



ISSN: 2595-5713  
Vol. 05 | Nº. 9 | Ano 2022

# BANDA DESENHADA A PARTIR DO NORTE DE MOÇAMBIQUE: NOTAS ETNOGRÁFICAS SOBRE O TRABALHO DE JUSTINO CARDOSO

"BANDAS DESENHADAS" FROM NORTHERN MOZAMBIQUE:  
ETHNOGRAPHIC NOTES ON THE WORK OF JUSTINO CARDOSO

---

**RESUMO:** O artigo apresenta um panorama inicial sobre a produção da banda desenhada no norte de Moçambique a partir da obra de Justino Cardoso, artista gráfico veterano e emblemático. Os Seus trabalhos são a principal expressão da banda desenhada produzida no norte do país. No cerne da criação do autor encontra-se uma arte dedicada a narrar a história, a política, as mazelas sociais e a cultura por uma perspectiva crítica, por vezes nacionalista, e anticolonial. A importância do trabalho de Justino se dá no seu esforço em torná-lo acessível ao maior público possível, na busca de uma ampliação das possibilidades da agência da banda desenhada. O realce da sua narrativa está no traço expressivo do desenho, onde os temas coletivos, a reflexão social e histórica e o épico (como forma particular de expressão artística e pedagógica) são talhados em formas de acento expressionista e cubista, cartum, hachuras, contraste e sombreamento.

**Daniel de Jesus Figueiredo**

**PALAVRAS-CHAVE:** Banda Desenhada; Agência da Arte; Justino Cardoso; Nampula; Moçambique.

---

**ABSTRACT:** The article presents an initial overview of banda desenhada [comics] production in Northern Mozambique based on the work of Justino Cardoso, a veteran and emblematic graphic artist. His works are the main expression of the banda desenhada produced in the north of the country. At the core of the author's activity of creation lies an art dedicated to narrating history, politics, social issues, and culture from a critical, sometimes nationalistic, and anti-colonial perspective. The importance of Justino's work can be seen in his effort to make it accessible to the widest audience, in the search for an expansion of the possibilities of the banda desenhada [comics] agency. The fulcrum of his narrative is in the expressive traces of his drawings, where collective themes, social and historical reflection, and the epic (as a particular mode of artistic and pedagogical expression) are carved in forms of expressionist and cubist character, cartooning, hatching, contrasting and shading.

**KEY WORDS:** Banda Desenhada [Comics]; Art Agency; Justino Cardoso; Nampula; Mozambique.

## Site/Contato

### Editores

Ivaldo Marciano  
[ivaldomarciano@gmail.com](mailto:ivaldomarciano@gmail.com)

Alexandre António Timbane  
[alexandre.timbane@unilab.edu.br](mailto:alexandre.timbane@unilab.edu.br)

Rodrigo Castro Rezende  
[rodrigo@castrorez.com](mailto:rodrigo@castrorez.com)

## BANDA DESENHADA A PARTIR DO NORTE DE MOÇAMBIQUE: NOTAS ETNOGRÁFICAS SOBRE O TRABALHO DE JUSTINO CARDOSO<sup>1</sup>

Daniel de Jesus Figueiredo <sup>2</sup>

### Introdução

Conheci Justino Cardoso pessoalmente em 2016, no contexto da pesquisa de campo para o doutoramento, em Nampula, capital da província de mesmo nome, no norte de Moçambique. A nossa equipe de trabalho já o conhecia como um artista e intelectual local e tinham feito uma longa entrevista, gravada em vídeo em 2015 (CARDOSO, 2018).<sup>3</sup> Durante o período das pesquisas convivemos quase que diariamente na companhia de Justino, pois, além de se tornar um amigo, ele também foi um anfitrião cultural e interlocutor importante.

Esta convivência, quando foi colocada em perspectiva analítica, permitiu abordar os estudos sobre a banda desenhada em Moçambique sob um olhar particularmente produtivo, pois a longa carreira artística de Justino, dedicada a uma observação atenta da política e da vida cultural do país, permite-nos acessar o ambiente de produção da banda desenhada como inserido em seu contexto coletivo. Desta maneira, partindo de experiências de campo, entrevistas e análises imagéticas, o trabalho de Justino Cardoso ganha importância por demarcar, simultaneamente, tanto a sua caracterização técnica e autoral na produção da banda desenhada, em seu aspecto de objeto técnico artístico, como a sua representatividade<sup>4</sup> em termos de produção cultural no norte de Moçambique.

