

DECLINAÇÕES: IDENTIDADES DE GÊNERO E CONSTRUÇÃO DA NAÇÃO EM FILMES DE LICÍNIO AZEVEDO

Jessica Falconi¹

INTRODUÇÃO

Este artigo aborda a representação das diferenças de gênero na construção da nação em Moçambique em dois filmes de ficção do cineasta brasileiro-moçambicano Licínio Azevedo, a saber: *Virgem Margarida* (2012) e *Comboio de Sal e Açúcar* (2017). Focando momentos distintos da história de Moçambique, os filmes abordam aspetos pouco explorados das crises e das mudanças históricas, políticas, sociais e culturais vividas pelo novo país independente. *Virgem Margarida* foca, em particular, a experiência dos campos de reeducação vivida pelas mulheres, enquanto que em *Comboio de Sal e Açúcar* sobressaem as personagens masculinas do exército da Frelimo envolvidas na guerra civil. As duas películas apostam numa representação dos gêneros – entendidos como construções sociais e culturais – capaz de dar conta das suas diferenças, estilizando, assim, por um lado a imagem monolítica da Mulher, e por outro a própria identidade nacional moçambicana. Representam-se, nos filmes, várias e possíveis “decliNações”, entendidas aqui de acordo com os múltiplos sentidos encerrados pela palavra: recusas, desvios, ou ainda, “flexões de gênero, número”, etc., da Nação.

Como é sabido, a revisão crítica dos conceitos de nacionalismo e de identidade nacional, levada a cabo no domínio da historiografia, dos estudos literários e culturais, e noutros campos do saber, nas décadas de 1980 e 1990, demonstra que as identidades nacionais são construções homogeneizadoras, fundadas no apagamento das diferenças de gênero, classe, raça, orientação sexual, etc. Foi em contextos académicos anglo-saxónicos que surgiu, de facto, uma intensa produção de crítica pós-colonial, feminista e orientada pelos estudos de gênero sobre as relações entre raça, classe, etnicidade, gênero e nacionalismo.

¹ Professora visitante na Universitat Autònoma de Barcelona. Investigadora de Pós-doutoramento no Centro de Estudos sobre Ásia, África e América Latina do ISEG/Universidade de Lisboa.

Por um lado, os estudos pós-coloniais e a escola indiana dos *Subaltern Studies*, realçaram o caráter problemático da imposição da Nação moderna nos espaços colonizados, bem como as continuidades entre Estado colonial e Estado nacional no que se refere à exclusão de minorias étnicas nas narrativas nacionais. Por outro lado, a crítica feminista e os estudos de gênero vieram colmatar e contrastar a sistemática omissão tanto do lugar e do papel das mulheres na construção das nações e dos nacionalismos, quanto da categoria de gênero nos estudos canônicos sobre estes tópicos. De facto, os estudos canônicos (GELLNER, 1983; ANDERSON 1991; SMITH, 1991, entre outros) dedicados a escrutinar a origem, a evolução e as diversas tipologias de identidades nacionais e nacionalismos, “neutralizam” a dimensão do gênero, excluindo do foco da análise tanto as relações de poder baseadas na diferença de gênero, quanto as especificidades da imaginação e da ação das mulheres na construção de tais identidades. Assim, a crítica feminista e os estudos de gênero têm vindo a realçar que todos os nacionalismos são marcados pelas diferenças de gênero (MCCLINTOCK, 1993): as mulheres são construídas e representadas apenas como *símbolos* da Nação; são relegadas ao domínio do privado e do doméstico; são excluídas da ordem do social e associadas à ordem da natureza, enquanto que os homens, identificados com o Estado e com o domínio do público, são tidos como os únicos verdadeiros sujeitos e *agentes* políticos (YUVAL-DEVIS, 1997 e 1998). Por consequência, as “narrativas” da Nação tendem a celebrar apenas as gestas dos *agentes*, isto é, de figuras masculinas, heteronormativas: os chamados heróis nacionais, como os pais fundadores da Nação, etc., que são consagrados pela memória oficial. Em contrapartida, aos heróis nacionais justapõe-se a *mulher* – singular, indiferenciada – enquanto sujeito unitário, do qual não se narram, nem se representam, as múltiplas possíveis decli-nações – privadas, públicas, sempre políticas.

Ao mesmo tempo, como realçam as historiadoras feministas, o controle das mulheres – das suas funções na sociedade, bem como dos seus corpos e suas “funções reprodutivas” – por parte do Estado, torna-se o mecanismo chave para a implantação da ordem social. Este controle, como veremos, está na base da construção da Nação representada no filme *Virgem Margarida*.

Se por um lado os estudos feministas e de gênero iluminaram a relação íntima entre gênero, nação e nacionalismo inerente a qualquer construção de identidades nacionais, por outro lado salientaram que tal

relação – como a própria categoria de *gênero* – é produzida por contextos políticos e momentos históricos; localizada em realidades geográficas e sociais; marcada por circunstâncias econômicas ou tradições culturais, tratando-se de uma relação que é sempre construída e *situada*. Em particular, Yuval-Devis realça que cada tipologia de projeto nacionalista constrói e determina as suas próprias relações de gênero e formas de exclusão das diferenças (YUVAL-DEVIS, 1998).

À luz destas considerações de caráter geral, torna-se necessário *situarmos* as relações de gênero no contexto específico do Moçambique independente, para aproximarmos-nos dos imaginários sociais e políticos que marcam os filmes de Licínio Azevedo. Isto significa convocar as ideias e os discursos sobre a identidade nacional e sobre as relações de gênero elaborados no seio do partido Frelimo, antes FRELIMO, o movimento de libertação nacional que conduziu o país à independência.

No que se refere à construção da identidade e da unidade nacionais, é notória a afirmação do presidente moçambicano Samora Machel, segundo o qual era preciso que morresse a tribo para que nascesse a nação. Em leituras e análises contemporâneas, esta afirmação está associada à radicalização do discurso e da prática política da Frelimo, ocorrida após o seu III Congresso, em 1977, na luta contra “o tribalismo” e as divisões étnicas, sociais e culturais que desde sempre tinham marcado Moçambique. Esta radicalização originou um apagamento generalizado e sistemático da expressão da diferença e de outras narrativas identitárias (KHOSA, 2013; CHIZIANE, 2013), produzindo «a mesma gramática assimilacionista e intolerante» da ideologia colonial portuguesa (MACAGNO, 2009:20).

