



VIRGEM MARGARIDA E A ÚLTIMA PROSTITUTA: A MORTE DAS FRONTEIRAS ENTRE O DOCUMENTÁRIO E A FICÇÃO?

*VIRGEM MARGARIDA AND A ÚLTIMA PROSTITUTA: THE DEATH OF THE BOUNDARIES
BETWEEN DOCUMENTARY AND FICTION?*

*VIRGEM MARGARIDA Y A ÚLTIMA PROSTITUTA: LA MUERTE DE LOS LÍMITES ENTRE EL
DOCUMENTAL Y LA FICCIÓN?*

Teresa Manjate¹

RESUMO:

Em Moçambique, como em muitas outras partes do mundo, o cinema, hoje, assume configurações referentes a gêneros e modos, dinâmicas e inovadoras, sobretudo na perspectiva ética e estética. Tendo como objecto de reflexão *A Última Prostituta* e *Virgem Margarida*, ambos de Licínio de Azevedo, o artigo pretende discutir as fronteiras entre o cinema documentário e o de ficção. À luz de teorias e práticas cinematográficas, aproximam-se leituras interdisciplinares e intertextuais que ligam imagens, teorias e práticas de representação e de memória que permitem associar técnicas e efeitos semânticos, a partir de estruturas que funcionam como signos e valores construtores de sentidos. A reflexão é fundamentalmente um apelo a reflexões que tomem os objetos – obras cinematográficas – como textos que se inserem em contextos distintos e que indagam o mundo, convocando visões plurais e dinâmicas.

PALAVRAS-CHAVE: documentário, ficção, representação, sentidos.

Introdução

1975, ano da independência de Moçambique, é um marco incontornável na História da nação e que, consequentemente, inscreve mudanças em muitos aspectos na vida social, cultural, política dos moçambicanos. Revelam-se novas referências na cultura do país (escritores, pintores, atores, dançarinos, cineastas), ideias e ideais, como uma maneira de busca de formas identitárias entre singularidades e reivindicação de direitos sociais e políticos historicamente recusados. Aqui, a questão da identidade tem de ser tomada na perspectiva de construção de uma cidadania, inscrevendo uma visão cultural, política, sociológica, antropológica.

¹ Professora Doutora na Faculdade de Letras e Ciências Sociais da Universidade Eduardo Mondlane, em Moçambique. manjate@gmail.com

Ao lado da literatura – incluindo a “de combate” (declamada em muitos fóruns e ensinada nas escolas) –, da canção – sobretudo a revolucionária (cantada amiúde e divulgada na rádio) –, a fotografia e o cinema, ambos importantes repositórios de imagens, tornaram-se formas artísticas que foram granjeando um estatuto muito especial no País.

Imediatamente após a independência nacional, Samora Machel (1933-1986), primeiro presidente de Moçambique independente, criou o Instituto Nacional de Cinema (INC), vocacionado para a produção de filmes documentários “oficiais” e para a formação de cineastas. Dentro do contexto social (analfabetismo, dificuldade de circulação de informação), era necessário levar a todos as ideias e os ideais sonhados para a jovem nação. No dizer de José Lopes², a nova concepção de cinema visava a um público-alvo peculiar. Não se destinava à burguesia. Isto é, fazia-se cinema a pensar no povo moçambicano, na sua maioria, constituído por operários e camponeses analfabetos (na altura da independência, a taxa de analfabetismo era de cerca de 95%). A preocupação dos cineastas era de adequar a linguagem cinematográfica para este público.