Tal empenho analítico colocou-me diante de um ambiente rico e complexo de estudos sobre a banda desenhada no Norte, algo que por si só é importante, dada a centralização dos estudos e da produção cultural e econômica que se dá na região sul, concentrando-se em Maputo, capital do país. Sendo assim, este artigo pretende ser o primeiro de uma leva de outros a serem feitos sobre a presença da banda desenhada em Moçambique. A partir do acompanhamento da produção e da exibição dos trabalhos de Justino Cardoso, em um período intercalar entre os anos de 2015 a 2017, o objetivo específico deste artigo é apresentar um panorama geral sobre as condições de produção da banda desenhada no norte de Moçambique. De outro modo, o artigo

---

<sup>1</sup> Banda desenhada é o modo como são chamadas as histórias em quadrinhos em Moçambique, da mesma maneira que em Portugal. No decorrer do artigo faço o uso alternado dos termos banda desenhada e quadrinhos.

<sup>2</sup> Doutor em antropologia e pesquisador em estudos africanos vinculado ao Laboratório de Antropologia das Controvérsias Sociotécnicas (LACS) e ao Núcleo de Antropologia Visual (NAV), Departamento de Antropologia – UFMG. E-mail: [devirmaquina@gmail.com](mailto:devirmaquina@gmail.com)

<sup>3</sup> A pesquisa de campo feita em Nampula, que resultou em minha tese de doutorado (FIGUEIREDO, 2020), estava inserida em um amplo projeto de investigação coletiva do LACS (Laboratório de Antropologia das Controvérsias Sociotécnicas), vinculado ao Departamento de Antropologia da UFMG e dirigido pelo professor e doutor Eduardo Vargas. O trabalho de campo foi financiado pela CAPES, por meio do Programa Pró-Mobilidade Internacional (CAPES/AULP).

também demonstra a relação que este contexto de produção tem com a construção dos aspectos formais da banda desenhada de Justino Cardoso, de modo a amplificar uma agência (GELL, 2018; LATOUR, 2021, p. 107 - 149) específica dos quadrinhos sobre o público.



**Fotografia 1: Daniel Figueiredo e Justino Cardoso na sacada do Café Atlântico, em Nampula.  
Fonte: Fotografia de Patrick Arley, 2016.**

### **Produção da banda desenhada a partir do norte de Moçambique**

Justino António Cardoso nasceu em 1960, em Namapa, a cerca de 250 quilômetros da cidade de Nampula, próximo à fronteira com Cabo Delgado, província mais ao norte. Filho de pai e mãe professores, ele começou a desenhar como autodidata ainda criança. Em 1978, aos 18 anos, publicou seu primeiro trabalho artístico sobre a resistência ao colonialismo português em Moçambique. Este primeiro trabalho foi exposto no Museu de Nampula, atual Museu Nacional de Etnologia, a pedido do então presidente da instituição. Este fato é importante na carreira do artista, pois o museu, dali em diante, sempre esteve presente na sua vida e produção artística.

No ano seguinte (1979), Justino foi trabalhar no Departamento de Informação e Propaganda do governo. Época em que foi convidado pelo próprio presidente do país, Samora

---

<sup>4</sup> Representatividade em sua acepção também política, no sentido de representação de um posicionamento, seja ideológico ou de interesses pessoais e coletivos.

Machel,<sup>5</sup> para atuar na mídia jornalística nos chamados Jornais do Povo.<sup>6</sup> Este fato é importante porque aproxima Justino da política de Estado em um contexto nacional e internacional, no qual Moçambique se insere na Guerra Fria. O governo moçambicano foi ideologicamente alinhado ao socialismo de 1975 até 1992, o que o colocava nas relações com o bloco soviético e destinava o país a uma relação conflituosa com muitos de seus países vizinhos, que se alinhavam ao bloco capitalista e aos EUA. O evento mais marcante do país neste período, que em grande medida teve suas motivações relacionadas à polarização política da Guerra Fria, foi a chamada Guerra dos 16 anos (1976 - 1992) (GEFFRAY, 1991). Uma das mais longas guerras civis do continente africano e que dizimou cerca de um milhão de pessoas. Durante a década de 1980, Justino encontrou grande dificuldade para publicar suas obras no país. E exatamente por isso tentou levá-la ao exterior. Mas, em 1984, em sua primeira tentativa malfadada, acabou preso por engano por cerca de um ano por ser confundido com um pretense espião em meio às relações conflituosas entre Moçambique e seu país vizinho, o Malawi.

