

**As contradições do projeto da nação moçambicana pós-independência no filme *Virgem Margarida*, de Licínio Azevedo**

Alex Santana França<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Professor, escritor e pesquisador, graduado em Letras vernáculas, pela Universidade Federal da Bahia em 2007. Especialista em Metodologia do ensino de história e cultura afro-brasileira e indígena pela Faculdade de Ciências Educacionais e Argumento Pós-graduação em 2010, Mestre em Literatura e cultura pela Universidade Federal da Bahia em 2012. Atualmente é doutorando do Programa de Pós-graduação em Literatura e Cultura (PPGLitCult/UFBA), onde desenvolve pesquisa na área de cinemas africanos, e graduando em Jornalismo pela Faculdade de Comunicação (UFBA).

**E-mail: alexsfranca@yahoo.com.br**

## Resumo

O presente artigo pretende analisar as contradições do projeto da nova nação moçambicana, proposto pelo governo pós-independência, por meio do filme *Virgem Margarida* (VIRGEM, 2012), dirigido pelo cineasta brasileiro-moçambicano, Licínio Azevedo. A metodologia de análise fílmica proposta segue a perspectiva de interpretação sócio-histórica (VANOYE, 2014). Acredita-se que ao retomar o ano de 1975, quando Moçambique torna-se oficialmente um país independente, o qual verá na prática o projeto de nova nação, em parte delineado ainda no período de luta de libertação. *Virgem Margarida* (VIRGEM, 2012) traz alguns questionamentos à funcionalidade desse projeto, apresentando falhas que não estavam previstas em sua elaboração. Defende-se que a recorrência ao passado no filme não funciona como um desejo de reviver o irrecuperável, mas sim, de estabelecer uma reflexão crítica sobre os acontecimentos históricos referidos, a fim de oferecer outras narrativas e olhares sobre estes fatos, que não necessariamente dialogam com os discursos oficiais, como os das personagens femininas do filme, por exemplo, que sofreram opressão e violência ao longo de toda a narrativa, desde sua captura em Maputo, pelos soldados do Exército da FRELIMO, até o treinamento militar ao qual são submetidas para que atinjam o status de “mulher nova”.

Palavras-chave: Cinema e nação; Moçambique pós-independência; Licínio Azevedo.

## Abstract

This essay explores questions raised by the film *Virgem Margarida* (VIRGEM, 2012), directed by Brazilian-mozambican director, Licínio Azevedo, regarding the process of nation-building in post-independence Mozambique for an understanding of the country's post-colonial experience. The critical methodology utilized in this essay follows the perspective of socio-historical interpretation (VANOYE, 2014). *Virgem Margarida* (VIRGEM, 2012) takes place in 1975, when Mozambique officially became an independent country, raising questions about the viability of the FRELIMO national project, with flaws that were not foreseen at the time. This essay argues that the return to past in this film does not operate as a regressive desire to revive the irretrievable past, but to engage a critical reflection on certain historical events to offer alternative narratives and perspectives that do not necessarily align with official government discourse. This is particularly the case with the oppression and violence suffered by female characters in the film who were arrested in Maputo by FRELIMO soldiers, to be sent to re-education camps where would achieve the status of “new women” as envisioned by the Marxist-leninist party in power.

Keywords: Film and nation; Mozambique post-independence; Licínio Azevedo.

## 1. Introdução

Só revendo o passado conheceremos o presente. Só conhecendo o presente faremos a perspectiva do futuro. São três elementos fundamentais na sociedade: o passado, o presente e o futuro. São histórias... são páginas marcadas pela história. Não podemos ir contra elas. História é história! [...]. (MACHEL, 1982 *apud* MENESES, 2015).<sup>1</sup>

O enredo de *Virgem Margarida* (VIRGEM, 2012), longa-metragem dirigido pelo cineasta brasileiro-moçambicano, Licínio Azevedo, - com argumento escrito pelo próprio Azevedo junto de Jacques Akchati, e montagem de Nadia Ben Rachid -, é construído com base no período no qual foram criados e ativados, os chamados centros de reeducação em Moçambique, uma das estratégias, no campo sociocomportamental, adotada pelo governo do presidente Samora Machel após a independência do país, em 1975, para a efetivação do projeto do “homem novo” e da “mulher nova”<sup>2</sup> moçambicanos. A criação do “homem novo” proposta pela FRELIMO (Frente de Libertação de Moçambique)<sup>3</sup> ainda durante o confronto contra Portugal, visava, entre outros objetivos, repudiar o colonial e o tradicional, baseando-se em valores nacionalistas, em símbolos patrióticos, nas relações interpessoais de solidariedade, e na formação político-militar (CABAÇO, 2009). Em relação à mulher, o objetivo era criar a “nova mulher moçambicana” fora dos estereótipos e ideais colonialistas. A proposta deste artigo é analisar as contradições desse projeto, por meio do filme selecionado.

Em entrevista a Leonardo Luiz Ferreira (2015), o diretor explicou, com mais detalhes, como surgiu a ideia do filme:

---

<sup>1</sup> Arquivo Histórico de Moçambique – Fundo Oral. “Reunião com os Comprometidos, 1982”, Fundo SM0006 (*apud* MENESES, 2015: 42).

<sup>2</sup> A expressão “mulher nova” foi uma escolha do autor para diferenciar os gêneros pois nos documentos oficiais e artigos consultados referentes ao assunto, não há menção ao termo no feminino.

<sup>3</sup> A FRELIMO unificou e conduziu a luta de independência de Portugal, e assumiu o governo após o fim dessa guerra (tornando-se partido político em 1977).

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

Nascido no Rio Grande do Sul, Licínio Azevedo iniciou sua carreira profissional no jornalismo na década de 1970, na cidade de Porto Alegre, em plena ditadura militar no país. Ainda como repórter, percorreu quase toda a América Latina escrevendo sobre temas sociais. Trabalhou igualmente em Portugal e em Guiné-Bissau, na qual, durante dois anos, atuou na formação de jornalistas, e também escreveu o livro *Diário de libertação* (AZEVEDO; RODRIGUES, 1977). Azevedo chegou a Moçambique logo em seguida da publicação, radicando-se no país em 1978. Trabalhou no Instituto Nacional de Cinema (INC), importante centro de produção de cinejornais, documentários e longas-metragens, criado em 1975. Após extensa experiência no INC, Azevedo atuou no Instituto de Comunicação Social, na época em que a televisão estava em fase experimental. Durante cinco anos foi responsável, nesse instituto, pelo programa televisivo semanal Canal Zero, que recebeu vários prêmios internacionais. Como escritor, além de *Diário da libertação* (AZEVEDO; RODRIGUES, 1977), publicou *Moçambique com os mirage*

*sul-africanos a 4 minutos* (AZEVEDO, 1980), *Relatos do povo armado* (AZEVEDO, 1983), *Coração forte* (AZEVEDO, 1995) e o romance *Comboio de sal e açúcar* (AZEVEDO, 1997).

