



# **A ÚLTIMA PROSTITUTA, DE LICÍNIO AZEVEDO, E A NECROPOLÍTICA: UMA DENÚNCIA POR MEIO DO DIÁLOGO DA ARTE COM O JORNALISMO<sup>1</sup>**

**A ÚLTIMA PROSTITUTA, BY LICÍNIO AZEVEDO, AND NECROPOLITICS: A DENUNCIATION THROUGH ART AND JOURNALISM**

**A ÚLTIMA PROSTITUTA, DE LICÍNIO AZEVEDO, Y LA NECROPOLÍTICA: UNA DENUNCIA A TRAVÉS DEL ARTE CON EL PERIODISMO**

**Maria Beatriz Rodrigues da Silva**

Mestre pela Universidade do Estado do Amazonas- UEA

mbeatrizrodrigues4@gmail.com

<https://orcid.org/0009-0007-8605-9503>

**Renata Beatriz Brandespin Rolon**

Profa. Associada da Universidade do Estado do Amazonas- UEA

rrolon@uea.edu.br

0000-0002-3880-7163

**DOI**

10.35520/mulemba.2026.v18n34e71633

Recebido: 1 dez. 2025

Aprovado: 27 fev. 2026



A Mulemba adota a licença Creative Commons

Atribuição-Não Comercial 4.0 Internacional (CC-BY-NC).

---

<sup>1</sup> O presente artigo é derivado de uma dissertação de mestrado do Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes (PPGLA) da Universidade do Estado do Amazonas (UEA), defendida em abril de 2025.

**RESUMO**

Este estudo objetiva apresentar as convergências entre jornalismo e arte na denúncia da necropolítica no documentário *A última prostituta*, de 1999, dirigido pelo jornalista brasileiro, radicado em Moçambique, Licínio Azevedo. Em seguida, será possível estabelecer como o cinema, em consonância com o jornalismo, no que tange ao objeto de análise desta pesquisa, apresenta caráter sociocultural e, por consequência, sociopolítico, ao promover rupturas contra o modelo jornalístico hegemônico norte-globalista. Para tanto, o trabalho fundamenta-se no conceito de necropolítica, proposto por Mbembe (2016). Esta pesquisa existe para ressaltar o papel social do jornalismo de narrar, denunciar e informar, para que histórias não sejam esquecidas ou extintas. Ademais, esta pesquisa também é sustentada pela necessidade da divulgação do cinema moçambicano, uma vez que o cinema do país está em fase preambular e fora da margem hollywoodiana.

**PALAVRAS-CHAVE:** necropolítica, jornalismo, cinema moçambicano.

**ABSTRACT**

*This study aims to present the convergences between journalism and art in denouncing necropolitics in the 1999 documentary A última prostituta, directed by Brazilian journalist Licínio Azevedo, who lives in Mozambique. Next, it will be possible to establish how cinema, in line with journalism, with regard to the object of analysis of this research, presents a sociocultural and, consequently, sociopolitical character, by promoting ruptures against the hegemonic North-globalist journalistic model. To this end, the study is based on the concept of necropolitics, proposed by Mbembe (2016). The goal of this research is to highlight the social role of journalism in narrating, denouncing, and informing, so that stories are not forgotten or lost. Furthermore, this research is also supported by the need to promote Mozambican cinema, since the country's film industry is still in its early stages and outside the Hollywood mainstream.*

**KEYWORDS:** necropolitics, journalism, Mozambican cinema.

**RESUMEN**

*Este estudio tiene como objetivo presentar las convergencias entre el periodismo y el arte en la denuncia de la necropolítica en la película documental A última prostituta, de 1999, dirigido por el periodista brasileño afincado en Mozambique Licínio Azevedo. A continuación, se podrá establecer cómo el cine, en consonancia con el periodismo, en lo que respecta al objeto de análisis de esta investigación, presenta un carácter sociocultural y, por consiguiente, sociopolítico, al promover rupturas contra el modelo periodístico hegemónico norte-globalista. El trabajo se basa en el concepto de necropolítica, propuesto por Mbembe (2016). Esta investigación existe para destacar el papel social del periodismo de narrar, denunciar e informar, para que las historias no sean olvidadas o extinguidas. Además, esta investigación también se sustenta en la necesidad de difundir el cine mozambiqueño, ya que el cine del país está en fase preliminar y fuera de la margen hollywoodiense.*