Apesar dessa primeira experiência negativa, Justino conseguiu levar seu trabalho ao exterior durante este período conturbado. Em 1989 foi convidado a ir para o 13º Festival Mundial da Juventude, em Pyongyang, capital da Coreia do Norte. Segundo o artista, pediram-lhe para levar uma banda desenhada sobre a origem da guerra em Moçambique (CARDOSO, 2018). Para além da Coreia do Norte, Justino fez exposições no Iêmen, na Rússia e manteve relações com Cuba, todos estes países também ligados ao bloco socialista ao qual Moçambique também fazia parte. Esta questão é interessante, pois abre uma oportunidade de investigação sobre a produção de quadrinhos em países que não se encontravam alinhados aos EUA e à Europa Ocidental durante o bipolarismo político mundial que durou até o fim da União Soviética (ALANIZ, 2010). A perspectiva sobre a produção e a história das histórias em quadrinhos que temos no Brasil é enviesada pela hegemonia cultural dos Estados Unidos e da Europa Ocidental e sabemos pouco sobre o contexto de produção de quadrinhos nos países que estavam sob a chamada Cortina de Ferro e seus tantos outros países associados presentes no continente africano.

Apesar do acesso internacional que Justino obteve, a sua situação de relativo ostracismo e certa censura durou cerca de 26 anos, tempo em que ele tentou publicar, sem êxito, algum trabalho em seu país. Segundo Justino, devido à temática da sua produção artística, quando esta

---

<sup>5</sup> Samora Machel foi o primeiro presidente de Moçambique (assumiu em 25 de junho de 1975 e ficou no cargo até a sua morte em 1986). Ele substituiu Eduardo Mondlane, em 1969, na liderança da FRELIMO (Frente de Libertação de Moçambique), movimento de luta anticolonial que se tornou o principal partido político do país e está no poder até os dias atuais. Samora era reconhecido como um grande orador para as massas e tinha um forte carisma. Ele tinha uma visão desenvolvimentista e moderna para o país e nunca abandonou a perspectiva socialista.

<sup>6</sup> Os Jornais do Povo eram jornais populares distribuídos na rua. Justino disse que o trabalho dele era acompanhar estes jornais e produzir material para eles e sobre eles.

inseriu-se nos assuntos dos serviços públicos com uma crítica à corrupção de Estado, ele encontrou dificuldades para publicar os seus trabalhos no país. A situação só mudaria a partir dos anos 1990, com o apoio de um amigo que se tornou reitor da Unilúrio, uma das principais universidades no norte do país, que permitiu que Justino começasse a publicar de fato os seus trabalhos.

No entanto, mesmo após começar a publicar em Moçambique, Justino investiu em uma carreira internacional com publicações iniciais na Suíça e depois na Bélgica, através da sua amiga, Marilena Streit-Bianchi, que se tornou sua agente literária e representante das suas obras na Europa. Segundo Justino, eles se encontram uma vez por ano em Nampula para tratar dos lançamentos e de negócios (CARDOSO, 2018). Para além das dificuldades de cunho político descritas por Justino, que o impediram de conseguir uma inserção nacional a partir da capital, lugar que ainda hoje centraliza a produção cultural do país, as condições estruturais da economia de mercado também são impeditivas na consecução de uma carreira artística nacional sustentável. E, neste caso, mesmo que Nampula seja a terceira maior cidade do país e o maior centro urbano do Norte, a região não permite a um artista gráfico ter acesso ao mercado editorial porque, de fato, não há ainda efetivo nesse sentido.

Nampula é uma cidade que emerge na paisagem, em meio aos planaltos da província, como um espaço urbano descontinuado. Algumas pessoas, como o próprio Justino, me disseram que Nampula foi fundada em 1912, possivelmente como um povoamento urbano. Mas, oficialmente, Nampula é uma cidade relativamente jovem, com menos de 70 anos. Boa parte dos prédios e da infraestrutura urbana foi erguida no tempo da colônia. A área mais urbana da cidade pode ser admirada em seus prédios baixos e casas antigas, ainda a apresentar um estilo caracteristicamente português, a contrastar com casas de alvenaria que remetem ao crescimento urbano recente. Na última década, a cidade passou por diversas mudanças. O crescimento desordenado trouxe para a cidade a maior concentração urbana da região norte, o que fez a população de Nampula chegar a aproximadamente 600.000 habitantes.<sup>7</sup> Edifícios abandonados e casas deterioradas transformaram-se novamente em moradias e em centros comerciais. Na periferia da área central da cidade surgiram grandes bairros de crescimento desordenado, com todos os problemas da ausência de infraestruturas básicas de urbanização, moradia e saneamento, como é o caso do bairro de Namicopo, que cresceu em torno da área do aeroporto da cidade. Com o crescimento da última década, Nampula tornou-se um dos motores da economia nacional e o principal centro comercial do Norte.

