

# A linguagem das flores: Considerações sobre o filme *Virgem Margarida*, de Licínio Azevedo\*

MARLON AUGUSTO BARBOSA  
*Universidade Federal Fluminense*

---

**Resumo:** Esse texto pretende tecer alguns comentários sobre o filme *Virgem Margarida* (2012), do diretor Licínio Azevedo. O objetivo é mostrar que, ao recuperar a história das mulheres enviadas para os campos de reeducação e de alguns símbolos da revolução, Licínio Azevedo faz de seu filme um aparato de corte e de crítica: ele corta o corpo/conceito de nação que se deseja único, estabelecendo e identificando as contradições do movimento de pós-independência de Moçambique. Por um lado, havia a ideologia do projeto nacional socialista (FRELIMO) que libertava o povo da colonização, mas que, por outro, instituiu campos de reeducação para “libertar” a mente colonizada. Assim, pretendo mostrar, seguindo considerações de Georges Didi-Huberman, que, para estabelecer esse corte, essa crítica, há uma espécie de desmonumentalização dos símbolos e um movimento de cores e superfícies.

**Palavras-chave:** Licínio Azevedo, campos de reeducação, desmonumentalização, FRELIMO, Moçambique

---

---

\* Para Carmen Lúcia Tindó Secco, pelo incansável trabalho de nos encantar com a poesia, a pintura e o cinema.

Uma flor nasceu na rua!  
Passem de longe, bondes, ônibus, rio de aço do tráfego.  
Uma flor ainda desbotada  
ilude a polícia, rompe o asfalto.  
Façam completo silêncio, paralitem os negócios,  
garanto que uma flor nasceu.

Sua cor não se percebe.  
Suas pétalas não se abrem.  
Seu nome não está nos livros.  
É feia. Mas é realmente uma flor.

Carlos Drummond de Andrade, “A flor e a náusea” (37)

Começemos não pelas ruas, mas pelos campos. Em 20 de novembro de 1974, o periódico *A Capital* publicava uma pequena notícia intitulada “FRELIMO cria campos de reeducação”. Esse título é atravessado por uma memória fantasmática que para muitos de nós está além da compreensão. Esses campos de reeducação de que o título nos dá notícia tinham como premissa a constituição de um esquecimento com base na instauração de uma nova memória—uma mudança que englobaria, através de um certo método, uma série de alterações em sujeitos que tinham como destino inexorável esses campos. A notícia do periódico descreve com bastante exatidão a criação de um projeto: o “Governo Transitório de Moçambique criou *campos especiais* para a *reeducação* das prostitutas”. Segundo o ministro da Administração Interna, Armando Guebuza, da Frente de Libertação de Moçambique (FRELIMO), “sob o regime colonialista português, só em Lourenço Marques, a capital, 75 mil mulheres [viviam] do comércio do seu corpo”. Para resolver tal problema, o Governo Provisório instituiu uma campanha que “resgatava” essas prostitutas das ruas e de suas casas e as levavam para fora da capital, onde esses campos seriam instalados. Neles, segundo o ministro, “uma vida nova [seria] ensinada às prostitutas”; os governantes procuravam “consciencializá-las de modo a que [pudessem] aprender uma nova vida em conformidade com a sociedade que [eles criariam]”.

Uma nova vida, uma vida nova. Toda transição parece apontar—em termos políticos, mas também em termos literários—para uma reeducação, para a

constituição de novos modos de leitura, novas modalidades de existência. O projeto político implantado pela FRELIMO, após o fim do regime colonial, teve como uma proposta de governo a construção de uma nova sociedade socialista pautada, sobretudo, pela ideia de uma formação: a construção de um “homem novo” e de uma “mulher nova”. Segundo Omar Ribeiro Thomaz, “uma das primeiras medidas implementadas pelo governo de transição [foi] o cerco à prostituição e a atividades associadas à vida boêmia” (179). Thomaz afirma ainda que “a construção do socialismo passaria pela necessária eliminação dos inimigos e pela superação de comportamentos associados aos vícios do colonialismo e do capitalismo (179). Além disso, o novo governo buscava *implantar* um projeto que apagasse todos os vestígios do que chamava de tribalismos, ritos, obscurantismos, regionalismos.