**PALABRAS CLAVE:** necropolítica, periodismo, cine mozambiqueño.

### Considerações iniciais

O medo do desconhecido precede e fundamenta o jornalismo, mas o que é fazer jornalismo? De fato, é transmitir o saber com exatidão, este que se compõe daquilo que consiste em interesse do público ou do que é de interesse público. Em outra abordagem similar e complementar a esse pensamento, tem-se a de Lage (2014), que considera o jornalismo como uma prática social:

[...] jornalismo é atividade de natureza técnica caracterizada por compromisso ético peculiar. O jornalista deve saber selecionar o que interessa e é útil ao público (o seu público, o público-alvo); buscar a associação entre essas duas qualidades, dando à informação veiculada a forma mais atraente possível; ser verdadeiro quanto aos fatos (verdade, aí, é a adequação perfeita do enunciado aos fatos, *adaequatio intellectus ad rem*) e fiel quanto às ideias de outrem que transmite ou interpreta; admitir a pluralidade de versões para o mesmo conjunto de fatos, o que é um breve contra a intolerância; e manter compromissos éticos com relação a prejuízos causados a pessoas, coletividades e instituições por informação errada ou inadequada a circunstâncias sensíveis (p. 21).

O jornalismo é, então, uma prática social, pois é motivado por trazer à superfície aquilo que é útil para o conhecimento do público, isto é, pautado na coletividade. O jornalismo também luta contra a aniquilação de uma narrativa. Possibilita, ao menos, uma reparação, ainda que futura. No processo de transmissão da informação, sempre sustentado na função social, o jornalismo possui propósitos, como o de entreter, de ensinar, de conscientizar e, o mais potente de todos, o de denunciar.

Ainda na transmissão informacional, o jornalismo, em regra, possui padrões que, utopicamente, tentam ser universais. Pensar em um jornalismo universal envolve as heranças do jornalismo especialmente feito no Norte global, especificamente nos Estados Unidos, cujas técnicas difundiram-se nos demais países do Sul global, como Moçambique. No jornalismo feito para telas do país, os preceitos seguem os manuais estadunidenses: a velocidade no repasse informacional, frases curtas, evitar expressões ambíguas e uso da linguagem coloquial, as testemunhas apresentam falas e aparições breves, embora, em alguns casos, a matéria conceda espaço para expor o emocional dos envolvidos, e a aparição, além da narração, de um repórter contextualizando o acontecido na circunstância reconstituída. Já os preceitos que determinam a conduta profissional do jornalista na busca da reconstituição da informação são imparcialidade, objetividade, credibilidade e veracidade.

Mas há histórias que, para serem contadas, não podem ser aprisionadas a padrões de um único modo de se fazer jornalismo. Histórias em que é preciso ir além, para alcançar

o maior e mais potente propósito do jornalismo, o de denunciar, prezando pelo interesse público. É o caso das narrativas que envolvem atentados contra a vida humana, tais como as que lidam com a política da morte, a necropolítica (Mbembe, 2016).

Tendo em vista essas considerações, este estudo objetiva apresentar as convergências entre jornalismo e arte na denúncia da necropolítica no documentário *A última prostituta*, de 1999, dirigido por Licínio Azevedo, jornalista brasileiro radicado em Moçambique. Em seguida, será possível estabelecer como a interlocução do cinema com o jornalismo, no que tange ao objeto de análise aqui em causa, apresenta rupturas em relação ao modelo jornalístico hegemônico norte-globalista estadunidense. Para tanto, o trabalho fundamenta-se no conceito de necropolítica, proposto por Mbembe (2016).

Esta pesquisa existe para ressaltar o papel social do jornalismo de narrar, denunciar e informar, para que histórias não sejam esquecidas ou extintas. Ademais, orienta-se pela necessidade da divulgação do cinema moçambicano, uma vez que ele se encontra em processo de desenvolvimento e está à margem da indústria hollywoodiana. Estrutura-se o texto em três seções. A primeira traz um panorama sócio-histórico da pós-independência de Moçambique, especialmente dos anos de 1974 e 1975. A segunda traz breves apontamentos sobre o conceito de necropolítica proposto por Mbembe (2016). Por fim, a terceira apresenta a análise do filme documental à luz do conceito de necropolítica.

### **A pós-independência de Moçambique: o extermínio de corpos desordeiros**

A independência de Moçambique aconteceu formalmente apenas em 25 de junho de 1975, após mais de 400 anos de dominação portuguesa. O feito, entretanto, só se tornou possível por conta de uma luta armada pela libertação. No ano de 1962, com o objetivo de lutar contra o colonialismo português e o imperialismo, foi criada a Frente de Libertação de Moçambique (FRELIMO), que, conforme destaca Casimiro (2014, p. 183), “[...] surgiu como um Novo Movimento Social, lutando por um espaço moçambicano, por uma cidadania”. Apesar da fundação da FRELIMO em 1962, seu exército de mil soldados, inicialmente composto apenas por homens, começou a operar em 1964, depois de receber treinamento na Argélia. Assim, a luta armada foi deflagrada em 25 de setembro de 1964.

