

O JARDIM DE TANTOS HOMENS. A MULHER NOVA E A NOVA LIBERTAÇÃO
EM *VIRGEM MARGARIDA* E *O JARDIM DE OUTRO HOMEM*

THE GARDEN OF SO MANY MEN. THE NEW WOMEN AND NEW
LIBERATION IN *VIRGEM MARGARIDA* AND *O JARDIM DE OUTRO HOMEM*

Hilary Owen*

RESUMO: Neste artigo pretendo analisar a representação dos conflitos intranacionais de Moçambique, pós-Guerra Fria, focalizando a luta da mulher contra a exploração sexista da política nacional frelimiana em dois filmes: *Virgem Margarida*, de Licínio de Azevedo (2012), e *O jardim de outro homem*, de João Luís Sol de Carvalho (2007). Ao mesmo tempo, demonstro como estes filmes aproveitam os novos percursos abertos pela cinematografia do chamado “*accented cinema*”/“cinema com sotaque” (Hamid Naficy) substituindo os paradigmas marxistas do “*Third Cinema*” e das lutas armadas.

Palavras-chave: Cinema. Feminismo. Moçambique. Nacionalismo.

ABSTRACT: In this paper I analyse the intranational conflicts of Post-Cold War Mozambique with a particular focus on women’s struggle against sexist exploitation by Frelimo national politics in two films, *Virgem Margarida*, by Licínio de Azevedo (2012), and *O jardim de outro homem*, by João Luís Sol de Carvalho (2007). I also demonstrate how they engage with the new possibilities opened up by the cinematography of “*accented cinema*” (Hamid Naficy) replacing the old Marxist paradigms of “*Third Cinema*” and armed struggle.

Keywords: Cinema. Feminism. Mozambique. Nationalism.

É uma página sombria da história sobre a qual ninguém fala, ninguém faz autocrítica, simplesmente passaram uma esponja por cima”, acrescenta Licínio Azevedo, para quem Virgem Margarida não é, apesar disso, um filme político

Ana Dias Cordeiro

* Professora catedrática de Estudos Portugueses e Luso-Africanos na Universidade de Manchester, UK.
Endereço electrónico: hilary.owen@manchester.ac.uk.

Descobri um rio maravilhoso, o Mussapa Pequeno, que escolhi pois precisava de um rio sem crocodilos onde duzentas mulheres nuas pudessem tomar banho. Fiquei maravilhado, nunca vi tantas mulheres bonitas tomando banho juntas

Licínio de Azevedo, entrevista com Marta Lança

Escrevendo para o jornal britânico *The Guardian* em 2005, trinta anos depois da independência moçambicana, o escritor Mia Couto afirmou, num artigo chamado “Enemies, Demons and Dignity”, que no período pós-Guerra Fria era preciso que os moçambicanos confrontassem os demónios intranacionais da moçambicanidade, uma vez que:

Up until now, Mozambique thought it could do without radical reappraisal of its fundamental state of being. The nation had won what was seen as an epic struggle against monstrous outside forces. Hell was always outside. The enemy was on the other side of the frontier. It was Ian Smith, apartheid, imperialism. Our country did what we all do in our daily lives: we invented monsters which came to haunt us. But the monsters also calmed us down. It was reassuring to know that they lived far from us. Suddenly the world changed and we have been forced to look for the demons in our own homes. The enemy, the worst of enemies has always been inside us (COUTO, 2005).

Neste ensaio pretendo analisar o que acontece quando dois realizadores filmando em Moçambique, Licínio de Azevedo (de origem brasileira, mas radicado em Moçambique há mais de 35 anos, e agora cidadão com dupla nacionalidade) e o moçambicano João Luís Sol de Carvalho, se dedicam à tarefa de “confrontar os demónios”, abordando o tema específico da luta da mulher contra a exploração sexista no âmbito da política nacional frelimiana. O tema explícito para ambos os filmes é especificamente a educação da mulher, ou seja, a educação da mulher para ser “mulher nova”, exemplificado nas condições opressivas e coercivas dos campos de reeducação no filme *Virgem Margarida*, de Azevedo (2012), ou na formação escolar e nas ambições profissionais da segunda geração de “mulheres novas” contemporâneas, vivendo nos subúrbios de Maputo, no filme *O jardim de outro homem*, de Carvalho, realizado em 2007.