É nesta conjuntura que o cinema ganhou vitalidade não só pelo que mostra(va), mas também pelas visões que apresenta(va). Tornou-se um instrumento cultural por manifestar experiências e visões do mundo e o novo imaginário coletivo com marcas de uma moçambicanidade³. Por meio da produção e difusão de filmes que registravam acontecimentos nacionais, estimulou-se a circulação de imagens entre as diversas províncias, o que, assim, concorreu para um exercício de divulgação, no sentido político, mas também cultural de novas realidades e de possibilidades para uma nação nascente. A construção de identidades nacionais envolve a edificação de um sentido de comunidade que evoca sentimentos e interesse comuns, de conhecimento e de respeito, mútuos. Valores e crenças compartilhados são vitais para o sentido de pertença e de construção de uma identidade comum: contiguidade e continuidade.

O *Kuxa Kanema* (o amanhecer do cinema), projeto de produção de cinejornais semanais, documentários de curta e longas-metragens, exibidos em salas ou através de cinemas móveis por todo o país, animou uma trajetória já iniciada com filmes produzidos durante a Luta de Libertação Nacional⁴, que deram a conhecer ao mundo as causas e a “realidade” vivida nas “zonas libertadas” e na guerra – campos de treino e de mobilização popular, confrontos entre os exércitos português e da FRELIMO (Frente de Libertação de Moçambique), entre 1964 e 1974, e mais tarde, depois de 1975, consolidar o projeto de “descolonizar as mentes” e formar o “homem novo”⁵.

2 Em “O cinema de Moçambique no pós-independência: uma trajetória” <https://rebeca.socine.org.br/1/article/view/223/228>

3 Este conceito é apresentado e discutido com profundidade por MATUSSE, Gilberto. *A construção da imagem da moçambicanidade em José Craveirinha, Mia Couto e Ungulani Ba Ka Khosa*. Maputo: Livraria Universitária/Universidade Eduardo Mondlane, 1993.

4 Um número considerável de filmes sobre a Luta de Libertação Nacional foi produzido, sobretudo, por estrangeiros, tais como: “Venceremos!” (1966), de Dragutin Popovic; “Behind the Lines” (1971), de Margaret Dickinson; “A Luta Continua” (1972), de Robert Van Lierop; ou “Étudier, produire, combattre” (1973), realizado pelo Grupo Cinétique.

5 “Nós queremos criar o Homem Novo. Queremos os futuros revolucionários. Queremos criar a nova mentalidade livre, com a nossa própria personalidade.” (S. Machel, 1975). “O Homem Novo, figura política e ideológica imaginária, representou o princípio de uma nova identidade nacional, de um novo poder político e de novo Estado. Esta categoria orientou a formação de um Estado unitário, centralizado e provedor de direitos universais dos cidadãos. Os Estados de orientação socialista conservaram uma tradição revolucionária que foi caracterizando as atitudes de uma nova forma de conceber o mundo designada por Homem Novo”. Cf.: Guilherme Basílio. “Samora Machel: O princípio do Homem Novo e seus significados.” www.revista.up.ac.mz/index.php Acesso em 15/08/2017.

Este conceito também é apresentado e discutido por José Luís Cabaço (2007) *Moçambique: identidades, colonialismo e libertação*. São Paulo: UNESP, 2007. (Tese de Doutorado).



O documentário em debate

O que é um documentário? Esta é uma pergunta que normalmente se faz sempre que se está perante um filme, quando se vê ou quando se pensa nele. Instauram-se imediatamente perguntas a que se respondem ou a que não se podem responder. No contexto do debate que a imagem convoca, a primeira questão que se pode colocar é: o que é o real? É aquilo que é autêntico. O que é autêntico?

Estas perguntas, aparentemente simples, tornam-se complexas, pois abrangem muitas outras interrogações que englobam questões estéticas, éticas, conteudísticas, formais e até políticas, no sentido mais amplo do termo, uma vez que o cinema aborda o mundo em que vivemos e não unicamente um mundo imaginado pelo cineasta.