Por outro lado, o passado colonial tinha de ser objeto de rasura, em prol de uma visão segundo a qual a nação moçambicana e a sua história eram produtos exclusivos da luta de libertação. A luta do povo moçambicano contra o colonialismo, liderada pelo movimento da FRELIMO, tornou-se, no discurso político, a única “memória consentida” para os moçambicanos (CABAÇO, 2009; MENESES, 2012). De acordo com Achille Mbembe, trata-se de fenômenos comuns a outros países africanos. Para Mbembe, de facto, as correntes de pensamento africanas de cariz “democrática” e “progressista” costumam investir na manipulação da retórica da autonomia, da resistência e da emancipação para legitimarem o discurso político e

torná-lo o único discurso autenticamente africano (MBEMBE, 2000:18).

Assim, a identidade nacional moçambicana – a *moçambicanidade* – tal como vinha sendo construída e interpretada a partir do processo de libertação, fundava-se na dicotomia entre “zonas libertadas” e “zonas do inimigo”, entendidas não apenas como espaços militares, mas também como espaços políticos e simbólicos (MENESES, 2012: 95-96). Ter acesso ao espaço da revolução significava assumir o projecto da *moçambicanidade*, que de acordo com Cabaço, representava um “segundo nascimento”, uma ruptura radical das estruturas relacionais tanto de cariz colonial quanto tradicional (CABAÇO, 2007:401-2). Para João Paulo Borges Coelho, originou-se, assim, uma narrativa da libertação que celebra a pureza revolucionária e se configura como um guião (*script*) fundado em oposições binárias (COELHO, 2018). Esta narrativa, e este entendimento da identidade nacional moçambicana, levaram a considerar qualquer instância de diferença como potencialmente desestabilizadora.

Mas qual o lugar e o papel das mulheres e, logo, da diferença de género, no quadro da construção da identidade nacional moçambicana?

Isabel Casimiro reconstrói a evolução da participação das mulheres no movimento de libertação, abordando também as contradições e os conflitos que marcaram as relações de género tanto a nível do discurso, quanto a nível da prática da luta de libertação nacional. Como observa a estudiosa, tais relações produziam-se num contexto de rupturas e continuidades com o passado colonial. Trata-se de um contexto marcado por diversas heranças políticas, ideológicas e culturais que foram alimentando e moldando um sistema complexo de relações de género. Por um lado, Casimiro defende a natureza excepcional da visão da FRELIMO sobre o papel das mulheres e das relações de género, quando comparada com outros nacionalismos africanos:

Na década de 60-70, a FRELIMO foi, talvez, dos poucos movimentos nacionalistas, no continente Africano, que defendeu que a emancipação da mulher deveria ocorrer em simultâneo com a luta pela libertação do jugo colonial, e pela construção duma sociedade

nova, adiantando que apenas a participação da mulher na luta, e em todas as frentes de combate, poderia fazer avançar o processo revolucionário, rumo a uma sociedade livre de todas as formas de opressão. (CASIMIRO, 2005:58-59)

Uma fonte imprescindível para a compreensão desta visão é, mais uma vez, o pensamento de Samora Machel, e mais concretamente o discurso pronunciado pelo presidente moçambicano na Primeira Conferência Nacional da Mulher Moçambicana, realizada em 4 de março de 1973². No discurso, o presidente moçambicano realça que a emancipação da mulher não pode ser considerada uma tarefa secundária em relação à luta contra a opressão e o colonialismo, encarando-a, pelo contrário, como aspeto estrutural da construção de uma nova sociedade (MACHEL, 1974).

Ao abordar este discurso, e realçando o uso peculiar dos pronomes pessoais e dos possessivos utilizados por Machel, Hilary Owen identifica nas palavras do leader moçambicano o que define de «a priori divisions of gender difference» (OWEN, 2007: 15), isto é, uma incorporação contraditória e problemática das mulheres na imaginação e na construção da Nação, que haveria de se refletir, mais tarde, também nas práticas políticas do partido Frelimo. Remontando também ao pensamento do antecessor de Samora Machel – o líder nacionalista Eduardo Mondlane – Owen realça que o discurso nacionalista em Moçambique sempre foi marcado por relações de poder baseadas na diferença de gênero, sendo a imaginação da nação um produto quase exclusivamente masculino (15-16). Trata-se de uma “imaginação” resultante de múltiplos legados políticos, sociais e culturais que acaba por afastar as mulheres do centro da ação política.

É importante salientar que já em 1986, num texto seminal para a historiografia da luta de libertação nacional em Moçambique, Aquino de Bragança³ e Jacques Delpechin pretendiam desconstruir as leituras

² O texto do discurso foi posteriormente publicado sob o título *A Libertação da Mulher é uma Necessidade da Revolução, Garantia da sua Continuidade, Condição do seu Triunfo*. Coleção *Estudos e Orientações*, n. 4, Frelimo: CEA – UEM, 1974. Foi também incluído no volume *A Luta Continua. Antologia de discursos do Presidente da Frelimo*, organizado por José A. Salvador e publicado pela Afrontamento em 1974.

³ Aquino de Bragança (1924-1986) foi uma figura chave do anticolonialismo e do processo de descolonização em Moçambique. Nascido na Índia Portuguesa, envolveu-se

do processo nacionalista orientadas apenas pelo chamado “espírito da vitória”, salientando, entre outros aspetos, a divergência entre teoria e prática no que dizia respeito à situação das mulheres nas zonas libertadas, onde, de acordo com os autores: «ao lado de situações em que as mulheres assumiam posições de chefia, havia mulheres que continuavam a ser utilizadas como objectos de prazer e fontes de rendimentos para os homens e famílias» (BRAGANÇA&DELPECHIN, 1986:36).