Para os campos de reeducação iriam todos aqueles que, de uma forma ou outra, traziam consigo ou em si elementos da velha ordem que se desejava eliminar—régulos (autoridades tradicionais), feiticeiros, “comprometidos” (indivíduos sobre quem pesava a suspeita de algum tipo de compromisso com a antiga ordem colonial), prostitutas; para os campos de trabalho, todos os que deveriam passar por uma ressocialização marcada pelo trabalho em grandes campos de cultivo (machambas): sabotadores, inimigos, vadios. Em ambos os casos, estavam previstos, e foram realizados, cursos intensivos de “marxismo-leninismo”. (Thomaz 180)

O campo de reeducação foi um lugar destinado à classe das prostitutas e dos curandeiros que cresciam nas cidades, segundo os seus governantes, “como ervas daninhas”. Desse modo, o projeto não pretendia apagar somente os elementos inseridos pelo invasor na sociedade, mas considerava as próprias memórias do lugar como ameaçadora.<sup>1</sup> O projeto de nação da pós-independência se baseava na ideia de um corpo uno. No entanto, como agrupar sob o signo do semelhante um

---

<sup>1</sup> Não se pode, no entanto, esquecer que, além disso, fez parte do projeto nacional da FRELIMO criar um arquivo do passado, não necessariamente apagar o passado: por exemplo, foram guardados todos os livros e filmes coloniais. A estátua de Mouzinho foi colocada na Fortaleza de Maputo. Todo esse material pode ser ainda hoje consultado em várias instituições moçambicanas, como o INICC, o arquivo histórico nacional, etc.

território artificialmente construído pelo outro e marcadamente plural? Seria possível pensar na construção de uma nova nação em que todas as diferenças fossem apagadas, inclusive as diferenças inerentes ao próprio território? Descolonizar as mentes . . . No entanto, parece que, para isso, seria necessário colonizá-las de outra maneira: reeducá-las. Partindo dessas considerações, a proposta deste trabalho é pensar essas questões através de um filme de Licínio Azevedo intitulado *Virgem Margarida* (2012). Ao se construir em torno da história de diversas mulheres e de diversas prostitutas que foram enviadas para esses campos de reeducação, o filme coloca em cena um momento da história de Moçambique. Um momento que não foi apenas de ruptura com o colonizador, mas também da tentativa de encontrar, forjar, formular uma outra voz—a sua própria voz enquanto nação.

No entanto, para construir essa voz, diversos corpos—e diversas memórias— foram desabrigados de sua própria casa. Recuperando alguns testemunhos, vemos que as mulheres foram levadas das ruas ou de suas próprias casas e enviadas para o norte de Moçambique sem que seus familiares ou seus amigos soubessem de seus destinos. Nos campos, espaços vazios que seriam moldados pelas mãos das prostitutas, não havia abrigo. As mulheres eram forçadas a trabalhar na construção de pequenas comunidades: abrir estradas, plantar, colher e fazer a sua própria comida. O trabalho, de certo modo, foi pensado como uma verdadeira dignificação da “nova mulher”. A divisão da pouca comida servia para os ensinamentos contra um certo individualismo. Era preciso “lavar bem as cabeças” para se construir uma nova mente.

### ***A nação que se quer visível / a legião que se faz legível***

Foi a anatomia que, segundo David Le Breton, nos mostrou e explicou detalhadamente o que há por baixo da pele. Segundo Le Breton, a anatomia é uma ciência do corte, mas, também, da sutura: corta-se um corpo para estabelecer e identificar as suas partes—suas articulações, seus mecanismos de funcionamento. Abre-se o corpo, rasga-se o corpo, para tornar visível aquilo que a pele silenciosamente esconde; para estudar as suas partes, entendê-las. É a partir dessa perspectiva sobre a anatomia que podemos pensar que algumas obras literárias ou alguns filmes operam através desse procedimento de corte e sutura. O filme *Virgem Margarida* opera justamente através desses procedimentos. Não foram poucas as

vezes que a ideia de nação foi pensada como um corpo. Licínio Azevedo parece apontar para tal aproximação quando elege como personagem do seu filme, e essa é uma hipótese possível de leitura, o corpo das prostitutas. Ao trazer à tona um controle do uso do corpo feminino, Licínio estabelece uma passagem do corpo da mulher para o corpo da nação. A analogia entre a imagem da mulher e a imagem da terra é feita desde os tempos coloniais. Os movimentos de libertação parecem funcionar através da mesma lógica, criando, no lugar da imagem da “mulher-objeto”—ou da prostituta—a ser conquistada, a imagem da Mãe-África. Com seu filme, Licínio retoma o corpo feminino para cortar o corpo/conceito de nação que se deseja uno—escondido sob uma pele, identificando as contradições do movimento de pós-independência de Moçambique: por um lado a ideologia do projeto nacional socialista liberta o povo da colonização, mas, por outro, institui campos de reeducação para “libertar” a mente colonizada.