Apesar das distinções elaboradas em torno dos gêneros e modos do cinema, as diferenças não garantem uma separação absoluta entre a ficção e o documentário. Alguns documentários utilizam muitas práticas ou convenções que frequentemente se associam à ficção, como, por exemplo, roteirização, encenação, reconstituição, ensaio e interpretação. Alguns filmes de ficção utilizam muitas práticas ou convenções que frequentemente estão associadas à não-ficção ou documentário, como filmagens externas, com não-atores (na asserção clássica do termo), improvisação e uso de imagens de arquivo, entre outras. É nesta perspectiva que atualmente se reconhece no cinema, quer ficcional quer documentário, uma dinâmica que muitas vezes ultrapassa o que as tradições cristalizaram, convocando novas posturas e debates sobre as diferentes maneiras de fazer cinema.

A Última Prostituta, documentário (1999, 48 min), e a *Virgem Margarida*, ficção (2013, 90 min), ambos de Licínio de Azevedo, são o exemplo da pertinência desse debate.

O documentário é visto tradicionalmente como um campo com regras – formas, discurso e uma sintaxe – a serem seguidas. Ao ultrapassar os limites “impostos”, ele marca a expressão da individualidade, da criatividade e da negação da impossibilidade de novas atitudes e visões que o Romantismo – como Escola e Movimento – defendeu e que vingaram.

É importante notar como este tipo de narrativa se encontra arreigado na sensibilidade estética de nossa época, animando uma espécie de atração quer dos cineastas quer do público. Os festivais internacionais sobre o cinema documentário, de que o DOCKANEMA⁶ é exemplo, ilustram esta dinâmica, interesse e envolvimento, quer dos cineastas, quer do público.

Na análise do campo documentário e dos seus “modos”, é inevitável inscrever a percepção de uma linha evolutiva que conflui, naturalmente, no modo “reflexivo”, ou na sua versão mais contemporânea, chamado “performático” (NICHOLS, 2010, p. 168). Ficam inscritas as opções, incluindo o gosto pessoal do autor e o horizonte ético e estético do seu tempo. A forma imagética, a narrativa – as sequências e o encadeamento – e as asserções do novo documentário estão carregadas de uma dinâmica intertextual⁷ e interdisciplinar que liga a História, a Literatura Oral, como disciplinas que permitem uma postura versátil que outorga a recuperação de jogos vozes, memória e articulação de saberes e a sua expressão.

6 Dockanema foi um festival do filme documentário realizado anualmente em Maputo desde setembro de 2006, mas suspenso em 2013 por falta de financiamentos. O festival era organizado pela Ébano Multimédia, em associação com a AMOCINE (Associação de cineastas de Moçambique) e outras instituições.

7 No caso de *A Última Prostituta* estabelece-se uma relação com a fotografia (aparentemente) estática, apresentada por R. Rangel, com o discurso político ideológico de ampla circulação.

O contexto histórico em causa é fundamental. Como diz Ricardo Rangel, no documentário, todos “nós estávamos envolvidos e engajados, incluindo as prostitutas”⁸. É tempo de recordar o projeto da criação do “homem novo”, que Guilherme Basílio explora no seu artigo “Samora Machel: O princípio do Homem Novo e seus significados”, e José Luís Cabaço refere na sua tese de doutoramento.

À semelhança do universo da oralidade, é como se imagens ganhassem vida através da “voz” ou das vozes plurais e ao mesmo tempo singulares dos contadores de histórias, à volta da fogueira. Aqui não há exatamente uma fogueira, mas uma mesa com objetos de beleza, um espelho. Há também uma cortina que dilui a imagem física, colocando em relevo as vozes e as histórias contadas num plano privilegiado. Há também uma mesa com muitas fotografias, todas carregadas de muito simbolismo. A força da imagem fotográfica ao que ela registra dá a essa imagem a estrutura de um documento, como registro de memórias. É como no caso de pesquisas de história oral, que utilizam entrevistas, sobretudo entrevistas de história de vida, o que se recolhe são memórias individuais. Em caso de entrevistas de grupo, memórias mais coletivas.