Tanto Isabel Casimiro, como outras estudiosas, entre as quais, Signe Arnfred, reconhecem os limites que, na prática, a visão frelimista sobre a emancipação das mulheres encontrou logo a seguir à independência política e à transformação do movimento em partido. Para analisar estas mudanças, Arnfred retoma o discurso de Samora Machel na 2ª Conferência da Organização da Mulher Moçambicana, realizada em novembro de 1976. Nesse discurso, Machel aponta para a importância de as mulheres se envolverem na tarefa principal do país independente: a criação das bases materiais e ideológicas para a construção da sociedade socialista. Trata-se do envolvimento das mulheres na produção, o que para Arnfred não significou uma mudança real nas relações de poder entre os gêneros, sendo as mulheres obrigadas a acrescentar, ao trabalho doméstico não remunerado, também o trabalho produtivo (ARNFRED, 2002:115-116).

VIRGEM MARGARIDA: A “MULHER NOVA”, AS MULHERES NOVAS

A vontade de romper com o passado colonial e com as estruturas sociais tradicionais – que passaram a ser definidas de tribais e obscurantistas – bem como a percepção de que as diferenças de gênero, classe e etnia pudessem funcionar como fatores centrífugos no processo de construção da unidade nacional moçambicana, são fatores que ajudam a compreender a criação dos “campos de reeducação” – chamados também de “centros” – em Moçambique. Criados ainda durante o Governo Transitório em 1974, os campos de reeducação foram pensados, originalmente, para reabilitar as prostitutas residentes nas cidades, mas acabaram por receber diversas categorias de indivíduos considerados «inimigos, suspeitos, improdutos e vadios» (THOMAZ,

politicamente nos movimentos anticoloniais, e posteriormente na Frelimo, sendo também jornalista e cientista social junto do Centro de Estudos Africanos da Universidade Eduardo Mondlane.

2008:187), isto é, indivíduos que na visão da Frelimo, necessitavam de serem “re-formatados” de acordo com os princípios e as práticas da nova sociedade socialista⁴. A propósito da construção da narrativa da libertação como um guião (*script*), Borges Coelho considera que os campos de reeducação se inseriam também numa estratégia mais ampla, promovida pelo poder, cujo objetivo era rasurar o passado – e os “maus hábitos” – tornando a experiência da luta como a única experiência dos moçambicanos. (2011:6).

Trata-se de um capítulo controverso da história de Moçambique ainda frequentemente silenciado, que o cineasta Licínio Azevedo aborda no filme *Virgem Margarida*, confirmando um compromisso geral do seu trabalho com a representação de vários aspetos da cultura, da história e da sociedade moçambicana, tanto no que se refere ao presente, quanto ao passado recente do país.

Cineasta brasileiro naturalizado moçambicano, Licínio Azevedo é uma figura de destaque do cinema deste país africano. Formado em jornalismo, colaborou inicialmente com pesquisas e textos com o Instituto Nacional de Cinema, isto é, a entidade dedicada à criação e ao incentivo do cinema nacional. Trabalhou no Instituto de Comunicação Social e criou programas de rádio e de televisão (PEREIRA & CABECINHAS, 2016: 1028). Na década de 1980 começou a dedicar-se à realização, e desde então tem vindo a realizar uma vasta obra, sobretudo de filmes documentários, que, de uma maneira geral, se inserem nas rotas dos cinemas pós-coloniais, tais como os definem Sandra Ponzanesi e Marguerite Waller: não se trata de uma definição que aponta para um novo gênero, mas sim de uma maneira de olhar, e de um espaço conceitual que investe na necessidade de estilizar as grandes narrativas, «opening space for the infinite specificities that refract larger, often repressed, miswritten, and unofficial histories of the nation, communities, classes, genders, and subaltern groups» (Ponzanesi&Waller, 2012:9). Em *Virgem Margarida* a grande narrativa da construção da nação moçambicana, decorrente da luta de libertação nacional, aparece, de facto, estilizada a partir da representação da experiência das mulheres nos campos de reeducação.

⁴ O website Mozambique History Net (www.mozambiquehistory.net) da responsabilidade do jornalista e investigador Colin Darch contém uma secção dedicada aos centros de reeducação que reúne vários artigos de jornais.

Virgem Margarida é uma produção da produtora moçambicana Ébano Multimédia, em parceria com a portuguesa Ukbar Filmes e a francesa JBA Production. Distribuído pela Marfilmes, o filme estreou internacionalmente no Toronto International Film Festival em 2012. Desde então, foi exibido em inúmeros festivais e eventos, tendo recebido diversos galardões⁵.

Como o próprio Azevedo relata em várias entrevistas (PEREIRA & CABECINHAS, 2016; LANÇA, 2012), o filme de ficção foi precedido pelo documentário *A última prostituta*, de 1999, co-realizado com Isabel de Noronha⁶, por sua vez inspirado numa fotografia do mesmo título de Ricardo Rangel⁷. Entre os depoimentos de mulheres recolhidos no documentário, surge a história de Margarida, rapariga virgem enviada por engano para um campo de reeducação e que acaba por ser violada por militares. É esta história que se torna o motor narrativo principal do filme de ficção.

A circunstância de a fotografia de Ricardo Rangel estar na origem de *Virgem Margarida* é um dado significativo também para a interpretação do filme, já que é ao fotógrafo moçambicano que se deve a criação de um imaginário visual inovador em torno das prostitutas. Celebradas nos poemas de José Craveirinha e de outros autores como vítimas da opressão e da exploração colonial, as prostitutas tornam-se alvos de perseguição por parte do novo poder enquanto resquícios do passado colonial. Contudo, as fotografias de Ricardo Rangel reunidas na série intitulada “Pão nosso de cada noite” – devolviam dignidade e respeito às mulheres da Rua Araújo – a rua por excelência da vida noturna colonial de Lourenço Marques.

