



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
FACULDADE DE LETRAS

DUAS CORRENTES DE EMANCIPAÇÃO EM DISPUTA
O protagonismo de “Rosa” e “Maria João” em *Virgem Margarida* de
Licínio Azevedo

NATACHA AQUINO DE CARVALHO

Rio de Janeiro

2023

NATACHA AQUINO DE CARVALHO

DUAS CORRENTES DE EMANCIPAÇÃO EM DISPUTA
O protagonismo de “Rosa” e “Maria João” em *Virgem Margarida* de
Licínio Azevedo

Monografia submetida à Faculdade de Letras
da Universidade Federal do Rio de Janeiro,
como requisito parcial para obtenção do título
de Bacharel/Licenciado em Letras na
habilitação Português/Literaturas.

Orientadora: Professora Doutora Vanessa Ribeiro Teixeira

RIO DE JANEIRO

2023

FOLHA DE AVALIAÇÃO

NATACHA AQUINO DE CARVALHO

DRE: 115187884

DUAS CORRENTES DE EMANCIPAÇÃO EM DISPUTA

O protagonismo de “Rosa” e “Maria João” em *Virgem Margarida* de Licínio Azevedo

Monografia submetida à Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial para obtenção do título de Bacharel/Licenciado em Letras na habilitação Português/Literaturas.

Data de avaliação: 23/09/2024

Banca Examinadora:

VANESSA RIBEIRO TEIXEIRA

NOTA: 9,5

Nome completo do Orientador – Presidente da Banca Examinadora

Professora Adjunta de Literaturas Africanas em LP - UFRJ

GABRIEL GUIMARÃES BARBOSA

NOTA: 10,0

Nome completo do Leitor Crítico

Professor Doutor - UFRJ

MÉDIA: 9,5

Assinaturas dos avaliadores:



DEDICATÓRIA

À minha amada família, a constante luz em minha vida. Neste momento especial, dedico este trabalho a vocês. Minha mãe, Luciene Araújo, cujo amor, apoio e orientação moldaram meu caminho, minha irmã, Nathalia Aquino, minha companheira de aventuras e confidente e ao meu querido sobrinho, Cauã Tahir, o futuro brilhante que me inspira. Lembro-me de todas as noites em que compartilhamos risadas e apoio, nos momentos felizes e desafiadores, sempre juntos. Vocês são minha força, minha alegria e meu refúgio. Este trabalho é uma homenagem ao amor e apoio incondicionais que me deram. À medida que alcanço este marco em minha vida, quero que saibam que a minha maior realização é tê-los na minha vida.

Com todo o meu amor e gratidão eterna.

AGRADECIMENTOS

Gostaria de expressar minha profunda gratidão aos meus professores da faculdade de Letras, que me proporcionaram uma educação excepcional e oportunidades de aprendizado enriquecedoras ao longo desta jornada. Minha sincera apreciação vai para minha atenciosa e carinhosa orientadora, Vanessa Ribeiro, que acreditou em mim e me guiou com sabedoria ao longo deste processo de pesquisa. Suas orientações foram inestimáveis, e sua confiança em meu trabalho me motivou a alcançar além das minhas expectativas. Também quero estender meu agradecimento aos meus queridos amigos, que demonstraram uma paciência inabalável com meus sumiços durante os longos períodos de estudo, que me deram seus ombros para eu chorar e que também choraram junto comigo. Muito obrigada por tudo.

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo analisar a maneira como as personagens “Rosa” e “Maria João” protagonizam visões antagônicas de mundo e de emancipação da mulher no interior narrativo do filme *Virgem Margarida* (2012) do diretor Licínio Azevedo. Além de examinar a ambiguidade entre as visões intercaladas das personagens quanto ao papel da revolução moçambicana na construção da mulher nova e do homem novo, o estudo dialoga com as reflexões de Frantz Fanon em *Os condenados da Terra* (1968) para discutir o processo de colonização em Moçambique antes e depois da revolução. O trabalho também conta com ensaios de periódicos e livros acerca do cinema moçambicano que discorrem sobre o filme tratado, além de referenciais teóricos de análise cinematográfica.

PALAVRAS-CHAVE: *Virgem Margarida*; Cinema; Moçambique.

ABSTRACT

This work aims to analyze the way in which the characters “Rosa” and “Maria João” star in antagonistic views of the world and women's emancipation within the narrative of the film *Virgem Margarida* (2012) by director Licínio Azevedo. In addition to examining the ambiguity between the characters' views regarding the role of the Mozambican revolution in the construction of the new woman and the new man, the study dialogues with the reflections of Frantz Fanon in *The Wretched of the Earth* (1968) to discuss the process of colonization in Mozambique before and after the revolution. The work also includes essays from periodicals and books about Mozambican cinema that discuss the film covered, as well as theoretical references for cinematographic analysis.

KEYWORDS: *Virgin Margaret; Movie theater; Mozambique.*

Índice

1. INTRODUÇÃO.....	Error! Bookmark not defined.
1.1. Objetivos.....	12
1.2. Metodologia.....	12
2. DISCUSSÃO.....	Error! Bookmark not defined.
2.1. Contextualização histórica e de pensamento.....	Error! Bookmark not defined.
2.2. Conceituação de ética a partir de <i>Os Condenados da Terra</i> e Amílcar Cabral.....	Error! Bookmark not defined.
2.3. Análise das encenações de Rosa e Maria João.....	Error! Bookmark not defined.
3. CONCLUSÃO.....	Error! Bookmark not defined.
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	Error! Bookmark not defined.

1. INTRODUÇÃO

Fruto de um documentário produzido pelo mesmo diretor em 1999, com o título de *A Última Prostituta*, o filme objeto de análise deste trabalho é um desdobramento ficcional com um intervalo de treze anos entre a primeira e a segunda produção. *Virgem Margarida*, 2012, dirigido pelo cineasta Licínio Azevedo é um longa-metragem cuja temática trata dos campos de reeducação em Moçambique pós-independência. Com aproximadamente noventa minutos, o filme aborda uma temática considerada grande ferida do processo revolucionário moçambicano, uma vez que, na história e na literatura, são diversas as críticas às práticas brutais, justificadas pela crença na construção de uma nova nação através da criação da “mulher nova” e do “homem novo”.

Em “Cinema e Literatura sobre os campos de reeducação em Moçambique”, Carla Tais dos Santos faz aproximações entre o filme de Licínio e o romance de Ungulani Ba Ka Khosa demonstrando de que maneira a literatura também trabalha a temática dos campos de reeducação de forma crítica. Ao considerar os surgimentos dessas obras um ato de romper o silenciamento, a pesquisadora contextualiza os motivos para esse ocultamento. A chamada “Operação Limpeza” de 1974 apreende segundo Thomaz (2008) 284 indivíduos, sendo 192 mulheres e 92 homens, dos quais apenas as mulheres, em sua maioria, são levadas para locais desconhecidos. (THOMAZ apud SANTOS, 2018, p.100)

Os campos de reeducação passam a ser sistematicamente usados. Segundo Santos, a partir de 1983 com a chamada “Operação Produção” que pretendia, repressivamente, construir o “homem novo” e a “mulher nova”, os cidadãos, principalmente das capitais, são deportados para trabalhar nas machambas¹, em campos de reeducação isolados no Niassa. “Estima-se que entre 50 mil e 100 mil pessoas tenham sido deportadas para o Niassa. Lá, concentrados em campos, deveriam *machambar*, ao longo do dia e ter aulas de marxismo-leninismo no final da tarde.” (ibidem, p.100).

A utilização de tais métodos para a construção da “Nova Nação” passa pelas premissas de que a revolução necessitava reconstruir o país não apenas política e economicamente, mas a partir de uma reformulação ideológico cultural que passasse pela reeducação moral e cívica. As diferenças existentes nessa educação quando se dirigem

¹ Termo utilizado em Moçambique para se referir a uma área de terra cultivada, geralmente por pequenos agricultores. Lavouras.

aos homens e às mulheres são recortes principais deste trabalho, que irá analisar mais especificamente, como as posturas éticas representadas no filme são contrastadas e relacionadas através de elaborações formais das personagens também contrastantes e relacionais, condensadas principalmente em Rosa e Maria João.

A construção do filme tem um roteiro que acompanha cinco personagens como eixo principal: A Comandante Maria João, as prostitutas Rosa, Susana, Luísa e a camponesa, presa por engano, Margarida. Presas durante uma operação do exército, as mulheres são deportadas sem saber para onde e nem porquê. Como já dito, trata-se da “Operação Produção”, que almeja acabar com a prostituição transformando a ética e a moral dessas pessoas, livrando-as das marcas do domínio português.