Em 1966, em virtude do aumento dos combatentes portugueses, a Frente permitiu a atuação de mulheres na guerra civil. Em 1967, o primeiro grupo composto por mulheres iniciou as atividades. Na perspectiva da busca pela reafirmação de uma identidade cultural, pela reformulação do papel da mulher com sua incorporação à luta e pela criação de uma unidade nacional desejada pela FRELIMO, Casimiro afirma que

O movimento nacionalista em Moçambique criou condições para o “engajamento” de mulheres e homens na luta contra o colonialismo. No

discurso hegemónico, esta luta atingiu a representação de Mulher-Povo, o que lhe conferiu uma identidade e uma legitimidade. A identidade remeteu a uma relação de alteridade onde a consciência de pertença – eu sou Povo – é também a de uma diferença – o outro é o inimigo, o estrangeiro (2014, p. 184).

Isso porque, no contexto da participação feminina na luta armada pela libertação, o movimento revolucionário defendeu que a emancipação da mulher deveria ocorrer de modo conjunto à luta da independência contra Portugal e o colonialismo. Ressalta-se, assim, a participação da mulher na luta contra o colonialismo controlado pelo homem. De certa forma, apesar da adesão da mulher à guerra pela independência permitir, em nível restrito, a reentrada da visão da mulher como parte essencial para expurgar o colonialismo português da sociedade moçambicana, prevalecia o domínio do homem na luta, ditando as ações da mulher, conforme considera Casimiro:

Ainda que esta participação fosse controlada e sancionada pelos homens, possibilitou a entrada das mulheres na vida pública – nos movimentos de libertação, nos partidos políticos e nos sindicatos, nas organizações da sociedade civil. A resistência anticolonial foi um importante ponto de entrada para o movimento africano das mulheres e para a sua transformação em cidadãs políticas num sentido público (2014, p. 83).

É possível afirmar que a inclusão de mulheres como guerrilheiras na luta pela libertação, sob um discurso de emancipação social e anticolonial, entretanto, não significou a ruptura social com o patriarcalismo, haja vista o aprisionamento e a morte da individualidade das prostitutas visando ao alcance do ideal de uma mulher domesticamente exemplar e socialmente correta, de acordo com os padrões morais almejados. As mulheres que ingressaram como guerrilheiras também eram afetadas pelo patriarcalismo. Uma vez admitidas no exército, essas mulheres tornavam-se máquinas de reprodução da violência patriarcal, além de também estarem submetidas ao patriarcado. Já as mulheres não incorporadas ao exército deveriam desempenhar as profissões que socialmente lhes eram atribuídas, sem, contudo, esquecer da vida doméstica.

A luta armada pela independência prosseguiu até 1974, quando o cessar-fogo foi instituído por meio do Acordo de Lusaca. No período que antecedeu a proclamação da independência, a Frente ansiava pela construção de uma unidade nacional através do progresso da nação, gerado a partir das ações do Homem Novo. Para tanto, a população deveria passar por um processo de reeducação. No imaginário da FRELIMO e de seus



apoiadores, o Homem Novo, através de disciplina militar, enquadrar-se-ia como puritano e exemplar em uma sociedade nova. O indivíduo reformado seria capaz de proporcionar progressos à nova nação, à medida em que desenvolvesse a competência de negar as heranças do colonialismo, uma vez que se constatou que havia a necessidade da criação de uma nova mentalidade para uma nova sociedade. Enquanto outros indivíduos considerados desviantes deveriam ser submetidos à reeducação, os dirigentes da Frelimo já eram considerados Homens Novos, isto é, cidadãos reformados por conta da experiência vivenciada na luta armada.

Com o ensejo imaginário do desenvolvimento da nação progressista, em 1974, criaram-se os campos de reeducação para transformar o moçambicano desviante. Entre os indivíduos selecionados à reeducação, havia os desempregados; as prostitutas; os alcoólatras; os dissidentes políticos suspeitos de filiação ao governo português; e os integrantes do movimento religioso Testemunhas de Jeová, que se posicionavam contra o serviço militar obrigatório.

