



SALVADOR E SUAS CORES [2019]  
RACISMO, DIÁSPORA E CIDADE EM ÁFRICA E BRASIL

## ESPAÇOS URBANOS DE MOÇAMBIQUE NA OBRA DE LICÍNIO AZEVEDO: IMAGINÁRIOS, HISTÓRIAS E MEMÓRIAS DA CIDADE DE MAPUTO NO FILME O GRANDE BAZAR (2006)

ALEX SANTANA FRANÇA<sup>1</sup>

**Resumo:** O estudo da cidade por meio de representações culturais tem sido cada vez mais frequente no espaço acadêmico e está presente em vários campos disciplinares. O presente trabalho, integrado à pesquisa de Doutorado concluído em 2018, pretende discutir, pautado na perspectiva sócio-histórica de análise fílmica (VANOYE, 2014) a construção de olhares sobre o espaço urbano em Moçambique, a partir do filme *O grande bazar* (2006), dirigido pelo jornalista, escritor e cineasta brasileiro-moçambicano Licínio Azevedo, ao proporcionar reflexões sobre a cidade moçambicana de Maputo, onde os ambientes em que transcorrem as ações não constituem simples cenários, mas também se tornam personagens, como o mercado popular de Maputo. O filme selecionado, ao exibirem os espaços da cidade moçambicana, arquiva suas realidades e documentam também o imaginário em torno do urbano de sua época, tendo uma importante dimensão histórica de leitura dos espaços socialmente produzidos.

**Palavras-chave:** cidade moçambicana, espaço fílmico, Licínio Azevedo.

### 1. INTRODUÇÃO

O importante não é a casa onde moramos. Mas onde, em nós, a casa mora. (Mia Couto, 2003, p. 53)

As imagens da cidade podem ser construídas através de diferentes meios, como a literatura, a fotografia e o cinema. O estudo da cidade por meio dessas representações culturais têm sido cada vez mais frequente no espaço acadêmico e está presente em vários campos disciplinares. O cinema, por exemplo, que desde sua invenção em Paris, França, no final do século XIX sempre esteve diretamente ligado à cidade e ao cotidiano, pode ajudar o espectador, segundo Maria Helena Costa (2015, p. 34), a construir tanto a experiência quanto o imaginário do espaço da cidade. Para a pesquisadora, existe uma necessidade real de se aprender sobre as diferentes maneiras através das quais o espaço da cidade, sua identidade, e a identidade dos que a habitam – e suas relações – são registradas, descritas, imaginadas e representadas no espaço fílmico, dentro de um discurso histórico, ou não (COSTA, 2015, p. 35). Assim, investigar a relação entre cidade

---

<sup>1</sup>Professor, escritor, pesquisador, curador e crítico de cinema. Graduado em Letras Vernáculas (UFBA), Mestre e Doutor em Letras (UFBA). E-mail: [alexsfranca@yahoo.com.br](mailto:alexsfranca@yahoo.com.br).



SALVADOR E SUAS CORES [2019]  
RACISMO, DIÁSPORA E CIDADE EM ÁFRICA E BRASIL

e cinema significa não apenas analisar o papel, muitas vezes não creditado, que as cidades desempenham nos filmes, mas sobretudo examinar as múltiplas e significativas interações entre eles. A proposta desse trabalho, resultante de pesquisa realizada durante o curso de Doutorado em Letras pelo Programa de Pós-graduação em Literatura e Cultura da Universidade Federal da Bahia, entre 2014 e 2018, financiada pela Fundação de Amparo à Pesquisa no Estado da Bahia (FAPESB), é refletir, com base na análise da cinematografia do cineasta brasileiro-moçambicano Licínio Azevedo, as seguintes questões: como os filmes selecionados podem contribuir para a disseminação de novos modos de ser, estar, agir, comportar-se, assim como repensar o passado e pensar o futuro dos grandes centros urbanos moçambicanos? Como e através de que formas seus filmes tratam e contextualizam temas significativos da história do país, como lutas e conflitos, relações étnicas e de gênero etc., comuns aos espaços urbanos?

O jornalista, escritor e cineasta Licínio Azevedo nasceu no Rio Grande do Sul em 1951 e iniciou sua carreira jornalística na década de 1970, em Porto Alegre. Antes de ingressar no jornalismo, entretanto, ele cursou a Faculdade de Direito, mas abandonou o curso para visitar diversos países da América Latina. Só depois de retornar ao Brasil, iniciou o curso de Jornalismo, mas continuou viajando, agora como repórter, por variadas localidades, como Nicarágua, Bolívia, Uruguai, Argentina e México, escrevendo sobre temas sociais e movimentos libertários. Registrou, por exemplo, as lutas dos guerrilheiros do Movimento de Liberação Nacional – Tupamaros (MLN-T), ou simplesmente Tupamaros, grupo de ideologia marxista-leninista uruguaio que operou nas décadas de 1960 e 1970, antes e durante a ditadura civil-militar no Uruguai (1973-1985), e do Exército Revolucionário del Pueblo, grupo guerrilheiro argentino, fundado em 1969 por Roberto Santucho, braço armado do antigo Partido Revolucionário dos Trabalhadores (PRT). Em seguida, começou a acompanhar, junto com outros colegas jornalistas, todas as notícias sobre as lutas de libertação na África, através das agências internacionais, já que eles não podiam publicá-las no país, por conta da censura do regime ditatorial. Esse inclusive foi um dos motivos que o levou a sair do país em direção ao continente africano. Viveu em Portugal, em 1975, e dois anos na Guiné-Bissau, até chegar a Moçambique, em 1977, para trabalhar no Instituto Nacional de Cinema (INC). Em parceria com Luís Carlos Patraquim produziu textos para documentários e algumas pesquisas para o instituto (JORNAL DA JORNADA, 1999, p. 11).