Por meio de um breve levantamento de sua produção fílmica, extensa e reconhecida internacionalmente, é possível observar uma grande variedade de questões referentes às experiências políticas, históricas e sociais moçambicanas, tais como, as consequências da guerra civil pós-independência em *A guerra da água* (GUERRA, 1996) e *Acampamento da desminagem* (ACAMPAMENTO, 2005). A repercussão e as estratégias de combate da epidemia de AIDS em *Night Stop* (NIGHT, 2002), e ainda, práticas socioculturais diversas do contexto moçambicano, em filmes como *Desobediência* (DESOBEDIÊNCIA, 2002) e *O grande bazar* (GRANDE, 2006), entre outros. Muitos de seus filmes também exploram os temas da migração, dos deslocamentos e das trocas culturais, como em *A árvore dos antepassados* (ÁRVORE, 1995), que retrata o retorno de refugiados de guerra a sua terra natal.

Quando questionado sobre o que pensava em relação aos centros de reeducação, Azevedo considerou inicialmente o processo como algo positivo. Ele afirma que, apesar de ter uma opinião favorável, lembra que, na época não havia informação alguma sobre o que se passava nos centros: “até o meu documentário, praticamente nada se falou sobre o tema. Foi nas filmagens de *A Última Prostituta* que soube como as coisas haviam se passado” (PEREIRA, 2015: 2). O diretor acredita que o filme funciona como “gancho para se falar sobre aquela situação, a relação entre as mulheres e as guerreiras camponesas, e sobre como eventualmente todas se unem contra a opressão” (RISTOW, 2015: 1).

Em relação à escolha do gênero do filme, ao justificar a opção de construir *Virgem Margarida* (VIRGEM, 2012) como filme de ficção, a fala de Licínio endossa um discurso recorrente no campo do cinema que defende a extrema distinção entre o filme-documentário (constantemente utilizado pelos historiadores para o entendimento aprofundado de questões atuais ou retomadas sob perspectivas de investigação histórica), e o filme de ficção (ainda visto sem o mesmo prestígio e credibilidade por, por exemplo, alguns historiadores). Muitos acreditam que o

documentário traz para o espectador uma realidade própria, sem a mediação de uma situação predominantemente imaginária, como ocorre na ficção. Contudo, outros defendem que esta mesma realidade pode ser representada a partir de sua re-figuração, por meio da imaginação, da criatividade e da inspiração dedicadas durante o processo (LESSA, 2013). Isto significa dizer que no filme-documentário também é possível encontrar, com bastante frequência, elementos comumente associados à ficção: “imaginação, criatividade, subjetividade, e o exercício de uma visão de mundo particular, resultado da inspiração do autor” (LESSA, 2013: 57). Todos estes elementos, por sua vez, de alguma forma voltados para modelos discursivos comprometidos com critérios de validade na vinculação de informações sobre o histórico.

Assim, a diferença entre o cinema documental e o cinema de ficção, como aponta a historiadora Michele Lagny (2009), é totalmente incerta, já que a ficção pode se inspirar frequentemente no documentário ou o documentário na ficção. Mesmo quando a temática dos filmes de ficção não se refira a eventos ou preocupações dominantes de uma época, as ficções respeitam (salvo em certos gêneros específicos que tem suas próprias leis, como os filmes de terror, por exemplo) as regras da verossimilhança. Para Wolfgang Iser (2002), crítico literário alemão, a distinção entre textos ficcionais e não-ficcionais a partir desse critério (vinculação à verdade, à realidade) é certamente questionável, alegando que textos supostamente não-ficcionais, como, por exemplo, os textos históricos, não seriam totalmente isentos de ficcionalidade, assim como os textos ficcionais não são isentos de realidade no todo. O historiador Hayden White (2005) também compartilha a ideia de que os textos históricos e ficcionais “são mais semelhantes do que distintos da realidade” (WHITE, 2005: 44). O debate, nesse aspecto, permanece. E pensando justamente nisso, Licínio Azevedo tem mesclado sua produção fílmica entre o documental e o ficcional, enfatizando os possíveis objetivos e as características diferenciadas de cada um deles. No caso de *Virgem Margarida* (VIRGEM, 2012), pela complexidade do contexto histórico abordado, a escolha e defesa pelo filme de ficção pode isentá-lo, por exemplo, de problemas com o governo do país e autoridades da FRELIMO.

## 2. O projeto da nação moçambicana e o “homem novo”

O projeto da nova nação moçambicana pós-independência, na concepção da FRELIMO, visava a transformação de todos, sem exceção, “diante de sua imersão na dupla práxis do trabalho com o povo e da guerra como instrumento de aprendizagem permanente e progressiva” (CABAÇO, 2009: 314). A expressão “homem novo”, ou seus similares, “novo homem comunista” e “novo homem socialista”, tomando como referência o *A dictionary of political thought*, elaborado por Roger Scruton,

foi usado desde a década de 1920 tanto por seguidores como por críticos do comunismo soviético, com o intuito de descrever certa transformação não só na ordem econômica, mas também no nível da personalidade individual. Essa transformação ocorreria, ou deveria ocorrer, tanto sob o socialismo como sob a “plenitude do comunismo” para onde o socialismo supostamente caminharia. Conforme essa lógica, ao possuir uma *essência histórica*, o homem passa a ser, em algum sentido, uma criatura diferente sob uma nova ordem econômica, de modo que os valores e as aspirações que o motivavam previamente já não podem ser nem compreendidas, nem reconhecidas (SCRUTON, 1982: 322 apud MACAGNO, 2009: 20)<sup>4</sup>.

Tal perspectiva, pautada pela ideologia marxista, teve fortes implicações no continente africano. Um dos responsáveis pela adaptação do marxismo à realidade da África, de forma crítica e criativa, foi Amílcar Cabral, importante líder político de Cabo Verde e Guiné-Bissau. Com base nas principais referências do marxismo e do estudo das classes sociais, Amílcar desenvolveu uma forma de luta própria contra o regime de espoliação colonial e se ergueu com “a crítica das armas e as armas da crítica” (CABRAL, 1999: 15) para conduzir à vitória o Partido africano da independência de Guiné-Bissau e Cabo Verde (PAIGC) diante do regime colonial português. O projeto político do PAIGC, entretanto, ia além da conquista da independência. Seu objetivo principal era realizar um trabalho de educação político-cultural com o propósito de ajudar o povo africano a entender o seu “direito de possuir a própria história” (GARCIA, 1999), ou seja, de se tornar

<sup>4</sup> SCRUTON, Roger. *A dictionary of political thought*. London: Palgrave Macmillan, 1982.

protagonista e arquétipo do próprio destino. No prefácio do livro *Nacionalismo e cultura* (GARCIA, 1999), Xosé Lois Garcia afirma que as observações do líder africano sobre a função da cultura nos processos *pré* e *pós* independência

foram contributos necessários para que os povos, submersos no colonialismo, avaliassem a situação particular relativamente a outras situações, aparentemente análogas, e tomassem em consideração os componentes culturais que praticam classes subalternas para se aproximarem de uma definição particular de cultura popular (GARCÍA, 1999: 23).