Há também lugares que despoletam memórias individuais e coletivas. “Aqui é o Café Central, aqui o Hotel (...) a Rua Araújo”. Ainda, o fato de as imagens fotográficas transmitirem uma impressão tão viva da realidade impulsiona o desenrolar de duas histórias complementares: uma sobre a imagem e outra sobre as histórias por detrás dela. Percebe-se, na conversa entre o fotógrafo Rangel e outras pessoas da época, a imanência de histórias de vida. “Esta é Zizi (...)”.

Além de acontecimentos e lugares, a memória é constituída por sujeitos – homens e mulheres – encontrados numa trajetória. Entre muitos nomes e perfis, o nome e o perfil de Margarida são mencionados. Em a *Virgem Margarida* é como se se pegasse num fio das histórias fragmentadas de a Última Prostituta e se criasse um fio condutor de uma narrativa. Através de uma personagem, se conta a história de muitas mulheres, de forma circunjacente.

Os dois filmes apresentam e representam atos de ver, ouvir e mover como estruturas sógnicas, de onde se podem tirar sentidos múltiplos. Parecem um mesmo filme, porém com propostas apresentadas de maneira diferente.

No primeiro, *A Última Prostituta*, temos pequenas narrativas (des)articuladas em virtude de serem apresentadas por diferentes vozes. As fotografias apresentadas pelo fotógrafo Ricardo Rangel (1924- 2009) surgem como um estímulo primário para as cenas subsequentes. A partir daí vozes desdobram-se em narrativas fragmentadas que contextualizam e sustentam as histórias que se vão contando. São vozes e saberes que testemunham experiências vividas. Os nomes (incluindo o de Margarida), as referências, as vozes, as perspectivas justificam-se não só pela pluralidade de visões, mas pela coesão em termos testemunhais (datas, lugares e paisagens, nomes, motivações, “culpas”, “inocências”, etc.).

O documentário, na mesma dimensão que o filme de ficção,

transpõe o que de outra forma seria o invisível, o individual, uma privacidade intrasubjectiva para a experiência direta, uma vez que é vivificado no visível, público e socialmente intersubjetivo, a partir de uma linguagem e de experiências diretas – uma linguagem que não se refere apenas à experiência direta como o seu modo de referência⁹ (SOBCHACK, 1992, p. 11). [Tradução nossa]

8 Palavras de Rangel em *A Última Prostituta*.

9 (...) transposes what would otherwise be the invisible, individual, an intrasubjective privacy to direct experience as it is embodied into the visible, public and intersubjective socially of a language of direct embodied experience - a language that that



No segundo filme, a *Virgem Margarida*, temos uma narrativa que recupera aspectos do primeiro, *A Última Prostituta*, imprimindo-lhe uma estrutura sequencial, menos fragmentada. Assistir aos dois filmes torna-se uma experiência direta, mediada pela experiência contada ou vivida e testemunhada como mediação. Percebe-se um mundo pela experiência imediata de um “outro” e, ao mesmo tempo, como experiência mediada por um outro “outro”. Aqui não é só a câmera que faz a mediação; são também as vozes que “traduzem” as experiências – as razões e as emoções.

A ideia da mediação sugerida por Sobchack ajuda a compreender as indefinições dos gêneros. Na verdade, o que está em causa é a aceitação do filme de ficção como documentário também, pois ele documenta, através da representação, na perspectiva da mediação feita pelo *outro* aqui apresentada.

Na sua *Introdução ao documentário*, Nichols (2010, p. 17) defende que este tipo de cinema levanta questões que envolvem o tipo de relação estabelecida entre o cineasta e o tema explorado e que suscitam expectativas diversas no público.

Ao longo do debate que levanta, Nichols defende que as diferenças entre ficção e documentário não garantem uma separação absoluta nas técnicas que usa, como já referimos. Porém, não são só as técnicas que os aproximam, são também os efeitos, as impressões e as percepções – cognitivas e afetivas.