Nos campos de reeducação, os prisioneiros eram sujeitos à violência física como castigo por desobedecer às ordens dos comandantes. Entre os castigos impostos, constavam as chicotadas e a amarração em público de prisioneiros a mastros de bandeira. O fortalecimento dos campos de reeducação no período de pós-independência, apesar do discurso anticolonial da FRELIMO, foi, de fato, uma convergência de “passado” e presente, na medida em que as marcas do colonialismo ainda estavam impregnadas na sociedade e nas próprias ações da Frente.

### **Breves apontamentos sobre a necropolítica**

A independência de países colonizados na África e na Ásia fortaleceu os estudos pós-coloniais, ao propiciar a necessidade de se repensar e reformular perspectivas que já não mais cabiam, ou talvez nunca tenham cabido, à situação histórica, social, econômica, cultural e política de países que ainda apresentam marcas expostas da colonização europeia. De acordo com Bhabha (1998), as perspectivas pós-coloniais fornecem revisões críticas em torno de questões de diferença cultural, autoridade social e discriminação política.

Uma das reformulações de perspectivas no campo sociopolítico, em decorrência do fortalecimento da teoria pós-colonial, é a de necropolítica. O conceito, desenvolvido pelo filósofo e historiador camaronês Achille Mbembe (2016), consiste em ressignificar a relação entre vida, morte e poder político, designadamente no Sul global, sabendo-se que, para o autor, “os campos da morte em particular têm sido interpretados de diversas maneiras, como a metáfora central para a violência soberana e destrutiva, e como o último sinal do poder absoluto do negativo” (p. 124). O pensamento surgiu em contrapartida ao de biopolítica, cunhado pelo filósofo francês Michel Foucault. O direcionamento da biopolítica ao Eixo Sul global tende a ser insuficiente, em decorrência da destruição da vida derivada do (neo)colonialismo.



Mbembe propõe o conceito de necropolítica como a capacidade do Estado de definir quem pode morrer e quem deve viver. O entendimento do que é a necropolítica centra-se na concepção de uma figura soberana que determina o viver e o morrer, isto é, quais corpos devem viver e quais devem morrer. Dessa forma, a atuação estatal destina-se a estabelecer aqueles considerados dignos de permanecerem vivos. No contexto histórico colonial, a política da morte foi utilizada como diretriz, uma vez que os processos de colonização e imperialismo, em países subdesenvolvidos e em desenvolvimento, foram caracterizados pela estratificação social como forma de determinar quem deveria permanecer vivo e quem seria eliminado. A necropolítica, contudo, perdurou até mesmo após os processos de independência de ex-colônias, como é o caso de Moçambique, tal como visto na seção anterior. Baseando-se no conceito de Mbembe, compreende-se, inclusive, que, em vida, há também inúmeras formas de morrer, ou, em outros termos, de matar alguém. Matar alguém em vida é desumanizar, é arrancar sua individualidade, retirando, assim, sua essência. Seu corpo, violentado, transforma-se em um objeto. Trata-se da morte social. Uma morte em vida.

No contexto de morte em vida, Mbembe relembra a escravidão sofrida pela população africana, ao discorrer que a vida de um escravo é dissolvida ao ponto de tornar-se um mero produto comercial. A proposta do estudioso, hoje, não se restringe a questões de raça. A necropolítica adentra e impõe-se nos mais variados espaços institucionais, alguns desses com o intuito de segregar e aprisionar. As cadeias, os centros de detenção juvenil, os manicômios e os campos de reeducação são alguns desses espaços. O conceito de necropolítica hoje é transposto, reconstituído ou adotado em variados campos do conhecimento no Sul global. Nas artes, como a cinematográfica, a necropolítica é reconstituída ou transposta, muitas vezes como meio de denúncia de situações catastróficas contra a vida humana. É o caso do documentário *A última prostituta*, dirigido por Licínio Azevedo.

### **Ficção e não ficção para potencializar uma denúncia: *A última prostituta***

*A última prostituta*<sup>2</sup> é um grande exemplo de trabalho jornalístico aliado à sétima arte, utilizado para trazer à tona testemunho de quem, por muito tempo, foi silenciado. Neste caso, trata-se das mulheres no contexto de pós-independência de Moçambique vitimadas por um sistema necropolítico, apoiado no patriarcalismo. A produção divide-se em 6 partes: “A viagem”, “Cobras e leões”, “A branca na panela”, “A virgem Margarida”, “Escravos sem dono” e “Mãe, tranque a porta”. Logo no início, é explicada a origem do título do

---

2 Ficha técnica. Elenco: Sandra Chartony e Sdalva do Rosario. Ano: 1999. Produção: Ébano Multimedia (Moçambique). Duração: 48 min. Direção: Licínio Azevedo.

documentário, inspirado em uma fotografia do ano de 1975, de autoria de Ricardo Rangel, denominada “A última prostituta”. Trata-se do registro da imagem de uma mulher que usa minissaia e blusa decotada, sendo escoltada por dois policiais, após a captura.