Esse processo de reformulação nacional, porém, é abordado no filme de maneira crítica, contrapondo os principais problemas e dilemas como a postura patriarcal e machista que se consolida nas personagens demagógicas da FRELIMO², principalmente dos representantes homens no decorrer do filme. É esse contraste entre as **encenações** que representam o patriarcalismo e a demagogia; frente às **encenações** que representam as diferentes culturas populares de Moçambique, suas respectivas insubmissões diante da doutrinação marxista cética, que essa análise trabalhará o conceito de elaborações formais das posturas éticas.

Para isso torna-se necessário delimitar o que chamamos de encenação, assim como posturas éticas. Para compreender o que chamamos de posturas éticas, o livro *Os Condenados da Terra*, de Frantz Fanon, é utilizado, mais detidamente no capítulo “Fundamentos Recíprocos da cultura nacional e das lutas de libertação”, onde o psiquiatra, filósofo e historiador aponta as características comuns de regimes coloniais e o respectivo deslocamento cultural do povo subjugado. A utilização dessa reflexão de Fanon torna-se profícua na análise deste filme uma vez que é possível utilizar a crítica ao colonialismo, que num primeiro momento fora português em Moçambique, mas que no então pós independência, passa a ser reproduzido por uma prática marxista que importa valores externos e nega as contradições culturais internas que compõem o quadro social de Moçambique.

² FRELIMO – Frente de Libertação de Moçambique, organização civil militar que encabeça a revolução e no pós independência torna-se o partido de situação, cuja oposição é a RENAMO – Resistência Nacional Moçambicana de cunho anticomunista.

A partir de considerações resgatadas em *Os Condenados da Terra*, podemos apontar a presença dos fundamentos éticos nas encenações do filme. Por encenações, lemos:

A encenação torna-se uma força, uma energia e, em suma, uma virtude. Virtude vem do latim *virtus*, que significa força, mas acrescenta uma conotação **ética** (e até moral) que não é deslocada: a encenação só se concebe pura e limpa das escórias do artifício, do estilo, da expressividade, e também livre do empolamento egotista, da pretensão do autor e do narcisismo do actor. Só há encenação fundida (e fundada) no mundo, no ser, e o artista é [...] um transmissor inspirado, por quem o Espírito transita e que nada lhe acrescenta de si próprio. (AUMONT, p. 2006, 105, grifo nosso)

As encenações são então os objetos de análise e a partir delas pretendemos alcançar as posturas éticas representadas. Em outras palavras, ao analisar as cenas em que Rosa e Maria João aparecem, as encenações, direcionamos o olhar para quais implicações éticas estão em jogo nas respectivas cenas. Esse intuito implica separar o que é a postura ética das personagens e o que é a postura ética das atrizes, diretores, e produção do filme. Para representar uma personagem, cuja ética no princípio do filme é a da revolução, do uso da tortura, ou da abolição das culturas moçambicanas, a atriz Ermelinda Cimela (que representa a Comandante Maria João) necessita ter consciência do que é a superação dessa ética, só assim podendo encenar a força tirânica com toda a chamada “virtude” de atriz para complexidade que a personagem exige.

Dentre essas duas éticas, a das personagens e a das atrizes, a das personagens compõe aqui o objeto de análise. Primeiramente por que é no conflito das personagens que este trabalho aponta existir as duas concepções de emancipação em disputa. A de Maria João, que visa a emancipação através da reeducação, através dos métodos revolucionários para a mulher nova. De outro lado, menos declarado e mais complexo de analisar e enxergar coerência, a emancipação visada por Rosa, que não está presente no discurso, mas nas ações de insubmissão, mas principalmente na ironia de seu humor, marcando como a emancipação necessita também da transgressão.

Este trabalho, portanto, se divide da seguinte maneira: 1) uma contextualização do cenário político cultural Moçambicano sobre a época retratada pelo filme e sobre a época em que foi produzido; 2) uma análise sobre as implicações e diálogos éticos promovidos pelo filme a partir de *Os Condenados da Terra*; 3) uma análise das cenas em

que aparecem Rosa e Maria João a fim de compreender como suas encenações implicam discussões éticas sobre emancipação.

1.1. Objetivos

Dentre os objetivos deste trabalho, é essencial a contextualização do cenário moçambicano, tanto no que diz respeito ao tempo ficcional quanto ao período em que a produção de Licínio Azevedo fora realizada. Essas contextualizações corroboram para um melhor aparelhamento dos instrumentos de análise e interpretação fílmica, uma vez que parte do que chamaremos de interpretação torna-se mais fecunda quando se utiliza do conhecimento sócio-histórico em que o filme está inscrito.

Por sua vez, é também objetivo específico deste trabalho a conceituação de “interpretação fílmica”, utilizando como arcabouço teórico o livro de Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété *Ensaio sobre a análise fílmica* (1994) que contribui para a delimitação da perspectiva teórica utilizada na abordagem do filme *Virgem Margarida* (2012).

A conceituação do que são as “duas correntes de emancipação em disputa” também têm importância incontornável enquanto objetivo deste trabalho. Para isso serão utilizados textos que dialogam com estudos culturais e que abordam a temática da colonização por uma ótica pós-colonial através de nomes como Amílcar Cabral, Frantz Fanon e Gayatri Spivak, uma vez que a proposta deste trabalho é demonstrar de que maneira a corrente marxista e a corrente pós-colonial estão representadas no filme através das personagens Rosa e Maria João.

Por último, e não menos importante, o trabalho tem como objetivo analisar as personagens supracitadas a partir de um enquadramento que valoriza as respectivas falas, posturas corporais e demais aspectos fílmicos circunscritos às cenas em que elas aparecem.

1.2. Metodologia

Para a reconstituição histórica do período ficcional do filme será utilizada a bibliografia especializada em história e cinema moçambicanos. É de grande importância a demonstração da transformação que a temática dos campos de reeducação possui no

decorrer do tempo, tanto nas produções históricas, quanto literárias e cinematográfica dentro do país. Para isso os artigos “Cinema e Literatura sobre campos de reeducação em Moçambique” de Carla Santos; “Literatura e Cinema moçambicanos: Margaridas – imagens da prostituta em José craveirinha e em Licínio Azevedo” de Marlene dos Anjos e “O corpo negro feminino e a prostituição em *O Alegre canto da perdiz*, de Paulina Chiziane, e em *Virgem Margarida* de Licínio Azevedo” de Cristiane Alves da Silva, todos reunidos em *Pensando o Cinema Moçambicano* (SECCO, 2018) serão utilizados como referencial histórico e literário.

Feita a reconstituição histórica, o trabalho demanda uma delimitação do objeto de análise que consiste em compreender como os marcadores formais produzem as posturas éticas. Tendo como os marcadores formais as encenações das personagens Rosa e Maria João, a relação entre as encenações das duas dependerá de uma interpretação fílmica que será realizada a partir do livro *Ensaio sobre Análise Fílmica*, de Francis Vanoye e Anne Golit-Lété. Este livro corrobora para compreender a interação entre as encenações e como elas compõem a postura ética em jogo, tanto entre os personagens como da narrativa como um todo. Com uma abordagem mais próxima dos elementos estruturais que compõem o filme, o trabalho ganha em aparato conceitual cinematográfico através deste livro ao se deter em elementos como história das **formas** cinematográficas, análise dos planos, inícios e finais de filmes, análise através de atos e análise do dispositivo narrativo.

No que se refere às concepções e posturas éticas presentes e manifestas no filme, *Os Condenados da Terra*, mais especificamente o capítulo “Fundamentos Recíprocos da cultura nacional e das lutas de libertação” possibilitará traçar paralelos entre fenômenos que habitam a prática colonialista europeia e suas correspondências como a prática da FRELIMO em Moçambique. Principalmente no campo cultural, em que o apagamento das diferenças internas em prol de um ideal revolucionário resulta no apagamento social, o livro de Fanon contribui para discutir o papel da mulher nesse processo revolucionário, já que o filme retrata a cobrança pela mudança da mulher na sociedade concomitante à falta de igualdade sobre como ela é enxergada.

