, dando importância às questões de gênero, classe, etnia, pelo ponto de vista anti-imperialista.

Como conceito Gênero implica uma série de dimensões de relações de Poder expressas simbolicamente na linguagem dos corpos, na representação do masculino e do feminino, como elemento constitutivo de identidades e subjectividades, na articulação micro/macro e nas práticas. Também revela como a dominação masculina está inscrita na palavra, nas coisas e nos objectos, nos espaços, nas estruturas mentais, na forma como percebemos os outros e está inscrita na forma de usar o próprio corpo, base para a subordinação da mulher (CASIMIRO; ANDRADE, 2007, p. 03).

Posto isso, ao refletir sobre a participação das mulheres moçambicanas para a construção do país, vale levar em consideração um dos textos de Samora Machel, intitulado *A libertação da mulher é uma necessidade da Revolução, garantia da sua continuidade e condição do seu triunfo*, que apresenta a experiência das mulheres moçambicanas na luta pela libertação do país. Esse documento foi também utilizado na I Conferência Nacional da Mulher Moçambicana, em março de 1973. A Conferência tinha o objetivo de buscar meios para a emancipação da mulher, considerado um aspecto importante para o sucesso de uma nova sociedade.

Ao ter em vista a dominação masculina e de como esta ocorria, a FRELIMO buscou defender a emancipação da mulher moçambicana. A participação ativa de mulheres esteve presente ao longo da história do país, desde o período colonial, passando pelo processo de luta de libertação, até o pós-independência.

Em 1947, a greve de Buzi, distrito da província de Sofala, foi um movimento grevista que contou com a participação de aproximadamente 7.000 mulheres, representando resistência ao sistema colonial (SANTANA, 2006, p. 27). As mulheres opuseram-se às concessionárias algodoeiras e se recusaram a plantar o algodão, queimando suas sementes.

Uma outra investida protagonizada pelas moçambicanas das zonas urbana e rural foi a difusão de propaganda anticolonial e também a divulgação do movimento da FRELIMO. Outras mulheres uniram-se à Frente de Libertação de Moçambique, como foi o caso de Josina Machel, um dos exemplos mais emblemáticos. A participação de Josina foi importante, sobretudo porque ela ocupou cargos de liderança e preocupou-se com as causas das mulheres

e a sua emancipação. A data da sua morte, em 07 de abril de 1971, foi escolhida para celebrar o dia da mulher moçambicana, uma vez que Josina Machel é considerada uma heroína da luta pela libertação.

A participação de mulheres também se fez notar durante a luta armada pela independência, iniciada em 1964. Contudo, somente dois anos depois, em 1966, foi permitido a entrada de mulheres no exército. Casimiro (2004, p. 186) aponta que, entre os anos de 1960 e 1970, a FRELIMO posicionou-se a favor da emancipação da mulher, da sua participação na luta e em todas as frentes de combate. A libertação das moçambicanas deveria ocorrer concomitante à luta armada, momento em que foram suscitados os debates sobre as questões de gênero e sobre a emancipação da mulher em Moçambique. No discurso de Samora Machel, de 1973, ele destaca a necessidade dessa emancipação, inserida em uma luta de explorados e exploradores. Assim,

A emancipação da mulher não é um ato de caridade, não resulta duma posição humanitária ou de compaixão. *A libertação da mulher é uma necessidade fundamental da Revolução, uma garantia da sua continuidade, uma condição do seu triunfo.* A Revolução tem por objetivo essencial a destruição do sistema de exploração, a construção duma nova sociedade libertadora das potencialidades do ser humano e que o reconcilia com o trabalho, com a natureza. É dentro deste contexto que surge a questão da emancipação da mulher (MACHEL, 1979, p. 14-15, grifo nosso).

O protagonismo das moçambicanas aconteceu também com as mulheres na posição de guerrilheiras, o que ocasionou a criação do Destacamento Feminino (DF), em 1965, quando um grupo de mulheres solicitou treinamento militar à FRELIMO, para garantir a defesa da população (CASIMIRO, 2004, p. 228). Esse ocorrido demonstra a ação de mulheres como sujeitos históricos, questionando a ordem social e seu espaço na comunidade, já que seu ingresso nos exércitos, ao lado dos homens, não se deu de maneira inquestionável por parte deles, que as viam como frágeis e fonte de prazer sexual. Aquelas que não foram para o Destacamento Feminino ajudaram a Revolução cumprindo outras funções, como, por exemplo, professoras, informantes ou enfermeiras (SANTANA, 2009, p. 75).

Foi ao nível do DF que o papel da mulher adquiriu características qualitativamente novas. Combatendo, a mulher entrou num lugar sagrado, reservado ao homem. O facto de viver em campos de treino, usar calças, formar mulheres mas também homens, participar em combates, conviver com outras pessoas que não as do grupo de parentesco, provocou uma autêntica revolução em zonas camponesas e conservadoras, deste modo limitando o controlo que os homens habitualmente exerciam sobre a função produtiva e reprodutiva das mulheres, e das alianças matrimoniais entre os diversos clãs (CASIMIRO, 2004, p. 229).

Em *Virgem Margarida*, há um diálogo entre duas militares da FRELIMO, uma delas é a comandante Maria João (ver figura 23). Elas conversam após o seu superior, o comandante Felisberto, designá-las para o trabalho nos campos do Niassa. Ambas recebem a notícia com surpresa, pois esperavam voltar pra casa, após anos distantes. Como o filme se passa em 1975, e na cena fica evidente que estão nos campos de batalha há 10 anos, é bastante provável que as militares faziam parte do Destacamento Feminino.