A tradição do documentário está profundamente enraizada na capacidade de transmitir ao público uma impressão de “autenticidade”, de “realidade”¹⁰.

A Última Prostituta é filme catalogado como documentário. No entanto, quando nos voltamos para a *Virgem Margarida*, catalogado como ficção, também temos a impressão de “autenticidade” e de “realidade”. São essas proximidades em relação ao *efeito* que chama a atenção do público “mais curioso” ou “mais atento”. Fica no ar a pergunta: por quê? A resposta para os dois casos é que, como veículo de expressão, manifesta ou impõe um desvio do olhar do público para um universo que despoleta um conhecimento – saberes e memórias – presentes e partilhados.

Os cineastas são frequentemente atraídos pelos modos de representação do documentário quando se envolvem em questões diretamente relacionadas com o mundo histórico e as memórias que todos compartilham. No caso dos filmes selecionados, três pilares asseguram essa continuidade: a violência (física e psicológica), a religiosidade (as crenças, sobretudo animistas que povoam o nosso imaginário) e os discursos (políticos) subjacentes, muito particularmente as utopias – as expectativas de um mundo novo, homogêneo. A transferência das mulheres, de forma arbitrária, sem aviso prévio, o isolamento, os castigos corporais e as mortes são formas de violência que criam empatia e, de alguma maneira, uma leitura diferente do composto da história vivida em alguns setores da sociedade. As crenças nos feitiços e no sobrenatural e o discurso da mudança de mentalidades envolvem uma visão que o documentário resgata e inscreve a ideia de autenticidade, de pertença e de contiguidade e continuidade.

Normalmente, o documentário convida a acreditar que aquilo que vemos é o que estava lá. Esse ato de confiança pode derivar das capacidades de indexar a imagem fotográfica, sem ser plenamente sustentado por ela, procurando afastar a dúvida ou a incredulidade dando prioridades à retórica multivocal, no

not only refers to direct experience as its mode of reference (SOBCHACK, 1992, p. 11).

10 Cada quadro de um filme é um fotograma; o movimento aparente baseia-se no efeito produzido quando os fotogramas são projetados rapidamente um depois do outro. No entanto, tudo isso pode ser usado para dar impressão de autenticidade ao que, na verdade, foi fabricado ou construído.

caso, das instrutoras, das reeducandas e até dos oficiais que amiúde tinham contato com elas. É com algum risco que se aceita como regra o valor de evidência das imagens. Essas são, na verdade, um elo entre realidades, visões e memórias. São representações¹¹.

Imagem, memória e representação

“Um país, ou uma nação sem cinema é uma nação sem memória.”¹² Essas palavras de Licínio Azevedo são um apelo a reflexões multi e interdisciplinares¹³ sobre a relação entre imagem, o real, a representação e a memória que, embora aparente ser um fenômeno individual, próprio do sujeito, também deve ser entendido como um fenômeno coletivo e social. Assim, importa pensar no valor histórico da imagem e sobre o tipo de conhecimento que esta, mais particularmente, o cinema oferece, e que caminhos se podem explorar para se chegar a leituras a partir do que se nos apresenta como texto.

Um dos debates mais ricos foi o travado, quer pela relação cinema-realidade, quer pelo conceito de verdade (NICHOLS, 1997). Os mais entusiastas viram no cinema a abertura de novos caminhos que, ao permitirem um elevado grau de aproximação à realidade, tornavam possível reconstruí-la (o documentário) ou construí-la (a ficção) (FERREIRA, 2017).

O cinema coloca, pois, em debate, conceitos muito discutidos dentro do campo da crítica literária e cultural, e que têm uma função importante no presente trabalho: o de representação. A projeção no campo dos estudos literários e culturais proporcionou uma visão multidimensional do termo. Convocou possibilidades de definições que associam imagem e realidade.