Após extensa experiência no INC, Azevedo recebeu o convite para trabalhar no Instituto de Comunicação Social, época em que a televisão estava em fase experimental no país. Inicialmente começou com um programa de rádio, o *Programa das aldeias comunais*, e criou o jornal *Campo*, distribuído em áreas rurais. Ele conseguiu montar uma espécie de agência de notícias no meio rural através de uma rede de trezentos correspondentes populares que, diariamente, alimentavam a agência com novas notícias que eram transmitidas, nas aldeias, através de alto-falantes. Azevedo também foi responsável pela



SALVADOR E SUAS CORES [2019]  
RACISMO, DIÁSPORA E CIDADE EM ÁFRICA E BRASIL

formação de profissionais para atuar na TV Moçambique, que começou a produzir seus primeiros vídeos educativos. Depois assumiu a direção do programa televisivo semanal de meia hora, o *Canal Zero*, na TVM, que existiu por cinco anos e recebeu vários prêmios internacionais. *O poço* (1986), filme que trata da conservação de poços em uma comunidade, por exemplo, recebeu o Prêmio Especial do Júri no Terceiro Festival Internacional de Cinema e Vídeo do Rio de Janeiro, e a Medalha de Ouro no Primeiro Festival Pan-Árabe Africano de Filmes Educativos, ambos no mesmo ano em que a produção foi lançada (CONVENTS, 2011, p. 521-522). Como cineasta, já realizou mais de vinte filmes, que abordam uma grande variedade de questões referentes às realidades políticas, históricas, sociais e culturais moçambicanas, com grande ênfase à guerra civil.

A discussão proposta visa articular, junto à análise do filme, os conceitos de imaginário, história e memória. Segundo a professora e pesquisadora Eneida Leal Cunha (2006, p. 14), o imaginário pode ser concebido “como o lugar de produção de sentido, aquilo que faz significar”. O historiador francês Jacques Le Goff pondera que o imaginário está no campo das representações, mas como uma “tradução não reprodutora, e sim, criadora, poética. É parte da representação, que é intelectual, mas a ultrapassa” (LE GOFF, 1994, p. 13-14). Para Terry Eagleton, através da imaginação, pode-se, por exemplo, “andar às apalpadelas dentro do território desconhecido de uma outra cultura, na verdade, de qualquer outra cultura, uma vez que essa faculdade é de alcance universal” (EAGLETON, 2005, p. 70). Já ao problematizar a relação cinema-história, Marc Ferro observou que o filme, seja qual for, pode ser encarado enquanto testemunho da sociedade que o produziu, como um reflexo – não direto e mecânico – das ideologias, dos costumes e das mentalidades coletivas. Ele acredita também que o filme também

contribui para o desenvolvimento de uma contra-história, não oficial, longe desses registros escritos que são frequentemente preservados apenas a memória de nossas instituições. Ao interpretar um papel ativo na oposição à história oficial, o filme torna-se assim um agente da história e pode motivar uma consciência (FERRO, 1995, p. 17, tradução nossa).

Michele Laugny (2009, p. 107), por sua vez, aponta como um dos aspectos interessantes do cinema a capacidade do filme de descrever imediatamente – ainda que através de



SALVADOR E SUAS CORES [2019]  
RACISMO, DIÁSPORA E CIDADE EM ÁFRICA E BRASIL

imagens recompostas, e a tornar “a temporalidade particular na qual se joga a história das pessoas as mais comuns que sejam, autorizando a irrupção de seres singulares na narrativa de conjunto das histórias” (LAUGNY, 2009, p. 107). Assim, o cinema relaciona-se com a história, não somente ao construir representações da realidade, específicas e datadas, mas por fazer emergir maneiras de ver, de pensar, de fazer e de sentir.

Os filmes também podem ser concebidos como “lugares de memória”, concepção proposta por Pierre Nora (1993), segundo a qual esses espaços (material ou simbólico) teriam a função de bloquear o trabalho do esquecimento ao cristalizar as lembranças. O historiador francês acredita que uma das questões significativas da cultura contemporânea se situa justamente no entrecruzamento entre o respeito ao passado – seja ele real ou imaginário – e o sentimento de pertencimento a um dado grupo; entre a consciência coletiva e a preocupação com a individualidade; entre a memória e a identidade. Para ele, os lugares de memória são, primeiramente, lugares em uma tríplice acepção: são lugares materiais onde a memória social se ancora e pode ser apreendida pelos sentidos; são lugares funcionais porque têm ou adquiriram a função de alicerçar memórias coletivas e são lugares simbólicos onde essa memória coletiva – vale dizer, essa identidade – se expressa e se revela. São, portanto, lugares carregados de uma vontade de memória. (NORA, 1993) Nesse sentido, o cinema funciona como tal lugar. Para Michele Laugny (p. 106), a história tem frequentemente como função reconstruir “lugares de memória”, para assegurar a identidade de grupos em via de deslocação, ou aquela dos sobreviventes dos massacres da história. Entre os “monumentos memoriais”, o cinema desempenha um papel ainda mais essencial que acontece, dele próprio se encarregar de traduzir para a ficção aquilo que a memória oficial procurou ocultar.