Cabral, em seus textos, defendia o valor da cultura como elemento de resistência ao domínio estrangeiro, pelo fato de ela ser “a manifestação vigorosa, no plano ideológico ou idealista, da realidade material e histórica da sociedade dominada ou a dominar” (CABRAL, 1999: 102). Assim, foi com base na teoria do nascimento de um “homem novo” e uma “mulher nova” (ambos restituídos à sua própria história), e na concepção de luta anticolonial como um processo de transformação política, econômica e mental, que Cabral desenvolveu suas ideias (VILLEN, 2013).

No caso de Moçambique, também se observa a extensão desse projeto e discurso ideológico. Segundo Eduardo Mondlane (2011), um dos fundadores e primeiro presidente da FRELIMO,

como todo nacionalismo africano, o de Moçambique nasceu da experiência do colonialismo europeu. A fonte de unidade nacional é o sofrimento comum durante os últimos cinquenta anos sob o domínio português. O movimento nacionalista não surgiu numa comunidade estável historicamente com uma unidade linguística, territorial, econômica e cultural. Em Moçambique, foi a dominação colonial que deu origem a comunidade territorial e criou as bases para uma coerência psicológica, fundada na experiência da discriminação, exploração, trabalho forçado e outros aspectos da dominação colonial. (MONDLANE, 2011: 333).

A fala de Mondlane (2011) endossa a proposta da FRELIMO de acreditar e defender que a definição de “homem novo” se opunha a algo velho, no caso, representado pelo colonizador português, seus hábitos, culturas, mentalidades e



comportamentos. Assim, no processo de luta pela libertação, essa visão do inimigo (o português) foi fundamental para o desenvolvimento de uma consciência nacional comum (MENESES, 2015) e, para tal concretização, foi necessária uma ruptura radical com a história colonial e com as relações sociais, econômicas e políticas herdadas do colonialismo (MENESES, 2015).

A primeira vez que Samora Machel abordou de forma central e sistemática a ideia de “homem novo” foi em 1970, de acordo com Sérgio Vieira, ex-membro do Comitê Central da FRELIMO,

em um discurso pronunciado na II Conferência do DEC (Departamento de Educação e Cultura) em Tunduru. Nessa ocasião, afirmava a necessidade de “Educar o homem para vencer a guerra, criar uma sociedade nova e desenvolver a pátria”, sendo imperioso, “depois de demonstrar-nos a nocividade, quer da educação tradicional, quer da educação colonial, explicar os objetivos educacionais que nos propomos atingir, em função da nova sociedade pela qual lutamos” (MACHEL, 1978a: 8, apud MACAGNO, 2009: 21).

Para Lorenzo Macagno,

a construção da *nação moçambicana* como uma entidade homogênea só é compreensível sob a lógica do enfrentamento a uma outra entidade que se apresentava igualmente homogênea: a nação portuguesa e suas pretendidas províncias de ultramar. A tão desejada morte da tribo não passava, então, de um desejo de união, de uma forma de conjurar a herança colonial. Sob essa lógica, a nação seria, na imaginação de seus porta-vozes, compacta, singular, unificada. Porém, esse unitarismo reproduzirá, mesmo que com conteúdos inversos, a mesma gramática assimilacionista e intolerante em face dos particularismos culturais, veiculada pelo discurso colonial português (MACAGNO, 2009: 20).

Assim, “esse processo de união foi levado a cabo [...] pelo Estado/Partido FRELIMO que assumiu o papel dirigente e de vanguarda denunciando os *desvios* doutrinários promovidos pelos *inimigos* da nação” (MACAGNO, 2009: 21), e, para alcançar êxitos, essa ambiciosa “operação de engenharia social e moral” (MACAGNO, 2009: 21) pautou-se em “uma parcela de tortuosidade e violência”

(MACAGNO, 2009: 21). A identificação de quem é o inimigo, “fulcral aos processos políticos em situações de guerra” (MENESES, 2015: 10), e o entendimento da sua forma de atuar, tiveram um papel decisivo no contexto moçambicano e continuam presentes “nas disputas entre os vários projetos políticos contemporâneos” (MENESES, 2015: 10).

Esses inimigos que, durante a luta de libertação centravam-se na figura dos colonizadores portugueses, após a independência passaram a ser identificados principalmente como internos, isto é, aqueles moçambicanos que atuaram ao lado dos portugueses durante o período colonial, além daqueles que defendiam o tribalismo, a preguiça, o tradicionalismo. Nos discursos oficiais da FRELIMO, por exemplo, boa parte deles proferidos pelo líder do movimento, Samora Machel, e primeiro presidente do país após a independência, o tribalismo, a superstição, e a tradição, eram os elementos mencionados que operavam no sentido de fragmentação, atentando, portanto, contra a tentativa de construir a nação moçambicana (MACAGNO, 2009). João Lopes (2009) também lembra que os primeiros documentos oficiais da data da independência já refletiam o desejo do novo poder de criar a unidade da nação moçambicana. O autor, citando o artigo 15 da Constituição da República, afirma que seus objetivos fundamentais eram: a defesa e consolidação da independência e da unidade nacional (como consta no artigo 4); assim como o combate enérgico contra o analfabetismo e obscurantismo; o desenvolvimento da cultura e de personalidade nacionais (Constituição da República de Moçambique apud LOPES, 2009: 38).

A ideia de nação que se desenvolveu a partir do século XIX na Europa (e que foi, de certa forma, adotada por países africanos como Moçambique, que tiveram experiências de colonização após suas independências), de fato propunha, entre seus princípios, a união da comunidade em torno de projetos comuns. O filósofo e historiador francês Ernest Renan, um dos primeiros estudiosos a teorizar sobre o assunto, acreditava que uma das funções da nação era criar e manter um comportamento de fidelidade dos cidadãos em relação ao Estado (RENAN, 1997). Benedict Anderson (1989) também acredita que a consciência nacional se constrói a partir de elementos constitutivos imaginados comuns a todas as experiências de

formação da nação. O primeiro subsídio da imaginação nacional seria sua capacidade de criação de fronteiras finitas que dariam as mesmas condições de contenção de seu acesso, fazendo da nação uma comunidade limitada.

Outro elemento adequado é o empenho em afiançar que haja uma incontestável soberania dada a um Estado autônomo que zele pelos interesses exclusivos dos que a ele se encontram subordinados e, por fim, concebendo um sentimento de pertencimento à comunidade que fraternalmente faça seus integrantes se imaginarem como companheiros profundos e iguais. Na medida em que não existe nenhuma comunidade natural em torno da qual as pessoas possam se reunir, e que constitui um determinado agrupamento nacional, esta precisa ser inventada, imaginada. Portanto, torna-se necessário “criar laços imaginários que permitam ‘ligar’ pessoas que, sem eles, seriam simplesmente indivíduos isolados, sem nenhum ‘sentimento’ de terem qualquer coisa comum” (SILVA, 2000: 85).