Este imaginário participará, por vezes, da construção das personagens do filme *Virgem Margarida*, as quais não são todas prostitutas, sendo a performance de gênero de algumas delas

⁵ Para uma lista exaustiva de exibições e reconhecimentos, veja-se o website da distribuidora Marfilmes:

<http://www.marfilmes.com/en/africafilms/virgin+margarida.htm>

⁶ Isabel de Noronha (1964) é uma cineasta moçambicana, membro fundador da Associação Moçambicana de Cineastas. Entre as suas produções, destacam *Ngwenya, o Crocodilo*, documentário sobre o pintor Malangatana; *A Trilogia das Novas Famílias*, sobre crianças órfãs por causa do HIV.

⁷ Ricardo Rangel (1924-2009) foi um fotógrafo e foto-jornalista moçambicano. Colaborou com jornais e revistas, e fundou, após a independência, o Centro de Formação Fotográfica.

percepcionada como não-normativa, de acordo com os padrões estabelecidos, e por isso associada à prostituição. Se por um lado, como afirma Hilary Owen, no filme «a “prostituição” continua a desempenhar o papel de abjeção nacional» (OWEN, 2016:301), por outro lado é possível ler na apresentação das personagens também a exigência de indagar e estilhaçar a categoria monolítica e, por vezes, opaca da “prostituta” criada pelo discurso da Frelimo. De facto, como realça Signe Arnfred, a prostituição configura-se no discurso político como forma de representação de qualquer comportamento sexual feminino que não se enquadra no casamento estável e monógamo (ARNFRED, 2002:117). No contexto do filme, esta percepção explica o envio para o campo de reeducação da personagem de Susana, bailarina de cabaret, mãe solteira, que é apresentada nas primeiras cenas enquanto desenvolve atividades domésticas e de educação dos filhos, isto é, numa dimensão que contrasta com o imaginário do desleixo e da “vagabundice” associado à prostituição. É significativo o modo como a personagem de Rosa, que é realmente uma prostituta – marginal e rebelde – reproduz com uma certa ironia este discurso comum, quando diz a Susana “Nós somos bem iguais: a diferença é que tu és puta de primeira e eu sou puta de terceira”.

Outro exemplo é o de Luísa, mulher que veste de forma vistosa e “moderna”, porque não quer ser como as mulheres “que só sabem remendar as roupas” dos maridos. Quando conhece Margarida, na camioneta que vai levá-las para o campo de reeducação, não acredita que a rapariga tem um noivo e que já foi lobolada⁸, isto é, o facto de Margarida se encontrar no meio de tantas mulheres “de má vida” torna pouco credível a sua vida normativa. A oposição binária entre a virgem e a prostituta – entre Margarida e Rosa – não deixa de ser problemática, apesar de matizada pela presença das outras mulheres.

A chegada das mulheres ao local de instalação do campo de reeducação é o momento chave que marca a desconstrução de outra, mais ampla, categoria opaca do discurso político: a a Mulher moçambicana, imaginada como sujeito unitário e monolítico, peça fundamental da construção da nova nação independente que há de se tornar livre da opressão colonial e dote, particularismos regionais e étnicos. O primeiro contato entre Rosa e a mulher militar – a camarada Maria João – é revelador da opacidade desta categoria, traduzindo o

⁸ O lobolo é o dote paga pelo noivo à família da noiva.

encontro entre duas declinações radicalmente distintas da construção do gênero e, no desenrolar da narrativa, também da identidade “nacional”: Rosa acha que a militar é um homem e mostra-lhe os seios, recebendo em troca o olhar consternado de Maria João (ver Fig.1 e 2)



Imagem 1



Imagem 2

A camarada Maria João representa uma “declinação” aceita e legitimada pelo discurso político e pela narrativa de construção da identidade nacional. Maria João é a mulher soldado que, após a missão do campo, pretende casar e ter filhos. Como realça Signe Arnfred, no pós-independência, a imagem dominante é a da “mulher soldado” que porém, uma vez desmobilizada, tem de voltar a assumir os papéis domésticos de esposa e mãe (116).

A performance de gênero e o discurso de Maria João se prestam a múltiplas leituras. Por um lado, ela reproduz o discurso oficial ao definir as mulheres chegadas ao campo como “mulheres de má vida”, que não sabem fazer nada do que uma mulher e uma mãe devem saber fazer. A sua interpretação das relações de gênero funda-se numa visão essencialmente redutora e conservadora: as mulheres acabaram

na má vida porque os colonos mandaram os maridos para o trabalho forçado. Por outro lado, ela tem consciência das relações de poder baseadas na diferença de gênero quando diz que é mulher mas pode ser homem, “homem muito mau”. Tem consciência também das limitações do seu papel na gestão do poder, já que em várias circunstâncias alude às ordens superiores dos dirigentes. Maria João utiliza a legitimação decorrente da sua própria participação na construção da nação para desestabilizar as representações de gênero, quando afirma que em conjunto as mulheres do campo irão “desmentir o que dizem por aí: que mulher não é capaz de transformar mato em cidade”. Como realça Isabel Casimiro, para as mulheres militarizadas, «o facto de viver em campos de treino, usar calças, formar mulheres mas também homens, participar em combates, conviver com outras pessoas que não as do grupo de parentesco, provocou uma autêntica revolução em zonas camponesas e conservadoras» (CASIMIRO, 2005:61-62). Trata-se, porém, de uma desestabilização problemática, suscetível de se traduzir numa nova imagem da mulher criada e instrumentalizada pelo poder: a da “mulher produtiva/produtora”, que nunca deixa de ser também reprodutora. E é nessa ambivalência que se constrói a personagem da mulher soldado.

Apesar de representarem os modelos normativos da Mulher moçambicana, a camarada Maria João (a mulher soldado) e sobretudo a virgem Margarida (a mulher camponesa incorrupta), são atraídas pelo mesmo sistema de relações de gênero que deveria legitimá-las. A violação de Margarida por parte dos militares é o ponto último de viragem da consciência da mulher soldado. Como observa Maria Tavares, o sacrifício de Margarida torna-se, de facto, o motor da solidariedade entre todas as mulheres do campo (TAVARES, 2016:166): a descoberta da falácia da suposta “pureza revolucionária” da Frelimo é o evento que desencadeia a rebelião tanto das detidas quanto das mulheres militares.

