



# A PRODUÇÃO DOCUMENTARISTA DE LICÍNIO AZEVEDO: IMAGENS, DISCURSOS E NARRATIVAS MOÇAMBICANAS DO PÓS- INDEPENDÊNCIA

*THE DOCUMENTARIST PRODUCTION OF LICÍNIO AZEVEDO: MOZAMBICAN IMAGES,  
REMARKS AND NARRATIVES OF THE POST-INDEPENDENCE*

*LA PRODUCCIÓN DOCUMENTAL DE LICINIO AZEVEDO: IMÁGENES, DISCURSOS Y  
NARRATIVAS MOZAMBIQUEÑAS DE LA POST-INDEPENDENCIA*

Alex Santana França<sup>1</sup>

## RESUMO:

O cinema documentário tem demonstrado larga capacidade de contribuir para o entendimento aprofundado de questões atuais ou retomadas sob perspectivas de investigação histórica. Ao longo dos anos foram inúmeros temas abordados, analisados ou revelados através do documentário na África. Em se tratando da experiência cinematográfica moçambicana, ao longo da história, houve uma produção significativa de documentários no país, muitos deles importantes para o entendimento da experiência pós-colonial e pós-guerra civil. Um dos grandes nomes dessa cinematografia é Licínio Azevedo. Propõe-se com este estudo discutir a relação entre cinema, história e memória a partir da produção documentarista do cineasta. O estudo dos filmes está centrado na perspectiva sociohistórica de análise fílmica. As primeiras conclusões desse estudo mostram que os filmes de Licínio Azevedo, de forma positiva, vale ressaltar, oferecem ao espectador imagens representativas de espaços e práticas socioculturais moçambicanas, lidam com questões históricas do contexto moçambicano, ainda marcantes no imaginário e cotidiano locais e fornecem diferentes visões sobre o que é ser moçambicano. Além disso, os filmes também se constituem como uma espécie de memória coletiva visual do país nos períodos e espaços focalizados. A importância dos ditos e não ditos que os filmes podem trazer para a construção de uma memória, seja ela coletiva ou individual, tornam-se pontos de referência para qualquer estudo sociohistórico, e também estético, principalmente quando estas informações, muitas vezes esquecidas ou ignoradas, revelam interpretações distintas da História ou memórias oficiais.

**PALAVRAS-CHAVE:** documentário moçambicano, Licínio Azevedo, análise fílmica.

---

<sup>1</sup> Mestre e Doutorando pela Universidade Federal da Bahia. [alexsfraanca@yahoo.com.br](mailto:alexsfraanca@yahoo.com.br)

## Introdução

As produções documentais africanas não só constituem patrimônios excepcionais nos campos cultural, político, social e econômico, como também atingem o campo psicológico alavancando o nível das consciências coletivas e individuais, no que diz respeito aos olhares estereotipados e negativos que frequentemente ainda são lançados sobre o continente (DIAKHATÉ, 2009, p. 97). O documentário tem demonstrado larga capacidade de contribuir para o entendimento aprofundado de questões atuais ou retomadas sob perspectivas de investigação histórica, no caso de filmes mais antigos (LESSA, 2013, p. 78-79). Em virtude disso, o gênero cinematográfico é amplamente reconhecido, seja pelos profissionais, seja pelo grande público, através dos festivais e da criação de seções de competição reservadas a ele nas mais antigas e importantes manifestações dedicadas ao cinema no continente, dentre essas as “Jornadas Cinematográficas de Cartago”, criadas em 1966 por Tahar Cheria, na Tunísia, o “Festival Pan-Africano do Cinema e da Televisão de Ouagadougou (FESPACO)”, criado em 1969, por iniciativa de um grupo de cineastas empenhados, entre os quais Ousmane Sembène, em Burkina Faso. Assim como os anteriores, os festivais mais recentes integram o documentário nas suas programações ou a ele se dedicam, dentre eles o “Dockanema - Festival do documentário”, em Maputo, Moçambique, “Doc em Tunes”, Tunísia, “Beach Festival du Documentaire”, em Kribi, Camarões, e o “Real Life Documentary Festival”, em Acra, Gana (DIAKHATÉ, 2009, p. 83-84).

Para Licínio Azevedo, o documentário, opção política adotada pelo Instituto Nacional de Cinema criado em Moçambique logo após a independência, foi extremamente significativo para atender aos objetivos estabelecidos, assim como passou a ser referência para outros países: “Na época, décadas de 1970 e 1980, nenhum outro país africano fazia documentários. A história de Moçambique, em todo o processo de independência, teve muitos momentos bons, que viriam a ser retratados, de forma talentosa, pelos próprios documentários” (AZEVEDO *apud* HAMURABI, 2015, p. 2). Licínio acredita que o documentário moçambicano inspirou cineastas de países como África do Sul e Namíbia, em oposição aos filmes de ficção financiados por países como a França.

O desenvolvimento e as transformações ocorridas no cinema documentário tanto em África como na sua diáspora, segundo Lydie Diakhaté (2009), foram marcados por diferentes aspectos, a destacar, a concepção etnográfica, a intimista e a globalizante. O olhar etnográfico, para a autora, representaria o primeiro olhar documental pousado sobre o continente, iniciado pelos realizadores ocidentais (como Robert Flaherty, Dziga Vertov, Jean Rouch, etc.) e, a partir do qual, os primeiros cineastas africanos se iniciarão na leitura e na produção visual. As inovações e formas de representação trazidas por este olhar etnográfico terão um impacto evidente nas ambições dos jovens cineastas africanos da época, quer sejam contra, como Ousmane Sembène, cineasta senegalês que considerava os filmes etnográficos aqueles que só atendiam aos interesses dos europeus; ou a favor, como sucede com os cineastas nigerianos Oumarou Ganda e Mustapha Alassane, favoráveis ao modelo utilizado por Rouch (DIAKHATÉ, 2009, p. 97). Assim, nesse primeiro momento, a produção documental fez-se a partir das imagens de África e dos negros realizadas por cineastas ocidentais.