Os chamados discursos de fundação, quando construídos, visavam atender a esse propósito, ser o elemento de ligação e de interpelação, e incluíam uma série de símbolos, precisamente poemas, imagens visuais, hinos, moedas, selos, e monumentos, que operariam como “elementos centrais do esforço fundacional para a constituição de um imaginário social que, a seu tempo e a sua vez, terminaria por ser objeto de lembrança e se objetivaria na memória nacional oficial” (ACHUGAR, 2006: 204). Além dos símbolos, as narrativas nacionais produzidas a partir da rede intertextual que representa a coesão imaginária da coletividade ligada a uma suposta ancestralidade comum a todos, costumam ser atualizadas a medida que novos textos passam a integrá-las, produzindo novos sentidos, mas sempre se referindo a um passado pretensamente imutável (HALL, 2006). Cabe a essas narrativas fornecer

uma série de estórias, imagens, panoramas, cenários, eventos históricos, símbolos e rituais nacionais que simbolizam ou *representam* as experiências partilhadas, as perdas, os triunfos e os desastres que dão sentido à nação. (HALL, 2006: 52).

O teor imaginativo da nação encontra-se justamente no argumento de que os integrantes de uma nação se alimentam de uma comunhão construída que não estabelece a obrigatoriedade que um membro do grupo conheça todos os demais integrantes, mas a imagem de comunhão entre os mesmos é suficiente para garantir a constituição de um vínculo de comunidade. No caso de Moçambique, o projeto de nação também deveria estar pautado pelas “ideias de igualitarismo, distribuição da riqueza social e democracia participativa” (CABAÇO, 2009: 314). Entretanto, como lembra Hugo Achugar, do projeto “patriarcal e elitista” (ACHUGAR, 2006) – discurso fundante do Estado-nação, em especial o que se desenvolveu na América Latina -, excluiu não só a mulher, mas os índios, negros, escravos, analfabetos e, em muitos casos, aqueles que não possuíam propriedades (ACHUGAR, 2006). Assim, no modelo de nação proposto,

as diferenças étnicas, linguísticas, religiosas e econômicas, raízes de conflitos intestinos ou de possíveis conflitos no futuro, foram escamoteadas a favor de um todo nacional íntegro, patriarcal e fraterno, republicano e disciplinado, aparentemente coeso e, às vezes, democrático. Os cacos e as sobras do material de construção, que ajudou a elevar o edifício da nacionalidade, são atirados ao lixo da subversão, que deve ser combatida a qualquer preço pela polícia e pelo exército. (SANTIAGO, 2008: 58).

Para isso, o discurso sobre a nação pressupôs o “esquecimento e o silenciamento, ou o supôs como uma condição intrínseca, como natural à sua lógica discursiva” (ACHUGAR, 2006: 164). O relato da história oficial, portanto, construiu-se não só a partir de dados e fontes que se escolheram conscientemente para se ter em conta, mas a partir do esquecimento que deixou de fora dados e fontes que o sujeito não conseguia ler ou lembrar (ACHUGAR, 2006).

Em Moçambique, o surgimento de uma nova consciência nacional também exigiu uma nova forma de amnésia, seguindo a “lógica de recordação/esquecimento” (MACAGNO, 2009: 29), por meio de “violentas medidas revolucionárias, como a implantação da Operação Produção e a construção de prisões, eufemisticamente denominadas Centros de Reeducação”

(MACAGNO, 2009: 29), assim como a guerra entre a FRELIMO e a RENAMO, entre 1976 e 1992.

### 3. Análise do filme *Virgem Margarida*

A metodologia de análise proposta neste trabalho segue a perspectiva de interpretação sócio-histórica (VANOYE, 2014), que concebe o filme “como um produto cultural inscrito em um determinado contexto sócio-histórico” (VANOYE, 1994: 54), e que traz como hipótese diretriz a ideia de que um filme “sempre fala do presente, ou sempre diz algo do presente, do aqui e do agora de seu contexto de produção” (VANOYE, 1994: 54). Para a pesquisadora Manuela Penafria (2015), duas etapas são fundamentais nesse processo: a decomposição, ou seja, a descrição do filme, e a interpretação, isto é, o estabelecimento e compreensão das relações entre os elementos decompostos. A análise de conteúdo, por exemplo, que considera o filme “como um relato e tem apenas em conta o tema do filme” (PENAFRIA, 2015: 6), implica, em primeiro lugar, identificar-se o tema de um filme, para em seguida, fazer um resumo da história e a decomposição do filme tendo em conta o que o filme diz a respeito do tema (PENAFRIA, 2015).

A cena de abertura do filme *Virgem Margarida* (VIRGEM, 2012), com um caminhão circulando pelas ruas de Maputo repleto de pessoas cantando e levantando cartazes com os dizeres: “a luta continua”, “unidade, trabalho e vigilância” e “independência ou morte: venceremos”; e a frase que surge ainda nos créditos iniciais: “inspirado em acontecimentos e personagens reais - Moçambique 1975” (VIRGEM, 2012), inserem o filme em um momento histórico. Integrada nesse contexto, a narrativa apresenta em seu decorrer a história de cinco mulheres, quatro destas, Rosa, Suzana, Luísa e Margarida, estão no grupo subversivo, isto é, o das mulheres que não seguem as normas propostas pelo novo governo, portanto, inimigas. A quinta mulher, Maria João, representa o governo e sua proposta de comportamento ideal para a nova nação. As cenas que seguem apresentam as rotinas de cada uma destas mulheres, seus desejos, demandas e algumas características de suas personalidades. A primeira

personagem protagonista em cena é Rosa, que saía de casa para trabalhar enquanto o caminhão continuava circulando pela localidade. Suzana é apresentada na cena seguinte, mãe solteira de duas crianças, enquanto se arruma para ir trabalhar, observa e orienta os filhos durante a refeição do café da manhã. Todos os dias as crianças ficam aos cuidados da vizinha, Dona Vanda, até o retorno de sua mãe no tardar da noite. Após esta cena, tem-se a apresentação de Luísa, arrumando-se em frente ao espelho, ao mesmo tempo em que é criticada pela mãe por conta da vestimenta, considerada por ela indecente. A mãe de Luísa retoma a memória do marido, alegando que se ele estivesse vivo não permitiria que a filha saísse de casa trajada daquela maneira.

O plano posterior mostra o movimento, à noite, da rua Araújo, famosa na capital moçambicana pelos bares e danceterias, assim como pela prostituição. Após esse plano de localização, Rosa aparece novamente na cena, desta vez, oferecendo seus serviços a um dos marinheiros que andava pela calçada. A indiferença do homem a deixa bastante irritada. Na sequência, enquanto Suzana dança no palco de uma danceteria, Luísa está sentada defronte a uma das mesas do bar trocando carícias e beijos com um homem; há um outro casal na mesa, também demonstrando muita intimidade. Nestas cenas iniciais, percebe-se que além de apresentar algumas das personagens principais do filme, com pequenas narrativas introdutórias, elas também destacam algumas características das personalidades dessas personagens, que serão mais aprofundadas adiante: a geniosa e, ao mesmo tempo, bem-humorada, Rosa; a maternal Suzana; a independente Luísa.

Sabe-se que a narrativa fílmica é organizada e sistematizada em planos fílmicos. Segundo Bruno Evangelista da Silva (2013), a ação temporal de um filme pode se desenrolar tal qual a duração objetiva da vida, em uma tentativa de reprodução mecânica e fotográfica da realidade. Para isso, “o curso temporal da vida sofre cortes contínuos no sentido de produzir um movimento peculiar que garante a sua especificidade em relação ao empírico.” (SILVA, 2013: 97). Este efeito é conseguido por meio da montagem. De acordo com Lukács (1982: 67), “a montagem é um princípio estético e ideológico, cujo efeito criador produz

refigurações da realidade que sustentam a credibilidade ou a falseabilidade”.