A questão se direciona para uma representação da comunidade que se instaurava em Moçambique após a independência. O corpo coletivo da nação é vislumbrado pelo poder instituído como um corpo moderno. No entanto, ainda como *invasão*, essa modernidade dizia respeito a uma cultura produzida por um corpo estrangeiro que, nesse caso, não se tratava mais do modelo português, mas de um projeto socialista que havia sido incorporado pelo movimento de libertação. As *invasões* se fazem à força. Como pensar um corpo nacional composto pelos corpos múltiplos e singulares que compõem o território moçambicano? Como pensar a inserção de um modelo estrangeiro em um espaço tão plural? De fato, o projeto nacionalista desejava tornar visível um corpo único —ou seja, criar uma unidade—, mas, para que o seu desejo se cumprisse, tornava invisível uma série de outros corpos legíveis que faziam parte da sociedade. Não foi à toa que Georges Didi-Huberman afirmou em um pequeno texto intitulado *Luz contra luz* que o “poder, também ele, é feito de desejos” (14).

A questão pode ser lida como um conflito entre o desejo de unidade do poder e todos os outros desejos individuais que sobrevivem apesar do poder. Poderíamos dizer que o corpo da prostituta —esse corpo que é vendido, que é usado—, parece apontar, no filme de Licínio, para o corpo da nação, para o corpo de Moçambique. Vai ser a partir do corpo feminino que o desejo do poder será questionado. O filme, que, como eu já disse, é atravessado pelo drama vivido por algumas mulheres no período da pós-independência, gira em torno da história de uma menina virgem levada para um campo de reeducação. Nesse sentido, se ela, além de não ser uma

prostituta, é virgem, o que teria motivado a sua captura? O filme/o corte retrata justamente os impasses da política de criação da “nova mulher” socialista. As mulheres enviadas para esses campos lançam uma questão sobre a contingência e o destino tanto no exercício da liberdade quanto em sua suposta ou possível ausência, estabelecendo a partir de seus próprios corpos, nomes e vidas um corte (uma crítica) a um projeto nacionalista.

**“A última irmã [prostituta] desviada”**

Mas é preciso, para seguir com o nosso trabalho, recuperar uma cena que é anterior à *Virgem Margarida*. Em 1999, Licínio Azevedo havia produzido um documentário intitulado *A última prostituta*. O filme é atravessado pela fala de cinco mulheres que estiveram nos campos de reeducação para prostitutas—uma como comandante de centro, quatro como reeducandas. Trata-se de uma espécie de testemunho. Além dessas falas, podemos ouvir os comentários de Ricardo Rangel, fotógrafo moçambicano, sobre diversas fotografias feitas na rua Araújo—publicadas em *O pão nosso de cada noite*. As mulheres entrevistadas para esse documentário contaram a história de uma menina camponesa, virgem e analfabeta de dezesseis anos chamada Margarida. A menina, que foi à cidade comprar um vestido de casamento, acabou sendo presa “por engano” com outras trezentas mulheres classificadas como prostitutas.

Em uma entrevista a Marta Lança, Licínio Azevedo comenta:

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 reeducadas: uma virgem num centro de reeducação entre setecentas prostitutas. (2)

Margarida — essa palavra que, segundo os dicionários, também nomeia uma flor —, aparece nos relatos como uma espécie de exceção. Ela é uma intrusa. No filme de Licínio, a virgem Margarida se torna personagem. Trata-se de uma realização

ficcional desse testemunho. Colhida das ruas de modo equivocado, lida como uma possível *erva daninha*, Margarida, como exceção, denuncia uma outra exceção. Do documentário para a ficção: a sua história reescreve a história, rasga a história e coloca em cena as articulações do poder. Trata-se, portanto, como podemos perceber através da fala de Licínio Azevedo, da possível dramatização de um testemunho: a História e a história recriadas pelas lentes de uma câmara.

A foto de Ricardo Rangel, que, segundo Licínio, serve como guia para o documentário, apresenta elementos de grande importância. Nela, dois soldados da FRELIMO escoltam uma mulher acusada de prostituição. Eu chamaria a atenção para um pequeno detalhe dessa fotografia. Podemos, com um pouco de atenção, ver aquilo que, nela, se parecem com flores. Vejamos a saia da prostituta guiada pelos dois soldados. O detalhe dessa fotografia é uma irrupção. Durante algum tempo me perguntei se Licínio Azevedo teria olhado para esse detalhe. Na verdade, pouco importa. O seu filme me faz olhar para as flores do vestido dessa prostituta. Me faz ler o corpo vestido da prostituta. O nome de algumas das personagens do filme—escolhido acidentalmente ou não—parece nascer desse detalhe, dessa irrupção inscrita em um vestido. Mas como isso interfere no questionamento de um projeto nacional? As flores, pelo menos na poesia de língua francesa, chegaram a abalar as estruturas da lírica. Atribuída sempre ao belo, a flor também é o mal, o corrupto e, sobretudo, o inimigo. Licínio parece então ter jogado com *as flores do mal* e ter pensado *nas ervas daninhas*.