O olhar intimista, por sua vez, permite, por sua contextura, colocar de maneira diferente a problemática da reflexão e da expressão. Dado o seu caráter pessoal, instaura uma nova relação com o mundo que os primeiros anos do cinema e da reportagem tinham reduzido a uma linguagem veiculadora de estereótipos. A tendência intimista marcou, sobretudo, os documentários produzidos nos países africanos de língua portuguesa que, diferentemente de outros países cujas produções de cinema ainda estavam sob controle

dos colonizadores, apresentavam suas práticas cinematográficas principalmente nas mãos dos movimentos revolucionários (DIAKHATÉ, 2009, p. 97). O filme documentário foi utilizado então por esses países como instrumento de denúncia e ferramenta de educação e apoio à revolução. Desde a década de 1960, a maioria dos filmes produzidos em Moçambique pertencem ao gênero documentário, precisamente pelo compromisso com a exploração de realidades e pelos custos menores em relação às produções de ficção. Com efeito, é notadamente a partir das imagens de filmes realizados por produções estrangeiras sobre os movimentos independentistas de tendência comunista e marxista, como o PAIGC na Guiné-Bissau, o MPLA em Angola ou a Frelimo em Moçambique, que os cineastas africanos construíram os seus patrimônios audiovisuais. Filmes como *Monangambe* (1970) e *Sambizanga* (1972), em Angola, *Mortu Nega* (1989), na Guiné-Bissau, *Deixem-me ao menos subir às palmeiras* (1972) e *Vinte e cinco: a revolução de Moçambique* (1975), em Moçambique, são exemplos de denúncia à opressão colonial e de apoio ao despertar das consciências individuais e coletivas para a libertação.

O olhar intimista também permitiu avaliar e formular o lugar do eu numa sociedade comunitária em mutação, em que o indivíduo assumia a sua modernidade (o sujeito moderno ou sociológico, cuja identidade era formada na interação entre o eu e a sociedade, na concepção de Stuart Hall, 2006, p. 11). Paralelamente, com os processos de mundialização e de acesso aos novos meios de comunicação, o cineasta africano tende a buscar inspiração além do seu ambiente imediato para dar a conhecer e criar suas identidades (o sujeito pós-moderno, que de uma identidade unificada e estável, torna-se fragmentado, composto não de uma única, mas de várias identidades, algumas vezes contraditórias ou não resolvidas, HALL, 2006, p. 12), o que constitui e caracteriza o olhar globalizante (Diakhaté, 2009, p. 97). A produção documentarista de Licínio Azevedo tem se voltado mais para uma perspectiva intimista, pois aborda uma grande variedade de questões importantes para o entendimento da experiência pós-colonial e pós-guerra em Moçambique, tais como os impactos da guerra civil como as perdas ambientais em *A guerra da água* (1995), a migração forçada e falta de moradia em *Hóspedes da noite* (2007), entre outros.

### **Licínio Azevedo: de jornalista a cineasta, um contador de histórias**

Licínio Azevedo nasceu em Porto Alegre, Rio Grande do Sul, em 27 de maio de 1951. Participou de movimentos estudantis nos anos 1960, período em que o Brasil já vivia o regime militar, e iniciou sua carreira profissional no jornalismo na década de 1970. Trabalhou para vários jornais brasileiros, sobretudo da imprensa independente da época, de oposição à ditadura militar, como *Coorjornal*, *Movimento* e *Versus*, assim como fez reportagens, como independente, para jornais como *Jornal da Tarde*, de São Paulo. Ainda como repórter, percorreu diversos países da América Latina, como Nicarágua, Bolívia, Uruguai, Argentina e México, escrevendo sobre temas sociais e movimentos libertários. Em 1980, recebeu o mais prestigiado prêmio brasileiro de jornalismo, o “Vladimir Herzog”, para obras relacionadas com os Direitos Humanos, com a reportagem intitulada “O amargo regresso - valeu a pena voltar?”, publicada no *Coorjornal*, de Porto Alegre.

Depois foi trabalhar em São Paulo, onde se tornou editor da seção policial de um jornal, posteriormente sendo despedido devido a publicações denunciadoras da tortura e outros abusos da polícia. Começou a acompanhar, junto com outros colegas jornalistas todas as notícias sobre lutas de libertação na África, através das agências internacionais, já que elas não podiam ser publicadas no Brasil, por conta da censura do regime ditatorial. Esse inclusive foi um dos motivos que o levaram a sair do país em direção ao continente africano. Mudou-se para Lisboa em 1975, com o objetivo de chegar a Angola, mas não conseguiu visto. Em seguida, viajou para Guiné-Bissau, através de um contato de Maria da Paz Tréfaut, filha de Miguel Urbano Rodrigues



(diretor de *O Diário*), para trabalhar no *Nô Pintcha* e formar novos jornalistas. Permaneceu no país por dois anos, onde recolheu relatos sobre a guerra de camponeses ex-combatentes do PAIGC, criou histórias de ficção baseadas em situações reais e escreveu o livro *Diário de libertação* (1977), publicado no Brasil.

Em 1977 viajou para Moçambique a convite de Ruy Guerra para auxiliá-lo na montagem de uma estrutura de cinema no país. Com a fundação do Instituto Nacional de Cinema, atuou como roteirista e assistente de direção. Em parceria com Luís Carlos Patraquim produzia textos para documentários e realizava algumas pesquisas. Ele escreveu, por exemplo, o argumento do filme *O tempo dos leopardos* (1985), no período em que esteve, cerca de três meses, no norte de Moçambique junto à fronteira com a Tanzânia, uma das primeiras zonas libertadas durante a guerra de independência. Considerado o primeiro longa-metragem de ficção moçambicano, o filme foi dirigido por Zdravko Velimirovic e resultado da parceria entre Moçambique e Iugoslávia.