A segunda vertente da minha pesquisa pretende destrinçar até que ponto os dois realizadores evidenciam, para este propósito, uma mudança paradigmática nos seus processos cinematográficos para corresponder às prioridades políticas do género que o crítico Hamid Nacify definiu como “*Accented Cinema*” ou “Cinema com Sotaque”, marcando uma distinção nítida, tanto ideológica como cinemática, do famoso “*Third Cinema*” africano, de teor mais abertamente marxista, dos anos 1960 e 1970, o auge das lutas armadas. Segundo Nacify:

As a cinema of displacement, however, the accented cinema is much more situated than the Third Cinema, for it is necessarily made by (and often for) specific displaced subjects and diasporized communities. Less polemical than Third Cinema, it is nonetheless a political cinema that stands opposed to authoritarianism and oppression. If Third Cinema films generally advocated class struggle and armed struggle, accented films favor discursive and semiotic struggles. [...] [Their] engagement is less with “the people” and “the masses”, as was the case with the Third Cinema, than with specific

individuals, ethnicities, nationalities, and identities, and with the experience of deterritorialization itself. In accented cinema, therefore, every story is both a private story of an individual and a social and public story of exile and diaspora. These engagements with collectivities and with deterritorialization turn accented films into allegories of exile and diaspora – not the totalizing ‘national allegories’ that Jameson once categorized Third World literature and cinema to be (1986) (NAFICY, 2001, p. 31).

Embora nem um nem outro dos dois filmes aqui estudados seja de realização feminina, queria, mesmo assim, aproveitar os parâmetros críticos do “accented cinema”/“cinema com sotaque” para analisar de que modo transformam as velhas alegorias nacionais da luta armada, em novas narrativas pós-democráticas de exílio interno (feminino ou feminizado?), com “sotaque” num sentido mais cultural e metafórico que literal, caracterizadas pela desilusão, pela desfiliação e pela desconstrução da nação supostamente “unida”. Nesta perspectiva, perguntamos até que ponto as mulheres pertencem, ou pertenciam, à narrativa nacional de Moçambique e quais as condições de tal pertença. Neste processo, defrontamo-nos com uma mudança inevitável na representação e na instrumentalização da imagem da mulher africana.

Virgem Margarida trata a pós-independência imediata de 1975 e o tópico controverso e, ainda em grande medida, *tabu* dos campos da reeducação no Norte do país, onde foram conduzidas da cidade capital milhares de prostitutas ao lado de outras mulheres “inocentes” para serem transformadas em “mulheres novas” e cidadãs exemplares para o Estado marxista-leninista. O foco principal do filme é precisamente esta “inocência” de uma mulher virgem, a Margarida, uma noiva recém-lobolada, de 16 anos, apanhada por engano no meio de um grupo de prostitutas, que tentam protegê-la no campo.

Licínio de Azevedo já tinha tratado este tema no seu filme documentário *A última prostituta* (1999). As mulheres entrevistadas para este documentário contaram-lhe a história trágica de Margarida, que ele depois decidiu focalizar de forma mais ficcional, embora ainda com base verídica, para o filme *Virgem Margarida*. Como explica o realizador numa entrevista com Marta Lança publicada em *Buala*:

O meu filme *A última prostituta* [é] um documentário clássico de entrevistas, a partir de uma fotografia de Ricardo Rangel, com dois militares a escoltarem uma prostituta. Na altura chamou-me a atenção o depoimento sobre uma camponesa que tinha ido à cidade comprar o enxoval e, indocumentada, foi levada por engano para os campos. Construí o filme *Virgem Margarida* a partir dessa história contada por reeducandas: uma virgem num centro de reeducação entre setecentas prostitutas (LANÇA, 2012).¹

O segundo filme, *O jardim de outro homem*, cita no seu título um provérbio (Ronga), mote que serve de inspiração implícita: “Educar uma mulher é como regar o jardim de outro homem”.