**Figura 1.** *Virgem Margarida*, 00:10. Direção de Licínio Azevedo, Ébano Multimédia, 2012.



**Figura 2.** *Virgem Margarida*, 00:19. Direção de Licínio Azevedo, Ébano Multimédia, 2012.

Na primeira cena do filme, a câmera se direciona para o chão (Fig. 1). Vemos, pelo reflexo da água, a chegada de um caminhão. Em cima dele, penduradas por todos os lados, algumas pessoas, festejando, carregam inúmeras bandeiras vermelhas; em uma faixa branca podemos ler, também em vermelho, a frase “A luta continua” (Fig. 2). Uma atmosfera de comemoração aparece refletida sobre a lama—o filme parece juntar, através de um reflexo na água suja, a independência e os seus desdobramentos. Enquanto o caminhão atravessa a cidade, a vida de algumas pessoas parece continuar a mesma. Uma pergunta parece ser importante com a abertura desse filme: a revolução chegou para quem? Trata-se justamente de uma comemoração: a da libertação. Finalmente o regime colonial português havia sido expulso, mas era preciso não apenas expulsá-los como também expulsar os costumes que eles haviam implantado. É nesse sentido que podemos ler “A luta continua”—essa frase, no filme, se desdobra em pelo menos dois sentidos: o primeiro está no reconhecimento da necessidade de se fazer a “nova mulher” segundo os preceitos do movimento revolucionário. O segundo, marcado pela violência da luta, está presente no Estado de exceção mantido pela guerra civil, pelo combate às culturas tradicionais e a manutenção de campos de reeducação.

É nesse ponto—a partir dessas figuras 1 e 2 trazidas—que se encontra uma primeira crítica ao caráter contraditório (expulsão/limpeza/festa *versus* sujeira) de um projeto identitário de nação: a contradição se encontra na ideia de se fazer uma nação livre das colonialidades introduzidas pelos anos de dominação portuguesa ao mesmo tempo em que se excluem os corpos que trazem as marcas da tradição que antecedem o próprio colonialismo. A guerra de libertação é o momento em que se transforma o corpo colonizado em um novo corpo/sujeito. Para que os sujeitos alcancem essa nova condição, os campos de reeducação funcionam como

o apagamento de elementos sociais produzidos pelo colonialismo, como seria o caso da própria mercantilização que a prostituição implica, mas também os elementos de tradição cultural que não estariam de acordo com os valores preconizados no mundo moderno.

***A espera: Separadas pela bandeira vermelha***

A bandeira vermelha, que nas primeiras cenas do filme aparece erguida e em movimento (Fig. 3), é apresentada, agora, para os espectadores, imóvel (Fig. 4). Podemos pensar na passagem da festividade da libertação para a tristeza da espera. A liberdade, no filme, gera um questionamento acerca do destino da nação: “O que será de nós?” As políticas que guiavam a construção dessa nova nação eram cercadas por traços de um Estado de exceção continuado. A composição desta cena (Fig. 4), como nós podemos perceber, marca uma divisão da tela. A bandeira separa as mulheres que precisam ser reeducadas; à espera, elas, por sua vez, lançam mais uma vez a pergunta “O que será de nós?” No entanto, com o complemento: “O que será de nós *mulheres*?” Além disso, essa divisão—a divisão em nome do movimento de libertação—marca a separação que se dará nos próprios campos de reeducação: de um lado as guerrilheiras que o dirigem; de outro, as mulheres “corrompidas”, vítimas urbanas da exploração colonial que se recusam a assumir os seus erros e que, pelo trabalho e pela disciplina militar, têm que se transformar em mulheres novas, aptas para servir o país. Na parede, podemos ver inúmeras faixas com os dizeres “Unidade”, “Trabalho”, “Vigilância” (além da frase “A luta continua”)—trata-se de um trabalho da citação: uma montagem com o discurso do poder. As mulheres que foram recolhidas das ruas são levadas para centros de separação e depois enviadas para os campos de reeducação. O filme de Licínio Azevedo nos mostra todo o processo: do recolhimento ao envio—passando inclusive pelo momento da espera.