Elo fundamental na articulação da instância de protesto e libertação entre estes dois macro-grupos é a personagem de Rosa. Mulher símbolo da abjeção nacional, antítese da Mulher Nova preconizada pela Frelimo, ela propõe e impõe a sua própria leitura da narrativa da nova identidade nacional, quando diz à comandante Maria João que o violador de Margarida - o camarada Felisberto - “é pior que o colono”. É Rosa a promotora do abandono do campo e, logo, de uma possível libertação da opressão baseada na diferença de gênero -

opressão, esta, que revela as continuidades entre o passado colonial e o presente do pós-independência no que se refere às relações de gênero, já salientadas pelos estudos citados de Casimiro e Arnfred.

Outra dimensão relevante da diferença abordada pelo filme é a que se refere às identificações étnicas e regionais das mulheres reunidas no campo. Como foi referido acima, o projeto político da Nação moçambicana pretendia apagar estas identificações, equacionadas como heranças e resquícios do colonialismo. No filme, as identificações geram conflitos entre os diferentes grupos de mulheres, convocando olhares mútuos alimentados por representações e estereótipos fundados em oposições entre modernidade e tradição, entre campo e cidade, etc. Tais oposições são logo matizadas à medida que se vai perfilhando a individualização das personagens. A camarada Maria João tenta gerir os conflitos entre os grupos impondo a convivência e insistindo na necessidade de erradicar as diferenças: “Não há Sul, não há Norte, não há Centro” afirma, ecoando o célebre mote frelimista de Moçambique unido “do Rovuma ao Maputo”. Esta imposição de uma identidade única e unitária é traduzida a nível visual pela progressiva privação de marcas de identificação étnica e regional: a diversidade de cores e estilos do vestuário é substituída pela uniformidade das fardas das detidas (Fig. 3 e 4).



Imagem 3



Imagem 4

Se por um lado, as diferenças étnicas e regionais – expressas no filme a partir da contraposição entre mulheres do Norte e mulheres do Sul – não são exploradas em profundidade, por outro lado a individualização das personagens demonstra uma visão não essencialista destas diferenças, o que nos permite entrever na representação, por vezes estereotipada, a dimensão performativa destas mesmas identificações. No contexto do campo, se as atitudes das personagens parecem remeter para a sua origem étnica e regional, os seus comportamentos acabam por resultar das circunstâncias da experiência.

Concordamos com Hilary Owen quando afirma que *Virgem Margarida* é um filme ao mesmo tempo corajoso e controverso (OWEN, 2016:301), sobretudo tendo em conta o final suspenso, que deixa imaginar o suicídio de Margarida. Se por um lado as categorias padronizadas relativas ao gênero não são completamente subvertidas pela narrativa da virgindade e da prostituição, por outro lado o filme estiliza a grande narrativa da identidade nacional e a imagem da Mulher criada e alimentada pelo discurso político do pós-independência. O sentido único atribuído ao conceito de Mulher Nova desdobra-se nas múltiplas possíveis matizes do adjetivo “nova”: jovem, inexperiente (no caso de Margarida); moderna (no caso de Luísa), mas também, e mais em geral, estranha, desconhecida, vista pela primeira vez, *outra*, o que traduz o (des)encontro da Nação com os seus outros, ou melhor, as suas outras: as mulheres e suas várias decliNações, cuja inscrição na narrativa nacional, de acordo com a película, é tida como ainda por vir.

COMBOIO DE SAL E AÇÚCAR: OUTRAS DECLINAÇÕES

Se *Virgem Margarida* retrata o exílio das mulheres para aquela que pode ser definida de “fronteira interna” do país – a província do Niassa, no Norte –, *Comboio de Sal e Açúcar*, baseado no livro homónimo escrito por Azevedo e publicado em 1997, foca outra deslocação e outra fronteira, desta vez entre Moçambique e o Malawi, para onde viaja um comboio irregular no meio da guerra civil, em finais da década de 1980.

O filme foi produzido pela UKBAR, com a colaboração da Ébano Multimédia (Moçambique), Les Films de l’Etranger (França), Panda Filmes (Brasil) e Urucu Media (África do Sul). Após a estreia mundial no Festival de Locarno, em agosto de 2016, recebeu diversos galardões e foi o primeiro filme moçambicano a ser submetido à edição 2018 do Oscar para o Melhor Filme Estrangeiro.

A recepção internacional reside, talvez, na multiplicidade de géneros presentes no filme: de guerra, de ação/aventura, western. Reveladora, a este propósito, também a capa do DVD, que de facto rotula o filme de “western africano”, definição assumida também pelo próprio realizador. Trata-se de géneros cinematográficos fortemente marcados pela construção das identidades de género, e da masculinidade em particular (TASKER, 2016). De facto, as personagens masculinas põem em cena distintas performance da masculinidade, ao lado de personagens femininas que também procuram encontrar o seu caminho no pano de fundo da Nação em guerra.

A legenda que abre o filme – acenando à tradição do documentário, amplamente cultivada por Azevedo – fixa as coordenadas temporais e espaciais da narrativa: no Norte de Moçambique, em 1988, durante a guerra civil (entre Frelimo e Renamo), um comboio está à espera de partir para chegar ao Malawi, onde as mulheres moçambicanas irão trocar sal por açúcar, isto é, um produto cada vez mais escasso no país. Na narrativa, é este o caso da personagem de Dona Mariamu, mulher provavelmente viúva que cumpre o trajeto em busca da sobrevivência.

Para além da representação explícita da guerra, através de cenas de ataques, combates e violências, a problemática da construção

da Nação durante o conflito civil emerge no desenrolar da narrativa por via de diversos elementos que remetem para a fragmentação do espaço nacional. Podemos ler neste sentido a ênfase da câmara na materialidade do comboio e dos caminhos de ferro repetidamente cortados e reconstruídos (Fig.5), bem como a presença constante de um precário sistema de comunicações entre os vários pontos do caminho (Fig.6). Trata-se, de facto, de elementos chave da construção da Nação enquanto “comunidade imaginada” (ANDERSON,1991) que aparecem como significantes de um espaço nacional dividido e desarticulado.