O filme selecionado para o presente estudo é *O grande bazar* (2006), média-metragem de ficção, com diálogos em português e changana, que narra a história de dois garotos, Paíto e Xano, oriundos de classes sociais diferentes, que se encontram em um mercado popular em Maputo, Moçambique, e se tornam grandes amigos. O filme apresenta diferentes aspectos da sociedade moçambicana contemporânea, marcada pelos contrastes sociais e pela diversidade cultural, assim como explora experiências migratórias internas e externas vividas por alguns personagens da trama. A metodologia



SALVADOR E SUAS CORES [2019]  
RACISMO, DIÁSPORA E CIDADE EM ÁFRICA E BRASIL

de análise fílmica proposta nesse trabalho segue principalmente a perspectiva de interpretação sócio-histórica, isto é, aquela que concebe um filme como “um produto cultural inscrito em um determinado contexto sócio-histórico (VANOYE, 2014, p. 51). Para o teórico Francis Vanoye, a hipótese diretriz de uma interpretação sócio-histórica é a de que um filme “sempre fala do presente (ou sempre diz algo do presente, do aqui e do agora de seu contexto de produção”, independentemente de ser um filme histórico ou de ficção científica.

## 2. MAPUTO EM *O GRANDE BAZAR* (2006): A CIDADE QUE AGREGA

O cinema, por ter uma relação íntima com o meio urbano, desde suas origens, permite que essa investigação possibilite um conhecimento mais apurado das relações entre espaço, tempo, cultura, arquitetura e representações do eu e do outro (COSTA, 2015, p. 36). Nesse sentido, o filme selecionado traz um olhar mais cuidadoso sobre o espaço urbano da cidade de Maputo<sup>2</sup> – onde os ambientes em que transcorrem as ações não constituem simples cenários, mas também se tornam personagens, como o mercado popular de Maputo em *O grande bazar* (2006). Ao exibirem os espaços dessa cidade, também se arquivam suas realidades e se documentam o imaginário em torno do urbano de sua época, tendo uma importante dimensão histórica de leitura dos espaços socialmente produzidos.

A primeira cena do filme mostra justamente Maputo, em plano geral<sup>3</sup>. Na capital do país, os espaços em que transcorrem as ações do filme, como o mercado popular, não constituem simples cenários, mas também se tornam personagens. A trama de *O grande bazar* inicia-se com Paíto vendendo *fiózes* (uma espécie de biscoito) na porta de sua

---

<sup>2</sup>Fundada em 1782, com o nome de Lourenço Marques, a cidade passou a ser designada Maputo depois da independência nacional. A pesquisadora Jeanne Marie Penvenne (2012), ao explorar coleções de fotografias da cidade publicadas durante o período colonial observou como essas imagens, apesar de oferecerem um importante panorama da cidade em transformação no período, excluíam as faces, famílias e movimentos da população majoritariamente negra. Na grande maioria das coleções fotográficas da era colonial, os moçambicanos negros da capital estavam ausentes ou marginalizados. Apenas o trabalho de um pequeno grupo de fotógrafos incluindo Sebastião Langa e Ricardo Rangel, publicados principalmente depois da independência, apresentam uma contrastante abordagem dos africanos como sujeitos.

<sup>3</sup>Para Ken Dancyger (2007, p. 408), a maioria dos realizadores usa o grande plano geral ou o plano geral para abrir a sequência. Isso fornece o contexto para a sequência e permite ao realizador explorar os detalhes do plano.



SALVADOR E SUAS CORES [2019]  
RACISMO, DIÁSPORA E CIDADE EM ÁFRICA E BRASIL

casa, na periferia de Maputo. Paíto mora com a mãe e a ajuda nas despesas de casa, vendendo os biscoitos. Com a chegada do estoque de cigarros e a grande procura pelo produto, Paíto enxergou naquela situação uma oportunidade de aumentar o valor do dinheiro que a mãe havia dado. Desde o começo do filme, o garoto demonstrou habilidade para o comércio. Ele então comprou um maço de cigarros para vender em unidades, o que conseguiu com quase êxito se não fosse interrompido por um grupo de garotos conhecidos como ninjas, que viviam de pequenos delitos. Um deles acaba roubando o maço de cigarros de Paíto, sem que ele identificasse exatamente quem foi. Atordoado sem o produto que garantiria um bom lucro, mas desconfiado de quem poderia tê-lo roubado, Paíto, resolve seguir a grupo dos ninjas. Acompanhado de uma vizinha, ele pega um trem em direção a um mercado popular. Entretanto, os ninjas saem do trem no meio do caminho, por não terem pagado o bilhete de viagem. Paíto decide ficar no mercado até recuperar o dinheiro roubado.