Essa visão revolucionária permite dizer que “todo filme é um documentário (...) mesmo a mais extravagante das ficções evidencia a cultura que a produziu e reproduz a aparência das pessoas que fazem parte dela” (NICHOLS, 2010, p. 26).

Como histórias que são, ambos os tipos de filme apelam a leituras para se chegar aos significados e valores que nos transmitem.

Em *Virgem Margarida*, encontramos duas dimensões: a ficção e o documento. Ao mesmo tempo que torna concretos – visíveis e audíveis – os frutos da imaginação, constitui uma representação social; tornam visível e audível, de maneira distinta, aspectos da história e da realidade social, de acordo com a seleção e a organização realizadas pelo cineasta. Expressa uma leitura sobre a vida ou parte da vida de um grupo de mulheres que, tomadas como prostitutas, foram levadas para um campo de reeducação.

11 Nicola Abbagnano, no seu **Dicionário de Filosofia** (2007), indica que representação significa “imagem” ou “ideia” ou ambas as coisas e que este termo foi usado pelos escolásticos para se referirem ao conhecimento como “semelhança” do objeto. (...) Neste sentido, a imagem representa aquilo de que é imagem”. (Abbagnano, 2007, p. 853, *apud* : Dominique Vieira Coelho dos Santos “Acerca do conceito de representação”. In: **Revista de Teoria da História**. Ano 3, Número 6, dez/2011. Universidade Federal de Goiás.

12 Licínio de Azevedo, entrevista concedida a Ana Cristina Pereira e Rosa Cabecinhas (2016), intitulada “Um país sem imagem é um país sem memória...”. **40 Anos de Independência em África** <http://dx.doi.org/10.15448/1980-864X.2016.3.2298> Acesso em 02/08/2017.

13 Cf. Gabriela de Lima Grecco. “História e literatura: entre narrativas literárias e históricas, uma análise através do conceito de representação”. In: **Revista Brasileira de História & Ciências Sociais**. Vol. 6 Nº 11, Julho de 2014. Cf. Jaime Ferreira. “O cinema - documentário e ficção - como documento e discurso histórico, Faculdade de Economia da Universidade de Coimbra, <http://hdl.handle.net/10316.2/25173> Acesso 21/08/2017.



A partir de uma fotografia de Rangel, como nos conta o cineasta, ele projetou uma história que, de forma intertextual, dialoga com outras histórias contadas por “sobreviventes” ou parentes do grupo que o filme retrata.

A dimensão documental permite que a imagem favoreça uma impressão adequada, não uma garantia de “autenticidade” total. Assim como a fotografia, o filme documentário também pode ser “ajustado”. A viagem de autocarro cria a impressão de se estar naquele tempo e naqueles lugares. Volvidos muitos anos (entre 1975 e 1999), só um observador conhecedor dos espaços percebe as mudanças operadas nos locais por onde passou a caravana das mulheres.

Os filmes de ficção geralmente dão a impressão de que se olha para dentro de um mundo privado e incomum de um ponto de vista externo, de uma posição vantajosa, como sujeitos, no mundo histórico, ao passo que os documentários geralmente dão a impressão de que, de nosso cantinho no mundo, olhamos para fora, para alguma outra parte do mesmo mundo. (NICHOLS, 2010, p.117)

Essa ideia faz pensar que é importante redimensionar a relação geracional dos temas abordados. Naturalmente, um jovem que tenha nascido depois da independência vê a película como um “outsider”, um observador distante; já uma outra geração, com envolvimento vivencial, vê o universo representado, apelando para uma postura diferente. A observação é feita numa outra perspectiva. É como ler um capítulo das suas próprias vidas escritas por mão própria e cuja leitura despoleta a necessidade de revisitação das memórias individuais e coletivas.