---

<sup>7</sup> Estes dados são uma estimativa da prefeitura de Nampula para o início de 2017. A partir de 2018, com o surgimento de conflitos armados de grave magnitude na província vizinha de Cabo Delgado, Nampula recebeu um intenso fluxo de refugiados locais.

A cidade recebeu nos últimos anos um investimento comercial estrangeiro proveniente de chineses, libaneses, paquistaneses, sul africanos, nigerianos, portugueses, etc. que têm construído e restaurado, de acordo com seus interesses comerciais, uma certa infraestrutura para a prestação de serviços, com vistas a atender principalmente à atual presença estrangeira de grandes multinacionais que operam na região norte e noroeste do país. No entanto, a maior parte da população vive em condições precárias de vida, com uma ausência de empregos crônica, e tentam se virar como podem para sobreviver. Esse “se virar como podem” geralmente redonda em algum tipo de comércio informal, o que faz com que o grosso da população do município viva do comércio de qualquer coisa que possa ser vendida nas ruas ou nos seus mais de trinta mercados populares espalhados pelos bairros e região central da cidade. Contudo, Nampula é uma cidade bastante cosmopolita. Ao andarmos pelas ruas, ouvimos o som de diferentes idiomas provenientes do mundo todo. Os cafés da cidade são o reduto de intelectuais, empresários, políticos, jornalistas e estrangeiros a trabalho.

Por outro lado, esse cosmopolitismo, apesar de fomentar a produção cultural, rivaliza com o baixo poder aquisitivo geral da população, tornando bastante elitizado o acesso a determinados bens, a exemplo de livros. O negócio do livro impresso, incluindo a produção de banda desenhada, é destinado a uma pequena elite cultural e intelectual. A compra de livros é possível através de vendedores ambulantes que frequentam os cafés, de intelectuais que têm acesso privilegiado ao mercado ligado a capital, ou através das bancas de livros usados.

Estas bancas de livros, que ficam espalhadas em algumas esquinas centrais e principais avenidas da cidade, cumprem um importante papel cultural e comercial, pois praticamente não existem livrarias em Nampula.<sup>8</sup> O livro tem uma peculiaridade como produto. A diferença do custo médio de produção de um livro varia pouco de país para país, pois seus insumos são produzidos em função do mercado internacional e são, em sua grande medida, dependentes do preço da celulose, que é uma commodity. Deste modo, o preço de livros novos, em comparação com a vida e a renda média de um moçambicano comum, é muito alto. Mesmo em uma banca de livros usados, o preço médio de um livro é ainda muito alto para os padrões locais. Um único livro universitário usado, por exemplo, pode custar mais do que o salário de um mês da maioria das pessoas. O comércio de livros é feito quase que inteiramente por meio das bancas de rua. Essas bancas são o equivalente dos sebos brasileiros e dos alfarrábios portugueses, pontos de venda especializados em livros usados, esgotados e raros. No entanto, no caso das bancas de Nampula, os seus vendedores não são livreiros especializados (diga-se, um tipo de profissional