Toda a análise tem por intuito, em um primeiro momento, demonstrar como as interações entre cenas de duas das tantas personagens produzem um efeito de disputa entre correntes diferentes de emancipação feminina, mas que ao haver um desvelamento de uma dessas posturas, impregnada de forma demagógica de um ideário patriarcalista e

demagógico, confluem em uma aliança que é a real emancipação da mulher moçambicana. Para essa conclusão, essa pesquisa dialoga também com texto que pautam essa emancipação, tanto na perspectiva moçambicana, quanto na ideia de emancipação da mulher enquanto categoria existencial. Para isso serão utilizados os textos: *Pode o subalterno falar* de Gayatri Spivak e *Amílcar Cabral e a crítica ao colonialismo* de Patrícia Villen.

2. DISCUSSÃO

2.1. Contextualização histórica e de pensamento

Análise e interpretação sócio-histórica

Um filme é um produto cultural inscrito em um determinado contexto sócio-histórico. Embora o cinema usufrua de relativa autonomia como arte (com relação a outros produtos culturais como a televisão ou a imprensa), os filmes não poderiam ser isolados dos outros setores de atividade da sociedade que os produz (quer se trate da economia, quer da política, das ciências e das técnicas, quer, é claro, das outras artes). (GOLIOT-LÉTÉ; VANOYE. 1994, P.54)

A ligação estabelecida pela autora Anne Goliot-Lété e o autor Francis Vanoye entre a produção de um filme e seu contexto histórico de produção é uma das contribuições mais importantes para este trabalho. Em seu *Ensaio sobre a análise fílmica*, ambos chamam atenção para o fato de que a produção de um filme quando retrata o passado ou o futuro, está na verdade, revelando a amplitude de leitura possibilitada pelo seu presente, uma vez que diversos aspectos componentes da produção são provenientes das condições materiais e filosóficas de determinado tempo. Assim ao adentrarmos ao universo do filme *Virgem Margarida* compete à pesquisa se atentar para a conjuntura dos momentos em que o filme fora produzido e também em relação ao momento histórico que ele retrata.

A produção acadêmica sobre essa obra de Licínio Azevedo em específico é em si mesma um exemplo de como, também, a crítica opera de modo similar à obra de arte. As leituras e associações que são estabelecidas neste trabalho estão marcadas pelo mesmo fator condicionante da obra de arte que pensa o passado ou o futuro: O presente. Eis que há uma crescente no número de trabalhos acadêmicos que abordam *Virgem Margarida* como tema, o que nos possibilita dialogar com mais leituras, ideias e apontamentos, demonstrando o alargamento das possibilidades de análise do filme.

Uma dessas leituras é feita em “*Virgem Margarida e A Última Prostituta: a morte das fronteiras entre o documentário e a ficção?*”, artigo de Teresa Manjate publicado pela revista *Mulemba* em 2017. No artigo, a moçambicana busca demonstrar de que maneira a representação histórica de fatos do período pós independência em Moçambique, tanto na forma documental (em *A Última Prostituta* 1999, 48 min) quanto ficcional (*Virgem Margarida* 2013, 90 min) podem, ambas, serem vistas como visões plurais que indagam a história em momentos distintos e de maneiras diversas. Com isso a Doutora em Letras

e Ciências Sociais faz uma provocação interessante em relação à influência dos contextos históricos para a elaboração de questões que tocam a história do país.

De acordo com Manjate, logo após a independência de Moçambique, a criação do Instituto Nacional de Cinema (INC) é uma das primeiras iniciativas de Samora Machel (então presidente de Moçambique) para a construção de uma nova nação, que tinha no cinema a função de chegar à classe operária levando conteúdos documentais sobre as ideias e os ideais de nação (MANJATE, 2017, p. 113). Nessa perspectiva da prioridade do documentário como aproximação com o real, um grande caminho fora percorrido até o ano de 1999 e o surgimento do documentário de Licínio. Dentre as principais mudanças é possível elencar o crescimento do questionamento que se tem sobre o status de verdade, e a diminuição do uso pragmático e ideológico do documentário.

Do surgimento do projeto de periódico áudio visual semanal *Kuxa kanema* (O nascimento do Cinema) até a produção de *A Última prostituta* em 1999, a concepção de documentário migra de um instrumento ideológico como formação da classe operária para vir a ser um gênero fílmico que, apesar de ainda buscar o posicionamento político frente aos abusos do processo revolucionário, torna esse posicionamento uma consequência a posteriori frente a narrativa ficcional fragmentada no filme. É uma reflexão política que ocorre através da forma com que o filme é feito e não mais apenas através do conteúdo, outrora estritamente panfletário

Essa diferença na maneira de encarar o cinema, o documentário e o próprio uso dos campos de reeducação são marcas temporais que estão inscritas nas obras fílmicas. De um lado pelo aparato técnico e financeiro que muitas vezes ditam as possibilidades fílmicas disponíveis. Por outro lado, demonstram marcas do pensamento vigente de uma época, que já não aceita toda e qualquer prática para construção de uma nação, seja ela a utilização de um cinema estritamente panfletário, ou pelo uso de técnicas de tortura para “criação” de “homens e mulheres novas”.

No caso da obra ficcional de 2012, Manjate chama atenção para o encadeamento feito dos relatos, fato que dá ao novo filme de noventa minutos uma trama que busca contemplar o relato das testemunhas do primeiro filme, como o nome da própria protagonista, Margarida, cujo relato também está em *A Última prostituta*. Mas não é apenas no plano da continuidade/fragmentação que os dois filmes dialogam, convergem

e contrastam sobre o tema dos campos de reeducação. Existem outras diferenças, que não são só diferenças técnicas para documentário e para ficção, mas que reverberam nos caminhos cinematográficos.

Como já mencionado, é intuito deste trabalho apontar as posturas éticas manifestas nas expressões formais, principalmente entre as personagens Rosa e Maria João. Porém, antes dessas duas correntes de emancipação, como bem nomeamos, é possível compreender quais diferenças justificam a realização de um filme documental, antes de um filme de ficção sobre um tema tão polêmico para a história moçambicana. Propomos que essa diferença está na forma com que o presente de cada uma das produções abordava a temática dos campos de reeducação.

Enquanto *A Última Prostituta* (1999) é proveniente de um contexto em que o cinema vem ganhando cada vez mais a postura de denúncia em relação à própria ideologia que fez nascer o cinema no país, *Virgem Margarida* é realizado quatorze anos depois, e conta com um processo de elaboração desse trauma que já não emana do campo apenas da denúncia, mas que ao ser assimilado e elaborado, pode então ser representado de maneira ficcional. Ainda assim, Manjati aponta para a forte característica documental que *Virgem Margarida* possui, o que ela justifica apontando que “Os cineastas são frequentemente atraídos pelos modos de representação do documentário quando se envolvem em questões diretamente relacionadas com o mundo histórico e as memórias que todos compartilham.” (MANJATI, 2017, p. 116)

Além de uma contextualização histórica, compreender a diferença contextual das duas produções facilita o caminho aqui pretendido: caracterizar as duas correntes de emancipação em disputa, personificadas em Rosa e Maria João. Para essa caracterização das correntes de emancipação é preciso compreender que o pensamento social sobre a independência de Moçambique quando *Virgem Margarida* é lançado, transformou-se em relação ao momento do documentário.

No artigo “*Virgem Margarida: do sublime ao trágico*” também publicado pela revista *Mulemba* em 2017, as pesquisadoras Ana Maria de Souza e Regina da Costa da Silveira irão discutir os binarismos antropológicos e a construção da trama do longa-metragem afim de apontar a presença dos abusos cometidos no processo de independência não apenas no que toca à violência física, mas no domínio exercido pela concepção racional em detrimento dos mitos e das crenças moçambicanas (SILVEIRA, SOUZA,

2017, p. 122). A reflexão das autoras, no que toca à pertinência da contextualização histórica e de pensamento para este trabalho, corrobora para a compreensão de que no contexto em que Licínio Azevedo realiza *Virgem Margarida* uma crítica antropológica, para não dizer ainda “pós-colonial”, já vem sendo discutida frente aos rígidos paradigmas marxistas que guiaram os processos revolucionários. As autoras dizem:

No filme de Licínio Azevedo predomina a atuação das mulheres. São mulheres que deixam em casa os filhos com outras mulheres ou foram obrigadas a deixar na solidão suas próprias mães, a exemplo de uma das personagens que teve de abandonar a mãe parálitica, e de uma prisioneira de quem o filho morreu e, somente após seis meses, ela toma conhecimento. São mostradas situações de mulheres que foram subjugadas, como é o caso da comandante Maria João que após dez anos de guerra foi obrigada a cumprir mais uma missão. Talvez por isso tenha sido abandonada pelo noivo. (SILVEIRA, SOUZA, 2017, p. 124)

Gayatri Chakravorty Spivak, teórica indiana, publicou em 1985 o artigo *Pode o subalterno falar?* E nele a autora chama atenção não só para vida do subalterno colonial, mas principalmente para a figura da mulher negra, pobre e colonizada, o que lembra as mulheres em *Virgem Margarida*, com o acréscimo de ainda essas serem mulheres solteiras e “de má vida”. (SPIVAK *apud* SILVEIRA, SOUZA, 2017, p. 124)

O conceito de subalterno/subalternidade trabalhado pelas autoras a partir de Spivak, demonstra umas das tônicas que ganham espaço na literatura crítica dos anos que antecedem o lançamento de *Virgem margarida* (2013). Não é intuito aqui presumir que houve o contato do diretor com a obra crítica de Gayatri Spivak, mas elucidar que a problematização em relação a quem conta as histórias que lemos e assistimos é uma ligação crítica pertinente entre o campo das Ciências Sociais e Filosóficas com os campos das Letras e Artes.