O destino da mulher retratada na fotografia seria o campo de reeducação, para tornar-se uma Mulher Nova. No decorrer do documentário, surgirão outras fotografias de mulheres tidas como prostitutas que contribuirão para o desdobramento dos testemunhos das sobreviventes, uma vez que as fotografias despertarão lembranças nas mulheres que aceitaram relembrar o passado doloroso. Na concepção de Manjate (2017):

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 (p. 115).

Na produção homônima à fotografia de Rangel, o cineasta aborda não apenas o contexto das prostitutas enviadas aos campos de reeducação em Moçambique, como também a perspectiva das mulheres militares que coordenavam as localidades, sendo tão prisioneiras quanto as reeducandas. Importam a esta pesquisa os depoimentos de cinco mulheres, que relembram momentos brutais na história moçambicana, firmados em uma necropolítica que, por sua vez, está apoiada em um sistema patriarcal. O trabalho de Azevedo, por meio do princípio informativo e da função social que rege o jornalismo, cria um espaço para expor a voz de mulheres que, por muito tempo, foram silenciadas e taxadas como objetos. Para despertar o interesse no público e impactá-lo, essas mulheres que foram tratadas desumanamente se transformam em personagens.

Em *A última prostituta*, nas palavras de Manjate (2017, p. 115), “[...] temos pequenas narrativas (des)articuladas em virtude de serem apresentadas por diferentes vozes”. Nessa perspectiva, as cinco mulheres, como testemunhas, relatam sobre a experiência vivida nos campos de reeducação. Revelam o desejo de nunca regressar àquela localidade. Revelam o medo, os castigos sofridos e a escassez de comida. Algumas relembram os acontecimentos em meio a risos, enquanto em outras é notável o sofrimento ao falar do assunto. Em alguns momentos, até as mulheres que mostram seus rostos e nomes falam sem olhar diretamente para a câmera, possivelmente numa tentativa de conter as emoções ao relembrar a dor. No entanto, as que mais demonstram intenso sofrimento ao falar sobre os campos de reeducação são as mulheres não identificadas. Percebe-se imensa dor por meio das vozes trêmulas. Dessa forma, o documentário escancara as atrocidades às quais as reeducandas eram submetidas e as que as militares eram obrigadas a cumprir.



Acerca dos testemunhos das mulheres no documentário como mecanismo de reconstrução e reconstituição do real uma vez vivenciado, Manjate compara:

[...] 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 (2017, p. 115).

O documentário, então, faz o uso das vozes de mulheres para expor e denunciar a necropolítica apoiada no patriarcalismo, em conjunto, que atingem e aprisionam todas, embora de formas diferentes. Determinados grupos estão mais suscetíveis ao aumento dos graus de violência e submissão, especialmente os do gênero feminino de classes menos abastadas. A denúncia ocorre por meio da convergência de nuances artísticas com as jornalísticas, de modo que se caracteriza como uma produção fruto de um hibridismo. Salienta-se, porém, uma nuance artística que diverge, em maior grau, do jornalismo audiovisual habitual deste século: o tempo de fala das testemunhas, que permite divagações das entrevistadas. O documentário, por vezes, apresenta os testemunhos das mulheres como um diálogo informal, seja com o público espectador ou entre si. Em razão do espaço de tempo limitado das mídias de comunicação contemporâneas, submetido à velocidade, usualmente é o jornalista quem determina o tempo de fala dos entrevistados e conduz a todo momento a entrevista, norteador as testemunhas selecionadas para (re)contar um fato. Não é isso o que acontece no documentário de Azevedo. A sensação que a obra passa ao espectador é de fluidez, uma vez que não houve bloqueios e interferência por parte do jornalista-cineasta, e a de que há um espaço permitindo a manifestação de mulheres que por muito tempo foram silenciadas.