Naquele mercado tudo era aproveitado para venda: roupas e sapatos usados. Lá ele conhece o vendedor de sapatos, que vende pares com sapatos de cores e modelos diferentes. Paíto tenta executar diferentes serviços no mercado para conseguir dinheiro, seja carregando mercadorias, cortando lenha, nesse caso com um pouco de dificuldade por conta da falta de força suficiente, sempre observando os adultos e tentando imitá-los, nem sempre com grande sucesso. No mercado, ele também encontrou Xano, com quem construiria uma bonita amizade ao longo do filme. Paíto, ao avistar Xano, começou a segui-lo, quando percebeu, Xano começou logo a iniciar uma conversa. Eles se deparam, então, com Mangerman, um fotógrafo que utilizava o buraco em umas das unhas da mão para fazer o foco das fotografias. Xano pediu para fazer uma foto, quando foi surpreendido pelo namorado da tia, que começou a agredi-lo. Mangerman então o defendeu, responsabilizando-se em cuidar dele. Enquanto isso, os ninjas, já no mercado, realizavam pequenos furtos das mercadorias dos comerciantes. No final do primeiro dia da chegada ao mercado, enquanto os feirantes recolhiam suas mercadorias, Paíto foi procurado pela vizinha para acompanhá-lo no retorno para casa, mas ele desapareceu das vistas dela, permanecendo no mercado junto a Xano.

Nas diversas sequências em que os garotos circulam pela capital moçambicana, ou mais especificamente pelo mercado popular, o espectador depara-se com uma diversidade de



SALVADOR E SUAS CORES [2019]  
RACISMO, DIÁSPORA E CIDADE EM ÁFRICA E BRASIL

espaços e suas características. Em diferentes momentos, Paíto circulava pelo mercado em busca de serviços. Quando percebeu que uma senhora vendia tampinhas de garrafa, ele se ofereceu para recolher tampinhas para ela em troca de algum dinheiro. Com a aprovação da comerciante, o garoto começou a correr pelo mercado, chegando a ser confundido com um ladrão, mas conseguiu provar que era inocente ao mostrar que o cesto que carregava estava vazio. Ele conseguiu muitas tampinhas em um bar onde recentemente havia ocorrido um casamento. Ao comentar, eufórico, como o amigo Xano sobre seu êxito comercial, Paíto foi aconselhado pelo amigo a ir em direção ao mercado central da cidade, este frequentado por muitos estrangeiros, pois lá teria mais chances de conseguir mais dinheiro e mais rapidamente: “Eu conheço bem este mercado. Este mercado é de pobres. Você não há de conseguir nada neste mercado. Você vai demorar de conseguir dinheiro aqui. Eu que conheço bem esta cidade de Maputo. Vamos lá na baixa, onde os estrangeiros nos podem dar dinheiro” (AZEVEDO, 2006), disse Xano.

Os dois garotos partiram então para o mercado municipal de Maputo. Chegando lá, Paíto se ofereceu para carregar mercadorias de clientes, sem muito sucesso. Percebeu-se que esse mercado é frequentado principalmente por brancos, indianos e estrangeiros. Quando finalmente encontrou uma senhora disposta a aceitar seu serviço, Paíto deparou-se com um concorrente, um rapaz que já trabalhava a mais tempo naquele lugar, realizando a mesma atividade. Xano, por sua vez, aproveitou para ir à casa das tias e pedir dinheiro a elas. Ele acabou sendo repreendido por uma delas, que fez ameaças de bater nele pelo fato de passar diversos dias fora de casa sem avisá-la. Ele percebeu que uma das tias se despedia do namorado, e assim que saiu de casa, foi atrás dele, para pedir dinheiro. O homem sentou-se em um bar com outros amigos, foi importunado pelo garoto e acabou cedendo ao pedido dele. No mercado, Paíto encontrou outra senhora que aceitou seus serviços. Enquanto a acompanha nas compras, ele percebeu que o alho era um produto muito caro. Depois de cumprido o serviço, a senhora queria fazer o pagamento em dinheiro, mas Paíto recusou, preferindo que ele pagasse dando uma cabeça de alho. Ele acabou oferecendo duas cabeças de alho, deixando o garoto muito feliz. Paíto também comprou doces para vender em frente a uma escola. Os amigos se reencontraram em frente a essa escola, quando Paíto foi cercado por um



SALVADOR E SUAS CORES [2019]  
RACISMO, DIÁSPORA E CIDADE EM ÁFRICA E BRASIL

grupo de estudantes que começou a importuná-lo. Xano, com mais vivência nas ruas, defendeu o amigo. Depois disso, os dois retornaram ao mercado popular.

Em uma manhã seguinte, Paíto procurou, com muita dificuldade, encontrar um lugar para que pudesse vender as cabeças de alho a retalho. Depois de muita procura – praticamente todos os espaços do mercado já estavam ocupados por outros vendedores – finalmente ele havia conseguido um espaço em frente à quitanda de Kadapé. Enquanto vendia a mercadoria, um dos garotos da gangue dos ninjas percebeu que Paíto estava ganhando dinheiro. Depois de vender os alhos, Paíto comprou uma garrafa de óleo, para vender em saquinhos. Xano, por sua vez, voltou à casa das tias e roubou o dinheiro que estava no paletó de um dos namorados delas. Ao retornar ao mercado, Xano ofereceu ao amigo o dinheiro furtado, para que ele pudesse comprar a farinha da mãe e voltar para casa. Paíto, entretanto, recusou o dinheiro oferecido, sabendo que ele era roubado. Os dois acabaram se desentendendo por conta disso.