Imagem 1: cena de Virgem Margarida (42:22) - Mulheres na machamba



Esse protagonismo das mulheres promovido pelo longa-metragem é mais uma possibilidade encontrada pela ficção de realizar cinematograficamente aquilo que o documentário de 1999 ainda parecia maturar. Há um posicionamento em ambos os filmes que é o da denúncia dos abusos, mas o salto de um em relação ao outro é o uso da ficção para levar o ponto de vista do filme para o interior das machambas, para o interior dos dormitórios dos campos de reeducação, para as contradições presentes nas decisões do alto escalão da FRELIMO, composta por homens decidindo os caminhos que as mulheres irão tomar, inclusive da própria comandante Maria João.

Como defendem as autoras Silveira e Souza, há uma catarse pretendida pelo filme, uma catarse que aposta na identificação entre expectadora(o) e personagens no nível da humanidade através do conceito de sublime:

Nesse sentido, a arte, a cultura, a estética podem, eventualmente, colaborar para o desenvolvimento integral do ser humano. Trata-se do impulso lúdico e do impulso formal sobre o qual escreveu Friedrich Schiller, em *A Educação Estética do Homem* (2011), despertando no humano um universo de sentimentos.

[...] Dito de outra forma, trata-se do próprio sofrimento, o dano moral e cívico que pode dar ao sujeito a oportunidade de se transformar diante daquilo que o oprime, como podemos observar no filme *Virgem Margarida*. Ao mesmo tempo em que as mulheres são aterrorizadas

pela comandante Maria João, elas continuam lutando para fugir do campo. (SILVEIRA, SOUZA, 2017, p. 126)

Através dessa contextualização histórica e do pensamento filosófico, político e social relacionados ao surgimento de cada filme, o documentário e a ficção de Licínio, conseguimos ter dimensão da transformação que ocorre sobre a concepção de emancipação, tanto no intervalo entre os acontecimentos históricos dos campos de reeducação e o lançamento de *Virgem Margarida*, quanto no intervalo de catorze anos entre o documentário *A última prostituta* e o longa-metragem de ficção.

2.2. Conceituação de ética a partir de *Os Condenados da Terra* e Amílcar Cabral

Na verdade, o progresso da consciência nacional no povo modifica e precisa as manifestações literárias do intelectual colonizado. A coesão continuada do povo constitui, para o intelectual, um convite a superar o grito. A queixa dá lugar à acusação e depois ao apelo. No período seguinte, aparece a palavra de ordem. A cristalização da consciência nacional vai, ao mesmo tempo, revolucionar os gêneros e os temas literários e criar um público completamente novo. Enquanto, no início, o intelectual colonizado produzia exclusivamente para o opressor, seja para seduzi-lo, seja para denunciá-lo através de categorias étnicas ou subjetivistas, ele adota progressivamente o hábito de dirigir-se ao seu povo. É só a partir desse momento que se pode falar de literatura nacional. (FANON, 2005, p.274)

O trecho retirado de *Os Condenados da Terra* fala a respeito do processo de produção da arte e da reflexão do ser colonizado quando este(a)s encabeçam o processo de superação dessa colonização. Ligando à contextualização histórica exposta a cima, as mudanças nas formas de representar o fato histórico moçambicano dos campos de reeducação, entre o documentário e o longa-metragem de ficção, se assemelham com a explicação de Fanon no trecho: “A coesão continuada do povo constitui, para o intelectual, um convite a superar o grito”. *Virgem Margarida* abre caminho para uma exposição do momento histórico do país não mais apenas pela denúncia, agora é possível assistir e acompanhar como se dá a resistência no interior desses campos de trabalho forçado, valorizando e construindo uma narrativa que valoriza o olhar das mulheres que foram oprimidas e que coadunam com o que fora proposto por Fanon quando a “queixa e a denúncia dão lugar à acusação e ao apelo”.

O fato de Licínio Azevedo ser um homem nascido no Brasil, branco, dirigindo um filme sobre a história das mulheres moçambicanas é fato muito pertinente quando os conceitos de ética, ou “intelectual colonizado” (Fanon), ou mesmo o conceito de subalternidade em Spivak, são acionados para falar de “correntes de emancipação em disputa”. Por esse motivo, o foco de análise direciona-se para as encenações das atrizes. É possível ver nas encenações por si próprias aquilo que Jacques Aumont está chamando de *Virtus*, e que consiste no elo estabelecido entre quem atua e o mundo de onde ela faz emanar tal representação. Se *Virgem Margarida* consegue alcançar esse estágio de *Virtus* na encenação isso muito se deve à forma com que as atrizes representam seus respectivos personagens.

Rosa (Iva Mugalela) e Comandante Maria João (Ermelinda Cimela) são personagens que materializam conflitos que vão além do embate entre autoritarismo militar e insubordinação cívica. Elas ocupam locais femininos que apesar de parecerem diametralmente opostos, na verdade, compõem um quadro cultural e psicológico que segundo Trigo opera da seguinte maneira:

A alteridade das literaturas africanas de expressão portuguesa não se confina, todavia, e apenas, ao aspecto linguístico. Ela verifica-se também a outros níveis do texto, com relevo especial para o cultural e o psicológico. Com efeito, o homem africano, cuja diferença essas literaturas afirmam e defendem, é um ser, cultural e psicologicamente, dividido. Busca, porém, a sua unidade, quando se liberta dos elementos alienantes que a aculturação lhe trouxe, despindo-se dos atavios descaracterizadores, sem rejeitar, todavia, liminarmente toda a ocidentalização. Reconhece-se que o equilíbrio cultural e psicológico do colonizado e do africanizado é complexo, na medida em que a assimilação de valores alienígenas a que esteve sujeito não é toda ela negativa. Por outro lado, dos valores culturais negros a que sua conscientização cívica e política lhe impõe que regresse, nem todos são aceitáveis e desejáveis, por historicamente anacrônicos ou por inadequação à nova realidade constituída pelo contato colonial. (TRIGO, 1995, P. 69)

Enquanto a personagem de Maria João recorre à disciplina e autoridade militar da FRELIMO como forma de fortalecer o processo de descolonização em Moçambique, em Rosa é possível ver a crítica sobre como as ambiguidades desse processo ganham relevância quando uma perspectiva anticolonial e antirracista não está acompanhada por uma postura de igualdade entre mulheres e homens. Aos vinte e três minutos do longa-metragem Rosa insurge e Maria João responde aos berros:

COMANDANTE MARIA JOÃO: - Mulheres de má vida. Vocês não têm culpa de ser o que são. A culpa é do colono, que enviou vossos maridos para o trabalho forçado.

ROSA: - Marido, porra?

CMJ: - Disse o quê camarada?

R: - Nada, não falei...

CMJ: - “Não falei, Camarada Comandante”. Repita:

R: - Não falei nada camarada comandante.

CMJ: - Não sabem varrer, não sabem cozinhar, não sabem fazer coisas que uma mulher, uma mãe deve saber. Nós iremos vos ensinar, sairão daqui mulheres transformadas, com cabeças bem limpas e quando se transformarem serão libertadas, para servir vosso país, servir vossos maridos formarem família [...] (AZEVEDO, 2013, 23min 24seg)

No filme vê-se que, sob a postura ética de Maria João e da FRELIMO, a concepção de mulher emancipada ainda figura dentre os estereótipos patriarcalistas e que a condição de mulher como mãe, serve da família e dos maridos possui status tão

importante quanto ao de servir o país. Aqui podemos separar as concepções de emancipação das duas personagens entre aquela que quer transformar à força os comportamentos chamados de “sujos” e aquela que vivencia os limites dessa emancipação através de uma profissão que é resultado de valores machistas e por isso não tão novos assim. De um lado temos uma ideia de emancipação que almeja alcançar um ideal (ultrapassado) do que é ser mulher, enquanto do outro, vemos o contrário do ideal, a realidade de mulheres que recorrem à prostituição.