Imagem 5

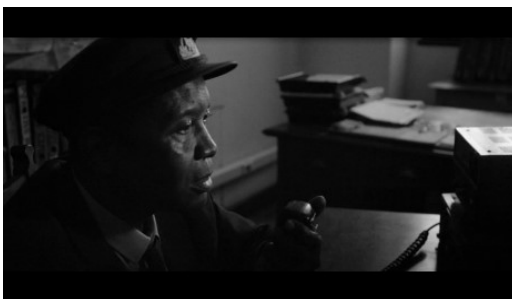


Imagem 6

Por outro lado, as frequentes e longas pausas no trajeto do comboio colocam a tônica no espaço à beira da linha do caminho de ferro, onde as diversas personagens passam a socializar-se, de dia e de noite, comentando a viagem, alimentando conflitos, ou afastando o medo, sendo o espaço à volta do comboio parado uma geografia ausente, dominada pelo capim, e desprovida de significados. Como afirma Borges Coelho a propósito do espaço rural assolado pela guerra, «cada vez mais esse mundo se constitui como um espaço violento que

resvala para a margem» (COELHO, 2009:15). Assim, o espaço à beira da linha do caminho de ferro, altamente precário, verdadeira margem física, social e psicológica, torna-se o ponto de vista a partir do qual representar a Nação em guerra, como revelam também as escolhas de planos, alturas de câmaras e ângulos (Fig. 7, 8 e 9)



Imagem 7



Imagem 8



Imagem 9

Como mencionado acima, o filme combina códigos de diversos gêneros, em particular dos filmes de guerra, de ação e do

western. Como realça Yvonne Tasker, estas três categorias partilham a centralidade das personagens masculinas e da representação da masculinidade, sendo a mobilidade do homem um dos tropos mais explorados, associado ao desejo de liberdade e independência (TASKER, 2016:112). No filme de Azevedo, o tropo da mobilidade é contextualizado no quadro da guerra civil em Moçambique, sendo porém prerrogativa não apenas dos “heróis” masculinos, como também das mulheres: se para Dona Mariamu a mobilidade associa-se principalmente à sobrevivência, para Rosa, jovem enfermeira de Maputo colocada num hospital em Cuamba, no Norte do país, a mobilidade é sinónimo de independência.

As principais personagens masculinas do filme, apesar de serem aparentemente representadas a partir de uma visão algo maniqueísta, são na realidade reveladoras das tensões e das diferentes performance da masculinidade dentro do próprio exército da Frelimo.

O tenente Taiar apresenta-se como o herói protetor da frágil e contingente “unidade” social constituída pelos passageiros do comboio. Preocupa-se com a perda de confiança por parte dos civis em relação aos militares, representando o militar ainda fortemente comprometido com a categoria do “povo”. Defende Rosa do assédio sexual por parte do Alferes Salomão, e tenta salvaguardar a integridade dos soldados. Ao comentar estas atitudes e comportamentos, um dos soldados afirma que “essa merda de tenente nem parece um militar. Está sempre contra nós”, chegando a desconfiar que se trate de um “infiltrado, comprometido com o inimigo”. Pelos comentários dos soldados, sabemos que Taiar se formou na antiga União Soviética, daí o facto de ser definido “Lenine”. O tenente acredita nos mecanismos administrativos do Estado, confia no poder dos relatórios, das cartas, das queixas, e procura manter as lógicas da justiça mesmo no estado de exceção representado pela guerra.

Os outros soldados percebem as atitudes do Tenente como desviantes em relação à performance de género e à visão dessas relações: a solidariedade e a camaradagem entre militares é, de facto, um traço marcante da construção da masculinidade em contextos de guerra, algo em que Taiar se identifica de forma parcial e ambivalente. Se por um lado condena o comportamento machista e violento que Salomão exerce sobre Rosa, por outro lado, quando é confrontado pelas mulheres sobre o uso da violência contra o inimigo, justifica-o,

respondendo que as mulheres não sabem nada sobre a guerra. Ainda de acordo com Tasker, podemos ler nesta atitude um dos traços marcantes da representação da masculinidade nos filmes de guerra, ou seja, a justificação da “violência necessária”. (TASKER, 2016: 114).

O assédio sexual sofrido por Rosa retoma o tópico dos abusos perpetrados em prejuízo das mulheres pelos soldados da Frelimo já abordado em *Virgem Margarida*. Para o Alferes Salomão, o “acesso” às mulheres é um direito legitimado pela longa participação na guerra civil. Na realidade, a participação na guerra e a pertença ao exército são para Salomão as fontes principais para a construção da sua própria identidade. Quando o tenente Taiar o confronta, o Alferes recua apenas pela razão hierárquica: na sua interpretação das relações de gênero e das relações hierárquicas militares, o Tenente tem prioridade sobre Rosa. Também o uso da expressão “mobilizar as mulheres” para aludir ao abuso sexual, revela que a violência de gênero é equacionada como prática normalizada no contexto do exército e da guerra.

Uma terceira personagem masculina de destaque – que é também a mais alta na hierarquia militar que toma conta do comboio – é o chamado comandante Sete Maneiras, figura inspirada, conforme declara o próprio Licínio Azevedo, em Manuel António, leader dos Naparamas, movimentos de guerreiros aliados ao exército da Frelimo no conflito contra a Renamo (AZEVEDO, 2018:36). Em relação ao assédio sexual perpetrado por Salomão, e denunciado pelo tenente Taiar, o comandante Sete Maneiras assume uma posição ambivalente: afirma que «numa viagem como esta, certas coisas acontecem... homem é homem, mulher é mulher», mas mais tarde recusa a sepultura ao cadáver do alferes Salomão, considerando-o indigno.