**Figura 3.** *Virgem Margarida*, 00:33. Direção de Licínio Azevedo, Ébano Multimédia, 2012.



**Figura 4.** *Virgem Margarida*, 06:40. Direção de Licínio Azevedo, Ébano Multimédia, 2012.

A quais corpos são garantidos direitos dentro dessa nova realidade? Podemos pensar como o Estado que se formava em Moçambique, mesmo expulsando as características autoritárias de regime de exceção que marcavam o Estado colonial, não deixou de produzir, por sua vez, a violência contra esses corpos femininos. O modelo adotado pelas autoridades políticas no pós-independência estava inserido no contexto de influência das políticas da União Soviética—assumindo valores culturais, políticos e econômicos atrelados a uma perspectiva de caráter universalizante, pautados na prerrogativa de “modernização” de Moçambique. Tal perspectiva enveredou pelo modelo adotado na “reeducação” dos corpos que carregavam a marca da tradição, categorizada como atrasada, ou das práticas mercadológicas impostas pelo modelo capitalista colonial. A violência sobre os corpos femininos se faz pela mão dos mesmos revolucionários que desejavam acabar com a violência colonial.

***Reunidas em torno de um corpo***

Já no campo de reeducação, a aprendizagem que se constrói é diferente daquela que é esperada pelos seus idealizadores. As mulheres, longe de pensarem uma unidade, aprendem a conviver com as diferenças e com as memórias do passado, resgatando tudo aquilo que deveria ser apagado: “tribalismos”, “ritos”, “obscurantismos”, “regionalismos”. Na cena a seguir (Fig. 5), encontramos um grupo reunido em torno de uma mulher enfeitiçada. As mulheres, em roda, sentam-se ou permanecem de pé, como se estivessem a ouvir uma história a ser contada: história de um tempo anterior à colonização e à independência de Moçambique. Vítima da fome e do trabalho pesado, Laurinda, uma das personagens, passa mal ao ingerir uma galinha que tem um fio *vermelho* amarrado em uma das pernas. Rosa, outra personagem, diz que se tratava de uma “galinha com trabalho, protegida”. Recolhida entre as outras mulheres, Laurinda tinha a barriga muito inchada. Rosa vai até a comandante Maria João e diz que precisa encontrar o dono da galinha para tirar o feitiço. A resposta da comandante é negativa já que se tratava de um obscurantismo. O feitiço não foi desfeito e Laurinda acaba morrendo.



**Figura 5.** *Virgem Margarida*, 36:30. Direção de Lício Azevedo, Ébano Multimédia, 2012.

O que percebemos é o elemento de performance elaborado pelo próprio povo moçambicano. Frente ao poder disciplinador que aquela nova nação pretendia impor sobre seus corpos, essas mulheres fundam sua própria comunidade. A ação das resistências individuais contra a disciplina do discurso homogeneizante é evidente ao longo de todo o filme. Nessa cena, temos representada a comunhão desses corpos em torno de um sentimento: a salvação de uma mulher. O sentimento de comunhão entre as diferenças se faz presente nesse momento transitório do

filme em que Licínio Azevedo parece comunicar a possibilidade de uma comunidade que respeite as singularidades dos sujeitos: uma comunidade que se constrói como enfrentamento ao processo de implementação de Lei. A produção desse micro espaço—dessa comunidade—na narrativa cinematográfica aparece como a transmissão de um afeto, estabelecendo uma crise entre a performance e a pedagogia do povo, entre a comunidade representada pelas prisioneiras e a autoridade do campo de reeducação (Bhabha 237).

***Unidas sobre/sob outra bandeira vermelha***

É preciso olhar mais uma vez para a cena ilustrada pela figura 5. É preciso aproximá-la. Recortá-la. Ao longo do filme, o vermelho vai atravessando inúmeros objetos: ele aparece pela primeira vez através da bandeira da revolução. Depois, reaparece em uma fita amarrada no pé de uma galinha, em uma faixa de ônibus, nas flores de um vestido, em roupas, em panos, em toalhas, em flores no cabelo, em um bordado, nos esmaltes. Sua aparição nunca parece ser aleatória. Trata-se de um uso transgressor da bandeira vermelha. Ela é usada, rasgada: no caminho para o campo de reeducação, uma das mulheres rasga o seu vestido em um galho da floresta. Quando recortamos um pequeno pedaço da cena ilustrada pela figura 5 e nos aproximamos dela, vemos uma das personagens vestida com um longo vestido vermelho. Esse vestido figura como se fosse a própria bandeira da revolução. Isto é, a bandeira como se estivesse cobrindo o corpo feminino, cobrindo o corpo da prostituta. Então, seguindo a minha proposta de leitura, temos alguns momentos em que o vermelho aparece e interfere na narrativa cinematográfica: primeiro, a bandeira agitada pela população; depois, a bandeira praticamente imóvel que separa as mulheres; e, em um terceiro momento, a cor da bandeira que figura na fita amarrada na perna da galinha. Poderíamos acrescentar mais um momento: a bandeira, ou pelo menos a sua cor vermelha, que se torna parte do corpo das mulheres.