Após extensa experiência no Instituto Nacional de Cinema, Azevedo recebeu convite para trabalhar no Instituto de Comunicação Social, época experimental da TV. Inicialmente atuou em um programa de rádio, o *Programa das aldeias comunais*, e criou o jornal *Campo*, distribuído em áreas rurais. Depois assumiu a direção do programa televisivo semanal *Canal Zero*, na TVM, que durou cinco anos e recebeu vários prêmios internacionais. Nesse período Licínio realizou seus primeiros filmes:

Como eu tinha experiência em cinema e como escritor, fui encarregado de formar jovens que não tinham experiência nenhuma de trabalhar com vídeo. Foi nesse processo que fiz minha transição natural. Comecei a fazer filmes. Fazia filmes experimentais. Foi através do Canal Zero que comecei a fazer filmes. Lembro-me do primeiro videoclipe do país. Fui eu que fiz. Foi o Melancólico. Foi lá no Instituto de Comunicação Social, com a música de Mucavele. Passou centenas de vezes na televisão. No Instituto de Comunicação, saí como realizador independente (DEBATE, 2015, p. 6).

Quando acabou o projeto televisivo, ele finalmente firmou-se como cineasta: já havia acumulado dezenas de produções, documentários de dez minutos filmados por todo país. Fundou, em parceria com outros cineastas, a Ébano Multimedia, empresa moçambicana de produção de cinema, criando assim uma estrutura de produção favorável aos seus novos propósitos, em contraposição ao cenário que já havia se estabelecido no país, de falta de apoio e de investimento do governo local à realização fílmica. Como produtora, a Ébano já fez mais de cinquenta documentários, filmes educativos e coproduções de alguns filmes de ficção.

Licínio Azevedo afirma, em entrevista ao jornal *Debate*, de 24 de junho de 2015, que não tinha planos de fazer cinema, e sim, jornalismo; queria escrever de forma diferente:

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

Como deixa explícito na fala acima, seu objetivo desde o início da carreira profissional era integrar o jornalismo à literatura, mas as oportunidades favoreceram sua inserção no cinema.

## A produção documentarista de Licínio Azevedo e práxis de cinema

Apesar de ter começado a carreira pela escrita, inicialmente como jornalista e escritor e, em seguida, como roteirista, foi no cinema que Licínio encontrou o quadro mais completo de sua realização profissional, pois, segundo ele, no cinema entrecruzam-se “a literatura, o jornalismo, a fotografia e a montagem” (Domingo, 2014, p. 2). O documentário *Licínio de Azevedo – crônicas de Moçambique* (2011), uma coprodução entre a LX Filmes (Portugal), a Ardèche Images Production (França) e Ébano Multimédia (Moçambique), dirigido por Margarida Cardoso, oferece um panorama da obra do cineasta, revisitada por intermédio de uma série de excertos dos seus filmes, e apresenta um pouco de sua trajetória de vida através de seus relatos. A diretora acompanhou e registrou Azevedo durante as gravações do filme *Virgem Margarida*. Em uma série de testemunhos, Licínio expõe seu entendimento acerca de cinema e seus métodos de trabalho, e sua prática, resultante do percurso pelo jornalismo, pela literatura e pelo próprio cinema e da vivência em diferentes países da América Latina e da África.

Segundo o cineasta, a maior parte das estórias que escreve são baseadas em notícias de jornal, em especial, matérias sobre crimes, que remetem ao início de sua carreira no jornalismo como repórter policial. Sua obra fílmica é composta por mais de vinte filmes, na maioria documentários. *A colheita do diabo* (1988)<sup>2</sup> foi sua primeira grande experiência no cinema. Inspirada na história de uma aldeia ameaçada pela seca, mas também por um grupo de bandidos, e defendida por veteranos de guerra, o filme já apresenta algumas características que se tornarão marcantes na carreira de Azevedo: a mistura de ficção com a linguagem documentarista, a começar pela escolha do elenco, composto por atores profissionais e amadores, e a transição do 16 mm e do 35 mm para o vídeo. De um lado, as personagens principais, antigos combatentes de guerra, ex-guerrilheiros da Frelimo, participantes da guerra de libertação, representando ficcionalmente suas próprias vidas reais. De outro, das três propostas de fazer filme que vigoravam no país naquela época: o Super 8, defendido por Jean Rouch, o 16 mm e 35 mm, defendido por Ruy Guerra, e o vídeo, divulgado por Godard, Azevedo acreditava que a terceira era a forma mais interessante para produzir filmes. Diante da ausência de verbas públicas ou de financiamento público para filmar, era necessário adaptar-se às novas tecnologias. Afirmava também ter aprendido com Godard a filmar o mínimo possível, filmar um minuto e montar dois. E prefere o estilo de montagem norte-americana, com planos curtos, mais ação e mais dinâmico.

O título do filme antes citado refere-se às minas terrestres que durante muito tempo depois da guerra civil continuaram a matar e mutilar as pessoas que pisavam no solo “contaminado”. A produção do filme envolveu toda a equipe do INC, inativa há alguns anos, por conta das dificuldades financeiras e da guerra civil. Sobre a recepção de *A colheita do diabo* pelas autoridades do governo, Azevedo afirma que o filme sofreu duras críticas, sendo acusado de defender o tribalismo, dada a presença de um maconde, afirmando o papel heroico de sua etnia na guerra de libertação e a inexistência de alianças entre seu povo e o inimigo. Foi solicitado ao diretor que retirasse essa cena do filme, mas Azevedo se recusou. O filme acabou sendo exibido quase na íntegra, entretanto, a referida cena fora, de alguma forma, apagada sem o consentimento do autor.