Entre os testemunhos das inúmeras vozes-mulheres, evidencia-se o de Maria Miguel, que foi oficial da FRELIMO e coordenadora de um campo de reeducação. Seu testemunho é, assim, primordial para a compreensão do papel da mulher militar na sociedade da pós-independência. Miguel, designada para coordenar um campo de reeducação em Niassa, recorda, na entrevista, o desejo de não ir. Com o fim da guerra pela libertação, ela ansiava por voltar para casa e casar-se com o namorado. Seu superior, uma figura masculina, obrigou-a a chamar o rapaz com quem Miguel se relacionava. O oficial informou diretamente a esse namorado que Maria tinha uma missão com o povo moçambicano. Assim, a mulher, que não pôde decidir o próprio destino, foi encaminhada para Niassa. Ao lembrar esse momento determinado de sua vida, Miguel permanece com os olhos para cima da câmera, conforme ilustra o fragmento fotográfico abaixo:

Figura 1 – Maria Miguel, olhando para cima, enquanto conta sobre seu destino predeterminado.

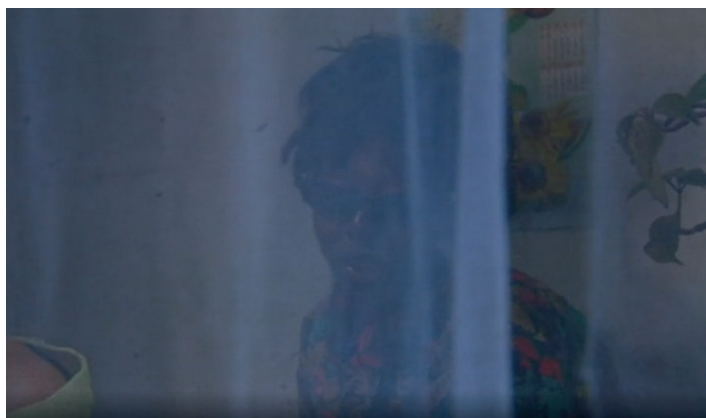


Fonte: Fotograma de *A última prostituta*. Recorte da autora.

Maria Miguel é a única testemunha do documentário que esteve no exército da FRELIMO. Seu depoimento também escancara o princípio da imparcialidade, um dos preceitos que regem a atividade jornalística. Trata-se de o jornalista evitar, enquanto reprodutor da informação, a escolha de um lado da história em detrimento de outro e, assim, contribuir para a deturpação da narrativa. Em *A última prostituta*, as testemunhas são tratadas de forma equânime: como mulheres que foram aprisionadas em um sistema mortificador e patriarcal.

Os outros testemunhos do documentário que elucidam a necropolítica são de mulheres tidas como prostitutas, sobreviventes dos campos de reeducação, e nem todas são nomeadas ou mostram os rostos. Das prostitutas, apenas duas têm seus nomes e rostos expostos: Ana Maria e Ana Manuela. Ana Maria é a testemunha que mais escancara seu bom humor ao relembrar os acontecimentos de sua trajetória no campo de reeducação. Abaixo, fragmentos do documentário que mostram os rostos dessas sobreviventes:

Figura 2 – Ana Maria.



Fonte: Fotograma de *A última prostituta*. Recorte da autora.

Figura 3 – Ana Manuela.



Fonte: Fotograma de *A última prostituta*. Recorte da autora.

As outras duas não mostram seus rostos ou têm seus nomes fornecidos. Uma dialoga com Ana Maria o tempo todo em posição de costas para a câmera, trajando verde, enquanto da outra mulher não identificada vê-se apenas a sombra, em meio à pouca iluminação do cenário, como demonstram os fotogramas abaixo:

Figura 4 – A desconhecida trajando verde.



Fonte: Fotograma de *A última prostituta*. Recorte da autora.

Figura 5 – A desconhecida em meio à penumbra.



Fonte: Fotograma de *A última prostituta*. Recorte da autora.

As quatro mulheres relembram sobre o momento de suas capturas. A sobrevivente trajando verde conta que trabalhava à noite como dançarina. Ao retornar para casa, foi abordada por militares que a questionaram sobre seus documentos de identificação, os quais a mulher apresentou. Por não possuir, todavia, um cartão laboral que comprovasse uma profissão, foi capturada. Ana Manuela, em diálogo com a mulher de verde, diz que foi apreendida enquanto estava em um restaurante, em celebração a um aniversário. Em paralelo, a mulher chamada Ana Manuela, que trabalhava como empregada doméstica aos 17 anos, relata que ouviu batidas à porta de sua casa. Ao abri-la, deparou-se com os patrões ao lado de soldados, que a levaram. A última a testemunhar acerca da captura é a mulher na penumbra. Ela rememora que, aos 17 anos, estava na praia com duas amigas chamadas Cai-Cai e Rosa. Elas estavam trajando biquínis decotados. Enquanto desfrutavam da praia, foram confrontadas por dois soldados, que as apreenderam por estarem “tomando banho nuas”.