A limpeza pretendida por parte da FRELIMO contra a prostituição é ponto de partida da trama e também de ações históricas contra as heranças coloniais. A complexidade que Trigo (1995) aponta no “equilíbrio cultural e psicológico do colonizado” frente a aculturação cometida pelo português e à assimilação de valores ocidentais por parte do colonizado é o que faz da personagem Rosa o pilar de uma outra noção de emancipação. Rosa não carrega a característica pragmática e idealista do governo, ela é, pelo contrário, quem aponta as contradições que não foram embora com o colonizador expulso, mas que estão entranhadas nas ações também autoritárias de um movimento que não compreende igualdade entre homens e mulheres quando lhes impõem um ideal de mulher a ser transformada, ou mesmo quando homens usufruem de privilégios e abusos em relação às mulheres, como ocorre entre o comandante superior do exército e a Comandante Maria João, e ainda entre ele e Margarida.

Imagem 2: cena de *Virgem Margarida* (42:00) - Comandante Maria João



O que está em jogo nas encenações entre as duas personagens aqui escolhidas é, portanto, o conflito entre um modelo, que apesar de ser crítico ao colonialismo, tem práticas de natureza semelhante quando pretende a criação de uma padronização de cidadãs moçambicanas.

Imagem 3: cena de *Virgem Margarida* (32:00) - Rosa



Do outro lado, vemos a insurgência se apresentar através da ironia diante da padronização. Para além das diferenças já apontadas entre o contexto histórico e de pensamento que separam a realização do documentário e a realização da ficção, este trabalho propõe ainda que o surgimento da personagem Rosa é uma das mais importantes - se não a mais importante - mudanças entre um filme e outro.

A personagem corporifica a crítica e a mudança de perspectiva que agora consegue olhar para o partido e para o governo de maneira mais distanciada fazendo-lhe um contraponto ficcionalizado. No filme, somente através de Rosa torna-se possível verbalizar as contradições e desigualdades que acometem mulheres que estão sob a própria instituição blindada que é o governo e seu exército.

Como a FRELIMO que não se calou diante das injustiças coloniais, Rosa não se cala diante das injustiças do governo, ainda que para isso tenha que pagar o preço de ser perseguida pela comandante. Através dela o fato histórico moçambicano dos campos de reeducação é aproximado dessa instituição que Fanon demanda ser necessária para criação de uma identidade nacional: o povo. Rosa através de seus descontentamentos parece corporificar a fala e a postura de descontentamento popular com as incoerências do governo moçambicano, fato que poderá ser pormenorizado no capítulo a seguir. Para apontar essa aproximação entre a crítica que emana do âmbito popular e a crítica contida no filme é que o próximo capítulo seleciona trechos e cenas onde essa premissa pode ser identificada.

2.3. Análise das encenações de Rosa e Maria João

Imagem 4: Cena de *Virgem Margarida* (00:19)



A primeira cena de *Virgem Margarida* é a lama. Do fundo da lama emerge o reflexo d' "A LUTA CONTINUA". A câmera então se levanta e é possível ver com nitidez:

Imagem 5: Cena de *Virgem Margarida* (00:23)



São movimentos muito simbólicos esses escolhidos por Licínio Azevedo para começar um filme que trata do pós revolução. Como já dito, o cinema fora um dos grandes e primeiros instrumentos de formação política adotado pela FRELIMO para a construção

da mulher nova, do homem novo, por isso ao se levantar da lama para a luta, do reflexo da luta para a luta em curso, o filme acaba por jogar com uma ambiguidade interessante, o cinema como aquele que mostra o reflexo daquela sociedade, que reflete a sociedade, ou ainda que pretende uma reflexão com ela.

Aquilo que parece endossar uma tônica ainda revolucionária, um caminhão repleto de soldados desfilando entre casas e moradores vai adentrando a cidade, e no filme, vão adentrando aquelas mulheres que serão as protagonistas. Cada uma delas, à sua maneira, se prepara para sair de casa tendo sua vida apresentada em poucas cenas. Rosa ao sair de casa sem nenhum contato é logo no início contrastada à Suzana e Luiza, que se despendem, a primeira, dos filhos, a outra, da mãe. No diálogo das duas últimas há uma alfinetada entre gerações distintas: “[Mãe de Luiza]: Que roupa indecente é esta? Se teu pai fosse vivo não te deixava vestir assim. [Luiza]: Mama, quer que eu me vista como? Igual a essas mulheres que acarretam aura para seus maridos, que só sabem remendar as roupas deles?” Diz ela para mãe que costura ao fundo da imagem (AZEVEDO, 2012, 02:03 seg).

Essa deixa de Luiza é vinculada à imagem seguinte, que traz em um plano aberto homens cujas roupas chamam atenção. São roupas de marinheiro, vestidas por homens brancos bebendo nas ruas de uma cidade noturna, em frente aos bares de luzes neon, onde mulheres andam rodando suas bolsas, fazendo uma alusão direta à prostituição, ou como mais tarde muito insistirá Rosa: São putas, de primeira e de terceira classe. A colonização portuguesa é diretamente referida aqui pelos homens brancos e seus trajes.

Imagem 6: Cena de *Virgem Margarida* (03:04)



O apontamento de Cristiane Alves da Silva em “O corpo negro feminino e a prostituição” sobre prática da prostituição ser tida como uma herança do colonizador português (SILVA, 2018, p. 129), parece estar materializada na Imagem 5 nos vários detalhes que fazem conotação à disparidade de poder entre as mulheres e os homens integrantes de uma instituição do império. A escolha das luzes para referir-se aos bordéis, dão a dimensão dessa contradição entre o racismo da colonização e a procura pelo corpo feminino negro durante a noite. Na fala de Rosa, ao oferecer os serviços de primeira e terceira classe, é gritante o papel subalterno que a precarização da vida acarreta ali.

No interior da boate, Luiza está ao lado de outra mulher, acompanhadas de outros dois homens brancos, enquanto Suzana dança no palco diante de uma plateia também de homens brancos, mulheres e garçons negros. Essa introdução ao filme é finalizada com o suposto letreiro do bar homônimo ao filme:

Imagem 7: Cena de *Virgem Margarida* (03:35)



O quadro apresentado, portanto, pode ser resumido da seguinte maneira. A revolução aconteceu, mas a luta continua uma vez que ainda temos situações como a de prostituição em ruas e bares noturnos da cidade, onde heranças portuguesas ainda perpetuam práticas nocivas aos ideais revolucionários. Mas há ainda, uma outra maneira

de ler esse início do filme: Três mulheres são apresentadas desde quando saem de casa durante o dia, até a noite. Saindo de diferentes pontos de partida, filhos, mãe, solidão, elas têm vivências diferentes também à noite. Uma delas procura cliente, outra é procurada por eles e outra dança para eles. Diferenças que podem passar despercebidas em uma leitura rápida, mas que logo se revela crucial para pensar diferenças ainda maiores nesse contexto político de Moçambique.

Quando o exército invade a boate e entra nos quartos do hotel tirando todas as mulheres de lá de dentro, temos então o conflito que será o disparador das questões do filme. Colocadas sobre um caminhão já repleto de mulheres, vemos, uma a uma, as protagonistas serem presas a despeito de qualquer de suas justificativas. O conhecido “estar sem documento”, tão presente em abordagens policiais, nesta situação não é solicitado a respeito da identidade das mulheres abordadas, referem-se apenas ao documento do trabalho que exercem, o que aponta para uma subalternidade muito visitada criticamente por Spivak, em *Pode o subalterno falar* (PSF). Ao dizer que é dançarina, a ausência de um documento que comprove a profissão basta para a apreensão. O valor dessa mulher nesse contexto está circundando sua vida sexual.

Imagem 7: Cena de *Virgem Margarida* (04:34)



A importante reflexão de Spivak sobre a subalternidade diante do próprio subalterno quando trata das mulheres não brancas na periferia do capitalismo vai ao encontro da análise aqui pretendida, uma vez que, partindo de mulheres com subjetividades muito diferentes, o enredo e a crítica que o filme traz se pautará até o final do filme, numa crescente conciliação de interesses distintos para que só então haja a

possibilidade de rompimento de uma estrutura abusiva. Essa conciliação passa pelo fato que Spivak critica em seu ensaio, quando diz que “Nenhum ato de resistência pode ocorrer em nome do subalterno sem que esse ato esteja imbricado no discurso hegemônico.” (SPIVAK, 2018, p. 14).