O processo de montagem proporciona “a ligação que estabelece uma lógica narrativa e o espaço temporal em uma película” (SILVA, 2013: 99). Tal procedimento, costumeiramente considerado técnico, não se reduz a tal aspecto, “tampouco a concepções simplificadas na organização do material, sobretudo quando se leva em consideração a responsabilidade de fazer emergir representações das condições objetivas de existência” (SILVA, 2013: 99). Em relação ao filme *Virgem Margarida* (VIRGEM, 2012), duas possibilidades de montagem podem ser observadas para a construção narrativa, uma delas é a montagem narrativa:

o aspecto mais simples e imediato da montagem, que consiste em reunir, numa sequência lógica ou cronológica e tendo em vista contar uma história, planos que possuem individualmente um conteúdo fatural, e contribui assim para que a ação progrida do ponto de vista dramático (o encadeamento dos elementos da ação segundo uma relação de causalidade) e psicológico (a compreensão do drama pelo espectador). (MARTIN, 2013: 147).

A apresentação sequencial de cada personagem protagonista, na ordem, Rosa, Suzana, Luísa, Margarida e Maria João, ilustra a escolha pela montagem narrativa, pela linearidade das ações, o que torna a narrativa mais facilmente compreensível. Segundo Ken Dancyger (2007), a clareza na narrativa é alcançada justamente “quando o filme não confunde os espectadores. Isso requer uma ação contínua de um plano ao outro e a manutenção de um sentido claro de direção entre os planos” (DANCYGER, 2007: 400). Para alcançar tal objetivo, o montador depara-se com alguns desafios: “escolher o plano que melhor sirva ao propósito dramático do filme” (DANCYGER, 2007: 400) e, uma vez escolhido o plano, “como cortar de um plano para o seguinte a fim de gerar continuidade” (DANCYGER, 2007: 400).

A escolha do diretor, Licínio Azevedo, em parceria com o outro roteirista, Jacques Ackchati, e a montadora, Nadia Ben Rachid, para a introdução da personagem Margarida (que aparece pela primeira vez já capturada, dentro do caminhão), por exemplo, funciona satisfatoriamente, pois evita a repetição de

cena, assim como, não oferece naquele momento muitos detalhes sobre a história da personagem, criando expectativas a serem desvendadas, o que Margarida fazia naquele caminhão, quem era ela, e como foi parar ali, são questões que são reveladas aos poucos. Neste sentido, Dancyger (2007: 400) afirma que

a premissa da não necessidade de mostrar tudo leva logicamente à questão do que é necessário mostrar. Que elementos da cena, em uma série de planos, fornecerão os detalhes necessários para levar o público em direção ao que é mais importante, afastando-se do menos importante? É aqui que surge a escolha do tipo de plano - o plano geral versus o plano médio, o plano médio versus o close-up. É aqui também que surge a decisão sobre o posicionamento da câmera - objetiva ou subjetiva.

Somente na cena em que Margarida está sentada ao lado de Luísa, em um ônibus que vai em direção ao norte do país, descobre-se o que aconteceu com ela. Margarida explica que estava em Maputo com a tia para comprar produtos do enxoval de seu casamento quando foi parada e interrogada por um soldado, que também pediu seus documentos. Entretanto, separada da tia, sem saber ler nem escrever e sem qualquer documento, Margarida acabou sendo levada à força pelo soldado para dentro do caminhão. Enquanto conta sua história, Margarida pede a Luísa que escreva em um lenço o nome de cada cidade por onde passam. O ônibus atravessa as localidades de Xai Xai, Maxixe e Save. Todos os lugares são registrados no lenço pela escrita de Luísa, e posteriormente serão bordados pelas mãos de Margarida. Ela deseja utilizar aquele lenço como prova de sua inocência diante do seu sumiço, para o noivo. Surpresa, Luísa não acredita que Margarida fosse noiva, mas a menina insiste que estava falando a verdade, afirmando inclusive, que o rapaz já havia pago o *lobolo*, espécie de acordo familiar para o casamento tradicional. Um dos desafios da personagem ao longo do filme é provar, diante das desconfianças das outras mulheres, que não é uma prostituta. Uma vez que Margarida tem um noivo e é virgem, ela não se encaixava no perfil das mulheres que precisam ser reeducadas, portanto, deve ser libertada a fim de voltar para casa.

A personagem Maria João, por sua vez, representa o lado da ordem e do



exército da FRELIMO. Maria lutou durante a guerra de libertação de Moçambique contra Portugal. A personagem aparece pela primeira vez no filme, quando, ao conversar com um dos comandantes, recebe a notícia de que tem uma nova missão a cumprir, supervisionar um centro de reeducação localizado no norte do país. Surpresa, ela ainda tenta refutar a tarefa, alegando que sua prioridade agora é casar e construir uma família, já que havia prometido isso ao noivo assim que terminasse a guerra. Entretanto, com o discurso de que a luta não terminava com a independência, que a independência era apenas uma etapa da luta de libertação do povo moçambicano (VIRGEM, 2012), proferido pelo comandante, ela acaba convencida de suas obrigações com o país e aceita a missão, acreditando que aquela tarefa seria mais curta que a anterior.

Além da construção narrativa, nota-se que a montagem pode ser concebida também como um “princípio ideológico” (LUKÁCS, 1982: 67). Segundo Michel Martin (2013), o termo ideológico é tomado em um sentido mais amplo, “que serve para designar as aproximações de planos destinadas a comunicar ao espectador um ponto de vista, um sentimento ou uma ideia mais ou menos precisos e gerais” (MARTIN, 2013: 169). Ele ressalta que, é fundamental também, estudar o papel ideológico da montagem. Acredita-se que, ao retomar o ano de 1975, quando Moçambique torna-se oficialmente um país independente, e quando se dá, na prática, o projeto da nova nação, em parte delineado ainda no período colonial, *Virgem Margarida* (VIRGEM, 2012) aponta para algumas contradições no exercício desse projeto, apresentando falhas que, possivelmente, não estavam previstas quando elaborado. A violência e a opressão sofridas pelas mulheres no filme são um exemplo disso. Em uma das sequências da narrativa, soldados do exército moçambicano entram em um dos hotéis da rua Araújo, na época um dos lugares da capital moçambicana que representava um resquício do colonialismo, e por isso deveria ser combatido, e recolhem todas as mulheres que lá estavam. Todas elas são levadas para um outro local, passam por um processo de triagem, com análise de documentos e resposta de questionários, para identificar quais delas representavam perigo para a nova nação por conta de seus comportamentos morais. Outra contradição está relacionada à manutenção de comportamentos de

integrantes do exército da FRELIMO, que deveriam ser condenados e combatidos pelos próprios soldados, mas continuam sendo praticados, tais como, o abuso de poder e a corrupção.