Figura 24: “Há 10 anos que eu não vejo a minha mãe!”



Fonte: *Virgem Margarida*, direção de Licínio Azevedo, 2012.

Além do DF, a FRELIMO entendia como necessária a criação de uma organização mais abrangente e, por isso, criou a Organização da Mulher Moçambicana (OMM), em 1973. A OMM tinha o Destacamento Feminino como núcleo central, mas também deveria incluir todas as mulheres, em diversas atividades, seja no interior ou no exterior do país (CASIMIRO, 2004, p. 230-231). A OMM serviria como uma parte integrante da FRELIMO e, junto com o Destacamento, atuariam como estrutura importante para a emancipação feminina.

No entanto, o Destacamento Feminino não é a Organização da Mulher Moçambicana e esta não é o Destacamento Feminino. O Destacamento Feminino é uma parte integrante do nosso exército, das Forças Populares de Libertação de Moçambique, é um corpo político armado. A Organização da Mulher Moçambicana, em contrapartida, engaja todas as mulheres, das que até hoje se encontram à margem da luta até àquelas que são combatentes na frente da Saúde, da Educação, da Produção, do Exército, etc. (MACHEL, 1979, p. 34).

Assim, os ideais da Organização da Mulher Moçambicana estavam de acordo com a ideologia da FRELIMO. A partir da OMM, as mulheres deveriam estar articuladas com

organizações de outras mulheres do mundo e, além disso, combater a tradição, o tribalismo, o obscurantismo. Dentre as iniciativas da Organização, estavam inclusas a educação da população feminina por meio de campanhas de alfabetização, formação profissional e a integração no trabalho rural e urbano, além do combate à prostituição, que foi ponto principal da OMM e FRELIMO (TEIXEIRA, 2009, p. 5087).

O obscurantismo, a ignorância, são irmãos gêmeos da superstição e os pais da passividade. Todas as superstições, as religiões, sempre encontraram o terreno mais fértil no seio da mulher, porque esta se encontrava mergulhada na maior ignorância e obscurantismo. Na nossa sociedade, os ritos e cerimônias aparecem como o veículo principal de transmissão dos conceitos da sociedade sobre a inferioridade da mulher, sobre a sua subserviência em relação ao homem. É a este nível ainda que se propagam numerosos mitos e superstições que se destinam objetivamente a destruir o espírito de iniciativa da mulher; e reduzi-la à passividade. A própria educação familiar acentua e reforça estes diversos aspectos. Desde criança a rapariga é educada dum maneira diferente do rapaz, é-lhe inculcado um sentimento de inferioridade (MACHEL, 1979, p. 22-23).

Apesar de todas essas iniciativas, do papel ativo das mulheres moçambicanas na luta armada, a situação da mulher em Moçambique não mudou de forma expressiva após a independência do país. A dita “emancipação” feminina não avançou para uma mudança estrutural, pois a divisão sexual do trabalho fora mantida nas zonas libertadas. Além de sua participação na luta, mulher também deveria contribuir com serviços que remetiam ao trabalho doméstico, alimentando guerrilheiros, ocupando-se da segurança das zonas libertadas, escolas e centros de saúde (CASIMIRO, 2001, p. 06).

Na ficção dirigida por Licínio Azevedo, as militares também possuem um papel ativo ao final do filme. Ao receber a denúncia por parte de Rosa, de que o comandante da FRELIMO a estava seduzindo, a comandante Maria João percebe a contradição dos ideais do partido e as incoerências de seus próprios dirigentes. Ao tomar conhecimento disso, a comandante reage furiosa (ver imagem 24), com frustração e desencantamento não quanto ao ideal revolucionário, mas quanto a seus camaradas.

Figura 25: “Reacionário filho da puta!”



Fonte: *Virgem Margarida*, direção de Licínio Azevedo, 2012.

A respeito dessa cena, Azevedo comenta que:

[...] o verdadeiro grito revolucionário provem das militares quando dizem ‘filho da puta, passou para o lado do inimigo’. Revoltada, usa a linguagem das prostitutas, coloca-se contra os homens, pois o militar afinal é um símbolo masculino reacionário. Já elas dão continuidade à revolução, depois de perceberem que estão a ser julgadas, de maneira indecente, pelo lado machista da revolução. A militar torna-se a verdadeira juíza da revolução (LANÇA, 2012, n.p.).

Assim, em *Virgem Margarida*, as mulheres tornam-se protagonistas de sua emancipação, pois as militares resolvem não aceitar a hierarquia masculina e decidem sair dos campos, enquanto que as prostitutas também conseguem a liberdade após agirem em conjunto. Porém, se na ficção a hierarquia masculina é desfeita, na realidade moçambicana ela continuou a existir e a gerir as ações da OMM, órgão submetido à FRELIMO.

CONCLUSÃO

A cinematografia moçambicana do período independente é um projeto ainda recente e que carece de financiamentos. É composta por produções que começaram na década de 1970 e que estiveram profundamente relacionadas com os contextos de colonização, de independência e guerra civil, vividos em Moçambique. Por isso, a sétima arte nesse país atende a essa demanda política, de educação e também de crítica, reforçando o papel do cinema não como simples entretenimento, mas também como elemento ativo e útil para se pensar a história em diversos panoramas e questionar narrativas dominantes.

Nesse sentido, os cineastas que participaram da produção cinematográfica pós-colonial exerceram uma função importante para a construção da identidade moçambicana. Um deles é o brasileiro-moçambicano Licínio Azevedo que, por meio da sua formação em jornalismo e da sua participação no Instituto Nacional de Cinema (INC), representa em suas obras a cultura e a sociedade moçambicanas.