As prostitutas, sob a perspectiva da FRELIMO, consistiam nas mulheres que, segundo a lógica patriarcal, eram inaptas ao casamento, ao trabalho e à vida doméstica. Dessa forma, não trariam progressos à nova nação. Era preciso ensiná-las a cuidar do lar, a ter boas condutas sociais e a exercer um trabalho “digno”. Já as mulheres que ingressaram no exército da FRELIMO, por mais que sua inserção no militarismo fosse importante sob o prisma da luta pela libertação e representasse uma transformação, embora pequena, da visão do papel da mulher na sociedade moçambicana, ainda eram tão prisioneiras do sistema patriarcal e vítimas da necropolítica de gênero quanto as prostitutas. As mulheres soldadas eram, ainda, tratadas como meros objetos controlados pelo Estado, de modo similar às prostitutas. O documentário destaca, inclusive, o desconhecimento das mulheres militares e das reeducandas a respeito do significado da palavra prostituta. Maria Miguel lembra que indagou aos seus superiores o que de fato era ser uma prostituta. Informaram-na de que eram as mulheres de “má vida”. A expressão significa que consistiam em mulheres que, ao invés de

dedicarem-se ao trabalho, vendiam o próprio corpo, usavam vestimentas inapropriadas, possuíam comportamento devasso e não sabiam cuidar de um lar, cujo conceito abrange tanto os afazeres domésticos como os cuidados com o marido e os filhos.

Por isso, as prostitutas estavam presas nos campos de reeducação. A partir das respostas dadas pelos homens, Maria as repassou às reeducandas e reiterava que elas só sairiam de lá quando se tornassem Mulheres Novas, discurso frequentemente repetido e reafirmado nas prisões das mulheres. Sobre os referidos cárceres nomeados de campos de reeducação, estes eram situados em zonas de mata. As reeducandas, como forma de aprendizado, ao chegarem nas zonas de mata designadas para alocar os campos de reeducação, deveriam construir as suas próprias prisões. Capinar, limpar, erguer as cabanas e plantar estavam entre as atividades que, em teoria, contribuiriam para a formação da Mulher Nova. Os campos de reeducação em meio ao matagal despertavam nas mulheres o medo dos animais perigosos que os rodeavam. Algumas, ao tentarem fugir, eram devoradas por leões. Em casos classificados como desobediência ou indisciplina, as reeducandas recebiam punições. A mulher de verde relembra que, ao ter uma forte dor intestinal, não conseguiu conter as fezes e acabou defecando próximo a um dormitório. Quando as militares descobriram, consideraram indisciplinada a postura da mulher. Jogaram-na no rio e fizeram-na correr dentro da água gritando a frase “eu fiz cocô na casela”.

Posteriormente, a mulher de verde cita a vez em que uma reeducanda nomeada Martinha foi punida por furtar comida das outras. Como castigo, teve um tronco posto em suas costas e seus braços amarrados a eles. Para a mulher de verde, esse castigo assemelhou-se à imagem de Jesus Cristo na cruz. Ana Maria também conta ao espectador sobre as punições. Desta vez, ela narra a punição que consistia em correr e, cada vez que a pessoa ouvisse o apito, deveria atirar-se no chão e depois recomeçar a correr. Duas sobreviventes que prestam testemunhos são mães: a desconhecida trajando verde e Ana Manuela. A mulher de verde relata que, na época de sua captura, tinha uma bebê de oito meses. No entanto, seus depoimentos são vagos sobre a própria vida familiar, de modo que o espectador não sabe o que aconteceu com a criança enquanto a mãe esteve fora ou quando retornou. Depois, há Ana Manuela, que conta ser mãe de duas crianças. Detida, viajou por um período com elas. No entanto, uma policial se afeioou à filha mais nova de Manuela e decidiu ficar com a criança, com a permissão da mãe biológica. A produção não explicita se ela reencontrou a filha quando saiu do campo de reeducação. Subentende-se, ainda, pelo relato de Manuela, que ambas as crianças foram separadas da mãe durante a viagem. O documentário não informa, explicitamente, o que aconteceu com a segunda criança.