Como documento, a *Virgem Margarida* representa um domínio recalcado, registrado algures na memória. Na narrativa, distinguem-se diferentes pontos de vista na representação de diversos polos da sociedade: do poder instituído, das instituições que ordenam e concretizam a ordem de levar as mulheres para que sejam reeducadas – lembre-se aqui o projeto de formação do homem novo, os pontos de vista dos grupos envolvidos – das reeducadoras e das em processo de reeducação, enquanto indivíduos e grupos.

Encontra-se, nos sujeitos envolvidos, quer como representações, quer como estratégia, uma inscrição de um modo de persuasão que orienta o olhar do público – aceitação, conformismo, rebeldia, introspecção, mas sobretudo uma empatia.

Essa reflexão, que associa a ficção e documentário, torna-se plausível pela representação feita em três dimensões:

1) O filme oferece-nos uma representação reconhecível do universo moçambicano. Pela dinâmica estrutural inerente ao filme – audiovisual – registra situações e acontecimentos com notável atratividade, concretiza imagens, lugares e coisas que se poderiam hipoteticamente ver fora do cinema. Esta característica, por si só, muitas vezes fornece uma base para a “autenticidade” que se pode traduzir como credibilidade: vê-se o que estava lá, diante da câmara – “deve ser verdade”.

2) Os aspectos subjacentes, como o medo, a incerteza e a proximidade das dimensões culturais exploradas envolvem emoções muito conhecidas dentro dos padrões tangíveis, devido à verosimilhança.

3) Os sons, as vozes, as canções completam o círculo de memórias despoletadas e o caráter “real” do registro. Ao lado do poder extraordinário da imagem fotográfica que não pode ser subestimado, impõe-se o poder do som. Embora a imagem esteja sujeita a restrições, uma vez que não consegue dizer tudo o que se quer saber sobre o que aconteceu (e pode ser alterada tanto durante como após o fato, por meios con-

vencionais e digitais), o som também efetua a sua contribuição. O som convoca e faz despoletar emoções e inscreve o código complexo da Literatura Oral.

Os cineastas de documentários muitas vezes assumem o papel de representantes das vítimas e do público. As imagens que trazem são aparentemente neutras. Elas (as imagens) falam em favor dos interesses de outros, dos sujeitos-tema dos seus filmes – pobres, prostitutas, guerreiros, guerrilheiros, operários, etc. As prostitutas são tomadas numa dimensão humana que a instituição “da ordem” considera como desordem, não humana, desvio, caos que é preciso trazer à ordem. O público é convocado a aproximar-se do grupo de mulheres ali coisificado. Através da Margarida, a virgem, aquelas prostitutas deixam de ser prostitutas e passam a ser simplesmente mulheres. Mulheres incompreendidas, vítimas do terror de uma visão incompreendida.

Conclusão

Os gêneros e os modos de fazer cinema continuam a suscitar debates pela dinâmica que instauram ao longo da história e em diferentes contextos. A dialogia presente entre a imagem, a memória e a representação inscreve a tônica das discussões conceituais mais amplas e envolve concepções diferenciadas das narrativas cinematográficas, revelando a valoração positiva implícita na (in)definição de fronteiras.

A discussão das acepções das fronteiras

reafirma a possibilidade de um saber que desloca, do centro da arena, o recorte analítico que gira em torno de variações sobre a fragmentação subjetiva (seja na análise, seja no discurso fílmico, propriamente). Uma pesquisa mais detalhada neste sector, deve contrapor a definição do campo documentário dentro do recorte analítico-cognitivista.

(RAMOS, 2001, p. 197)

De fato, o cerne da questão está em aceitar o filme de ficção como documento de uma época e de realidades representadas.

Referências

BASÍLIO, Guilherme. Samora Machel: O princípio do Homem Novo e seus significados. In: **Revista Udzimi**, nº 7, Maputo, 2011. <https://www.revista.up.ac.mz/index.php>. (visitado em 12.05.2017).

CABAÇO, José Luís. **Moçambique: identidades, colonialismo e libertação**. São Paulo, 2007 (Tese de Doutorado).