No caso aqui estudado, entende-se que, em *Virgem Margarida*, Licínio Azevedo apresenta um governo falho, com rastros de corrupção em sua própria estrutura, com generais pervertendo os novos ideais moçambicanos e mantendo posturas inadequadas, como seduzir prostitutas ou violentar Margarida. No final da narrativa, é perceptível a decepção sentida pela Comandante Maria João por ter inicialmente acreditado no projeto de nação encabeçado pelo novo governo. Essa crença que aparece como sendo da personagem, ou do corpo militar do qual pertencia, é de parte da população moçambicana que, aos poucos, viram as ações do partido desviarem-se do discurso inicial que anunciava tempos de mudança.

Em *A última prostituta*, essas contradições também se fazem presentes. São relatadas situações de fome, violência e descaso com as reeducandas. As mulheres, mesmo após a saída dos campos, viviam com medo. Algumas delas, quando voltaram à cidade, sequer ainda tinham suas casas e ficavam sem ter onde morar. Algumas enlouqueceram. Outras morreram. O documentário representa, por meio da história dessas mulheres, a crueldade de uma época moçambicana e de um governo que levou até as últimas consequências seu ideal de nação.

Dessa maneira, a ficção e o documentário selecionados trazem, em comum, a possibilidade de problematizar uma narrativa sobre Moçambique após o período colonial. O ponto de intersecção entre eles também está na história de Margarida e também na das ex-reeducandas. As mulheres, os campos e a política da FRELIMO, incluindo as noções de tradição e modernidade, servem como os principais pontos tratados nos dois filmes.

Tais constatações levam à conclusão de que *A última prostituta* e *Virgem Margarida* são obras com forte teor político que, longe de se restringirem à vida de Margarida, ampliam seus horizontes para a história de outras mulheres e enquadram questões bem elucidativas sobre o contexto histórico, político e social de Moçambique pós-1975, além de uma crítica ao modelo de Estado-Nação adotado pelo país. Por meio de sua cinematografia, Azevedo conta uma história recente, uma ferida ainda aberta, um processo que certamente deixou cicatrizes nas pessoas e nas memórias individuais e coletiva dos moçambicanos.

REFERÊNCIAS

- AMADIUME, Ifi. African Women: Voicing Feminisms and Democratice Futures. **Macalester International**: v. 10, Article 9, 2001, p. 47-68.
- ANJOS, Marlene dos. Literatura e cinema moçambicanos: Margaridas – imagens da prostituta em José Craveirinha e em Licínio Azevedo. In: SECCO, Carmen Lucia Tindó. (org.). **Pensando o cinema moçambicano**: ensaios. São Paulo: Kapulana, 2018, p. 113-124.
- ARENAS, Fernando. Retratos de Moçambique pós-guerra civil: a filmografia de Licínio 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, p. 19 - 35.
- AZEVEDO, Licínio. Crônicas – Licínio Azevedo. In: SECCO, Carmen Tindó; LEITE, Ana Mafalda; PATRAQUIM, Luís Carlos (org.). **CineGrafias Moçambicanas**: memórias & crônicas & ensaios. São Paulo: Kapulana, 2019, p. 148-179.
- BAKARE-YUSUF, Bibi. Além do determinismo: A fenomenologia da existência feminina Africana. Tradução para uso didático de BAKARE-YUSUF, Bibi. Beyond Determinism: The Phenomenology of African Female Existence. **Feminist Africa**, Issue 2. Trad. Aline Matos da Rocha e Emival Ramos. 2003.
- 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.
- BAMBÁ, Mahomed. O(s) cinema(s) africano(s): no singular e no plural. In: BAPTISTA, Mauro; MASCARELLO, Fernando (orgs.). **Cinema mundial contemporâneo**. Campinas: Papirus, 2008, p. 215-231.
- BARBOSA, Pedro Oliveira. O cinejornal Kuxa Kanema e a imagem de Samora Machel. **Oficina do Historiador**, Porto Alegre, EDIPUCRS, v. 11, n. 2, jul./dez. 2018, p. 139-158.
- 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.
- BARROS, José D'Assunção. Cinema e história - as funções do cinema como agente, fonte e representação da história. **Ler História**, 52, 2007, p. 127-159.
- BASÍLIO, Guilherme. Samora Machel: O princípio do Homem Novo e seus significados. **Revista Udzimi**, n. 7, Maputo, 2011.
- BOUGHEDIR, Ferid. O cinema africano e a ideologia: tendências e evolução In: MELEIRO, Alessandra (org.). **Cinema no mundo**: indústria, política e mercado: África. São Paulo: Escrituras Editora, 2007, p. 37-56.

BRITO, Luís de. **A FRELIMO, o marxismo e a construção do estado nacional 1962-1983**. Maputo: IESE, 2019.

CABAÇO, José Luís. **Moçambique: identidades, colonialismo e libertação**. 2007. Tese (Doutorado em Antropologia) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

CASIMIRO, Isabel. **Paz na terra, guerra em casa**. Recife: Editora UFPE, 2004.

CASIMIRO, Isabel. Repensando as relações entre mulher e homem no tempo de Samora. **Centro de Estudos Africanos**, 2001, p. 01-22.

CASIMIRO, Isabel; ANDRADE, Ximena. A identidade do feminismo crítico em Moçambique: situando a nossa experiência como mulheres, acadêmicas e activistas. **Centro de Estudos Africanos**, 2007, p. 01-18.

CONVENTS, Guido. O cinema moçambicano colonial. In: SECCO, Carmen Tindó; LEITE, Ana Mafalda; PATRAQUIM, Luís Carlos (org.). **CineGrafias Moçambicanas: memórias & crônicas & ensaios**. São Paulo: Kapulana, 2019, p. 29 -50.