No outro dia, os garotos foram capturados pelos ninjas. O chefe da gangue exigiu que Paíto desse todo o dinheiro que havia ganhado com seu trabalho. O garoto foi defendido por Lenhador e Mangerman. Por causa disso, os ninjas prometeram se vingar. Enquanto estava distraído, eles agarraram Mangerman e cortaram a unha que usava para trabalhar como fotógrafo. Decepcionado, ele trancou-se no estúdio e não quis trabalhar mais. A gangue também roubou o machado de Lenhador. Xano foi perseguido pelos ninjas, roubaram seu dinheiro e ainda o colocaram como castigo dentro do bagageiro de um carro velho. À noite, quando retornou ao mercado, Xano brigou com Paíto, acusando-o de ter sido o responsável por tudo que tinha sofrido naquele dia. Logo depois fizeram as pazes. Xano pediu ao amigo que permanecesse vivendo no mercado, não voltasse mais para casa, para que juntos trabalhassem em um negócio que ele planejava. O plano era que eles fossem à casa das tias de Xano, pegassem produtos do salão de beleza delas e vendesse para conseguir algum dinheiro. Eles acabaram fazendo isso, conseguindo esmaltes, escova e um secador. Contudo, já na manhã do outro dia, enquanto banhavam na praia, as ondas do mar invadiram a areia, estragando os produtos roubados, que estava em cima da areia, não tendo mais condições de serem vendidos.



SALVADOR E SUAS CORES [2019]  
RACISMO, DIÁSPORA E CIDADE EM ÁFRICA E BRASIL

Depois do fracasso da empreitada, os garotos resolveram ajudar Lenhador a encontrar seu machado, percorrendo todo o mercado. Foi nesse momento que eles avistaram um dos ninjas roubando mercadorias. Após ter sido delatado pelos garotos, diversas pessoas começaram a perseguir o ladrão, que foi capturado. Ele de fato, portava o machado de Lenhador. Os comerciantes queriam punir o ladrão, como de costume, colocando-o entre pneus e depois incendiá-lo. Entretanto, Kadapé defendeu-o alegando que se tratava apenas de um garoto. Ele então foi entregue à polícia.

Para Tania Macêdo (2008, p. 126), espaços como os mercados populares, em que se locomovem tipos bastante interessantes são comuns nas narrativas literárias ou fílmicas africanas. Entre os personagens, as quitandeiras e as negociantes dos mercados populares são “verdadeiros símbolos do trabalho e da sagacidade, já que são responsáveis pelo equilíbrio da vida familiar, pela economia doméstica, mas também pela educação dos filhos” (MACÊDO, 2008, p. 126). As crianças também são personagens corriqueiros nessas narrativas, já que muitas delas são levadas pelas mães. Segundo a autora, as crianças representam os exemplos mais significativos das transformações pelas quais passaram e ainda passam os países do continente, suas literaturas e filmes. Seja atormentando os adultos em suas brincadeiras, ouvindo as histórias dos mais velhos, realizando pequenos serviços em casa ou na rua, ou já integrados no mercado de trabalho, assim como aquelas em condição de rua, desligadas de suas famílias, os personagens infantis vão aprendendo lições de vida no ambiente urbano, muitas vezes marcado por privações e discriminações (MACÊDO, 2008, p. 126), como no caso de Paíto e Xano. Outras crianças que aparecem no filme são os chamados “ninjas” (espécie de desordeiros), responsáveis pelo roubo do dinheiro de Paíto. Os dois garotos eram frequentemente perseguidos pelos “ninjas”. O chefe da gangue, inclusive, chegou a ameaçar Paíto e Xano, durante toda a permanência dos dois no mercado, caso eles não trouxessem dinheiro. Somente seriam liberados depois disso.

No final do filme, reunidos novamente no mercado, Paíto planejou um novo negócio, dessa vez, honesto, e ofereceu sociedade ao amigo. A ideia era, com um frasco de esmalte que sobrou do furto, montar um salão de beleza no mercado, chamado “Rainha do Mercado”. A notícia imediatamente foi anunciada, com grande procura. Paíto



SALVADOR E SUAS CORES [2019]  
RACISMO, DIÁSPORA E CIDADE EM ÁFRICA E BRASIL

realizava os serviços de manicuro e pedicuro. Depois de prosperar com o negócio do salão, de recuperar a unha de Mangerman (ele comprou uma unha postiça de uma das clientes de seu salão) e da inauguração da “Sapataria Kadapé”, Paíto finalmente comprou um fardo de farinha e retornou para casa. Antes, despediu-se do amigo Xano, que lhe entregou um presente que só poderia ser aberto quando Paíto chegasse a sua casa. No trem, Paíto abriu a caixa e viu que nela continha diversos esmaltes, de diferentes cores. Ao chegar a casa, foi recebido com alegria pelos irmãos, mas acabou levando uma grande surra da mãe. No dia seguinte, ele inaugurou seu novo salão de beleza, em frente de casa, o “Fruto do meu suor”.