Depois do filme de estreia, Azevedo produziu *Marracuene* (1990), seu segundo trabalho, considerado importante, pois a partir dele o cineasta começou a desenvolver uma nova linguagem de cinema, ao fazer

2 Antes disso, Azevedo dirigiu *Melancólico* (1986) e o curta-metragem *O poço* (1986). Aquele trabalho foi considerado o primeiro videoclipe do país, produzido com a música de Mucavele, no Instituto de Comunicação Social, passou centenas de vezes na televisão, como conta o cineasta em entrevista ao jornal Debate, de 24 junho de 2015.



um documentário diferente do que tipicamente era produzido no INC. O diretor procurou dar mais espaço às personagens, possibilitando que falassem de seus problemas, tristezas e esperanças, sem muita intervenção do diretor. Ele assume que não gosta muito de dirigir, prefere dar mais liberdade aos atores. Para ele, o mais importante é entender suas personagens e o que delas próprias pode se revelar no filme. As pessoas devem dialogar e viver seus cotidianos diante da câmera com naturalidade.

Em *A guerra da água* (1996), o processo foi semelhante: o diretor apresentou um tema para as personagens e elas começaram a conversar entre elas sobre o assunto. A ideia do filme surgiu após a leitura de um relatório elaborado pela antropóloga Brigitte Bagnol, na época, esposa de Azevedo, e codiretora do filme, sobre a situação da água no país. Por causa da guerra, diversos poços artesianos e cisternas foram destruídos, e a abertura de novos poços foi interrompida, trazendo muitas dificuldades para os povos que dependiam desse recurso. *A guerra da água* enfoca grave crise de água na região rural da província de Inhambane, causada pelo colapso da infraestrutura resultante da guerra civil e do prolongamento da seca. Durante o conflito armado em Moçambique, diversos poços de água foram danificados. Nesse cenário, as mulheres, principais provedoras dos lares moçambicanos, foram obrigadas a se deslocar por longas distâncias em busca de uma lata de água, mesmo sem a garantia de conseguir tal provento. O problema da escassez de água no país, nesse contexto, aliado à falta de chuva, prejudicou as plantações nas zonas rurais (fonte de alimentação e de renda) e estimulou deslocamentos e novos processos migratórios. No filme, quatro histórias cruzam-se em uma aldeia moçambicana da região do Chicomo, três anos depois do fim do conflito (em 1995). Tais histórias ressaltam a importância de uma simples lata com água, de um poço que se avaria, de um caçador solitário, de um pássaro que, dentro de uma gaiola, transforma-se em um rádio.

O filme inicia-se com um narrador em voz *over* (locução de João Matos) que contextualiza a trama ocorrida na região de Chicomo – norte de Moçambique, três anos após o fim da guerra civil. Segundo o narrador, não há rios nem poços suficientes para atender a demanda da população local naquela região. A única opção para obter água é através de cisternas furadas no solo. Com a guerra, muitos desses poços foram destruídos. A primeira história apresentada é de Luisane e sua família: a esposa Amélia e os filhos Narciso, Telsa e Argentina. Enquanto Luisane sai para caçar, Amélia sai à procura de água, deixando os filhos em casa. Narciso fica encarregado de cuidar da machamba (plantação) e Telsa, da irmã mais nova. A segunda história trata de Zaida. Mãe de muitas crianças, cuida sozinha dos filhos, enquanto o marido trabalha na África do Sul. Zaida também é responsável por cuidar da sogra, viúva e já idosa. A terceira personagem que se destaca na narrativa é Saela, experiente construtor de poços em embondeiros, árvore local, que também ganha atenção e importância.

As mulheres, as crianças e o embondeiro sobressaem na trama. Mulheres de diferentes localidades encontram-se no intuito de conseguirem um balde de água nos poucos poços que ainda funcionavam. Elas brigam, envolvem-se em confusões, muitas, um tanto bem-humoradas, debatem e refletem sobre suas condições e funções na família, comparando-as com as dos homens. Lamentam as injustiças sofridas ao constatarem as seguintes realidades: as mulheres trabalham mais, são menos reconhecidas, têm que cuidar da casa e dos filhos, têm que buscar água em lugares distantes e ainda sofrem suspeita de traição quando chegam tarde (passam horas esperando o conserto das bombas dos poços ou em enormes filas formadas em decorrência dos poucos poços existentes na região). Quanto aos homens, ficam no mato tentando caçar ou nos bares bebendo e conversando. Desse modo, o filme evidencia a divisão de gênero dentro desse contexto cultural, no qual as mulheres assumem muito mais obrigações que os homens.

O filme também explora a situação de mulheres viúvas na família, muitas vezes sem função, atenção ou cuidados, sofrendo ainda acusações de terem matado os maridos falecidos. Em voz *off*, a personagem conta sua própria história, lembrando o tempo em que era feliz com o marido, ainda vivo, em contraste com o drama atual que vivia, marcado pelo abandono e descaso. A prática do lobolo (espécie de contrato de casamento com dote) e o processo de amadurecimento precoce das crianças fazem com que estas, desde cedo, aprendam a caçar e pescar, a cuidar da casa e dos irmãos mais novos, afazeres normalmente atribuídos aos adultos em muitas sociedades, mas sempre encontram tempo para diversão. Finalmente, chega-se ao embondeiro (também conhecido como baobá), árvore predominante nas províncias de Cabo Delgado, Inhambane e Tete. Dependendo de sua idade, pode atingir até 20 metros de altura e seu tronco poroso pode ter 10 metros de diâmetro. É ele quem abre e encerra o filme, sendo exaltada sua magnitude e beleza, além de sua função social naquele contexto, já que pode armazenar até 120 mil litros de água, resistindo a grandes períodos de seca. *A guerra da água* foi gravado em changana e português, com legendas em português.