Com o intuito de perceber essas conciliações acontecendo entre o que chamo aqui de duas correntes de emancipação é que o antagonismo entre Rosa e Maria João é de grande valor. A encenação das personagens começa a crescer a partir dessa reviravolta das prisões. Rosa que vem sendo apresentada desde o início, figura como uma personagem que está sempre se colocando para além de algum limite estabelecido nas cenas. Enquanto Luiza e as demais pagam pelo que come durante a viagem, Rosa, que já havia sido mostrada como uma puta de terceira sem conseguir clientes, rouba para poder comer. É sempre a primeira a se colocar e questionar para onde vão, por que vão. Seu receio não é invisível, mas a sagacidade que ela tem para transformá-lo em afronta é visível em muitas cenas, como nas imagens 8, 12, e 13, para além muitas outras cenas que serão aqui discutidas.

Imagem 8: Cena de *Virgem Margarida* (05:13)



[Rosa]: Porra, estamos aqui há horas e ninguém nos diz nada. O que querem conosco? Minha mãe é paralítica está sozinha em casa”
[Comandante] “calma, calma camarada, tudo será esclarecido na devida altura. Com licença”
[Rosa, imitando] “Tudo será ser esclarecido na sua devida...”
(AZEVEDO, 2012, 05:13)

Sobre a mãe parálitica, podemos deduzir que Rosa está mentindo uma vez que isso não nos foi apresentado a despeito da apresentação familiar das outras duas, Luiza e Suzana. Rosa faz o que lhe dá na telha que é preciso fazer, e por este motivo vai representar uma postura diametralmente oposta à da instituição do exército, sendo assim aquela que por mais vezes será castigada. Há um princípio desorganizador na personagem, que possibilita ao filme demonstrar as contradições presentes na revolução pretendida pela FRELIMO.

Por outro lado, aos doze minutos de filme é que vemos pela primeira vez a Comandante Maria João se apresentando ao comandante Felisberto. O filme fica então dividido entre dois eixos, o das prisioneiras e das soldadas, nesta cena vemos o eixo das soldadas ocorrer em um cenário no mínimo frutífero para discussões, como é possível ver na imagem 10. Os eixos se intercalam e enquanto no exército vemos as contradições serem abafadas em nome da unidade revolucionária, no eixo das prisioneiras vemos as diferenças prevalecerem em diálogos como:

Imagem 9: Cena de *Virgem Margarida* (08:53)



[Rosa]: Para de me chatear, eu não tenho e nem quero ter filhos. Tu não me conheces, mas eu te conheço muito bem. Passavas lá pela rua não cumprimentava, tinhas mania de artista.

[Susana]: mentira eu não sou assim, sou muito humilde até, tu é que não conheces nada

[Rosa]: Famba! Sua vaidosa, humilde, humilde o quê... Nós somos bem iguais, a diferença é que tu és puta de primeira e eu sou puta de terceira. (AZEVEDO, 2012, 08:29)

[Luisa]: Qual o seu nome?

[Margarida]: Margarida.

[Luisa]: Hum, nome de flor.

[Rosa]: Eu também tenho nome de flor. Rosa. Só que eu sou uma rosa cheia de espinhos (AZEVEDO, 2012, 11:16)

No eixo do exército, vemos uma casa colonial funcionar como quartel general. A arquitetura chama atenção, uma vez que nos campos de concentração em que estão sendo encaminhadas, as mulheres irão ser forçadas a aprender construir suas próprias casas, fazer suas comidas, a fim de saírem de lá com cabeças bem limpas, sem nenhum traço do colono. Essa ortodoxia, parece não funcionar, ou abrir exceções quando o assunto é o alto escalão do exército, sempre composto por homens. Esses privilégios são reiteradamente mostrados, de forma mais latente, no filme através de contrastes, como na imagem 10 e na imagem 15, para além de outros momentos do filme.

Imagem 10: Cena de *Virgem Margarida* (13:19)



Neste momento, a comandante que se encaminhava para receber sua dispensa militar é surpreendida pela demanda de Felisberto, para que abra um campo de reeducação.

[Sadimba]: E então camarada?

[Maria João]: Ele mesmo, o nosso antigo comandante Felisberto.

[S]: O camarada Felisberto aqui, isso até parece punição.

[MJ]: Ele diz que lá na cidade so cresce erva daninha.

[S]: E nós camarada?

[MJ]: Temos uma curta missão. Temos que instalar um centro de reeducação.

[S]: Mas camarada, isso quer dizer que vamos continuar a ver no mato, há dez anos que eu não vejo a minha mãe

[MJ]: Paciência revolucionária camarada, temos que acreditar que essa é nossa última missão. (AZEVEDO, 2012, 13:27)

Os eixos se encontram finalmente a caminho da mata, onde irão abrir acampamento, onde irão machambar, levantar casa, abrir estrada, terem aulas para se tornarem mulheres novas e é aqui que o embate entre Maria João e Rosa nos apresenta mais nitidamente quais são essas correntes de emancipação. Ao buscar a contradição das ações do exército, Rosa escancara a ingenuidade marxista, muito bem comentada por Spivak:

Essa verdade do marxismo “internacionalista”, que acredita numa forma pura e recuperável de consciência simplesmente para dispensá-la fechando assim o que, em Marx, permanece como momentos de desconcerto produtivo, pode prontamente ser o objeto da rejeição do marxismo por Foucault e Deleuze e a fonte de motivação crítica do grupo de Estudos Subalternos. (SPIVAK, 2018, p. 53-54)

Aqui, a crítica indiana não está apenas problematizando um ortodoxismo marxista, mas também contrapondo o outro extremo dessa ingenuidade que seria o uso das limitações marxistas para o desenvolvimento de teorias que esvaziam o sujeito teórico, e em seu lugar aplicam uma generalização do sujeito universal, onde seria possível falar pelo outro. No caso dos autores citados por ela, o ponto de vista a partir de um país que centraliza as teorias das ciências humanas como é a França, não consegue dar conta de contradições que só a colonização produziu e portando só a experiência do colonizado atesta. É neste sentido que Rosa figura como uma ferida na teoria marxista importada que tenta ser colocada em prática pela FRELIMO em solo moçambicano.

Rosa, escancara por várias vezes que a ortodoxia e a rigidez presentes em Maria João e no exército como um todo, são importações problemáticas que também invisibilizam questões culturais, como acontecia antes da revolução sob o domínio português. Um exemplo disso se dá nas constantes rivalidades existentes entre as prisioneiras do norte e do sul de Moçambique como figura na imagem 12. Também fruto dessa imposição racionalista científica é a morte da personagem que, por fome, come uma galinha enfeitiçada, presente na imagem 11.

Imagem 11: Cena de *Virgem Margarida* (36:36)



Imagem 12: Cena de *Virgem Margarida* (18:32)



[Rosa]: Estão a olhar assim esquisito por que?

[Asha]: Mas você pensa que é quem para eu estar a olhar para ti?

[R]: Nunca viram a gente da cidade né?

[A]: Menina, na minha terra tem cidade e vive-se muito bem ouviste?

[R]: Então porque não ficaste lá na cidade?

[A]: (Imita) “Por que que não ficaste lá na cidade”... não sei, trouxeram pra cá nem sei porque.

[R] – Haha! São putas? E esse pó de giz na cara? Tá a esconder o quê?
(AZEVEDO, 2013, 08:18)

Longe de ser um mero detalhe resolvível, as diferenças culturais, comumente chamadas de tribalismos pelas militares, são diferenças que só vão ser amenizadas após

a prova de que margarida é mesmo virgem, já lá no final do filme. Antes, os atritos são motor de inúmeros conflitos e discussões, que acarretam punições que revelam às práticas de tortura, usadas pelo exército contra as civis moçambicanas. Torturas pautadas por questões morais problemáticas enquanto um governo que se pretendia cético. Sobre as diferenças culturais e o valor da cultura para a construção da resistência anticolonial portuguesa, a contribuição de Amílcar Cabral não se restringe apenas à Guiné Bissau e Cabo Verde, mas se estende por todo o fenômeno que perpassa o projeto lusitano.

Em consonância com a ideia de Spivak sobre a ingenuidade de um marxismo ortodoxo internacionalista cego às diferenças culturais, Cabral dará centralidade ao valor da cultura local na criação de estratégias de emancipação africana.