O mercado popular, na trama, também funciona como um espaço social da infância, no contexto moçambicano. Ao longo da narrativa, os personagens Paíto e Xano estabelecem novos laços socioafetivos justamente neste local, seja entre eles, seja com outros personagens adultos, que circulam, trabalham ou até moram no mercado, como o fotógrafo Magerman, o lenhador, ou Kadapé, o vendedor de sapatos. Os garotos recebem conselhos e encontram nesses homens segurança e atenção, ao mesmo tempo em que aprendem lições de vida durante a permanência no mercado. Nesse sentido, os dois meninos se aproximam, por aparentemente terem experienciado a orfandade, completa ou parcial. No filme, o pai de Paíto não é mencionado na história. O garoto era criado apenas pela mãe. Pelo contexto histórico do país apresentado, pode-se deduzir que o pai morreu na guerra ou migrou para outra região, abandonando a família. No caso de Xano, nem o pai nem a mãe são mencionados. O garoto era criado pelas tias, mas sem qualquer tipo de afeto ou cuidado, pelo contrário, sofria até agressões, o que o levava constantemente às ruas.

O filme também explora o processo de migração interna, do campo para as grandes cidades, através de Lenhador e Kadapé, e da migração externa, através de Mangerman. À noite, em volta da fogueira, ao som da sua gaita, Lenhador e Kadapé contaram aos garotos os motivos que os levaram a viver no mercado. É justamente nesse momento, que eles revelam suas experiências enquanto migrantes: “A minha casa é aqui mesmo. Onde eu vivia perdi a casa porque tive que fugir da guerra” (AZEVEDO, 2006), relata Kadapé. “Já tive casa, já tive mulher, tive filhos também. Quando chegou a guerra, levou



SALVADOR E SUAS CORES [2019]  
RACISMO, DIÁSPORA E CIDADE EM ÁFRICA E BRASIL

tudo. Enquanto eu cortava lenha e fazia carvão, a minha vida estava a arder. Quando regresssei, apanhei tudo queimado. Nem pato, nem galinha, nem mulher, nem meus dois filhos pequeninos. Já não tinha nada. Só fiquei com este machado. Escrevi aqui dois corações. O nome da minha mulher, Maria, e o nome dos meus dois filhos” (AZEVEDO, 2006), disse Lenhador. Xano e Paíto também expõem suas razões, naquela ocasião, para estarem ali. Os dois homens, então, acolhem os garotos, oferecendo comida e cama improvisada para dormirem: “Para criança a gente não nega comida” (AZEVEDO, 2006), disse Lenhador.

Analisando o contexto histórico de urbanização em Moçambique, desde as primeiras décadas do século XX, observou-se que, apesar das medidas do governo para a restrição dos nativos ao acesso às cidades, ainda no período colonial, como o controle rígido, a discriminação e o envio forçado ao *xibalo*<sup>4</sup>, a população urbana no geral e em particular africana, sobretudo “indígena”, não cessou de aumentar nas áreas urbanas das grandes cidades moçambicanas (QUEMBO, 2017, p. 32). Em 1930, por exemplo, havia 23.090 “indígenas” e 9.001 não “indígenas” em Lourenço Marques. Em 1940, os números eram de 28.568 e 16.170 respectivamente. Em 1950, passou para 45.070 “indígenas” e 24.791 não “indígenas”. Para se deslocar na cidade (reservada aos brancos, mestiços e “assimilados”) durante essa época, os “indígenas” eram obrigados a carregar consigo a “caderneta indígena”, entretanto, o acesso às certas zonas urbanas, lhes era interdito à noite. Mesmo assim, este sistema não impediu o “afluxo de excluídos” (QUEMBO, 2017, p. 32). De acordo com Carlos Quembo (2017), “a natureza da organização do mercado de trabalho e a existência de proprietários prontos a empregar uma mão de obra ‘indígena’, mas altamente qualificada, pelo seu baixo custo”, explicam parcialmente essa situação. Além disso, “a resistência da população indígena rural e o desejo de abandonar o campo ou de habitar no espaço urbano e na cidade” (QUEMBO, 2017, p. 33) são também vistos como razões do crescimento contínuo do número de

---

<sup>4</sup> O *xibalo* era um regime de trabalho forçado temporário instituído pela administração colonial portuguesa para garantir mão de obra barata para a exploração agrícola, construção de infraestruturas, etc. (CABAÇO, 2009).



SALVADOR E SUAS CORES [2019]  
RACISMO, DIÁSPORA E CIDADE EM ÁFRICA E BRASIL

africanos não “assimilados” nas cidades, apesar das restrições do colonialismo português.

Outras razões apontadas são a intensificação da exploração das colônias africanas durante a Segunda Guerra Mundial e o regresso quase forçado dos trabalhadores migrantes na África do Sul, após o fim de cada período do contrato:

Os “indígenas” que habitavam no meio rural, para além da produção para o seu próprio consumo, deviam também produzir, obrigatoriamente e intensivamente, o algodão e o arroz para o interesse da economia colonial portuguesa, que as considerava culturas de rendimento. E ainda deviam pagar o imposto de palhota. Tudo isto contribuía para a fuga dos “indígenas” para as cidades e para outros países vizinhos, tais como a África do Sul e a então Rodésia do Sul (QUEMBO, 2017, p. 34).