COELHO, Dominique Vieira dos Santos. Acerca do conceito de representação. In: **Revista de Teoria da História**. Ano 3, Número 6, dez/2011 Universidade Federal de Goiás.

CONVENTS, G. **Os moçambicanos perante o cinema e o audiovisual: uma história político-cultural do Moçambique colonial até a República de Moçambique (1896-2010)**. Maputo: Edições Dockanema/Afrika Film Festival, 2011.

FERREIRA, Jaime. O cinema - documentário e ficção - como documento e discurso histórico. In: **Notas Económicas**, Faculdade de Economia da Universidade de Coimbra, 1993. <http://hdl.handle.net/10316.2/25173> (Visitado: 21-Aug-2017).



GRECCO, Gabriela de Lima. História e literatura: entre narrativas literárias e históricas, uma análise através do conceito de representação. In: **Revista Brasileira de História & Ciências Sociais**. Vol. 6 N° 11, Julho de 2014.

MATUSSE, Gilberto. **A Construção da Imagem da Moçambicanidade em José Craveirinha, e Mia Couto e Ungulani Ba Ka Khosa**. Maputo: Livraria Universitária/Universidade Eduardo Mondlane, 1993.

NICHOLS, Bill. **La representación de la realidad**. Barcelona: Paidós, 1997.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. 5. ed. São Paulo: Papirus, 2010.

PEREIRA, Ana Cristina e Rosa Cabecinhas. Um país sem imagem é um país sem memória...: Entrevista com Licínio de Azevedo. **40 Anos de Independência em África**, 2016 <http://dx.doi.org/10.15448/1980-864X.2016.3.2298>

POLLAK, Michael. Memória e identidade social. In: **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol. 5, p. 200-212, 1992.

RAMOS, Fernão Pessoa e CATANI, Afrânio (orgs.). O que é documentário? in **Estudos de cinema SOCINE 2000**. Porto Alegre: Editora Sulina, 2001, pp. 192/207

SOBCHACK, Vivian. **The address of the eye. A phenomenology of film experience**. Princeton University Press, 1992.

ABSTRACT:

*In Mozambique, as in many other parts of the world, cinema nowadays assumes configurations regarding genres and modes, dynamic and innovative, especially in the ethical and aesthetic perspective. Having as object of reflection *A última prostituta* and *Virgem Margarida*, both of Licínio de Azevedo, the article intends to discuss the boundaries between the documentary cinema and the one of fiction. In the light of cinematographic theories and practices, interdisciplinary and intertextual readings that link image, theories and practices of representation and of memory that allow to associate techniques and semantic effects, from structures that function as signs and values constructs of senses are approached. The reflection is fundamentally a call to reflections that take the objects - cinematographic works - as texts that are inserted in different contexts and that investigate the world, summoning plural and dynamic visions.*

KEYWORDS: *documentary, fiction, representation, meanings.*

RESUMEN:

*En Mozambique, como en muchas otras partes del mundo, el cine, hoy, asume configuraciones referentes a géneros y modos dinámicas e innovadoras, principalmente en la perspectiva ética y estética. Teniendo como objeto de reflexión *A última prostituta* y *Virgem Margarida*, ambos de Licínio de Azevedo, el artículo pretende discutir las fronteras entre el cine documental y el de ficción. A la luz de las teorías y prácticas cinematográficas se aproximan lecturas interdisciplinarias e intertextuales que ligan imagen, teorías y prácticas de representación y de memoria que permiten asociar técnicas y efectos semánticos, a partir de estructuras que funcionan como signos y valores constructores de sentidos. La reflexión es fundamentalmente un llamado a reflexiones que tomen a los objetos - obras cinematográficas - como textos que se insertan en contextos distintos y que indagán el mundo, convocando visiones plurales y dinámicas.*

PALABRAS-CLAVE: *documental, ficción, representación, sentidos.*