O *Jardim* conta a história de uma adolescente, Sofia, cuja família trabalha numa pedreira, embora ela sonhe com uma carreira em medicina, seguindo Inês, uma médica que a inspira e é a irmã mais velha de sua melhor amiga – Jessica, sendo no entanto esta mais bonita que Sofia, mas menos inteligente. Porém, Sofia vê-se assediada por um professor de biologia, o Sr. Dr. Mangueira, portador de HIV, que quer seduzi-la em

¹ Ver também a entrevista com Licínio de Azevedo, realizada por Jorge Pereira, em *C7nema*.

troca de boas notas para um exame de biologia que ela precisa realizar para entrar na Faculdade de Medicina. O realizador não hesita em representar este dilema em termos extremos: arriscar perder a vida para ter hipóteses de melhorar as condições económicas de vida. Finalmente, Sofia consegue fugir do professor com a ajuda colectiva da mãe, da avó, de Jessica e Inês, quando estas últimas são alertadas para o encontro clandestino que ela marcou com o professor Mangueira. Seguindo Sofia até o apartamento de Mangueira, as quatro mulheres apanham o professor em flagrante, a vestir as calças, enquanto Sofia se esconde na casa de banho a soluçar de terror, tendo já rejeitado o professor, que tinha tentado, afinal, violá-la sem protecção. Mudando de escola para fazer a prova de biologia, Sofia consegue realizar suas ambições profissionais em bom caminho. No final do filme, sonha com a sobrevivência inesperada de uma mulher simbólica que acaba de dar à luz. Esta cena final relembra o sonho que ela estava a ter no início do filme, nomeadamente, sua participação no futuro da nação, não como mãe, mas como médica com vocação para ajudar as mulheres.

Como veremos, o que nos interessa é a tentativa que ambos os realizadores fazem de desarticular a existência feminina da sua carga simbólica como “território” ou “machamba”, ou seja como libertar a mulher da carga histórica da (des)construção da nação. Focalizando a educação e a dita “modernidade”, tanto marxista como pós-democrática, ambos os filmes comparam a promiscuidade hipócrita e retrógrada dos homens modernizadores, urbanos e frelimianos, com a agressão sexual do colonizador branco. Embora ambos aproveitem esta mesma metáfora anacrónica, que condena a mulher a ser a última colônia do homem, a diferença no trato cinematográfico e narrativo é de suma importância para nossa análise. Rosa em *Virgem Margarida* diz abertamente ao comandante Felisberto que “O camarada é pior que o colono”.

A mesma mensagem transmite-se, mais sutilmente, a um nível subliminal e puramente visual, sem diálogo, em *Jardim*, quando a cena que representa a tentativa de violar Sofia é cortada pela imagem de um colonizador/caçador branco que está visando a uma impala na mira de uma espingarda para matá-la. Neste caso, por enquanto, a imagem permite interpretações ambíguas e múltiplas, pois a impala é a imagem nacional de Moçambique, um simbolismo tradicional para o futuro do país.² Mas, ao mesmo tempo, referindo e prevendo esta imagem da impala, o filme começa por sublinhar numa legenda, a mensagem seguinte: “Se as condições de sobrevivência das futuras crias não forem boas, a impala pode atrasar o nascimento, ou mesmo provocar o aborto”.

Esta afirmação quasi-zoológica sugere que a fêmea da impala tem opções e escolhas em relação ao seu destino, que a libertam da metaforização tradicional da nação que depende do simbolismo da natureza, da continuidade e da reprodução do futuro. Neste caso, o símbolo “nacional” da maternidade poderia contribuir para desconstruir a figuração totalizadora da nação e até para a contranarrar.

A crítica literária Florence Stratton, no seu estudo de 1994, *Contemporary african literature and the politics of gender*, dedicado às literaturas africanas de autoria feminina e de língua inglesa, cunhou dois termos úteis para descrever as duas categorias estereotípicas que a crítica, de autoria masculina, costumava utilizar para caracterizar a “mulher africana” no contexto histórico dos nacionalismos culturais. O conceito do “*Pot of Culture*”: “*Analogizes woman to the heritage of African values, an unchanging Africa essence*” (STRATTON, 1994, p. 41). Quer dizer, a mulher simboliza a essência eterna e imutável da cultura dita “africana”. Ao mesmo tempo, quando a mulher representa “*the*

² Ver Alberto Gomes de Oliveira, Kati Avelar e Maria Geralda de Miranda, p. 17.