Em relação aos trabalhadores que regressavam da África do Sul, em vez de regressarem às zonas de origem, que eram majoritariamente a província de Gaza e Inhambane, uma parte significativa ficava em Lourenço Marques, principalmente no período entre dois contratos (QUEMBO, 2017, p. 34).

A ocupação das habitações do espaço urbano pela população “indígena”, que já vinha acontecendo durante o período colonial, ganhou uma nova dinâmica nos primeiros anos de emancipação do país, após abandono da maioria dos colonos portugueses e nacionalização pelo Estado, e se intensificou durante o conflito armado entre o Partido Frelimo e a RENAMO. No momento da independência, a cidade de Maputo possuía 505 mil habitantes. O primeiro recenseamento depois da independência, feito em 1980, indica que os números passaram para 739.077 (QUEMBO, 2017, p. 36). Um ano e meio depois do recenseamento de 1980, um novo aumento foi registrado de um pouco mais de 100 mil habitantes na capital passando para 850 mil habitantes. Este crescimento está relacionado a alguns fatores: a guerra interna, no final da década de 1970, que resultou no deslocamento de famílias no sentido campo-cidade, as calamidades naturais, a redução da quantidade da mão de obra migratória vinda de Moçambique para a África do Sul e a política das nacionalizações introduzida pelo governo da Frelimo logo após a independência (QUEMBO, 2017, p. 34). No primeiro caso, os deslocados acreditavam que a cidade oferecia melhores condições de subsistência e de segurança, embora muitos dos camponeses resistissem para não abandonar as suas terras e, sobretudo, plantações e gado. Para além da guerra, o país também foi afetado pelas calamidades naturais, secas no sul e centro do país, e cheias no norte, que afetaram cerca de quatro



SALVADOR E SUAS CORES [2019]  
RACISMO, DIÁSPORA E CIDADE EM ÁFRICA E BRASIL

milhões de habitantes e prejudicou a produção agrícola, que era, e ainda é hoje, a base econômica da maioria da população moçambicana, com ênfase para a população rural. Em relação ao terceiro caso, como já foi dito, em vez de se instalarem nas zonas de origem, a maior parte dos trabalhadores migrantes fixou-se na cidade de Maputo, diante da proximidade com o outro país, na esperança de regressar à África do Sul novamente. No quarto caso, os prédios que durante o período colonial estavam restritos aos colonos, foram nacionalizados e a sua ocupação, pelos moçambicanos, foi estimulada (QUEMBO, 2017, p. 37-38).

Entretanto, para reverter este demasiado crescimento populacional nas grandes cidades, após a independência, o governo de Samora Machel também implantou um conjunto de ações em 1983, para expulsar coercivamente os desempregados desses lugares, e enviá-los para remotas zonas rurais, onde – pelos menos teoricamente – cultivariam (QUEMBO, 2017, p. 79). A chamada “Operação Produção”, além de inverter o massivo êxodo rural, era uma alternativa também para eliminar a presença excessiva de “improdutivos urbanos”, que eram politicamente percebidos como causadores da criminalidade, da prostituição e da vadiagem nas cidades em geral, e em particular nas principais cidades do país (com maior destaque para a cidade de Maputo), dando continuidade à “Operação Limpeza” desencadeada anteriormente, a partir de 1975. Na lógica do discurso da época, o programa visava fazer produzir nas zonas rurais todos aqueles que habitavam nas cidades, que consumiam e que ainda não produziam e que assim, eram potenciais criminosos ou prostitutas ou ainda potenciais desocupados (QUEMBO, 2017, p. 79).

A Operação Produção foi dividida em duas fases principais: a primeira, voluntária, e a segunda, coerciva. Na primeira, todos aqueles que habitavam nas cidades e se encontravam e se reconhecessem em situação irregular (“improdutivos urbanos”) deviam se apresentar às autoridades do bairro, nos Postos de Verificação (PVs) para, confirmada a condição de “improdutivo”, serem evacuados para desenvolver atividades produtivas nas zonas rurais, com destaque para Niassa e Cabo Delgado. Durante a segunda fase, todos os “improdutivos urbanos” que não se apresentaram, voluntariamente na primeira fase e outros, deviam ser detidos e evacuados, com ou sem