---

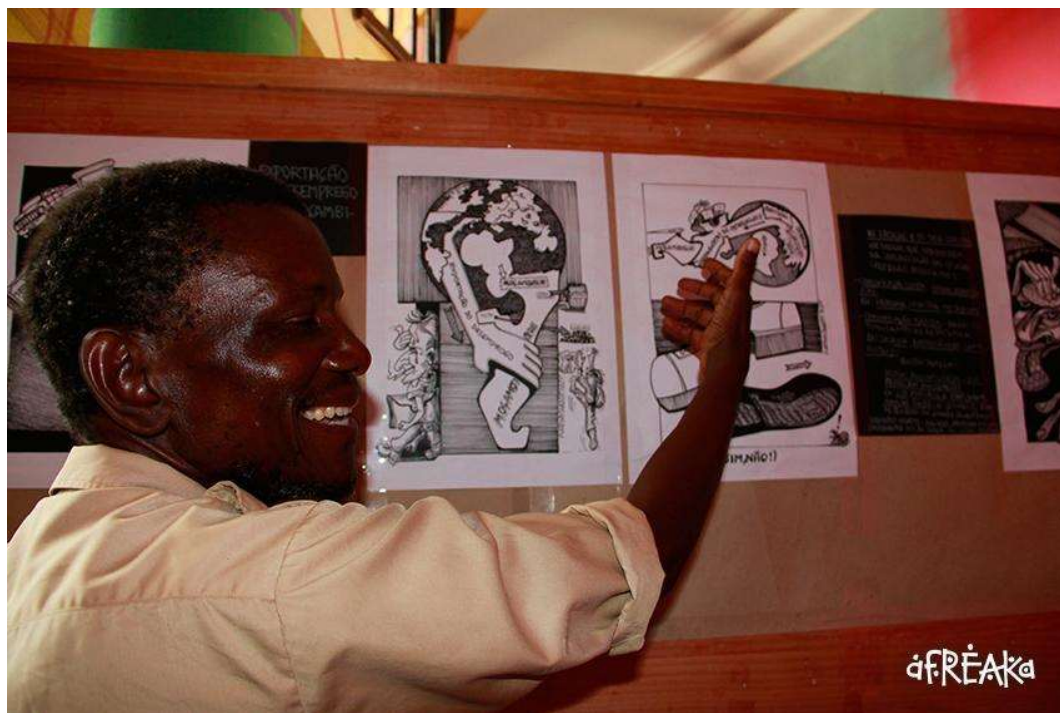
<sup>8</sup> Em Nampula, entre 2016 e 2017, encontrei apenas uma livraria, dentro da UCM (Universidade Católica de Moçambique), que tinha um funcionamento muito irregular, mantendo-se fechada na maior parte do tempo e apresentava uma oferta pobre de livros. Apesar disso, havia livros e revistas de banda desenhada, produzidos em Portugal, disponíveis à venda.

que está a desaparecer mundialmente), mas conseguem ter material bom e até mesmo raro. Há uma forte presença de livros universitários, religiosos, de uso escolar, literatura, etc. É devido a esta situação, principalmente, que Justino justifica o fato da sua produção de trabalhos impressos se dá quase que inteiramente no exterior, apesar dele fazer banda desenhada africana, como gosta de dizer para distinguir o seu trabalho da produção norte-americana e europeia. Como ele mesmo disse, em Moçambique, o livro é mais caro e, desta maneira, os estrangeiros têm mais acesso e procuram mais os trabalhos dele do que a população local. Ainda assim, Justino insiste em popularizar o acesso à banda desenhada ao maior número possível de pessoas. Para isso, a sua estratégia é usar espaços físicos públicos, como museus e galerias, para darem suporte de mídia aos quadrinhos, oferecendo maior acesso popular.

### **Relacionalidade da forma e potencial de agência da banda desenhada**

Ao chegar em Nampula, se quiserem encontrar Justino Cardoso, basta procurá-lo em dois lugares específicos na região central da cidade: no Café Atlântico ou no Museu de Etnologia. O museu é o lugar onde ele faz a maioria das suas exposições artísticas. E a sua biblioteca é o lugar predileto de Justino para pesquisar. O espaço é pequeno, mas está quase sempre aberto ao público. Desde a sua primeira exibição artística neste local, em 1978, Justino mantém uma parceria com a instituição. A forma que ele encontrou para driblar o problema da falta de acesso da maioria da população ao mercado editorial não é algo banal e interfere não apenas na recepção das suas obras, mas também em uma mudança significativa no potencial de agência (GELL, 2018) da banda desenhada enquanto forma artística. A seguir, faço uma descrição geral do processo de mudança no suporte de mídia da banda desenhada operado por Justino. E falo também do modo como essa mudança está intrinsecamente conectada com a dimensão espacial e relacional inerente à forma-quadrinho (GROENSTEEN, 2015, p. 35 - 109).

Os primeiros trabalhos de Justino que vi foram em uma exposição no museu de etnologia. Segundo o artista, a banda desenhada tem um poder enorme de atrair as massas, pois ela contém uma história a ser narrada e é compreensível pelo desenho, assim, “poucas pessoas resistem a uma exposição colocada em um corredor, isto porque suplanta o que as pessoas representam” (JORNAL IKWELI, 2020). Assim, com esta intenção de fazer com que a banda desenhada chegue ao maior número possível de pessoas comuns, Justino divulga e produz seu trabalho, em âmbito local e nacional, de modo eminentemente direcionado às exposições em galerias e museus.