Os filmes de Azevedo normalmente passam por uma etapa de pesquisa que dura, às vezes, alguns meses. Por causa do longo tempo entre a pré-produção e a produção dos filmes, as histórias colhidas podem sofrer alterações. Por exemplo, se uma personagem morre, isso exige uma nova pesquisa para reconfirmar os dados registrados anteriormente. Foi o que aconteceu durante a produção do filme *Desobediência* (2002). Gravado nas línguas português, ndau e ximânica, e interpretado pelos próprios intervenientes da história, durante a rotação, o diretor decidiu instalar uma segunda câmara para seguir. Segundo o realizador, em depoimento no documentário *Licínio de Azevedo – crônicas de Moçambique* (2011):

foi uma tarefa difícil convencer as duas famílias – a mulher e os irmãos do falecido marido – a participarem no filme, mas o conflito ainda estava longe de ser terminado. Por outro lado, eles nunca tinham visto um filme e, assim que as filmagens começaram descobri logo não tinham compreendido o propósito de sua participação. Eles simplesmente queriam aproveitar a oportunidade de reviver os eventos, com o propósito de uma retaliação de uma vez por todas. Cada vez que havia uma pausa nas filmagens o conflito retomava a um nível paralelo, com comportamentos imprevisíveis de ambos os lados. Isso fez-me trazer uma segunda câmara para cena para registrar tais eventos e situações em que as personagens principais ignoram o roteiro e tentam introduzir outros elementos, ou simplesmente se recusam a cumpri-lo. Como estavam tão intimamente relacionadas com a história, este – making of’ tornou-se num elemento fundamental para a estrutura dramática do filme.

Esse filme é baseado em uma matéria de jornal sobre um homem que cometeu suicídio devido à desobediência da esposa Rosa, camponesa moçambicana, da região de Chimoio, acusada pela família do marido de ser a causadora da morte do esposo. Durante a pesquisa para a realização da obra filmica, as informações sobre o fato central divergiam. Além disso, houve o envolvimento de duas famílias opostas e inimigas, que não sabiam que trabalhariam juntas. Quando elas se encontraram pela primeira vez para as filmagens, houve uma grande confusão, que o diretor acreditava conseguir contornar. Entretanto, ele teve que mudar os planos. As personagens confrontaram-se com os fatos vividos e, para surpresa do diretor, foi revelada a verdadeira história. Azevedo também relatou que as personagens envolvidas não pediram dinheiro para participar do filme. O pagamento pelas horas dedicadas às gravações e pelo abandono dos trabalhos nas machambas deu-se em forma de bens: a construção de uma casa de alvenaria e compra de uma carroça e bicicletas. Tempos depois, enquanto fazia pesquisa para um outro filme, o diretor visitou Rosa e seus cinco filhos.

Azevedo assume que escolhe suas personagens “pela riqueza que vê na vida delas”, é um processo intuitivo. Durante a filmagem de *Mãos de barro* (2003), ele declara que, desde o início, teve uma boa relação



com a personagem principal, a escultora Renata Sadimba. Esta, nascida no planalto de Mueda, em 1945, participou da guerra pela independência de Moçambique e, depois, foi viver em Maputo. O diretor acompanha a personagem em uma viagem de retorno à província natal. Os filmes *Mãos de barro*, *Massassani afela kwhatini* (1998) – documentário sobre René Gagnaux, médico suíço assassinado em Moçambique em 1990, cujo título é baseado no provérbio “o homem bom morre longe de casa” – e *Ricardo Rangel, ferro em brasa* (2006) são três produções de Azevedo inseridas em um contexto mais biográfico, mas que intrinsecamente abordam outras questões relacionadas ao contexto histórico-político moçambicano pós-independência.

Em *Ricardo Rangel – ferro em brasa* (2006), o fotógrafo Ricardo Rangel conduz o espectador por sua vida e obra, itinerário em que a cidade de Maputo, a boemia e o jazz tem um lugar especial. Símbolo vivo da geração que no fim dos anos 1940 iniciou as primeiras denúncias contra a situação colonial em Moçambique, enquanto fotografava a cidade dos colonos, Rangel expunha a desumanidade e a crueldade do colonialismo. Desde então até ao fim da guerra civil pós-independência, Ricardo fotografou sessenta anos da história de Moçambique. O filme foi rodado e concluído alguns meses antes da morte de Rangel, ocorrida no dia 11 de junho de 2009.

Azevedo fez poucos filmes em ambientes urbanos. A maior parte de seus filmes foi realizada no campo. Por conta disso, conhece praticamente todo o país, já que filmou em todas as províncias, com exceção do Niassa, estando por diversas vezes em algumas delas, o que considera extremamente importante para rever pessoas, lugares, observar o que mudou e manter contato com quem trabalhou. Assim como *Ricardo Rangel – ferro em brasa*, gravado em Maputo, *Hóspedes da noite* (2007) também foi gravado em uma grande cidade moçambicana, Beira<sup>3</sup>, capital da província de Sofala, e segunda maior cidade de Moçambique. O filme conta a história do antigo Grande Hotel Beira, hotel de luxo fundado em 1955, ainda no período colonial, o maior do país e considerado um dos maiores do continente africano (com mais de trezentos quartos, suítes luxuosas, piscina olímpica). O hotel funcionou até 1963. Após esse período, continuou sendo utilizado como um centro de conferências, durante a década de 1960. Após a independência, foi utilizado para manter os presos políticos. Durante a guerra civil no país (1977-1992), contudo, tornou-se um campo de refugiados. Depois de 1981, foi retomado pela população em geral. O prédio chegou a ser habitado por mais de três mil pessoas, algumas vivendo lá pelo menos há vinte anos, mesmo em condições precárias, sem eletricidade e água canalizada. Todos os espaços do antigo hotel, os quartos, os corredores, as cozinhas, os frigoríficos e os banheiros servem de casa para os novos moradores.