**Figura 6.** *Virgem Margarida*, 36:30. Direção de Licínio Azevedo, Ébano Multimédia, 2012.

Neste detalhe, podemos ver de perto a mulher com o vestido vermelho. O vestido é como a bandeira vermelha, mas, dessa vez, no corpo vestido pela mulher. Se, em uma das cenas anteriores (Fig. 4), a bandeira vermelha separava as mulheres, agora, longe da sua marcação simbólica (do simbolismo de um movimento político de libertação), aparentemente rasgada, suja e velha, guardando e ao mesmo tempo expondo um corpo, ela acolhe as mulheres. Trata-se da desmonumentalização de um dos símbolos do movimento de libertação—o símbolo é convertido em outra coisa (rasgado). O poder dos vencedores se dissimula na linguagem daqueles que outrora eram os vencidos. A bandeira então se transforma em vestido, fita, acessório e, termina, por se rasgar. A revolta encontra o “seu emblema mais claro no levantamento [na transformação] de todas as superfícies” (Didi-Huberman, *O que nos levanta* 10). A bandeira revolucionária aparece agora associada a um vestido em movimento que desnuda o seio. O que poderia apontar para uma releitura do quadro de Delacroix.

Não é apenas o seio à mostra que aproxima as duas imagens, mas também a ponta vermelha da bandeira—a ponta vermelha da bandeira da França erguida e movimentada por uma mulher. Se apropriando e relendo alguns fragmentos de Didi-Huberman em um texto intitulado *Emocionar a Bastilha, dispersá-la*, posso dizer que a bandeira/vestido é um sudário vermelho estendido e imóvel—mas também amarrotado, com suas dobras—sobre um corpo. Mas o movimento dessa superfície e dessa cor, durante o filme, de repente se agita, se ergue, trazendo à tona a força dos levantamentos, das transformações. A força desse levante “manifesta-se, portanto, através de formas em movimentos”; de uma superfície em movimento, de uma cor em movimento (Didi-Huberman, *O que nos levanta* 13).

*Emocionar a bandeira, movimentá-la.* E Didi-Huberman aponta algumas questões interessantes:

Emocionar é pôr em movimento (*movere*) algo ou alguém de acordo com uma potência capaz de produzir a saída para fora (ex) dos quadros habituais da existência, o transbordamento dos limites, a erupção de forças até então reprimidas, a agitação de todas as anquiloses, de todos os confortos, de todos os conformismos. *Motus*, em latim, designa um movimento da alma que desde logo se transmite à potência do corpo e, conseqüentemente, à potência de todos os corpos juntos: é o “movimento de multidão” e, em breve, a sedição, a revolta (...). É a “mudança política” na medida em que ocorre como resultado de uma cadeia de *motivos* e de um desencadeamento social de *emoções*. (*Emocionar a Bastilha* 4)

Veremos com o final do filme que, do engano cometido pela FRELIMO, resulta a união das mulheres para salvar Margarida do campo de reeducação. Sua existência leva à conscientização da Comandante de que também ela fora enganada pelo seu noivo e pelo seu superior. O último resquício da cor vermelha não vemos. Margarida, graças à movimentação de suas companheiras, é libertada do campo de reeducação. No entanto, liberdade traiçoeira. Os capitães a violentam. Não vemos o sangue, mas ele está lá. Demolir, desmonumentalizar os símbolos. Por isso, seguindo as considerações de Didi-Huberman em *O que nos levanta*, atacava-se, por exemplo a Bastilha. Agora, a bandeira, a memória revolucionária. Instaurando uma outra memória revolucionária. Levanta-se contra as ordens. “Levantar-se é quebrar uma história que todos julgavam encerrada . . . : é romper a previsibilidade da história, refutar a regra que presidia, segundo se pensava, ao seu desenvolvimento ou à sua manutenção” (Didi-Huberman, *O que nos levanta* 38). Trata-se de um movimento/levante das superfícies, de um movimento/levante das mulheres: “quando se levanta (ou mesmo: para que se levante), um povo parte sempre de um estado de impoder. Erguer-se seria então o gesto pelo qual os sujeitos do impoder fazem acontecer neles—ou sobrevir, ou voltar—algo como uma potência fundamental” (Didi-Huberman, *O que nos levanta* 38).