Sweep of History”, ela serve de “*Index of the state of the nation*” (STRATTON, 1994, p. 41).

Isso significa que ela concretiza a própria temporalidade e assim exemplifica todo o desenrolar histórico do país. No filme de Licínio Azevedo, a mulher ainda serve de índice visual para o estado da nação e para um certo ímpeto revolucionário, mesmo que seja reduzido neste caso à decadência, à impureza e à impossibilidade desta revolução, ao sacrifício desnecessário de Margarida como virgem.

Assim, não se pode lamentar a perda dessa inocência primária sem acreditar, por muito nostálgica e desesperada que seja essa crença, nos vestígios duma revolução unida, sem as rupturas provocadas pelos regionalismos, pelas tensões tribais, étnicas e linguísticas e pelos conflitos e hipocrisias sexuais: afinal, trata-se de uma revolução “virgem”. Por muito bem intencionado que seja *A Virgem Margarida*, o filme ainda tem como ponto fulcral essa construção da mulher como panorama histórico e índice do estado da nação, de maneira que não tem opção senão recorrer à antonímia arcaica da “virgindade contra a prostituição” para medir o (não) passar do tempo teleológico e sublinhar a ausência de progresso social nas relações sexuais. Se a virgem continua a representar o “valor absoluto” nessa economia sexual e matrimonial, tanto africano como frelimiano, a moeda não mudou e a temporalidade do progresso histórico encalhou.

Por essa razão, a tensão narrativa depende de as mulheres “prostitutas” aceitarem e até defenderem uma diferença fundamental entre elas, mulheres de má vida, e Margarida, a virgem epónima, inocente e já lobilada, que merece por isso um trato especial. A história depende da regra para fazer a exceção, não para a desfazer. Assim a história não pode ser contada senão pelas metáforas da “virgem e da puta” para definir uma revolução nacional que poderia ter sido, mas nunca foi.

Por isso defrontamo-nos com a desintegração da revolução por conflitos interiores e actos de “autodestruição” e “autoviolação” simbolizados pela insistência das prostitutas em “provar” fisicamente a virgindade de Margarida, pedindo a uma velha no campo que lhe faça um exame interno com o dedo, muito contra a vontade da moça, acto que prevê, de facto, a verdadeira violação por homens, que virá a acontecer no final, quando Margarida aceitar seu resgate e sair do campo de reeducação acompanhada pelo comandante Felisberto. O comandante não demora em cobrar sua remuneração pelo resgate, violando Margarida e convidando depois seu colega, mandando gozar dela também. Traumatizada pelo estupro grupal, Margarida acaba por não querer sair do campo quando este for, por fim, libertado, porque já não quer regressar a seu noivo. Acompanhando suas camaradas, embora com relutância, colhe uma planta que ela sabe ser venenosa e olha para trás para ver se está sendo observada, antes de o filme acabar, sem o espectador nunca saber se ela terá ingerido a planta ou não, num gesto possível de suicídio. Este último gesto fica ambíguo, afinal, e o filme acaba com Margarida no limiar de uma mudança possível, mas pouco provável, dado o contexto.

Ao mesmo tempo, temos de levar em conta que Margarida já entregou a uma amiga o bordado do seu enxoval, que ela tinha guardado no campo de reeducação para dar a seu noivo como última mensagem (póstuma?) para comunicar que ela tinha sido estuprada e que não perdera a virgindade voluntariamente. É só à beira da morte possível/provável que lhe é permitido este momento profundo de interioridade, de autorreflexão e de resistência, interioridade esta que se vê, no geral, negada às outras mulheres do campo, apesar de elas também serem individualizadas, para além da sua experiência colectiva. Porém, a focalização das mulheres no campo enfatiza muito mais sua corporalidade, dada a importância concedida ao olhar masculino, panóptico e

displinar sobre o estar físico delas, mostrando um corpo dominado e martirizado pelo castigo exemplar.