As imagens de abertura mostram o hotel em sua época áurea, seguidas pelo título do filme e por planos evidenciadores da decadência desse prédio, no tempo presente. A antiga piscina olímpica, por exemplo, virou um reservatório de água suja. O filme registra a visita de dois ex-funcionários, o senhor Pires e o senhor Caíto, que contam, em tom nostálgico, algumas histórias do lugar. Ao mesmo tempo, a obra fílmica apresenta depoimentos de seus atuais residentes, como Rachida, Sofia e Francisca e seus respectivos maridos e filhos; o professor de geografia, Camões, que morava com a mulher e o filho e, ao final, consegue uma chance de trabalhar em uma universidade de outra cidade, deixando a habitação; Ananias e família que alugam baterias, necessárias para a utilização de equipamentos eletrônicos; Rafate, a quem chamam de louco; os irmãos órfãos que dividem um cubículo de 4 m<sup>2</sup>, entre outros.

Em *Hóspedes da noite*, não há narração em *off*. Informações básicas surgem em forma de letreiros sobre os sujeitos falantes quando aparecem pela primeira vez. Os dois ex-empregados caminham por

---

3 Fundada pelos portugueses em 1887, Beira recebeu o estatuto de cidade em 20 de agosto de 1907.

diferentes espaços do hotel e relembram histórias do período em que lá trabalharam. Há também os testemunhos de moradores, muitos deles associados à guerra civil e a deslocamentos forçados. Todas as informações adicionais sobre suas vidas, a história do hotel e as condições de moradia são apresentadas através de conversas aparentemente sem qualquer tipo de roteirização, proporcionando um panorama significativo da vida urbana de Moçambique. A obra foi filmada nas línguas português, macua e sena.

Para a pesquisadora Giulia Spinuzza (2016, p. 280),

a mise-en-scène do documentário proporciona duas narrativas complementares que se ligam ao mesmo lugar pelo fio do tempo: por um lado, a narrativa dos ex-empregados evidencia a opulência da elite da época colonial e, por outro, a narrativa do presente mostra a pobreza extrema de uma multidão. Para além disso, o realizador foca tanto a problemática social dos habitantes do hotel como a relação entre o passado e o presente por meio das lembranças dos ex-trabalhadores, que recordam os espaços transformados e seus antigos hóspedes. Dessa forma, o documentário questiona ao mesmo tempo a dimensão histórica, social e política de uma realidade que reflete dinâmicas e problemáticas extensíveis ao contexto nacional.

Em *Mariana e a lua* (1999), Azevedo acompanha a personagem principal, Mariana Mpande, curandeira e chefe da reserva de Tchuma Tchato a uma viagem para os Estados Unidos, onde ela falará sobre a reserva e trocará experiências com curandeiros locais. O filme foi produzido dois anos depois de *Tchuma Tchato* (1997), documentário que apresenta uma reflexão sobre a experiência de gestão comunitária dos recursos naturais na fronteira entre Moçambique, Zâmbia e Zimbábue, que alterou o modo de vida dos habitantes da região. A troca de experiência com curandeiros locais estimulou o contato do espírito que rege a atividade curandeira de Mariana com os espíritos dos índios nativos de uma reserva na Califórnia reforçando a dimensão espiritual de sua viagem. O culto aos antepassados e a valorização de práticas tradicionais moçambicanas destacam-se na narrativa.

A guerra sempre esteve muito presente nos primeiros trabalhos de Licínio, tanto no documentário quanto na ficção. *Acampamento da desminagem* (2004) é um documentário que também aborda os impactos da guerra civil em Moçambique. A equipe de produção acompanhou um grupo de trabalhadores, cuja tarefa era detectar e eliminar minas terrestres espalhadas pelo interior do território moçambicano. O filme mostra a complexidade dos procedimentos de desminagem: uma vez que uma mina terrestre (ou um conjunto delas) é detectada por cães farejadores, os trabalhadores limpam a área e preparam-se para fazê-la explodir. Por vezes, os trabalhadores utilizam equipamentos controlados remotamente a fim de realizarem as operações mais difíceis do processo.

A narrativa fílmica também enfoca o cotidiano desses trabalhadores e sua interação com as comunidades de camponeses durante o período em que trabalharam na região. Em relação à construção da trama, não há narração em *off*, as imagens e os diálogos são das personagens. Quase todo o filme é falado em português.

*Night stop* (2002), que faz parte de uma série de vídeos intitulada “Steps for the future”, pautada no tema da AIDS na África Austral, aborda a vida de mulheres que se prostituem ao longo do Corredor da Beira no centro de Moçambique. Para Azevedo, a estória do filme é sobre uma guerra diferente, a Aids, que tem matado mais pessoas do que todas as outras guerras, cujos instrumentos são metralhadoras e bombas. A história ocorre à noite em volta do motel Montes Namuli, e traz cenas de interação entre as mulheres, ou entre as prostitutas e seus clientes. Diferentes situações abordadas na narrativa desnudam a vulnerabilidade dessas mulheres seja pela possibilidade de se contaminarem com o vírus HIV através de uma relação sexual sem proteção, seja por não receberem o pagamento de um cliente, por sofrerem alguma agressão física



ou por serem iludidas por promessas de viagens para acompanharem um cliente. Por outro lado, existe um sentimento de solidariedade entre essas mulheres; elas trocam experiências, abraçam-se, e por vezes, choram; as mais velhas e experientes aconselham as mais jovens a utilizarem preservativos e não cederem aos pedidos dos clientes para que não façam uso da proteção. Em relação à construção narrativa, “não há narração em *off* ou explicações textuais, e as personagens nunca falam para a câmera. Todas as informações sobre suas vidas são transmitidas através de suas conversas e gracejos. A câmera parece não ser intrusiva enquanto os sujeitos mostram-se de uma forma natural. Os espectadores sensibilizam-se com a precariedade das vidas das mulheres graças ao uso de *closes* e *closes* de plano médio” (ARENAS, p. 87-88). O filme é falado em ndebele, shona, nhungwe, português e inglês.