CUCO, Arcénio Francisco. FRELIMO: de um movimento revolucionário a partido político. **REVISTA NEP (Núcleo de Estudos Paranaenses)**, Curitiba, v.2, n.2, 2016, p. 137-152.

ENTREVISTA com Licínio Azevedo. [S. l.: s. n.]. 2013. 1 vídeo (7 min). Publicado pelo canal Jornal aVerdade. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=13NoKxKgCPM>. Acesso em: 18 jun. 2022.

FERNANDES, Rhuann. O lobolo e suas narrativas: implicações históricas e sociais de um ritual vivo. **África (s)**, v.7, n. 13, ano 2020, p. 259-287.

FERREIRA, Carolin Overhoff. As produções transnacionais luso-africanas. In: FERREIRA, Carolin Overhoff. (org.). **África: um continente no cinema**. São Paulo: Editora Unifesp, 2014, p. 107-141.

FERREIRA, Carolin Overhoff. Introdução. In: _____. **África: um continente no cinema**. São Paulo: Editora Unifesp, 2014, p. 09-16.

FERRO, Marc. **Cinema e História**. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

FIELD, Syd. O que é um roteiro?. In: FIELD, Syd. **Manual do roteiro: os fundamentos do texto cinematográfico**. 14. ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001, p. 11-19.

FRANÇA, Alex Santana. **“Voltam os que não morreram, vão embora os que aqui ficaram. Ai, esta dança, minha mãe, até as crianças dançam”?**: experiências migratórias e diaspóricas na trajetória pessoal e na obra de Licínio Azevedo. 2018. Tese. (Doutorado em Literatura e Cultura). Universidade Federal da Bahia, Instituto de Letras, Salvador, 2018.

FRANÇA, Alex Santana. A produção documentarista de Licínio Azevedo: imagens, discursos e narrativas moçambicanas do pós-independência. **Mulemba**. Rio de Janeiro: UFRJ, v.9, n.17, 2017, p. 99-111.

FRANÇA, Alex Santana. O cinema em Moçambique – história, memória e ideologia: análise dos filmes *Chaimite, a queda do Império Vátua* (1953) e *Catembe: sete dias em Lourenço Marques* (1965). In: MORAIS, Carolina Maíra Gomes; PEREIRA, Matheus Serva; MATTOS, Regiane Augusto de (org.). **Encontros com Moçambique** [recurso eletrônico]. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio, 2016, p. 97 - 123.

FRY, Peter. Culturas da diferença: sequelas das políticas coloniais portuguesas e britânicas na África Austral. **Afro-Ásia**, 29-30, 2003, p. 271-316.

FURQUIM, Fabiane Miriam. Repensando a Tradição e a Modernidade em Moçambique: uma abordagem conceitual. In: ENCONTRO REGIONAL DE HISTÓRIA, 15. 2016, Curitiba. **Anais eletrônicos** [...]. Curitiba: UFPR, 2016. Disponível em: http://www.encontro2016.pr.anpuh.org/resources/anais/45/1468157104_ARQUIVO_FabianeFurquim,Anpuh2016. Acesso em: 13 jun. 2022.

GALLO, Fernanda. A história moçambicana através das telas do cinema. **Revista Outras Fronteiras**, Cuiabá-MT, vol. 7, n.1, 2020, p. 170-190.

GONÇALVES, Thaísa Antunes. A trajetória do cinejornal *Kuxa Kanema* e seu papel na independência de Moçambique. **Temática**. NAMID/UFPB, Ano XIII, n. 01, 2017, p. 64-79.

GRAÇA, Pedro Borges. **A construção da nação em África (Ambivalência Cultural de Moçambique)**. Coimbra: Edições Almedina, 2005.

HAMURABI, Estêvão Azarias. Brasil no cinema de Moçambique. Publicado por **Plataforma Media**, Maputo, em 10 jun. 2014. Disponível em: <https://www.plataformamedia.com/2014/06/10/brasil-no-cinema-de-mocambique/>. Acesso em: 12 mai. 2022.

HERNÆS, Per. O "tradicional" e o "moderno" na África Ocidental. **Série Africana** n. 7, Departamento de História, Universidade Norueguesa de Ciência e Tecnologia, Trondheim, Noruega, 2005, p. 1259-1283.

INSTITUTO NACIONAL DE ESTATÍSTICA – Moçambique. **40 Anos de independência nacional, um retrato estatístico**. Maputo: Instituto Nacional de Pesquisa, 2015.

LANÇA, Marta. Reeducação de Mulheres, entrevista a Licínio Azevedo sobre o filme "Virgem Margarida". Publicado por **Buala**, Lisboa, em 10 set. 2012. Disponível em: <https://www.buala.org/pt/afroscreen/reeducacao-de-mulheres-entrevista-a-licinio-azevedo-sobre-o-filme-virgem-margarida>. Acesso em: 18 jun. 2022.

LIMA JÚNIOR, David Marinho de. O cinema africano. In: _____. **Descolonizando as mentes: Ousmane Sembène e a proposta de um Cinema Africano na década de 1960**. 2014. Dissertação (Mestrado em História Social da Cultura) - Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014, p. 43-72.

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

LUZ, João. Licínio de Azevedo, realizador - Uma vida a contar estórias. Publicado por **Hoje Macau**, Macau, em 25 jan. 2017. Disponível em: <https://hojemacau.com.mo/2017/01/25/licinio-de-azevedo-realizador-uma-vida-a-contar-estorias/>. Acesso em: 14 mai. 2022.