Revoltada final e tardiamente, a mulher comandante, Maria João, abandona seu posto, desiludida com a traição dos princípios da Frelimo pelos camaradas masculinos, que passam a maior parte do filme a comer frango, a cobiçar mulheres e a dar ordens às mulheres.

É um filme corajoso e controverso, sem dúvida, tendo em vista que denuncia o tabu dos abusos sexuais dentro da própria Frelimo, em nome da educação e da reconstrução da nação pós-independência. Mas neste processo narrativo a “prostituição” ainda continua a desempenhar o papel de abjecção nacional, delimitando a fronteira de nacionalidade marxista, que dependia precisamente da antonímia “virgem e puta” para fazer sentido. É por isso que Margarida tem de existir e tem de pairar finalmente no limiar da morte, para manter, em vez de desestabilizar, definitivamente essas categorias. Como afirma a crítica e jornalista Ana Dias Cordeiro:

Não há como não ver protesto (ou política), mesmo no derradeiro gesto escondido de Margarida ou na sua progressiva transformação. [...] *Virgem Margarida* não é um filme político, diz Licínio Azevedo. Porém, não há como não ver política no paralelo de excessos noutras partes do mundo em algumas revoluções de hoje, ou na mera ironia do destino: quem anunciou estes campos é hoje [2012] Presidente da República de Moçambique, Armando Guebuza, o mesmo dirigente da Frelimo que em 1983 lançou a Operação Produção, outra página obscura da história de Moçambique (CORDEIRO, 2013).

O ponto fulcral e o eixo emotivo do filme não provêm do depoimento directo de Margarida (desaparecida), uma vez que se trata aqui da narração indirecta do seu destino pelas outras mulheres servindo de “porta-voz” no documentário *A última prostituta*. Seria interessante refletir se, e como, o filme poderia ter sido realizado sem Margarida, contando só com a presença e a voz das outras mulheres mais experimentadas. Se ela nunca tivesse existido, teria sido preciso inventá-la para as histórias das trabalhadoras de sexo serem ouvidas, legitimadas, afinal, pela autoridade de uma mulher inocente? Como Florence Stratton nos relembra, em relação à literatura, mas que também serve para descrever a visão cinematográfica:

The trope [woman as “pot of culture” or “sweep of history”] elaborates a gendered theory of nationhood and of writing, one that excludes women from the creative production of the national polity or identity and of literary texts. Instead, woman herself is produced or constructed by the male writers as an embodiment of his literary/political vision’ (STRATTON, 1994, p. 51).

O que João Luís Sol de Carvalho faz de interessante e inovador em relação ao género sexual em *O jardim de outro homem* é, de facto, refazer este *topos* da mulher como “índice do estado da nação”, mas desta vez com as tónicas invertidas, fazendo com que o estado da nação sirva neste filme de índice para as condições de vida de uma mulher e das suas opções de sobrevivência. Por isso deparamo-nos com todos os problemas conhecidíssimos da cultura política e económica do país a impossibilitar a vida de Sofia. Testemunhamos a corrupção na distribuição de empregos, tendo em vista

que Mangureira não consegue um posto na escola particular, que é oferecido ao sobrinho de um ministro. O pai de Sofia nunca voltará à sua família, pois adoeceu trabalhando nas minas de Johannesburgo e arranjou outra mulher sul-africana. As intervenções e as soluções protagonizadas por professores estrangeiros enviados pelas ONGs não funcionam no longo prazo. A professora francesa que tenta ajudar Sofia não consegue ganhar sua confiança. Também vemos a luta pela educação ante a indiferença e a infidelidade do namorado machista de Sofia, o jogador de futebol Salvador. Observamos a doença do irmãozinho António, cuja avó tenta tratar com ervas e medicina tradicional. Vemos ainda a pressão exercida pelos camaradas de turma masculinos, que copiam as provas de Sofia de maneira que ela fica ainda mais vulnerável à chantagem sexual do professor, o Dr. Mangureira.