SALVADOR E SUAS CORES [2019]  
RACISMO, DIÁSPORA E CIDADE EM ÁFRICA E BRASIL

o seu consentimento, para os locais supracitados ou outros locais de conveniência do Estado (QUEMBO, 2017, p. 14). O programa foi formalmente liquidado em 1988, quando os evacuados receberam autorização para voltar às cidades. A operação, além de não ter conseguido atingir os seus objetivos fundamentais quer de uma redução de problemas urbanos quer um aumento da produção de alimentos nas zonas rurais, englobou vários abusos de direito humanos, semelhantes aos ocorridos na “Operação Limpeza”. Reportagens dos jornais nacionais frequentemente relacionavam ao programa, casos de estupro e de várias formas de corrupção (QUEMBO, 2017, p. 11). Outro relato de experiência de migração presente no filme *O grande bazar* (2006), dessa vez, de migração externa, partiu de Mangerman, após ter sido questionado pelos garotos sobre como foi o período em que viveu na Alemanha. Ele representava um dos onze mil moçambicanos que viveram uma década na República Democrática Alemã (RDA). Criada em 1949, Alemanha Oriental ou Socialista durou até 1990, quando ocorreu a reunificação da Alemanha (com a integração da República Federal da Alemanha – RFA). A iniciativa de enviar moçambicanos para a RDA foi do próprio Samora Machel, para que eles aprendessem uma profissão e ajudassem, depois, a transformar Moçambique em uma República popular marxista. Os chamados “madgermanes” trabalharam como chaveiros, mecânicos, açougueiros, entre outras funções. Licínio Azevedo, inclusive, no filme *Adeus RDA* (1991), documentou o traumático processo de retorno a Moçambique de um grupo desses imigrantes.

### 3. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O cinema, por ter uma relação íntima com o meio urbano, desde sua invenção, permite uma investigação mais apurada das relações entre espaço, tempo, cultura, arquitetura e subjetividades. Assim, investigar a relação entre cidade e cinema significa não apenas analisar o papel, muitas vezes não creditado, que as cidades desempenham nos filmes, mas, sobretudo, examinar as múltiplas e significativas interações entre eles. Além disso, a importância dos ditos e não ditos que os filmes podem trazer para a construção de uma memória, seja ela coletiva ou individual, faz com que ele se tornem pontos de referência para qualquer estudo sócio-histórico, principalmente quando estas informações, muitas



SALVADOR E SUAS CORES [2019]  
RACISMO, DIÁSPORA E CIDADE EM ÁFRICA E BRASIL

vezes esquecidas ou ignoradas, revelam interpretações distintas da História ou memórias oficiais.

As primeiras conclusões do presente estudo mostram que o filme selecionado oferece ao espectador imagens representativas de espaços e práticas sócio culturais moçambicanas, de forma positiva, vale ressaltar, lidam com questões históricas do contexto moçambicano, ainda marcantes no imaginário e cotidiano locais e fornecem diferentes visões sobre o que é ser moçambicano, assim como também se constitui como uma espécie de memória coletiva visual do país nos períodos enfatizados.

## REFERÊNCIAS

CABAÇO, José Luís. *Moçambique: identidade, colonialismo e libertação*. São Paulo: UNESP, 2009.

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

COSTA, Maria Helena. A cidade como cinema existencial. *Rua 10*, p. 34-42.

COUTO, Mia. *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

CUNHA, Eneida Leal. *Estampas do imaginário: literatura, história e identidade cultural*. Belo Horizonte: EDUFMG, 2006.

DANCYGER, Ken. *Técnicas de edição para cinema e vídeo*. Tradução: Angélica Coutinho e Adriana Kramer. Rio de Janeiro: Elsevier, 2007.

EAGLETON, Terry. *A ideia da cultura*. São Paulo: Editora UNESP, 2005.

FERRO, Marc. *Historia contemporánea y cine*. Barcelona: Ariel, 1995.

LAGNY, Michèle. O cinema como fonte de história. In:\_\_\_\_\_. NÓVOA, Jorge; FRESSATO, Soleni Biscouto; FEIGELSON, Kristian (orgs.). *Cinematógrafo: um olhar sobre a história*. Salvador: EDUFBA; São Paulo: Editora da UNESP, 2009. p. 99-131.

LE GOFF, Jacques. *O imaginário medieval*. Portugal: Editorial Estampa, 1994.

MACÊDO, Tania. *Luanda, cidade e literatura*. São Paulo: Editora da UNESP; Luanda: Nzila, 2008.



SALVADOR E SUAS CORES [2019]  
RACISMO, DIÁSPORA E CIDADE EM ÁFRICA E BRASIL

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. In: *Projeto História: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História do Departamento de História da PUC-SP*, São Paulo, n.10, p. 7-28, dez.1993.

O GRANDE bazar. Direção: Licínio Azevedo. Roteiro: Licínio Azevedo. Direção de fotografia: Karl de Sousa. Montagem: Orlando Mesquita. Som: Gabriel Mondlane. Música: Chico António. Intérpretes: Edmundo Mondlane, Chano Orlando, Chico António, Paito Tcheco, Manuel Adamo. Moçambique: Ebano Multimedia, 2006. cor, 56'.

PENVENNE, Jeanne Marie. Fotografando Lourenço Marques: a cidade e os seus habitantes de 1960 a 1975. In: CASTELO, Cláudia et al. (org.). *Os outros da colonização: ensaios sobre o colonialismo tardio em Moçambique*. Lisboa: ICS, 2012. p. 173-191.

QUEMBO, Carlos Domingos. *Poder do poder. Operação Produção e a invenção dos "improdutivos" urbanos no Moçambique socialista (1983-1988)*. Maputo: Alcance Editores, 2017.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio sobre a análise fílmica*. Tradução: Marina Appenzeller. Campinas, SP: Papyrus, 2009.