MACAGNO, Lorenzo. Política e cultura no Moçambique pós-socialista. **Novos Estudos**. n. 67, 2003, p. 75-89.

MACAMO, Elísio. Modernidade e tradição. In: SANSONE, Livio; FURTADO, Cláudio Alves (org.). **Dicionário crítico das ciências sociais dos países de fala oficial portuguesa**. Salvador: EDUFBA, 2014, p. 363-377.

MACHEL, Samora. **A libertação da mulher é uma necessidade da Revolução, garantia da sua continuidade, condição do seu triunfo**. Coleção Estudos e Orientações. Maputo: República Popular de Moçambique, 1979.

MACHEL, Samora. **Defender a pátria, eliminar a fome: tarefa de todos os Moçambicanos**. Coleção 4º Congresso. Maputo: Partido FRELIMO, 1983.

MACHEL, Samora. **Na educação só investiremos em terreno fértil**. Coleção “Palavras de Ordem”. Maputo: Partido FRELIMO, 1981.

MALOA, Joaquim Miranda. O lugar do marxismo em Moçambique: 1975-1994. **Revista Espaço Acadêmico**, Ano 11, n. 122, 2011, p. 85 - 92.

MANJATE, Teresa. Virgem Margarida e A Última Prostituta: a morte das fronteiras entre o documentário e a ficção?. **Mulemba**. Rio de Janeiro: UFRJ, v.9, n.17. p. 112-121, jul/dez 2017.

MARTINS, Gisele Meneses. **A utilização do cinema no ensino de história: o Filme *Virgem Margarida* e a Política Sociocultural em Moçambique Pós-Independência**. 2020. Dissertação. (Mestrado em Ensino de História). Universidade Federal do Rio de Janeiro, Instituto de História, Rio de Janeiro, 2020.

MATOS, Patrícia Ferraz de. Discursos, imagens e saberes: o lugar das colónias e das suas populações *no império colonial português*. **As “côres” do império: representações raciais no Império Colonial Português**. 3.^a ed. Lisboa: ICS. Imprensa de Ciências Sociais, 2006, p. 53-159.

MBEMBE, Achille. As formas africanas de auto-inscrição. **Estudos Afro-Asiáticos**, Ano 23, n. 1, 2001, p. 171-209.

MENESES, Maria Paula. Corpos de violência, linguagens de resistência: as complexas teias de conhecimentos no Moçambique contemporâneo. In: SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula (org.). **Epistemologias do Sul**. Coimbra: Edições Almedina, 2009, p. 177-214.

MIRANDA, Maria Geralda de. A árvore dos antepassados, de Licínio Azevedo: cinema, documentário e política. In: SECCO, C. L. T. (org.). **Pensando o cinema moçambicano: ensaios**. São Paulo: Kapulana, 2018, p. 37-54. 1

MOÇAMBIQUE. Lei n. 1/2017, de 06 de janeiro de 2017. **Boletim da República**, Publicação Oficial da República de Moçambique, Assembleia da República, Maputo, 06 de jan. 2017. I Série, Número 4. Disponível em: <https://gazettes.africa/archive/mz/2017/mz-government-gazette-series-i-dated-2017-01-06-no-4.pdf>. Acesso em: 06 mar. 2022.

MORAIS, Marla Perla. As autoridades tradicionais e a guerra civil moçambicana em *Ventos do apocalipse*, de Paulina Chiziane. **Mulemba**. Rio de Janeiro: UFRJ, v.14, n.2., 2016, p. 111-126.

MUIANGA, Baltazar Samuel. **Risco e saúde no contexto do VIH/SIDA** - O caso da prostituição na Baixa da Cidade de Maputo. 2009. Dissertação (Mestrado em Estudos Africanos - Desenvolvimento Social e Económico em África: Análise e Gestão) - Instituto Superior de Ciências do Trabalho e da Empresa, Lisboa, 2009.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Tradução: MARTINS, M. S. 6. ed. Campinas: Papyrus, 2016.

NÓVOA, Jorge. Apologia da relação cinema-história. In: NÓVOA, Jorge; BARROS, José D'Assunção (Org.). **Cinema-história: teoria e representações sociais no cinema**. 3.ed. Rio de Janeiro: Apicuri, 2012, p. 19-54.

OYĚWUMÍ, Oyèrónké. Conceituando o gênero: os fundamentos eurocêtricos dos conceitos feministas e o desafio das epistemologias africanas. Tradução para uso didático de: OYĚWUMÍ, Oyèrónké. Conceptualizing Gender: The Eurocentric Foundations of Feminist Concepts and the challenge of African Epistemologies. *African Gender Scholarship: Concepts, Methodologies and Paradigms*. **CODESRIA Gender Series**. Volume 1. Trad. Juliana Araújo Lopes. Dakar, CODESRIA, 2004, p. 01-08.

PEREIRA, Ana Cristina. **Alteridade e identidade na ficção cinematográfica em Portugal e em Moçambique**. 2019. Tese. (Doutorado em Estudos Culturais). Universidade do Minho, Instituto de Ciências Sociais, Braga, 2019.

PEREIRA, Ana Cristina; CABECINHAS, Rosa. “Um país sem imagem é um país sem memória...”. Entrevista com Licínio Azevedo. **Estudos Ibero-Americanos**, Porto Alegre, v. 42, n. 3, 2016, p. 1026-1047.