*[Pode ser] feia, mas é realmente uma flor*



**Figura 7.** *Virgem Margarida*, 25:50. Direção de Licínio Azevedo, Ébano Multimédia, 2012.

Que este movimento seja um tipo de linguagem: uma linguagem das flores. Na figura 7, uma flor na terra. Existe, no filme uma sutil insistência da cor. Há, porém, uma outra representação dessa cor que se dá, sobretudo, pela memória; como Drummond aponta, “Sua cor não se percebe. / Suas pétalas não se abrem” (Andrade 37). A personagem Rosa utiliza durante uma boa parte do filme uma saia vermelha, mas certamente é o seu nome que nos remete a cor. Como a personagem mais rebelde do filme, “bem mais marginal e menos lúcida, [a] Rosa do filme é anarquista e põe em causa a autoridade, mostrando o ridículo da disciplina militar” (Lança 4). O seu nome, a sua linguagem, impõe uma série de questionamentos às ordens superiores. “Ao longo do processo, é ela quem vai adquirir mais consciência de classe, transformando-se numa espécie de revolucionária” (Lança 4). A personagem de Rosa rompe o asfalto da independência. Prostituta: o seu destino nessa sociedade só poderia ser o campo de reeducação. No entanto, embora tenha sido colhida das ruas, precisa ser replantada—castigada—pelos comandantes. Essa mulher, que segundo as autoridades precisava ser reeducada, é uma das mulheres que vai lançar uma espécie de crítica ao projeto nacionalista implantado—e essa crítica funciona aqui como corte. A sua destinação insere sobre o destino da nação uma questão de liberdade não só sobre a vida das prostitutas, mas de todos os sujeitos no pós-independência.

O processo revolucionário prometia igualdade social, mas as figuras que aparecem nos campos eram marginalizadas tanto pelo colonizador quanto pelas instituições no pós-independência. A grande questão é que esse modelo da mulher nova ainda obedecia a lógica da razão ocidental, ponto contraditório da experiência

colonial em que se instituem aspectos do sistema que se pretende combater. O modelo socialista soviético implantado não aceitava crenças e combatia, segundo suas próprias palavras, o “obscurantismo”. O que normalmente se defende pelas teorias pós-coloniais é um modelo nacional que abrace todas as formas de subjetividades presentes na matriz cultural da população local.



**Figura 8.** *Virgem Margarida*, 46:09. Direção de Licínio Azevedo, Ébano Multimédia, 2012.

Há, ainda, mais uma cena em que, me parece, uma “flor” surge no filme. Do castigo da terra para o castigo da água. Há ainda outra personagem chamada Luiza que, embora não tenha o nome de uma flor, nos remete a uma: “Uma flor ainda desbotada / ilude a polícia, rompe o asfalto” (Andrade 37). Como podemos perceber, é como se ela estivesse em um jarro. A imagem é cruel. Ela se torna flor quando o corpo é castigado. É justamente quando a sua linguagem se impõe que ela assume a imagem de uma flor. A linguagem das flores se torna evidente quando ela se contrapõe à linguagem do poder. “A linguagem das flores, não é para designar suas virtudes psicológicas ou morais, mas sim para ouvir suas vibrações, seu ressoar enquanto voz no mundo” (Peterson 121). E, embora, Michel Peterson esteja recuperando em sua fala algumas considerações de Francis Ponge sobre as flores como elemento da natureza, podemos pensar em um devir-flor dessas mulheres enviadas para esses campos. Flores/mulheres que emitem as suas vibrações. No final da sua *Vigiar e punir*, “Michel Foucault lembrava que na história extremamente dura da ‘fabricação do indivíduo disciplinar’ era apesar de tudo necessário saber ‘ouvir o bramido da batalha’”. Ressoar, ouvir o bramido—é Didi-Huberman quem recupera essa imagem. “Uma imagem, por mais modesta que seja, como a centelha *vermelhante* de um cigarro na obscuridade de uma célula

de prisão, também deveria dar-nos a ‘ouvir o bramido da batalha’” (*Luz contra luz* 28).



**Figura 9.** *Virgem Margarida*, 54:51. Direção de Licínio Azevedo, Ébano Multimédia, 2012.

Vale a pena destacar ainda que os campos de reeducação também roubam a cor das roupas. Trata-se de homogeneizar a identidade dessas mulheres com um mesmo uniforme cinza. Na figura 9, a Comandante Maria João — que tinha um programa para cumprir —, atravessa um campo de flores cinzas. Ela diz em determinado momento: “quero gozar a nossa independência”. Mas o filme retrata justamente a interdição desse gozo.