No contexto do aprisionamento equivocado de mulheres que não eram, na prática, prostitutas – entenda-se, aqui, como mulheres que mantinham relações sexuais em troca de dinheiro ou levavam uma vida classificada como boêmia –, surge, também, a história de Margarida, uma adolescente na faixa etária dos 15 anos que foi capturada por policiais enquanto fazia o



enxoval do próprio casamento. O espectador acompanha a narrativa de Margarida por meio dos relatos da mulher desconhecida em meio à sombra e dos de Ana Manuela. As mulheres relatam que a jovem afirmava constantemente ser virgem, além de chorar muito. Manuela conta que Margarida foi levada a um hospital, onde constatou-se que a jovem era virgem, apontamento visto também por algumas mulheres idosas do campo de reeducação.

O final do documentário consiste em uma cena leve, em comparação aos depoimentos impactantes. A última prostituta encerra com o bem-humorado reencontro de Maria Miguel e a reeducanda sobrevivente Ana Maria. Ambas comentam alegremente sobre o fato de Ana Maria não ter conseguido se casar e recordam, em meio a risos, a vez em que as reeducandas do mesmo campo de Ana Maria tentaram matar a mulher branca ao jogá-la em uma panela de água fervente.

Ressalta-se uma peculiaridade do documentário, que o aproxima da ficção. O diretor faz o uso da encenação com atrizes jovens para retratar os caminhos das mulheres enviadas aos campos de reeducação. A seguir, um fragmento visual do documentário para atestar o exposto:

Figura 6 – Encenação com as atrizes Sandra Chartony e Sdalva do Rosario.



Fonte: Fotograma de *A última prostituta*. Recorte da autora.

As atrizes, que não têm falas, representam as sobreviventes que aceitaram participar do documentário na juventude. A encenação possivelmente ocorreu por conta da escassez de registros visuais da conjuntura das mulheres nos campos de reeducação. Um Estado autoritário sempre busca esconder resquícios da própria brutalidade. Anos depois, as histórias dessas cinco mulheres e seus depoimentos darão origem a um longa-metragem de ficção do mesmo diretor, chamado *Virgem Margarida*, de 2012.



### Considerações finais

Baseando-se na análise realizada, constata-se que *A última prostituta*, de Licínio Azevedo, configura-se como uma produção que faz uso de convergências do jornalismo com a arte em prol da denúncia da necropolítica enraizada na sociedade moçambicana e que afetou mulheres no período da pós-independência. Para tanto, a produção rompe com padrões convencionais do jornalismo para telas (telejornalismo) estadunidenses, ao propiciar maior tempo e espaço para o depoimento das testemunhas, ao contar uma narrativa sem a presença de um repórter-narrador, além de recursos artísticos como a encenação feita com atrizes. No entanto, muitas características do fazer jornalístico se encontram presentes na produção, tais como imparcialidade, objetividade, credibilidade e veracidade.

Nesse sentido, o documentário cumpre a função social do jornalismo, a de informar para denunciar e preservar memórias. Ao resgatar essas histórias e confrontar as políticas de morte, a produção de Azevedo reafirma a relevância do cinema moçambicano, alinhado ao jornalismo, como instrumento de memória, crítica e transformação social. Por fim, *A última prostituta* propicia uma reflexão acerca de uma atividade jornalística para além de fronteiras hegemônicas do Norte global.



## Referências

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Trad. Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

CASIMIRO, Isabel. **Paz na terra, guerra em casa**. Recife: Editora UFPE, 2014. Disponível em: <https://editora.ufpe.br/books/catalog/view/493/483/1454>. Acesso em: 13 ago. 2025.

LAGE, Nilson. Conceitos de jornalismo e papéis sociais atribuídos aos jornalistas. **Revista Pauta Geral-Estudos em Jornalismo**, Ponta Grossa, v. 1, n. 1, p. 20-25, jan./jul. 2014. Disponível em: <https://revistas.uepg.br/index.php/pauta/article/view/6080>. Acesso em: 25 ago. 2025.

MANJATE, Teresa. Virgem Margarida e *A última prostituta*: a morte das fronteiras entre o documentário e a ficção? **Revista Mulemba**, Rio de Janeiro, v. 9, n. 17, p. 112-121, 2017. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/mulemba/article/view/14601>. Acesso em: 01 ago. 2025.

MBEMBE, Achille. Necropolítica. Trad. Renata Santini. **Arte e Ensaios**, Rio de Janeiro, n. 32, p. 122-151, 2016. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/article/view/8993/7169>. Acesso em: 25 ago. 2025.

A ÚLTIMA prostituta. Direção: Licínio Azevedo. Maputo: Ébano Multimédia, 1999 (48 min). Disponível em: <https://netkanema.co.mz/programs/a-ultima-prostituta>. Acesso em: 8 set. 2025.