A cultura, sejam quais forem as características ideológicas ou idealistas das suas manifestações, é assim um elemento essencial da história de um povo. É talvez, resultante dessa história como uma flor é a resultante de uma planta. (CABRAL *apud* VILLEN, 2013, p. 164)

Patrícia Villen, em *Amílcar Cabral e a crítica ao colonialismo* (2013) irá salientar ainda que para o pensador guineense a cultura não só é central, como reside nela a resistência mais duradoura.

1. Cultura, identidade e materialidade histórica

Embora consciente do caráter essencialmente econômico do fenômeno imperialista, Cabral considerava que a destruição de tudo que tornava possível a dominação estrangeira requeria resistência do colonizado em diversos âmbitos; uma resistência, além de econômica, política, armada e cultural. Para ele os condicionamentos de caráter material da dominação imperialista não são preeminentes em relação ao elemento humano da luta de libertação nacional, que, em sua opinião, é a principal força de reação ao sistema de opressão sem medidas do domínio imperialista e do colonialismo português. (VILLEN, 2013, p. 159, grifo da autora)

Cabral parte da premissa de que a cultura é o único elemento que não pode ser totalmente dominado ou destruído pela ação imperialista, pois o fator cultural de resistência, independentemente da violência material de dominação, permanece indestrutível, enquanto pode emergir a qualquer momento da história para modificar sua direção. (VILLEN, 2013, P. 161)

O pensamento de Cabral possibilita, como bem anseia Spivak, sair da ingenuidade da doutrinação a todo preço, sem que haja uma produção hermenêutica, eurocêntrica e esvaziante do sujeito e das macropolíticas que ele está sujeito no campo ideológico. Nas imagens que se segue, podemos ver a encenação de Rosa confrontar fisicamente o comando, e sofrer as retaliações físicas advindas de seu comportamento que contrapõe a todo momento o projeto de padronização das mulheres.

Imagem 13: Cena de *Virgem Margarida* (22:12)



Imagem 14: Cena de *Virgem Margarida* (26:00)



Os castigos físicos são muito presentes no filme e a desproporcionalidade com que punem o descumprimento de regras, de mesmo modo absurdas e ilógicas parecem tentar representar como foram intensas as práticas dos campos reais. Mas é também através de Rosa que o filme apresenta possibilidades de burlar a censura de uma corrente de pensamento que pensa a emancipação através de uma visão muito estreita de cultura.

Aos quarenta e cinco minutos de filme as prisioneiras são “convidadas” a cantar como forma de trabalhar uma manifestação cultural extremamente engessada e censurada. Através da ironia a personagem tira risos das companheiras ao cantar a canção do “brasileiro baixinho” Nelson Ned chamada “domingo”:

O que é que você vai fazer
Domingo à tarde
Pois eu quero convidar você
Pra sair comigo
Passear por aí numa rua
Qualquer da cidade
Vou dizer pra você tanta coisa
Que a ninguém em digo

Eu não tenho nada pra fazer
Domingo a tarde
Pois domingo é um dia tão
Triste pra quem vive sozinho. (Nelson Ned, 1969)

O riso na cena se dá pelo fato de a letra cantada soar como ironia contra as ordens de Maria João, para que as prisioneiras desfrutem o domingo. A encenação de Ermelinda consegue atribuir à personagem Maria João o semblante de uma censura confusa, que não consegue entender onde está, ou se há uma crítica acontecendo entre as risadas. Outras subversões à ordem são feitas através do aproveitamento das contradições do alto comando. Na imagem 15 o contraste entre o almoço, farto e na sombra, do Comandante Felisberto junto ao administrador da vila fica manifesta na estética da cena que na outra extremidade traz uma fila de mulheres andando no sol.

Imagem 15: Cena de *Virgem Margarida* (39:55)



O papel desta cena no filme é importantíssimo, é através dela que temos acesso direto pela primeira vez, ao caráter contraditório do Comandante. Já imerso em regalias culinárias, ele usa de seu status para dar ordens que remontam um patriarcalismo e machismo que as soldadas acreditam estar combatendo, em nome da igualdade da

revolução. Asha, a primeira da fila, sem usar das palavras, deixa-se despir o corpo em troca de um sabonete, usa dessa hipocrisia masculina para tirar um proveito irrisório para si e suas companheiras do norte. Essa cadeia de privilégios que goza o Comandante nessa cena irá desencadear punições e um acirramento entre as prisioneiras dentro do acampamento que revelará o teor perverso dessas punições.

Com intervalos cada vez menores, o dia-a-dia de trabalho nas machambas, presente no início, é substituído a partir da metade do filme, pela sucessão de tentativas de fuga, insurreições e descontentamentos e seus respectivos e diversos modos de punição. A introjeção da disciplina e do controle através do exemplo das punições e métodos de tortura, remontam muito bem a ideia de Foucault em *Vigiar e Punir*. Concordam ainda o fato de que assim como escolas, prisões, hospícios e hospitais, um campo que se nomeia ser de “reeducação”, não fará muito diferente do que ser um dispositivo de contenções e padronizações de comportamentos, mas a visão de que o poder opera de forma difusa e fragmentada ainda parece não dar conta da maneira reiterada, sistemática e estrutural que a conformação colonial se apresenta.

“O impulso do marxismo” sugere Deleuze, “foi determinar o problema [que o poder é mais difuso do que a estrutura de exploração e a formação do Estado] essencialmente em termos de **interesse** (o poder é mantido por uma classe dominante definida por seus interesses)”.

[...] No entanto, poderíamos consolidar nossa crítica da seguinte maneira: a relação entre capitalismo global (exploração econômica) e as alianças dos Estados-nação (dominação geopolítica) é tão macrológico que não pode ser responsável pela textura micrológica do poder. Para se compreender tal responsabilidade, deve-se procurar entender as teorias da ideologia de formações de sujeito, que micrológica e, muitas vezes erráticamente, operam os interesses que solidificam as macrologias. Tais teorias não podem deixar de considerar os dois sentidos da categoria da representação. (SPIVAK, 2018, p. 53-54, grifo meu)

O trecho de Spivak aponta necessariamente para o modo com que o poder dessas micro relações como o exemplo do abuso de poder por parte do Comandante, não é **interesse** deliberado, localizado ou isolado, pelo contrário, representa uma cadeia de privilégios de uma ideologia patriarcalista que não é apenas importada de Portugal mas que reside também nas relações entre homens e mulheres moçambicanos. Essa ideia aliada aos exemplos punitivos do filme ajuda a compreender o caráter dialético dessas relações, onde o privilégio de um acarretará a tortura e até a morte de outras.

As quatro protagonistas prisioneiras, Luiza, Rosa, Margarida e Suzana, são punidas ao longo do filme de maneiras diferentes e por motivos que estão sempre revelando esse caráter dialético:

Imagem 16: Cena de *Virgem Margarida* (44:45) – Punição de Luiza



Imagem 17: Cena de *Virgem Margarida* (47:12) - Uma das punições de Rosa



Imagem 18: Cena de *Virgem Margarida* (55:40) Punição de Margarida



Imagem 19: Cena de *Virgem Margarida* (58:21) Punição de Suzana



A punição de Luiza ocorre após ter sua comida roubada e se revoltar contra todos, Rosa ataca uma companheira querendo mais comida, Margarida é punida em conjunto pela situação do sabonete e Suzana defeca fora da latrina por medo de ser devorada por um animal a noite. A cada punição, as diferenças entre as prisioneiras vão sendo atenuadas entre elas ao ponto de formarem pequenos grupos que se protegem contra as arbitrariedades da Comandante e das rivalidades entre si. Quando Margarida é punida, esta decide que irá fugir viabilizando o que Rosa vem pensando desde o início do filme.

Imagem 20: Cena de *Virgem Margarida* (01:03:03)



Na fuga, perdidas, encontram um homem e irão segui-lo sem conversar em busca da estrada, acreditam que ele não sabe falar português e é justamente a língua portuguesa que irá entregá-las. O homem, em silêncio, leva-as de volta aos soldados e o que se revela não é apenas um pacto masculino silencioso, mas a reafirmação de uma moral que encara essas mulheres como pessoas que precisam ser consertadas, mostrando a difusão sistêmica dessa visão, uma visão ideológica sobre o papel da mulher enclausurado por muros que não são apenas físicos, presentes a todo momento em todos os lugares.