A práxis cinematográfica adotada por Azevedo, em especial no documentário, denota uma grande afinidade com o chamado “modo observacional” (NICHOLS, 2005), que enfatiza a não intervenção do cineasta na narrativa. Os filmes de Azevedo convencionalmente classificados como documentários são, em grande parte, estruturados ao redor de um “princípio axiográfico” (NICHOLS, 2005) em que uma ética de representação é conhecida e vivenciada através da relação espacial entre a câmera e os sujeitos, refletida na proximidade física, conforme deduzida pelo uso de *closes* de grande ângulo, assim como se observa uma aceitação tácita, mútua, entre o cineasta e os sujeitos, a qual prevalece em todos seus filmes (ARENAS, 2014, p. 42-43). Esse estilo de direção, em grande parte, com uma “presença ausente” (conforme teorizado por Nichols), descentraliza, até certo grau, a perspectiva de Licínio Azevedo, em relação aos sujeitos retratados, frequentemente moçambicanos negros e pobres, na sua maioria, camponeses (ARENAS, 2014, p. 42-43). Essas técnicas (ou linguagens), inclusive, segundo Lidie Diakhaté, foram as primeiras utilizadas pelos cineastas africanos com o propósito de se libertarem da linguagem e dos códigos criados pela reportagem de atualidade, por meio dos quais diversas identidades africanas foram descodificadas pelos realizadores ocidentais, desde a época colonial e desde os primeiros tempos do cinema (além das abordagens científica ou etnográfica), de maneira a construir ou ressaltarem o que eles acreditavam significar essas identidades (DIAKHATÉ, 2009, p. 91-92).

## Considerações finais

O cinema documentário tem demonstrado larga capacidade de contribuir para o entendimento aprofundado de questões atuais ou retomadas sob perspectivas de investigação histórica. Ao longo dos anos foram inúmeros os temas abordados, analisados ou revelados através do documentário na África. Em se tratando da experiência cinematográfica moçambicana, a maioria dos filmes produzidos no país desde a década de 1960 são do gênero documentário. Ainda hoje há uma produção significativa no país de documentários, que abordam uma grande variedade de questões importantes para o entendimento da experiência pós-colonial e pós-guerra civil. Um dos grandes nomes é o do cineasta Licínio Azevedo. As primeiras conclusões desse estudo mostram que os filmes de Licínio Azevedo, **de forma positiva, vale ressaltar, oferecem ao espectador imagens** representativas de espaços e práticas sócio culturais moçambicanas, lidam com questões históricas do contexto moçambicano, ainda marcantes no imaginário e cotidiano locais e fornecem diferentes visões sobre o que é ser moçambicano. Além disso, os filmes também se constituem como uma espécie de memória coletiva visual do país nos períodos e espaços enfatizados. A importância dos ditos e não ditos que os filmes podem trazer para a construção de uma memória, seja ela coletiva ou individual, tornam-se pontos de referência para qualquer estudo sócio histórico, e também estético, prin-

principalmente quando estas informações, muitas vezes esquecidas ou ignoradas, expressam interpretações distintas da História ou memórias oficiais.

## Referências:

ANTONACCI, Maria Antonieta. **Memórias ancoradas em corpos negros**. 2 ed. São Paulo: Educ, 2014.

ARENAS, Fernando. Lusophone Africa on screen: after utopia and before the end of hope. In: \_\_\_\_\_. **Lusophone Africa: beyond independence**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2011. p. 103-158.

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

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Tradução: Eloisa Araújo Ribeiro. Campinas, SP: Papirus, 2003.

AZEVEDO, Licínio. Depoimentos. In: ARAÚJO, Guido (org.). **Trocas culturais afro luso brasileiras**. Salvador: Contraste, 2005. p. 34-36.

AZEVEDO, Licínio. **Licínio de Azevedo: o colecionador de troféus**. 2015. Disponível em: <http://www.jornaldomingo.co.mz/index.php/desporto/2757-licinio-de-azevedo-o-coleccionador-de-trofeus>. Acesso em: 6 ago. 2015.

BARBOSA, Andressa; LEOPOLDINO, Alexandre, MENDES, Luís Fernando et. al. O cinema em Moçambique: Licínio Azevedo. **Revista Universitária do Audiovisual**, 11 abr. 2011. Disponível em: [www.ufscar.br/rua/site/?p=7269](http://www.ufscar.br/rua/site/?p=7269). Acesso em: 6 ago. 2015.

DIAKHATÉ, Lydie. O documentário em África e na sua diáspora: uma emancipação pela imagem. In: DIAWARA, Manthia; DIAKHAITÉ, Lydie. **Cinema africano: novas formas estéticas e políticas**. Lisboa: Sextante, 2011. p. 83-125.

Domingo. Licínio de Azevedo: o colecionador de troféus. **Jornal Domingo**. 19 janeiro 2014. Disponível em: <http://www.jornaldomingo.co.mz/index.php/desporto/2757-licinio-de-azevedo-o-coleccionador-de-trofeus>. Acesso: 06 ago. 2015.

HALPERN, Manuel. Licínio de Azevedo, o pai do cinema moçambicano. **Jornal de Letras, Artes e Ideias**, 9 de dezembro de 2013. Disponível em: <http://visao.sapo.pt/licinio-de-azevedo-o-pai-do-cinema-mocambicano=f760886>. Acesso 8 ago. 2015.

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

McCLUSKEY, Audrey Thomas. Alphabetical listing of films: Night stop (2002). In: \_\_\_\_\_. **Frame by frame III: a filmography of the African diasporan image, 1994-2004**. Bloomington, Indiana: Indiana University Press, 2007. p. 526-527.



NICHOLS, Bill. A voz do documentário. In: RAMOS, Fernão Pessoa (org.). **Teoria contemporânea do cinema: documentário e narrativa ficcional**. São Paulo: Editora SENAC, 2005. p. 47-67.

NOA, Francisco. A narrativa moçambicana contemporânea: o individual, o comunitário e o apelo da memória. In: FONSECA, Maria Nazareth Soares; CURY, Maria Zilda Ferreira (org.). **África: dinâmicas culturais e literárias**. Belo Horizonte: Editora PUC Minas, 2012. p. 108-122.