Estas três personagens masculinas apresentam ambivalências e nuances no que se refere às relações de gênero e à própria performance da masculinidade. A este propósito, torna-se especialmente relevante a reflexão de Sofia Aboim sobre os limites do conceito de “masculinidade hegemônica”. Para Aboim,

este dualismo entre formas hegemônicas e não hegemônicas de masculinidade levanta alguns problemas. Em termos microssociológicos, pode estreitar o espaço de observação tanto da pluralidade de masculinidades simbolicamente constituídas como da complexidade das

relações de dominação entre indivíduos reais. [...] Além disso, a hegemonia pode incorporar alguma dose de diferenciação interna e de conflito tanto na referência a vários modelos de ser homem como na dominação exercida sobre o feminino. (ABOIM, 2008:275)

Trata-se de reconhecer, na representação dos militares da Frelimo, as várias e possíveis declinações da masculinidade, no contexto da guerra civil moçambicana, que não cabem em oposições binárias - tradição/modernidade; campo/cidade, etc., já que cada uma destas personagens mistura valores, crenças, atitudes e comportamentos não reconduzíveis a uma única identificação. Ao mesmo tempo, cada personagem declina à sua maneira as ideias de heroísmo, valor e coragem; o envolvimento na guerra e o compromisso com a Nação; a visão das relações de gênero, não se podendo identificar uma masculinidade hegemônica contraposta a outras masculinidades subordinadas em nenhuma das suas performance. Inclusive, estas nuances parecem ser fonte de ansiedade para o Tenente Tairer que, se por um lado procura demarcar-se dos comportamentos do Alferes Salomão, por outro lado se interroga sobre as verdadeiras diferenças entre eles, sendo que ele próprio também cumpre atos de violência.

Um elemento comum e transversal às personagens masculinas e femininas é o questionamento da guerra, que traz como consequência interrogações e dúvidas sobre a natureza do inimigo, representado através das balas, da fumaça dos tiros, algumas silhuetas longínquas e a aparição do corpo do lendário comandante Xipoco. Apesar de afirmarem o seu desinteresse para as questões políticas, as mulheres expressam opiniões e comentários que questionam a ruptura com o passado colonial e interrogam a diferença entre as duas frentes do conflito civil, posto que a violência exercida por ambos os lados acaba por abalar a narrativa da nação independente. Em particular, num diálogo entre Rosa e Dona Mariamu, a jovem enfermeira desconfia que o presente seja realmente distinto do passado colonial. Discordando, Dona Mariamu responde que Rosa é demasiado jovem para se lembrar daqueles tempos e por isso para poder avaliar corretamente as diferenças: «Antes não tínhamos futuro, agora podemos pensar em ter um, se a guerra acabar» afirma Mariamu, aludindo também ao facto de que sob o colonialismo talvez Rosa não tivesse tido acesso à instrução.

Frente aos desabafos e aos questionamentos do tenente Taiar sobre a natureza da guerra, Dona Mariamu lhe pede para não falar de política: «a nossa política é desenrascar até chegar ao nosso destino» afirma. Emerge, nesta personagem em particular, a intenção do filme de representar a população moçambicana no contexto do conflito civil já não apenas como vítima, mas também como conjunto de indivíduos capazes de atuar estratégias de resposta que, como afirma João Paulo Borges Coelho, «não se limitam a escolhas ideológicas e têm por base a sobrevivência» (COELHO, 2009: 16). De facto, confrontada por Rosa sobre a escolha de separar-se dos filhos e enfrentar os perigos do trajeto, Dona Mariamu responde ter feito bem as contas, alegando assim a rentabilidade do negócio da troca do sal com o açúcar.

A representação das personagens femininas no contexto da guerra convoca ideias de proteção, medo, independência e rebeldia frente aos códigos das relações de género. Figura com um alto grau de independência, Rosa pretende defender-se sozinha do assédio sexual do Alferes Salomão: «eu não sou uma criança, não vou baixar a cabeça», afirma recusando submeter-se às lógicas da exploração sexual favorecidas pelo estado de guerra. Por outro lado, é revelador de uma visão complexificada da relações de género que a única mulher do comboio que viaja com o marido não consiga furtar-se ao abuso, o que questiona a ideia de que uma mulher sozinha seja mais desprotegida. O episódio de violência contra o marido põe em cena as tensões entre civis e militares, convocando mais um embate entre masculinidades distintas que se traduz numa forma de emasculação simbólica sofrida pelo homem civil por parte do soldado.

Tal como em *Virgem Margarida*, o desfecho do filme, com a chegada do comboio ao destino de Rosa, e a jovem que segue o seu caminho, aponta para um futuro aberto e incerto, deixando imaginar a continuação da guerra e sugerindo que apenas uma etapa do conflito e do longo caminho da (re)construção da Nação está concluída, sem grandes concessões a otimismo fáceis e celebratórios (Fig. 10 e 11)



Imagem 10



Imagem 11

FLASH-FORWARD EM JEITO DE CONCLUSÃO

Como o próprio realizador tem vindo a declarar, e como foi já mencionado, tanto *Virgem Margarida* quanto *Comboio de Sal e Açúcar* tiveram uma longa gestação. As ideias e as pesquisas para ambos os filmes remontam a décadas anteriores ao momento da realização e da estreia, que pelo contrário acontece na década atual, marcada por conflitos renovados e novas tensões. Como realça Maria Tavares a propósito de *Virgem Margarida*, é significativo que o filme apareça no mesmo ano da celebração do vigésimo aniversário do Acordo Geral de Paz, assinado em 1992. De acordo com Tavares, a relevância da recuperação de memórias silenciadas e do papel das mulheres na construção da Nação, torna-se flagrante também à luz da crise política surgida em 2012 e dos ataques armados desencadeados pela Renamo⁹ (TAVARES, 2016:167).

⁹ Para uma análise recente desta crise, veja-se DARCH, 2018.

Estas considerações tornam-se pertinentes também no que diz respeito à estreia de *Comboio de Sal e Açúcar*, cujas temáticas remetem para aspetos problemáticos do passado, do presente e do futuro de Moçambique, no que se refere às construções de gênero, e das masculinidades em particular, produzidas no seio da guerra civil; e mais em geral a questão da paz e da unidade nacional. Se em *Virgem Margarida* a narrativa monolítica da identidade nacional é estilizada também através das diferenças étnicas e regionais, em *Comboio de Sal e Açúcar* as diferenças culturais são abordadas através da alusão às diversas religiosidades e crenças. No microcosmos do comboio, encontram-se o Islão, o Cristianismo, e sobretudo as crenças mágico-religiosas tradicionais, que para o realizador constituem uma “terceira margem” imprescindível para se fazer cinema em Moçambique (AZEVEDO, 2018).