Para Hayden White (2005), não há uma descrição neutra dos fatos em discursos vinculados à história, como se costuma acreditar e apontar como mais uma característica distintiva entre textos históricos e ficcionais: “os fatos não falam por si, é o historiador quem fala por eles, quem fala em seu nome e quem dispõe dos fragmentos do passado de modo a formar um todo cuja integridade é meramente discursiva” (WHITE, 2005: 48). Nesse sentido, há diferentes versões históricas sobre o mesmo fato quando narrado por historiadores diferentes, assim como “cada texto literário, como produto de um autor, é uma forma determinada de tematização do mundo” (ISER, 2002: 961). Uma das características do trabalho de Licínio Azevedo é justamente sua ligação com acontecimentos históricos de Moçambique após a independência. O próprio cineasta reconhece seu interesse em contar parte da história pouco conhecida do país, e no caso de *Virgem Margarida* (VIRGEM, 2012), “narrar o lado trágico e absurdo de um processo social e político em que o coletivo elimina totalmente o individual, com todos os aspectos negativos decorrentes” (RISTOW, 2015: 2), não estabelecendo, assim, vínculos com um possível cinema de propaganda do governo.

Wolfgang Iser (2002) afirma que cada forma, que não está dada de antemão pelo mundo a que o autor se refere, precisa ser implantada, neste caso, através da estratégia de seleção necessária a cada texto ficcional, e dos sistemas contextuais preexistentes, sejam eles de natureza sociocultural ou mesmo literário. Para Iser, a seleção

é uma transgressão de limites na medida em que os elementos acolhidos pelo texto agora se desvinculam da estruturação semântica ou sistemática dos sistemas de que foram tomados. Isso tanto vale para os sistemas contextuais, quanto para os textos literários a que os novos textos se referem (ISER, 2002: 961).

White (2005), por sua vez, também acredita que o uso de “estratégias tropológicas e [...] modalidades de representação verbal das relações” (WHITE,

2005: 48), sejam comuns não só aos poetas, romancistas, e entre outros artistas, como aos historiadores também. Significa dizer que os fatos apenas existem “como uma acumulação de fragmentos relacionados por contiguidade, [...] articulados entre si, de modo a formar um todo de natureza particular e não em geral” (WHITE, 2005: 48-49), algo semelhante ao que Iser (2002) se refere na estratégia de seleção.

A linguagem também é outro elemento importante nesse aspecto na perspectiva de White (2005). Acredita-se que a preocupação do historiador com a linguagem tem a ver unicamente “com o esforço por se exprimir claramente, para evitar figuras de estilo elaboradas, por garantir que a *persona* do autor não é identificável no texto e por esclarecer o significado dos termos técnicos” (WHITE, 2005: 51). Entretanto, o autor defende que

qualquer conjunto de fatos pode ser descrito de diversas formas, todas elas legítimas, e que não pode existir uma descrição única, original e correta de algo; qualquer descrição original de um conjunto qualquer de fenômenos constitui já uma interpretação da sua estrutura e que o modelo linguístico utilizado na descrição original desse conjunto implica, em termos de sua estrutura, a exclusão de certas modalidades de representação e de explanação e a legitimação tácita de outras (WHITE, 2005: 52).

Portanto, as escolhas pessoais, tanto do historiador quanto do artista, podem conduzir a narrativas diferentes e também a diferentes possibilidades de leitura. Para Iser (2002), a seleção também possibilita apreender a intencionalidade de um texto,

pois ela faz com que determinados sistemas de sentido do mundo da vida se convertam em campos de referência do texto e estes, por sua vez, na interpretação do contexto. Ela, por fim, se manifesta no controle de tal interpretação, porquanto o campo de referência único que separa os elementos escolhidos do segundo plano que, por efeito da escolha é excluído e, desta maneira, concede à visibilidade do mundo reunido no campo de referência uma disposição perspectivística. Neste processo, esboça-se o objeto intencional do texto, que deve sua realização à irrealização das realidades que são incluídas no texto (ISER, 2002: 962).

Ainda de acordo com Iser,

a intencionalidade do texto não se manifesta na consciência do autor, mas sim na decomposição dos campos de referência do texto. Como tal, ela é algo que não se encontra no mundo dado correspondente. Tampouco ela é apenas algo imaginário; é a preparação de um imaginário para o uso, que de seu lado depende das circunstâncias em que deve ocorrer (ISER, 2002: 963).

No caso da narrativa escolhida, a análise através do estudo da montagem, do processo de seleção e organização dos planos do filme que constroem e conduzem toda a ação, de fato, contribuiu para a leitura interpretativa feita, e considerações feitas a seguir.

#### **4. Considerações finais**

As narrativas da nação, construídas, divulgadas ou consolidadas pela arte cinematográfica, “também nos interpela a partir de representações e discursos de pertencimentos identitários” (BOTELHO, 2010: 14). Para Robert Stam (1996), o cinema “como contador de histórias do mundo por excelência era (e continua sendo) o veículo ideal para transmitir as lendas de nações e impérios, assumindo assim um papel decisivo no fomento das identidades” (STAM, 1996: 201). Além disso, “as imagens audiovisuais levam uma vantagem em relação a outras formas de representação: elas podem até mesmo prescindir da alfabetização do espectador” (BOTELHO, 2010: 14), fundamental, no caso moçambicano e, “como entretenimento popular, são mais acessíveis que a literatura” (STAM, 1996: 201).

De fato, após a independência de Moçambique, o cinema foi rápida e estrategicamente concebido pela FRELIMO como um instrumento de descentralização da história oficial escrita e endossada pelos colonizadores e aliados, uma instância de legitimação do Estado marxista em construção e, igualmente, como um instrumento de criação e de consolidação de uma identidade moçambicana. Propagando, em consequência, a ideia imaginária de nação (ANDERSON, 1989) de um único povo, no suposto apagamento da diversidade étnica em favor da representação nacional. Esta nova concepção de

cinema almeja um outro público alvo, o povo moçambicano, em sua maioria constituído por camponeses analfabetos. Assim, muitos filmes produzidos no país podem ser lidos

como narrações e enunciados da nação, que nos permitem mapear parte das relações entre sociedade e imaginário nacional. A ideia é possibilitar algumas direções de decodificação do cinema como lugar discursivo que interpreta e também inventa um país. (BOTELHO, 2010: 16).

Os discursos cinematográficos, “por trazerem em seu conteúdo visões possíveis da nação e da nacionalidade de um país, podem encarnar toda uma construção identitária que se fazia no período histórico em que estão inseridos” (GONÇALVES, 2009: 32), assim como podem também “representar algum papel no próprio processo de formação da identidade nacional” (GONÇALVES, 2009: 32).