PEREIRA, Mariana. Licínio Azevedo: “Eu não faço filmes políticos. Não tenho culpa se tudo é político”. Publicado por **Diário de Notícias**, Lisboa, em 29 set. 2019. Disponível em: <https://www.dn.pt/artes/licinio-azevedo-eu-nao-faco-filmes-politicos-nao-tenho-culpa-se-tudo-e-politico-8805807.html>. Acesso em: 10 mai. 2022.

PESAVENTO, Sandra. **História & história cultural**. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

PINHO, Osmundo. O “Destino das Mulheres e de sua Carne”: regulação de gênero e o Estado em Moçambique. **Cadernos Pagu** (45), julho-dezembro de 2015: 157-179.

QUEMBO, Carlos. O poder do poder: Operação Produção (1983) e a produção dos “improdutivos” urbanos no Moçambique pós-colonial. **Cadernos de História de Moçambique**, vol.1, 2012, p. 65-81.

REIS, João; MUIUANE, Armando Pedro (org.). **Datas e documentos da história da FRELIMO**. 2. Ed. Maputo: Imprensa Nacional, 1975.

ROSENSTEIN, Johannes. Uma breve história do cinema africano: relato de viagem. In: FERREIRA, Carolin Overhoff. (org.). **África: um continente no cinema**. São Paulo: Editora Unifesp, 2014, p. 77-103.

- SAMB, Fatime. A mulher moçambicana e as práticas culturais. In: MORAIS, Carolina Maíra Gomes; PEREIRA, Matheus Serva; MATTOS, Regiane Augusto de (org.). **Encontros com Moçambique** [recurso eletrônico]. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio, 2016, p. 175-193.
- SANTANA, Cristiane Soares de. Produzir como palavra de ordem: a experiência da Operação Produção em Moçambique. CONGRESSO SERGIPANO DE HISTÓRIA E 4 ENCONTRO ESTADUAL DE HISTÓRIA DA ANPUH/SE, 4., 2014, Aracaju. **Anais eletrônicos** [...]. Sergipe: IHGS, 2014. Disponível em: <http://www.encontro2014.se.anpuh.org/site/anaiscomplementares#C>. Acesso em: 18 jun. 2022.
- SANTANA, Jacimara Souza. A participação das mulheres na Luta de Libertação Nacional de Moçambique em notícias (revista Tempo 1975-1985). **Sankofa**. Revista de História da África e de Estudos da Diáspora Africana, n. 4, 2009, p. 67-87.
- SANTANA, Jacimara Souza. **Mulher e notícias**: os discursos sobre as mulheres de Moçambique na revista Tempo (1975-1985). 2006. Dissertação. (Mestrado em História). Universidade Federal da Bahia, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Salvador, 2006.
- SECCO, Carmen Tindó; LEITE, Ana Mafalda; PATRAQUIM, Luís Carlos. Entrevistas – Licínio Azevedo. In: SECCO, Carmen Tindó; LEITE, Ana Mafalda; PATRAQUIM, Luís Carlos. (org.). **CineGrafias Moçambicanas: memórias & crônicas & ensaios**. São Paulo: Kapulana, 2019, p. 89 -91; 148-179.
- SHOHAT, Ella; STAM, Robert. O cinema terceiro-mundista. In: _____. **Crítica da imagem eurocêntrica** - multiculturalismo e representação. Tradução de Marcos Soares São Paulo: Cosac Naify, 2006, p. 355-406.
- TEIXEIRA, Ana Luísa. A construção sociocultural de “gênero” e “raça” em Moçambique: continuidade e ruptura nos períodos colonial e pós-colonial. In: CONGRESSO SOPCOM, 6., 2009, ISCTE – Centro de Estudos Africanos. **Anais...**, 2009, p. 5077-5095.
- 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 Editora, 2007, p. 27-32.
- THOMAZ, Omar Ribeiro. “Escravos sem dono”: a experiência social dos campos de trabalho uma abordagem conceitual. In: ENCONTRO REGIONAL DE HISTÓRIA, 15., 2016, Universidade de São Paulo, São Paulo. **Anais...**, 2007, p. 177-214.
- VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Tradução: Marina Appenzeller. 7. ed. Campinas: Papirus, 2012.

OUTRAS REFERÊNCIAS

FILMOGRAFIA

A ÚLTIMA Prostituta. Direção: Licínio Azevedo. Produção: Ébano Multimedia, 1999. Publicado pela plataforma NetKanema. Disponível em: <https://netkanema.co.mz/programs/ultima-prostituta?offset=669>. Acesso em: 18 jun. 2021.

VIRGEM Margarida. Direção: Licínio Azevedo. Produção: Ébano Multimedia, 2012. 1 vídeo (83 min). Publicado pelo canal Fernando Gil. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=-6dj_eaBqBc. Acesso em: 12 out. 2020.

APÊNDICE A - Filmografia de Licínio Azevedo

FILME	REALIZAÇÃO E PRODUÇÃO	PRODUTORA	PRÊMIOS
<i>O poço</i> (Proposta de vídeo educativo/ Ficção, 22min, 1986)	Realizado e produzido por Licínio Azevedo	Instituto de Comunicação Social	Prêmio Especial do Júri no Terceiro Festival Internacional de Cinema e Vídeo do Rio de Janeiro. Medalha de Ouro no Primeiro Festival Pan-Árabe Africano de Filmes Educativos.
<i>Com licença professor</i> (Proposta de vídeo educativo/ Ficção documental, 13min, 1986)	Realizado e produzido por Licínio Azevedo	Instituto de Comunicação Social	_____
<i>Melancólico</i> (Videoclipe, 07min, 1986)	Realizado e produzido por Licínio Azevedo	Instituto de Comunicação Social	_____
<i>A colheita do diabo</i> (Ficção, 52min, 1988)	Realização de Licínio Azevedo. Produção de Brigitte Bagnol	Instituto Nacional de Cinema (Moçambique), Centre d'Action Culturel de Montbelliar (Bélgica), RBT, CIP, FR3, Pygma (França) e Nordisk Film (Dinamarca)	Grande Prêmio do World Wide Video Festival (Holanda) - 1989. Prêmio para o Melhor Vídeo do 1º Festival de Filmes da África Austral.
<i>Marracuene</i> (Documentário, 45min, 1990)	Realização de Licínio Azevedo. Produção de Pedro Pimenta	Ébano Multimedia	_____
<i>Adeus RDA</i> (Ficção documental, 26min, 1992)	Realizado e produzido por Licínio Azevedo	Ébano Multimedia, em parceria com a Alemanha	_____