A punição que recebem, as cinquenta pauladas, é o motivo para a união entre todas as prisioneiras. Lamentando a injustiça que está vivendo, Margarida é colocada à prova sobre sua virgindade e a constatação da injustiça faz com que todas as prisioneiras queiram que ela seja mandada de volta. Essa motivação chancela a união que é crescente no filme apontando para o fato de que a injustiça que ocorre ali é maior que as diferenças entre todas elas. O que o filme produz nas entrelinhas parece ser a reflexão de que o efeito

de união pretendido pelo campo de reeducação foi enfim alcançado, mas em contraposição ao próprio projeto revolucionário. A consciência de classe aqui fica em segundo plano, é a consciência da igualdade feminina, a sororidade que desperta o anseio de resistência entre elas. Mas ainda há a oposição com as mulheres do comando. Nessa altura essa identificação ainda não é possível.

Com uma hora e cinco minutos de filme, Rosa se dirige sem mais nenhuma ironia à comandante Maria João, e é então possível ver indícios de uma trégua e de uma semelhança. Rosa se apresenta no filme com o dedo apontado, sempre para a igualdade que existe desde as putas de primeira e de terceira, entre as mulheres de várias regiões do país, e por fim para a igualdade entre as soldadas e as prisioneiras, pois segundo ela, são todas prisioneiras ali, prisioneiras de um princípio que vai se revelando vazio.

Imagem 21: Cena de *Virgem Margarida* (01:05:19)



O vazio do projeto de campo de reeducação se materializa quando Maria João se une às demais prisioneiras com as palavras:

[Maria João]: Reacionário Filho da Puta

[Sadimba]: Mas camarada comandante, o assunto é muito complicado o que vamos fazer?

[MJ]: Ela deve denunciar na formatura, aí levamos amarrado até a vila.

[S]: Camarada, Ele é nosso comandante

[MJ]: Ele passou para o lado de inimigo, tem de ser combatido.

(AZEVEDO, 2013, 01:13:44)

Rosa expõe o assédio do Comandante Felisberto e Maria João já farta das perdas e onerações que aquela vida isolada lhe causa acolhe a denúncia decidindo que vão tomar providências. Mas neste momento, todo o vínculo entre as prisioneiras é testado, denunciá-lo acaba com a única chance de Margarida partir para casa. Pensando no bem de Margarida, Rosa decide não o denunciar firmando o vínculo com suas semelhantes antes de ajudar as mulheres do exército.

A máxima de Spivak, sobre a necessidade do subalterno estar em algum grau institucionalizado para poder ser ouvido se materializa em Maria João. Em uma de suas primeiras falas ela diz, “sou mulher, mas também posso ser homem”. Essa dicotomia retorna no episódio do estupro de Margarida, cometido pelo Comandante Felisberto. Maria João, essa mulher de nome andrógono, diante disso se reconhece mulher e encerra esse projeto misógeno ou coloca os princípios patriarcais e machistas do exército acima das contradições que ele produz?

O único sorriso que a comandante dá em todo o filme é por tomar uma decisão a esse respeito.

Imagem 22: Cena de *Virgem Margarida* (01:19:42)



3. CONCLUSÃO

Pretendeu-se neste trabalho analisar a presença de duas correntes de emancipação que disputam espaço na narrativa através das personagens Comandante Maria João e Rosa. A partir da contextualização histórica do que foram os chamados campos de reeducação, pode-se conhecer o papel do cinema na elaboração dessa que figura como uma ferida nacional em Moçambique. As chamadas “operação limpeza” e “operação produção” funcionaram na década de oitenta como instrumentos de transformação social em busca da mulher nova e do homem novo, porém com desdobramentos problemáticos revisitados através dos filmes de Licínio Azevedo de 1999 e de 2013.

O intervalo entre o documentário *A última prostituta* e a ficção *Virgem Margarida* possibilita um aprofundamento crítico, que este trabalho aponta estar fortemente representado pela personagem Rosa. Estariam em disputa, portanto, os ideais revolucionários como caminho de emancipação, personificado em Maria João e no exército de cunho marxista ortodoxo, e de outro lado uma corrente de pensamento que se aproxima mais de Amílcar Cabral, Frantz Fanon e principalmente Gayatri Spivak. O papel da cultura em Amílcar Cabral somado à complexidade que vive o intelectual colonizado em Fanon e Spivak, funcionam como peças que possibilitam visualizar a natureza da corrente de emancipação presente na personagem Rosa.

Através de sua personalidade provocativa, Rosa implode o projeto importado de marxismo quando aponta as contradições do governo, do exército, o teor vazio do discurso que gera uma alienação entre a igualdade que prega e a falta de igualdade que produz. A invisibilidade das manifestações culturais, regionais e religiosas no movimento político e cientificista do governo é abordada no filme através da ironia em Rosa e principalmente, é através dessa ironia que a personagem se blinda de ser representada, controlada ou silenciada pelo outro. Sua insistência em se afirmar puta parece transcender o aspecto moral, demonstrando que existe uma estrutura política que produz essas contradições.

A corrente de pensamento defendida por Maria João e o exército, seria então uma visão de mundo ingênua e descolada da realidade local, tentando resgatar valores que não produzem igualdade entre homens e mulheres e nem extinção do legado português umas vez que vemos a coerência dessa linha de pensamento ruir aos poucos enquanto o filme avança. O contraste entre a fragmentação da postura militar diante da decrescente

divergência entre as prisioneiras reafirma essa perspectiva de há duas correntes em disputa.

Se por um lado o filme demonstra uma fenda sendo aberta na imagem do movimento da FRELIMO, pelo outro demonstra como a tomada de consciência da mulher enquanto semelhante possibilita uma aliança que finda com um sistema opressivo como ele do campo de “reeducação”. Utilizando de imagens fortes que remontam modos de tortura utilizados nos campos reais de reeducação, *Virgem Margarida* consegue dar dimensão de como foi opressivo o período em que a divergência de pensamento era proibida e combatida por ter como base, princípios morais patriarcais e machistas.

O que emerge desse contexto é sem dúvida um outro modo de pensar, uma nova corrente de emancipação que é contraditória como é a personagem Rosa, que desafia o status quo, que desobedece e tem nessa desobediência seu principal instrumento de contestação, de estratégias para desmontar a estrutura de “reeducação” e trilhar um novo caminho.

Imagem 23: Cena final de *Virgem Margarida* (1:20:30)



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AZEVEDO, Licínio. *Virgem Margarida*. 2012.

AUMONT, J. *O cinema e a encenação*. Lisboa: Edições Texto & Grafia. 2006

FANON, Frantz. *Os Condenados da Terra*. Tradução Enilce Albergaria Rocha, Lucy Magalhães – Juiz de Fora: Ed. UFJF. 2005.

DOS ANJOS, M. “Literatura e cinema moçambicanos: Margaridas - imagens da prostituta em José Craverinha e em Licínio Azevedo” In *Pensando o cinema moçambicano: ensaios*. Org. Carmen Lúcia Tindó Secco. São Paulo: Kapulana, 2018

MANJATE, T. “*Virgem Margarida e A Última Prostituta: A Morte das fronteiras entre o Documentário e a ficção?*”. Revista Mulemba v.9 n17. 2017

SANTOS, C. T. “Cinema e literatura sobre os campos de concentração em Moçambique”. In *Pensando o cinema moçambicano: ensaios*. Org. Carmen Lúcia Tindó Secco. São Paulo: Kapulana. 2018.

SECCO, C. L. “Por entre sonhos e compromissos” In *Afeto e poesia: ensaios e entrevistas: Angola e Moçambique*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel. 2014.

SILVA, A. C. “O corpo negro feminino e a prostituição em "O alegre canto da perdiz" de Paulina Chiziane, e em "Virgem Margarida" de Licínio Azevedo” In *Pensando o cinema moçambicano: ensaios*. Org. Carmen Lúcia Tindó Secco. São Paulo: Kapulana. 2018

SOUZA, A. M; SILVEIRA, R. C. “*Virgem Margarida: Do sublime ao trágico*”. Revista Mulemba. v.9 n17. 2017

SPIVAK, Gayatri. *Pode o subalterno falar?* Belo Horizonte : Editora UFMG. 2018.

TRIGO, S. *Ensaio de Literatura comparada afro-luso-brasileira*. Lisboa: Vege Universidade. 1995

VANOYE, F; GOLIOT-LÉTÉ, A. *Ensaio sobre a análise fílmica*. Campina-SP, Papyrus Editora. 1994.

VILLEN, P. *Amílcar Cabral e a crítica ao colonialismo*. Ed. Expressão Popular, São Paulo. 2013.