Uma das estratégias adotadas pelo governo após a independência do país para difusão e consolidação do projeto de nação em construção, de cunho político-ideológico marxista, foi o uso do cinema. Visando propagar, em consequência, a ideia imaginária de nação de um único povo, no suposto apagamento da diversidade étnica em favor da representação nacional. Percebe-se também, na trajetória cinematográfica moçambicana pós-independência, a frequência de obras que se propõem a (re)contar e (re)mitificar, questionar ou contestar aspectos sociais, políticos e culturais do passado e da história contemporânea (como *Mueda, memória e massacre*, (MUEDA, 1979), dirigido por Ruy Guerra, *Acampamento da desminagem*, (ACAMPAMENTO, 2005), e *Comboio de sal e açúcar* (COMBOIO, 2016), ambos de Licínio Azevedo, entre outros). Retomando a frase de abertura deste trabalho, trecho de um dos discursos de Samora Machel, “só revendo o passado conheceremos o presente. Só conhecendo o presente faremos a perspectiva do futuro” (MACHEL, 1982 *apud* MENESES, 2015).

Boa parte dos filmes de Licínio Azevedo atende a esse objetivo. Esta revisitação do passado, entretanto, na perspectiva proposta pelo escritor

espanhol Julio Plaza (2001), pode se dar de duas maneiras: na primeira, “o presente recupera o passado como fetiche, como novidade, como conservadorismo, ou como nostalgia” (PLAZA, 2001: 07); na segunda,

recupera de forma crítica, tomando aqueles elementos de utopia e sensibilidade que estão inscritos no passado e que podem ser liberados como estilhaços ou fragmentos para fazer face a um projeto transformativo do presente, a iluminar o presente. (PLAZA, 2001: 07).

A leitura interpretativa preliminar do filme *Virgem Margarida* (VIRGEM, 2012) leva a deduzir que o caminho escolhido pelo diretor não envereda pela nostalgia do acontecimento do passado moçambicano enfatizado. A recorrência ao passado não funciona como um desejo de reviver o irrecuperável, e sim, na intenção de reflexão, denúncia e crítica. Nessa perspectiva,

o passado não aparece como um lugar sagrado e desprovido de espírito de conflito a partir do qual se resista ao indiferenciado acionar do processo da globalização, mas como um lugar/problema a partir do qual se assinala os vazios das histórias oficiais e também os problemas de uma resistência potencialmente desativadora. (ACHUGAR, 2006: 88).

Isso se dá porque o filme expõe contradições do projeto da nova nação moçambicana pós-independência, pautado pelas ideias de liberdade, igualdade e união, mas que também foi marcado pela violência, perseguição e opressão, como ocorre com as personagens do filme. Desde a captura delas, na cidade de Maputo, pelos soldados do exército da FRELIMO, a viagem longa e sem condições adequadas de transporte e de alimentação até o centro de reeducação. A falta de qualquer contato ou aviso prévio à família, o treinamento militar ao qual são submetidas para que atinjam o status de “mulher nova”. Mesmo diante desse contexto, *Virgem Margarida* (VIRGEM, 2012) também destaca a luta dessas mulheres contra essa opressão, tendo inclusive, o apoio da comandante responsável pelo centro, Maria João, que no final do filme mostra-se desiludida com o projeto pelo qual havia lutado durante a guerra pela independência, e que imagina ter continuidade na construção da nova nação. A decepção da

comandante Maria João, por conta da corrupção, da violência – o estupro que Margarida sofreu por um dos comandantes do exército - e do machismo, representa a frustração diante do sonho de um novo país independente pautado em princípios de igualdade, justiça e democracia, e que pode resultar em bons frutos futuros.

Para Lorenzo Macagno (2009: 26), “a ideia de homem novo, que começou a ser construída nos discursos de Samora Machel e de outros notáveis membros da FRELIMO”, entusiasmou, inclusive, muitos intelectuais e militantes não-moçambicanos, como o próprio Licínio Azevedo comentou em entrevista. Para Macagno (2009), esse entusiasmo para criar uma nova sociedade “neutralizava qualquer dúvida quanto à viabilidade daquele otimismo revolucionário” (MACAGNO, 2009: 26). Atualmente, o autor ressalta que o termo “homem novo”, passados mais de trinta anos do momento em que começou a ser concebido, soa um tanto antiquado, passando para uma perspectiva distinta e menos apaixonada.

Não tanto pelas visões de messianismo salvacionista ou pelos *ex-abruptos* moralistas que evoca, mas sim porque a sociedade moçambicana foi se complexificando à medida que aquela fraseologia se transformava, progressivamente, em uma cópia desgastada de si mesma. (MACAGNO, 2009: 26).

Assim, defende-se que, diante desse contexto, a recorrência ao passado no filme visa estabelecer uma reflexão crítica sobre os acontecimentos históricos referidos, a fim de oferecer outras narrativas e olhares sobre esse fatos, que não necessariamente dialoguem com os discursos oficiais, como a opressão e violência sofrida pelas personagens femininas no filme, por exemplo, desde a captura em Maputo pelos soldados do exército da FRELIMO até o treinamento militar ao qual são submetidas para que atingissem o status de “mulher nova”.

### Referências

- ACAMPAMENTO de desminagem. Direção, roteiro e produção: Licínio Azevedo. Música: Chico Antônio. Maputo: Ebano Multimedia, 2005. 1 bobina cinematográfica (60 min), color., son., 35mm.
- ACHUGAR, Hugo. *Planetas sem boca: escritos efêmeros sobre arte, cultura e literatura*. Belo Horizonte: UFMG, 2006.
- ANDERSON, Benedict. *Nação e consciência nacional*. Trad.: Lólio Lourenço de Oliveira. São Paulo: Ática, 1989.
- ÁRVORE dos antepassados. Direção, roteiro e produção: Licínio Azevedo. Moçambique: Ebano Multimedia, 1995. 1 bobina cinematográfica (60 min), color., son., 35mm.
- AZEVEDO, Licínio. RODRIGUES, Maria da Paz. *Diário da libertação*. São Paulo: Versus, 1977.
- AZEVEDO, Licínio. *Moçambique com os mirage sul-africanos a 4 minutos*. São Paulo: Global, 1980.
- AZEVEDO, Licínio. *Relatos do povo armado*. Volume 1. s.l.: Cadernos Tempo, 1983.
- AZEVEDO, Licínio. *Coração forte*. s.l.: Dinossauro, 1985.
- AZEVEDO, Licínio. *O comboio de sal e açúcar*. Maputo: Ndjira, 1997.
- BOTELHO, Marcos Cezar. Cultura nacional como comunidade imaginada: representações da nacionalidade no cinema brasileiro. In: *A cor das letras: revista do Departamento de Letras e Artes da Universidade Estadual de Feira de Santana*, v. 11, n. 1, 2010, p. 13-29.
- CABAÇO, José Luís. *Moçambique: identidade, colonialismo e libertação*. São Paulo: UNESP, 2009.
- CABRAL, Amílcar. *Nacionalismo e cultura*. Santiago de Compostela: Laidvento, 1999.
- COMBOIO de sal e açúcar. Direção e roteiro: Licínio Azevedo. Produção: Pablo Iraola. Intérpretes: Thiago Justino; Matamba Joaquim; Celeste Baloi; Sabrina Fonseca; Horácio Guiamba, e outros. Música: João Carlos Schwalbach. Maputo: Ébano Multimedia, 2016. 1 bobina cinematográfica (93 min), color., son.



DANCYGER, Ken. *Técnicas de edição para cinema e vídeo*. Trad.: Angélica Coutinho e Adriana Kramer. Rio de Janeiro: Elsevier, 2007.