Não se pode negar que o estilo cinemático deste filme relembra às vezes uma telenovela, mas neste contexto é precisamente esta influência genérica que confere a Sofia uma grande capacidade de autorreflexão e de autonomia psíquica. O filme oferece muitas instâncias em que a narrativa se desenrola sem diálogo, mas com trilha sonora composta só por música heterodiegética, enquanto Sofia cisma no seu futuro e pesa suas opções entre sonhos, pesadelos e palpites subconscientes. É assim que passa a ser uma entidade autorreflexiva, consciente e intelectual, que merece aliás a conotação de seu nome – Sofia/sabedoria. Sendo uma mulher ambiciosa, ela reformula a imagem da mãe africana para integrá-la à sua própria história de autoafirmação e êxito profissional no futuro em face dos problemas imensos de corrupção sexual no sistema escolar. Ao mesmo tempo, sua trajetória permite-nos vislumbrar o tema complicado da necessária reeducação dos homens no âmbito deste projecto paralelo de conscientização sobre o HIV.

Nesse sentido, reduzindo e marginalizando a importância do feminino como metáfora nacional, Sol de Carvalho promove a integração do feminino numa historiografia moçambicana que integra a política de género e as relações sexuais numa história própria, independentemente do léxico sexual do nacionalismo que ainda transparece, mesmo no olhar crítico de Azevedo. É por isso que Sol de Carvalho sublinha a sabedoria e o poder da avó e os laços genealógicos no feminino. É a própria continuidade genealógica e a transmissão do saber tanto tradicional (avó) como moderno (Inês) que se instituem contra o abuso. São as mulheres da família e as duas amigas de Sofia, todas unidas, que se organizam fora das macroestruturas formais da Frelimo, da nação, do Estado, da Igreja, e até da família patrilínea.

O teor político-feminista neste caso relembra não só os romances famosos de Paulina Chiziane, como indicam aliás Oliveira, Avelar e Miranda (2013, p. 21), mas também, e ainda mais, os contos e as novelas de Lília Momplé *Neighbours* (1995) e *Os olhos da cobra verde* (1997), que denunciam a corrupção sexual no seio do próprio Frelimo. *O Jardim* representa assim um ponto de viragem notável no ultrapassar de uma visão puramente instrumentalista da mulher como barómetro da temporalidade da nação tanto progressista como recursiva e retrógrada (visão esta que impedia a expressão da historiografia feminina e individualizada), sem no entanto re-totalizar a imagem que recebemos da “interioridade” e do “intranacional” moçambicanos, tornados agora problema de todos.

REFERÊNCIAS

- CORDEIRO, Ana Dias. O inimigo de dentro da revolução. *Público*. 22 de novembro de 2013. Disponível em: <<http://www.publico.pt/temas/jornal/o-inimigo-de-dentro-da-revolucao-27421613>>. Acesso em: 07/05/2016.
- COUTO, Mia. Enemies, demons and dignity. *The Guardian*. 2 de fevereiro de 2005.
- LANÇA, Marta. Reeducação de mulheres. Entrevista com Licínio de Azevedo sobre o filme “Virgem Margarida”. *Buala*. 13 sept. 2012. Disponível em: <www.buala.org/pt/afroscreen/reeducacao-de-mulheres-entrevista-a-licinio-azevedo-sobre-o-filme-irgem-margarida>. Acesso em: 06/05/2016.
- NAFICY, Hamid. *Accented cinema: exilic and diasporic filmmaking*. Princeton: Princeton University Press, 2001.
- OLIVEIRA, Alberto Gomes de; AVELAR, Katia; MIRANDA, Maria Geralda de. O pedagógico em *O jardim do outro homen*, de Sol de Carvalho. *Mulemba*. Rio Janeiro, UFRJ, v. 1, n. 9, p. 9-21, jul./dez. 2013.
- PEREIRA, Jorge. Entrevista a Licínio de Azevedo. O realizador de *Virgem Margarida*. *C7nema*. 21 de novembro de 2013. Disponível em: <<http://www.c7nema.net/entrevista/item/40529-entrevista-a-licinio-azevedo-o-realizador-de-irgem-margarida.html#sthash.4KwyX4nb.dpuf>>. Acesso em: 04/05/2016.
- STRATTON, Florence. *Contemporary african literature and the politics of gender*. London: Routledge 1994.