<p><i>A árvore dos antepassados</i> (Documentário, 50min, 1994)</p>	<p>Realização de Licínio Azevedo. Produção de Pedro Pimenta</p>	<p>Ébano Multimedia</p>	<p>Prêmio para o Melhor Vídeo da XXIII Jornada Internacional de Cinema da Bahia, Brasil.</p> <p>Prêmio Leonardo para a Melhor Coprodução Internacional, Festival de Parma, Itália – 1995.</p> <p>The Untold Stories Award, UK - 1996.</p> <p>Prêmio do Público no Fórum de Mensagens Humanitárias, Bélgica - 1996.</p> <p>Prêmio para o "Full length cultural documentary", no Southern African Film Festival - 1996.</p> <p>Menção Especial no NAAEE Film and Video Festival, Canadá - 1994.</p> <p>Menção Especial, “Independent Award”, no North-South Media Festival, Suíça -1995.</p>
<p><i>A guerra da água</i> (Documentário, 73min, 1996)</p>	<p>Realização de Licínio Azevedo. Produção de João Ribeiro</p>	<p>Ébano Multimedia</p>	<p>Selecionado para o "Festival do Réel", França - 1996.</p> <p>Prêmio Southern Africa Communications for Development para a melhor produção - 1996.</p> <p>Menção Especial do Júri, no Festival Internacional de Filmes sobre o Meio- Ambiente, Freiburg, RFA - 1996.</p> <p>Menção Especial do Júri na XXIII Jornada Internacional de Cinema e Vídeo da Bahia, Brasil - 1996.</p> <p>Certificado de Mérito no 3o Festival Internacional de Filmes sobre o Meio- Ambiente, Pretoria - 1997.</p>

<i>Tchuma Tchato</i> (Documentário, 56min, 1997)	Realização de Licínio Azevedo. Produção de João Ribeiro	Ébano Multimedia	Prêmio Panda Wildscreen Film Festival, Inglaterra – 1998.
<i>Massassane Afela Kwhatini / O homem bom morre longe de casa</i> (Documentário, 46min, 1998)	Realização de Licínio Azevedo. Produção de Abdul Manafe	Ébano Multimedia	_____
<i>As pitas</i> (Ficção, 56min, 1998)	Realizado e produzido por Licínio Azevedo	Ébano Multimedia	_____
<i>A última prostituta</i> (Documentário, 48min, 1999)	Realizado e produzido por Licínio Azevedo	Ébano Multimedia	_____
<i>Mariana e a lua</i> (Documentário, 80min, 1999)	Realização de Licínio Azevedo. Produção de Abdul Manafe, Licínio Azevedo e Nils Christoffersen	Ébano Multimedia	_____
<i>Histórias comunitárias</i> (Série com 6 documentários de aproximadamen te 28min cada, 2000)	Realização de Orlando Mesquita. Produção de Licínio Azevedo	Ébano Multimedia	_____
<i>A ponte</i> (Documentário, 52min, 2001)	Realizado e produzido por Licínio Azevedo	Ébano Multimedia	Golden Dhow no 5º Festival Internacional de Filmes de Zanzibar - 2002. Menção Honrosa no CineEco, Festival Internacional de Cinema e Vídeo de Ambiente da Serra da Estrela, Portugal.

<i>Eclipse</i> (Documentário, 25min, 2002)	Realização de Orlando Mesquita. Produção de Licínio Azevedo	Steps for the future (África do Sul)	_____
<i>Desobediência</i> (Ficção documental, 92min, 2002)	Realizado e produzido por Licínio Azevedo	Ébano Multimedia e Cinamate (Portugal), coprodução RTP (Portugal)	Troféu de Prata - FIPA 2003, Biarritz - França. Prémio Kuxa Kanema, do FUNDAC, para o melhor filme moçambicano de 2002. Menção Especial do Júri pela interpretação da atriz Rosa Castigo no 5º Festival Internacional de Filmes de Zanzibar - 2002.
<i>Night stop</i> (Documentário, 52min, 2002)	Realizado e produzido por Licínio Azevedo	Ébano Multimedia	_____
<i>A bola</i> (Ficção, 05min, 2002)	Realização de Orlando Mesquita. Produção de Licínio Azevedo	Steps for the future (África do Sul)	Prémio Especial do Júri no Festival Cannes Júnior, França - 2002. Prémio Especial do Júri do Festival de BANFF, Canadá - 2002. Prémio do Júri Internacional de Estudantes de BANFF para o Melhor Programa Infantil, Canadá - 2002. Melhor Filme Africano no Apollo Film Festival, S.A - 2002. Menção Especial do Júri no Festival de Guanajuato, México, 2002.
<i>Mãos de barro</i> (Documentário, 50min, 2003)	Realização de Licínio Azevedo. Produção de Licínio Azevedo e Camilo de Sousa	Ébano Multimedia	_____