DESOBEDIÊNCIA. Direção: Licínio Azevedo. Roteiro: Licínio Azevedo. Montagem: Orlando Mesquita. Som: Gabriel Mondlane. Música: João Carlos Schwalbach. Intérpretes: Rosa Castigo, Tomás Sodzai. Maputo: Eban Multimedia, 2002. 1 bobina cinematográfica (92 min), color., son., 35mm.

FERREIRA, Leonardo Luiz. Perfil com o cineasta Licínio Azevedo. In: FERREIRA, Leonardo Luiz (org.). *África, cinema: um olhar contemporâneo*. Rio de Janeiro: Stampa, 2015. p. 36-39.

GARCÍA, Xosé Loís. Amílcar Cabral: ideologia, nacionalismo e cultura. In: CABRAL, Amílcar. *Nacionalismo e cultura*. Santiago de Compostela: Laiovento, 1999, p. 9-26.

GONÇALVES, Maurício R. Nação, identidade e cinema. In: GONÇALVES, Maurício R. *Cinema e identidade nacional no Brasil (1898-1969)*. São Paulo: LCTE, 2009. p. 17-33.

GRANDE bazar, O. Direção, roteiro e produção: Licínio Azevedo. Intérpretes: Edmundo Mondlane; Chano Orlando; Chico António; Paito Tcheco; Manuel Adamo, entre outros. Música: Chico António. Maputo: Eban Multimedia, 2006. 1 bobina cinematográfica (56 min), color., son., 35mm.

GUERRA da água, A. Direção: Licínio Azevedo. Roteiro: Licínio Azevedo. Produção: Eban Multimedia. Música: Zefanias Mauganhane, Armando Fainda, Alfredo Mbanze. Maputo: Eban Multimedia, 1996. 1 bobina cinematográfica (72 min), color., son., 35mm.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad.: Tomaz Tadeu da Silva. 4 ed. Rio de Janeiro: LP & A, 2006.

ISER, Wolfgang. Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional. In: LIMA, Luiz Costa (org.). *Teoria da literatura e suas fontes*. v. 2. 3 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. p. 955-985.

LAGNY, Michèle. O cinema como fonte de história. In: NÓVOA, Jorge; FRESSATO, Soleni Biscouto; FEIGELSON, Kristian (orgs.). *Cinematógrafo: um olhar sobre a história*. Salvador: EDUFBA, 2009. p. 99-131.

LESSA, Rodrigo Oliveira. As representações da vida cotidiana no cinema documentário. In: CÂMARA, Antônio da Silva; LESSA, Rodrigo Oliveira (org.). *Cinema documentário brasileiro em perspectiva*. Salvador: EDUFBA, 2013. p. 55-85.

LOPES, José de Sousa Miguel. *Educação e cultura africanas e afro-brasileiras: cruzando oceanos*. Belo Horizonte: UFMG, 2009.

LUKÁKS, Georg. *Estética I: la peculiaridad de lo estético*. Barcelona: Grijalbo, 1982.

MACAGNO, Lorenzo. Fragmentos de uma imaginação nacional. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 24, n. 70, jun. 2009. p. 17-36.

MARTIN, Michel. A montagem. In: MARTIN, Michel. *A linguagem cinematográfica*. Trad.: Paulo Neves. São Paulo: Brasiliense, 2013. p. 147-183.

MENESES, Maria Paula. Xiconhoca, o inimigo: narrativas de violência sobre a construção da nação em Moçambique. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, n. 106, maio de 2015, p. 9-52.

MONDLANE, Eduardo. Resistência: a procura de um movimento nacional. In: SANCHES, Manuela Ribeiro (org.). *Malhas que os impérios tecem: textos anticoloniais, contextos pós-coloniais*. Lisboa: Edições 70. p. 333-354.

MUEDA, memória e massacre. Direção: Ruy Guerra. Roteiro: Calisto dos Lagos. Intérpretes: Romão Canapoquele; Filipe Gunoguacala; Maurício Machimbuco; Baltazar Nchilema, e outros. Moçambique: Instituto Nacional do Cinema, 1979. 1 bobina cinematográfica (80 min), p&b, son., 35mm.

NIGHT stop. Direção, roteiro e produção: Licínio Azevedo. Maputo: Ebanco Multimedia, 2002. 1 bobina cinematográfica (52 min), color., son., 35mm.

PENAFRIA, Manuela. Análise de filmes: conceitos e metodologias. Anais do VI Congresso SOPCOM, abril de 2009. Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/bocc-penafria-analise.pdf>. Acesso: 20 jan. 2015.

PEREIRA, Jorge. Entrevista a Licínio Azevedo, o realizador de <<Virgem Margarida>>. *C7NEMA*, Lisboa, 21 de novembro de 2013. Disponível em: <<http://www.c7nema.net/entrevista/item/40529-entrevista-a-licinio-azevedo-o-realizador-de-irgem-margarida.html#sthash.FcRXtJYD.dpuf>>. Acessado em: 6 ago. 2015.

PLAZA, Julio. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

RENAN, Ernest. Que é uma nação? Trad.: Samuel Titan Jr. In: *Revista Plural*, n. 4. São Paulo: EDUSP, 1997. p. 154-175.

RISTOW, Fabiano. 'O mal está no homem, não na ideologia', diz cineasta Licínio Azevedo. *O globo*, Rio de Janeiro, 2 de julho de 2015. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/filmes/o-mal-esta-no-homem-nao-na-ideologia->

diz-cineasta-licinio-azevedo-16625030#ixzz3i4o2289K>. Acessado em: 6 ago. 2015.

SANTIAGO, Silviano. O cosmopolitismo do pobre. In: SANTIAGO, Silviano. *O cosmopolitismo do pobre: crítica literária e crítica cultural*. Belo Horizonte: UFMG, 2008. p. 45-63.

SILVA, Bruno Evangelista da. A função da montagem na representação fílmica. In: CAMARA, Antônio da Silva; LESSA, Rodrigo Oliveira. *Cinema documentário brasileiro em perspectiva*. Salvador: EDUFBA, 2013. p. 87-104.

SILVA, Tomás Tadeu da (org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos Estudos culturais*. Rio de Janeiro: Vozes, 2000.

STAM, Robert. Cinema e multiculturalismo. In: XAVIER, Ismail (org.). *O cinema no século*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

VILLEN, Patricia. *A crítica de Amílcar Cabral ao colonialismo: entre a harmonia e a contradição*. São Paulo: Expressão popular, 2013.

VIRGEM Margarida. Direção: Licínio Azevedo. Roteiro: Jacques Akchoti. Produção: Pandora da Cunha Telles. Intérpretes: Iva Mugalela; Hermelinda Cimela; Sumeia Maculuva; Rosa Mario; Victor Gonçalves, e outros. Música: Moreira Chonguiça. Maputo: Ebano Multimedia, 2012. 90 min, color., son., Digital Cinema Package.

WHITE, Hayden. As ficções da representação factual. In: SANCHES, Manuela R. (org.). *Deslocalizar a Europa: antropologia, arte, literatura e história na pós-colonialidade*. Lisboa: Cotovia, 2005. p. 43-61.