NOA, Francisco. Modos de fazer mundos na atual ficção moçambicana. In: CHAVES, Rita; MACÊDO, Tania (org.). **Marcas da diferença: as literaturas africanas de língua portuguesa**. São Paulo: Alameda, 2006. p. 267-274.

**Programa TDM**. Entrevista. TDM Entrevista Licínio Azevedo, Sol de Carvalho e Iva Mugalela. Janeiro de 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=CXQbcgxDdmw>. Acesso: 6 ago. 2015.

RAMOS, Fernão Pessoa. **Mas afinal... o que é mesmo documentário?** São Paulo: Senac-SP, 2008.

SPINUZZA, Giulia. Olhares cruzados sobre o grande Hotel da Beira: Hóspedes da noite, de Licínio Azevedo, e “Casas de ferro”, de João Paulo Borges Coelho. **Cerrados** – Revista do Programa de Pós-graduação em Literatura, n. 41, 2016. p. 276-287.

## Filmografia:

**A GUERRA DA ÁGUA**. Direção: Licínio Azevedo. Roteiro: Licínio Azevedo; Brigitte Bagnol. Diretor de fotografia: Rui Assubuji. Montagem: Orlando Mesquita. Som: Karen Boswell. Música: Zefanias Mugaanhane, Armando Fainda, Alfredo Mbanze. Moçambique, Reino Unido: Ebano Multimedia, BBC, TVE, One World Group, 1995. 1 vídeo (73 min.). color.

**Desobediência**. Direção: Licínio Azevedo. Roteiro: Licínio Azevedo. Montagem: Orlando Mesquita. Som: Gabriel Mondlane. Música: João Carlos Schwalbach. Intérpretes: Rosa Castigo, Tomás Sodzai. Moçambique: Ébano Multimedia, 2002. 1 vídeo (92 min.), color.

**HÓSPEDES DA NOITE**. Direção: Licínio Azevedo. Roteiro: Licínio Azevedo. Direção de fotografia: Karl de Sousa. Montagem: Orlando Mesquita. Som: Gabriel Mondlane. Música: Chico Antônio. Moçambique: Ébano Multimedia, 2007. 1 vídeo, color.

**Licínio de Azevedo – CRÔNICAS DE MOÇAMBIQUE**. Direção: Margarida Cardoso. Produção: Luís Correia, Pedro Pimenta, Licínio de Azevedo, Jean-Marie Barbe. Portugal, França, Moçambique: Lx Filmes/ICA, Ardèche Images, Ebano Multimedia, 2011. 1 vídeo (90 min.), color.

**RICARDO RANGEL, FERRO EM BRASA**. Direção: Licínio Azevedo. Moçambique: Lx Filmes, Ébano Multimedia, 2006. 1 vídeo (48 min), color.

**ABSTRACT:**

*The documentary has shown a great capacity to contribute to the deep understanding of current issues or re-taken under historical research perspectives. Over the years there have been numerous topics covered, analyzed or revealed through the documentary in Africa. As far as the Mozambican film experience is concerned, throughout history there has been a significant production of documentaries in the country, many of them important for the understanding of post-colonial and post-civil wars experience. One of the great names of this cinematography is Licínio Azevedo. It is proposed with this study to discuss the relationship between cinema, history and memory from the documentarist production of the filmmaker. The study and analysis of the films is centered in the sociohistorical perspective of filmic analysis. The first conclusions of this study show that the films of Licínio Azevedo offer to the spectator representative images of Mozambican spaces and socio-cultural practices, in a positive way, it is worth emphasizing, they deal with historical issues of the Mozambican context, still striking in local imaginary and daily life and provide different visions about being a Mozambican. In addition, the films also constitute a kind of collective visual memory of the country in the periods and spaces emphasized. The importance of the said and unsaid films can bring to the construction of a memory, be it collective or individual, become points of reference for any sociohistorical study, and also aesthetic, especially when this information, often forgotten or ignored, reveal distinct interpretations of history or official memory.*

**KEYWORDS:** mozambican documentary, Licínio Azevedo, film analysis.

**RESUMEN:**

*El cine documental ha demostrado una amplia capacidad para contribuir a una comprensión profunda de cuestiones actuales o retomadas bajo perspectivas de investigación histórica. A lo largo de los años han sido innumerables los temas abordados, analizados o revelados a través del documental en África. En lo que se refiere a la experiencia cinematográfica mozambiqueña, a lo largo de la historia, ha habido una producción significativa de documentales en el país, muchos de ellos importantes para la comprensión de la experiencia postcolonial y posguerra civil. Uno de los grandes nombres de esta cinematografía es Licínio Azevedo. Se propone con este estudio discutir la relación entre cine, historia y memoria a partir de la producción documental del cineasta. El estudio y análisis de las películas se centra en la perspectiva sociohistórica de análisis filmico. Las primeras conclusiones de este estudio muestran que las películas de Licínio Azevedo ofrecen al espectador imágenes representativas de espacios y prácticas socioculturales mozambiqueñas, de forma positiva, importa resaltar, lidian con cuestiones históricas del contexto mozambiqueño, todavía significativas en el imaginario y cotidiano locales y proporcionan diferentes visiones sobre lo que es ser mozambiqueño. Además, las películas también se constituyen como una especie de memoria colectiva visual del país en los períodos y espacios enfatizados. La importancia de lo dicho y no dicho que las películas pueden aportar para la construcción de una memoria, ya sea colectiva o individual, se convierten en puntos de referencia para cualquier estudio sociohistórico, y también estético, principalmente cuando estas informaciones, muchas veces olvidadas o ignoradas, revelan interpretaciones distintas de la Historia o memorias oficiales.*

**PALABRAS-CLAVE:** documental mozambiqueño, Licínio Azevedo, análisis filmico.