<p><i>Acampamento de desminagem</i> (Documentário, 60min, 2005)</p>	<p>Realização de Licínio Azevedo. Produção de Licínio Azevedo e Camilo de Sousa</p>	<p>Ébano Multimedia</p>	<p>Prêmio Internacional WEEC para o melhor documentário que mostra a relação entre o homem e o meio-ambiente, XV Festival de Cinema Africano, da Ásia e América Latina de Milão, 2005.</p> <p>Segundo prêmio no Concurso Internacional de Documentários Janela para o Mundo, XV Festival do Cinema Africano, da Ásia e América Latina, 2005.</p> <p>Prêmio do Júri de Estudantes de Turim para a melhor longa-metragem, Festival Cinemambiente 2005, Turim, Itália.</p> <p>Melhor documentário longa-metragem no 1º FESTPORTO – Festival de Cinema dos Países de Língua Portuguesa – Brasil, 2005.</p>
<p><i>O grande bazar</i> (Ficção, 56min, 2006)</p>	<p>Realização de Licínio Azevedo. Produção de Camilo de Sousa</p>	<p>Ébano Multimedia</p>	<p>Troféu de Prata - FIPA 2006, Biarritz - França.</p> <p>Troféu Andorinha Digital para longa-metragem de ficção – II CinePort – Portugal.</p> <p>Melhor curta-metragem de ficção, 27º Festival Internacional de Cinema de Durban.</p> <p>Melhor ficção na 33ª Jornada Internacional de Cinema da Bahia – Brasil.</p> <p>Melhor longa-metragem na XVI edição do Festival de Filmes Balafon, Bari, Itália.</p> <p>Prêmio do público para a melhor curta-metragem – Festival de Cinema de África – Angers – França.</p>

<i>Ricardo Rangel</i> – <i>ferro em brasa</i> (Documentário, 50min, 2006)	Realizado e produzido por Licínio Azevedo	Ébano Multimedia e Lx Filmes (Portugal)	_____
<i>Hóspedes da noite</i> (Documentário, 53min, 2007)	Realização de Licínio Azevedo. Produção de Camilo de Sousa	Ébano Multimedia	Troféu de Ouro - FIPA 2008, Biarritz – França. Prêmio AFRICALIA do melhor documentário – 4º Festival des Cinémas Africains – Bruxelas. Prêmio Especial do Júri do Concelho de Cidadãos Estrangeiros Residentes em Bolonha – Festival Terra de Todos, Itália, 2010.
<i>A ilha dos espíritos</i> (Documentário, 63min, 2010)	Realizado e produzido por Licínio Azevedo	Ébano Multimedia	_____
<i>Virgem Margarida</i> (Ficção, 85min, 2012)	Realização de Licínio Azevedo. Produção de Pedro Pimenta, Pandora da Cunha Telles, Pablo Iraola, Jacques Bidou, Marianne Dumoulin e Mariano Bartolomeu	Ébano Multimedia, Ukbar Filmes (Portugal), JBA Production (França) e Dreadlocks (Angola)	Prêmio do Público e Menção Honrosa - Amiens International Film Festival, 2012. Prêmio do Cineport - Portuguese Film Festival para Melhor Atriz Coadjuvante – Rosa Mario, pela sua participação no filme Virgem Margarida, 2014. Prêmio de melhor longa-metragem de ficção - Festival Internacional de Cinema de Argel, Argélia, 2013.

<p><i>Comboio de sal e açúcar</i> (Ficção, 92min, 2016)</p>	<p>Realização de Licínio Azevedo. Produzido por Pandora da Cunha Telles e Pablo Iraola. Coproduzido por Licínio Azevedo, Philippe Avril, Beto Rodrigues, Tatiana Sager, Elias Ribeiro e John Trengove</p>	<p>Ukbar Filmes (Portugal), em coprodução com Ébano Multimedia, Les Films de L'étranger (França), Urucu Media (África do Sul) e Panda Filmes (Brasil)</p>	<p>Prêmio Boccalini de Ouro, dos Críticos Italianos de Cinema - Festival de Locarno, Suíça, 2016.</p> <p>Tanit de Ouro para Melhor Longa-Metragem de Ficção – 28 Jornadas Cinematográficas de Cartago (JCC) – Tunísia, 2017.</p> <p>Prêmio de Melhor Imagem - JCC, Tunísia, 2017.</p> <p>Prêmio da Federação Internacional da Crítica de Cinema – JCC, 2017, Tunísia.</p> <p>Prêmio da Crítica Cinematográfica Africana – JCC, Tunísia, 2017.</p> <p>Prêmio de Melhor Realizador – 20º Festival do Cinema Africano de Khouribga, Marrocos, 2017.</p> <p>Prêmio para Melhor Guião – 20º Festival do Cinema Africano de Khouribga, Marrocos, 2017.</p> <p>Prêmio de Melhor Realizador – 38º Festival Internacional de Cinema do Cairo.</p> <p>Prêmio de Melhor Realizador – 26º PAFF, Los Angeles, 2018.</p> <p>Prêmio de Melhor Longa-Metragem de Ficção – Festival de Cinema de Johannesburg, 2017.</p> <p>Prêmio da Academia Sotigui para Melhor Jovem Atriz Africana – Melanie de Vales Rafael, pela sua participação no filme Comboio de Sal e Açúcar, Ouagadougou, 2018.</p> <p>Prêmio Novo Talento – 11 Edição de Prémio para Atores de Cinéma da Fundação GDA – Matamba Joaquim pela sua participação no filme Comboio de Sal e Açúcar, Portugal, 2018.</p>
---	---	---	---