O discurso continua claro: todas as práticas antigas precisam ser cortadas da sociedade. Vemos ainda, nas figuras 7 e 8, aquilo que se assemelha com cabeças cortadas. No início deste ensaio, eu recorri aos comentários de David Le Breton sobre a anatomia para pensar o exercício crítico que é estabelecido por Licínio Azevedo. Cortar o corpo significaria expor as suas entranhas, identificar os elementos que o constituem, mas não podem ser vistos. De fato, com *Virgem Margarida*, esses elementos ganham uma certa visibilidade e mostram que há algo além daquilo que é visto (ou melhor, daquilo que se quer ser visto). Vermelho contra vermelho: “de agora em diante é insuficiente falar do vermelho em geral, do vermelho como veículo ou meio da visibilidade em geral. Há, de facto, uma luta de certas luzes contra outras [uma luta de cores] porque certas luzes fazem aparecer as coisas ao passo que outras as fazem desaparecer” (Didi-Huberman, *Luz contra luz* 8). Uma luta entre o vermelho que aparece na bandeira e as diferentes ocorrências do vermelho durante o filme. No nosso caso, a linguagem dessas mulheres — entendendo aqui também uma linguagem do vermelho —, definitivamente impõe um corte e faz surgir algo de fundamental: “seja graças à

vontade ou graças ao destino—ao conflito em todo o caso—há fenômenos que escapam à lógica dos vencedores” (Didi-Huberman, *Luz contra luz* 8). Não é verdadeiramente impossível escapar a esta lógica. “[A linguagem dessas mulheres existe] como por todo o lado existem minorias. Por vezes . . . [elas] existem sob a forma de obras de arte através das quais a ‘visibilidade’ alcança um destino à margem de qualquer *standard*, isto é, uma existência crítica para com a sociedade no seu todo” (Didi-Huberman, *Luz contra luz* 18).

### **Obras citadas**

- Andrade, Carlos Drummond de. *Antologia poética*. Record, 2002.
- Bhabha, Homi K. *O local da cultura*. Tradução de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves, Editoria UFMG, 2013.
- Cabaço, J. L. *Moçambique: Identidade, colonialismo e libertação*. Editora UNESP, 2009.
- Didi-Huberman, Georges. *Emocionar a Bastilha, dispersá-la*. Edição de João Francisco Figueira e Vítor Silva, tradução de Luís Lima, KKYM, 2019.
- . *Luz contra luz*. Edição de João Francisco Figueira e Vítor Silva, tradução de Vanessa Brito, KKYM, 2015.
- . *O que nos levanta*. Edição de João Francisco Figueira e Vítor Silva, tradução de Jorge Leandro Rosa, KKYM, 2018.
- “FRELIMO cria campos de reeducação”. *A Capital*, 20 de novembro de 1974. [https://www.mozambiquehistory.net/justice/reeducation/19741120\\_frelimo\\_cria\\_campos.pdf](https://www.mozambiquehistory.net/justice/reeducation/19741120_frelimo_cria_campos.pdf). Acesso em 17 de julho de 2023.
- Foucault, Michel. *Vigiar e punir: Nascimento da prisão*. Tradução de Lígia M. Ponde Vassalo, Vozes, 1987.
- Lança, Marta. “Reeducação de mulheres: Entrevista com Licínio Azevedo sobre o filme ‘Virgem Margarida’.” *Buala*, 13 de setembro de 2012, <https://www.buala.org/pt/afroscreen/reeducacao-de-mulheres-entrevista-a-licinio-azevedo-sobre-o-filme-virgem-margarida>. Acesso em 10 de março de 2022.
- Le Breton, David. *Antropologia do corpo*. Tradução de Fábio dos Santos Creder Lopes, Vozes, 2016.
- Peterson, Michel. “A defloração das flores de Francis Ponge.” *Revista USP*, no. 38, 1998, pp. 119–49.

Rangel, Ricardo. *O pão nosso de cada noite*. Marimbique, 2004.

Souza, Ana de Maria, e Regina Da Costa da Silveira. “*Virgem Margarida*: Do sublime ao trágico.” *Revista Mulemba*, vol. 9, no. 17, 1998, pp. 122–32.

Thomaz, Omar Ribeiro. “‘Escravos sem dono’: A experiência social dos campos de trabalho em Moçambique no período socialista.” *Revista de antropologia*, vol. 51, no. 1, 2008, pp. 177–214.

*Virgem Margarida*. Direção de Licínio Azevedo, Ébano Multimédia, 2012.