As duas películas abordam momentos críticos da história de Moçambique, pretendendo explorar memórias, experiências e identidades individuais relevantes para um maior entendimento da construção de uma identidade coletiva que aspira a ser nacional. A tônica nas diferenças e nas múltiplas declinações das identidades sugere, talvez, a importância de se recuperarem *pluralidades* do passado para se repensarem os problemáticos pluralismos - e suas narrativas - do presente.

REFERÊNCIAS

ABOIM, Sofia. Masculinidades na encruzilhada: hegemonia, dominação e hibridismo em Maputo. *Análise Social*, vol. XLIII (2º), pp. 273–295, 2008.

ANDERSON, Benedict. *Imagined Communities*. London: Verso, 1991.

ARNFRED, Signe. Conceptions of gender in colonial and post-colonial discourses: the case of Mozambique, in ARNFRED et al. *Gender Activism and Studies in Africa*. Dakar: Codesria (Codesria Gender series vol 3.), pp. 108–128, 2002.

AZEVEDO, Licínio. Moçambique cinematográfico. A terceira margem, in SEABRA, Jorge. *Cinemas em Português. Moçambique. Auto e Heteropercepções*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, pp. 35-40, 2018.

BRAGANÇA, Aquino e DELPECHIN Jacques. Da idealização da FRELIMO à compreensão da História de Moçambique. *Estudos Moçambicanos*, no. 5/6, pp. 30-52. Maputo, 1986.

CABAÇO, José Luís. *Moçambique: Identidade, Colonialismo e Libertação*. São Paulo: Unesp, 2009.

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

CHIZIANE, Paulina. Paulina Chiziane, in LEITE, Ana Mafalda; KHAN, Sheila; FALCONI, Jessica e Kamila KRAKOWSKA (orgs.) *Nação e Narrativa Pós-colonial II – Angola e Moçambique. Entrevistas*. Lisboa: Colibri, pp. 183-200, 2013.

COELHO, João Paulo Borges. A ‘Literatura Quantitativa’ e a Interpretação do Conflito Armado em Moçambique (1976–1992). Maputo: Universidade Eduardo Mondlane. Available at: [20https://www.ces.uc.pt/estilhacos_do_imperio/comprometidos/media/Mo%C3%A7ambique%20e%20a%20LQ%20pdf%20\(2\).pdf](https://www.ces.uc.pt/estilhacos_do_imperio/comprometidos/media/Mo%C3%A7ambique%20e%20a%20LQ%20pdf%20(2).pdf).

COELHO, João Paulo Borges. Politics and contemporary history in Mozambique: A set of epistemological notes. *Kronos*, vol.39, n.1, pp. 10-19, Cape Town, 2013.

GELLNER, Ernest. *Nations and Nationalism*. Ithaca: Cornell University Press, 1983.

KHOSA, Ungulani Ba Ka. Ungulani Ba Ka Khosa, in Leite, Ana Mafalda; Khan, Sheila; Falconi, Jessica e Kamila Krakowska (orgs.) *Nação e Narrativa Pós-colonial II – Angola e Moçambique. Entrevistas*. Lisboa: Colibri, pp. 201-215, 2013.

LANÇA, Marta. *Reeducação de Mulheres, entrevista a Licínio Azevedo sobre o filme "Virgem Margarida"*. <http://www.buala.org/pt/afroscreen/reeducacao-de-mulheres-entrevista-a-licinio-azevedo-sobre-o-filme-virgem-margarida>. 2012.

MACAGNO, Lorenzo. *Fragments de uma imaginação nacional*. Revista brasileira de Ciências Sociais, vol.24, n.70, pp.17-35. 2009.
MBEMBE, Achille. À propos des écritures africaines de soi. *Politique Africaine* 77, pp. 16-43, 2000.

MCCLINTOCK, Anne. *Imperial Leather: Race, Gender, and Sexuality in the colonial contest*. London: Routledge, 1995.

MENESES, Maria Paula. Uma perspectiva cosmopolita sobre os estudos africanos: a lembrança e a marca de Aquino de Bragança, in

CRUZ E SILVA, Teresa; BORGES COELHO, João Paulo & Amélia NEVES E SOUTO (orgs.) *Como fazer ciências sociais e humanas em África. Questões epistemológicas, metodológicas, teóricas e políticas*. CODESRIA. pp. 85-108, 2012.

OWEN, Hilary. O Jardim de tantos homens. A mulher nova e a nova libertação em Virgem Margarida e O Jardim do outro homem. *Cerrados*, n. 41, pp. 296-303, 2016.

_____. *Mother Africa, Father Marx. Women's writing of Mozambique. 1948-2002*. Lewisburg: Bucknell UP, 2007

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

SMITH, Anthony D. *National Identity*. Reno: University of Nevada Press, 1991.

TASKER, Yvonne. Contested masculinities. The action film, the war film and the Western, in HOLE, Kristin Lené et al. *The Routledge Companion to Cinema and Gender*. New York: Routledge, pp. 111-120, 2017.

TAVARES, Maria. “Mulheres Novas Com Cabeças Limpas”: Pitfalls of the Revolution in Licínio Azevedo's Virgem Margarida. *Journal of Lusophone Studies*, 1(1), pp.153-176, 2016.

THOMAZ, Omar Ribeiro. “Escravos sem dono”: a experiência social dos campos de trabalho em Moçambique no período socialista. *Revista de antropologia*, V. 51 N° 1, p.177-214, São Paulo, 2008.

YUVAL-DAVIS, Nira. *Gender and Nation*. London: Sage, 1997.

_____. Gender and Nation, in WILFORD, Rick and MILLER, Robert L. *Women, ethnicity and Nationalism*. Routledge: London and New York, pp. 21-31, 1998.

Recebido em 22/02/2019

Aprovado em 24/03/2019