**Fotografia 2: Justino Cardoso apresenta exposição em mural no Museu Nacional de Etnologia, em Nampula. Fonte: Fotografia de Flora Pereira da Silva. In: SILVA (s.d.).**

No entanto, esta transposição do suporte impresso para outro em murais e galerias não é tão simples como pode parecer, pois implica uma mudança técnica no desenvolvimento da narrativa em quadrinhos. Na forma-quadrinho, a narrativa e a dimensão da temporalidade estão subordinadas à dimensão espacial e ambas estão intrinsecamente relacionadas. Deste modo, Justino desenvolveu uma técnica narrativa de banda desenhada um tanto distinta das técnicas que estamos acostumados a ver em quadrinhos convencionais.

Normalmente, quando abrimos um quadrinho impresso, esperamos ver vários quadros, organizados em um grid, separados por sarjetas, compondo, assim, o layout da página. Sabemos também que existem tantas variações, como incontáveis possibilidades de disposição espacial, sem que se perca a sua caracterização enquanto quadrinho. Neste sentido, a técnica narrativa desenvolvida por Justino privilegia a ênfase em um único quadro, de modo que em seus trabalhos impressos encontramos um único quadro por página a formar, assim, o layout. O seu estilo narrativo propõe a composição de cada quadro como se fosse uma pintura, ou seja: cena, movimento, enquadramento e ação costumam ser “fechados” em cada quadro criando uma relativa independência das imagens icônicas entre si. De outro modo, Justino enfatiza em sua composição a simultaneidade, presente em cada quadro ou em um mesmo layout, mais do que a sequencialidade entre múltiplos quadros. O que denotaria a presença da sequencialidade, e a correlação entre quadros praticamente independentes uns dos outros, é o tema da narrativa e o que Groensteen chama de *solidariedade icônica* das imagens (GROENSTEEN, 2015. p. 27 - 30). Aqui é interessante notarmos um efeito, a princípio, não esperado, pois, a banda desenhada de



Justino, quando apresentada em um suporte impresso, pode permitir a sensação de estar a ver uma ilustração fechada em si, a cada página, o que de fato é um engano quando nos atentamos ao aspecto de solidariedade icônica e tema. No entanto, quando suas obras estão dispostas em um mural amplo e horizontal, por exemplo, a simultaneidade das imagens, dada em um único espaço físico presente diante do espectador, permite a percepção imediata do aspecto de solidariedade icônica entre as imagens e rapidamente percebemos que estamos diante de uma composição sequencial e correlacionada, a atender a demanda de uma banda desenhada.



**Figura 1:** O uso da simultaneidade, no lugar da sequencialidade dos quadros em um grid, é uma técnica recorrente na narrativa gráfica de Justino Cardoso. Aqui vemos dois layouts de páginas em sequência, onde a sociabilidade dos macondes, que vivem na região de Mueda, na província de Cabo Delgado, no extremo norte de Moçambique, é apresentada em termos de sua localização geográfica e de algumas de suas práticas sociais tradicionais como, alimentação, moradia, a sua proeminente arte em esculturas de madeira, rituais e as marcantes tatuagens escarificadas no rosto, que eram uma prática comum no passado. Fonte: CARDOSO (2010). Dimensão em livro impresso: 21 x 30 cm.

Isto posto, podemos perceber que Justino concebe a construção da sua narrativa gráfica, em seus aspectos formais, de modo que ela possa servir tanto a uma apresentação em suporte impresso, como em uma apresentação em suporte galerístico. A diferença importante é que os seus originais são construídos em papel tamanho A2 ou A3 exatamente para que possam servir aos dois suportes de mídia. No caso de um trabalho que será transposto para o formato impresso, os originais podem ser fotocopiados e digitalizados. Já no caso das exposições em mural, ou galeria, pode haver tanto a exposição de cópias dos originais em tamanhos variados, como pode haver a exposição dos originais em seu tamanho convencional. Neste último caso, os originais

são numerados na parte de trás, para que sua sequência seja rastreável na montagem, e eles são organizados em sua sequencialidade em função do espaço disponível, seja em mural ou diretamente em paredes. A forma do layout, no caso das exposições físicas, pode variar em função do espaço disponível, dando mais maleabilidade e diferentes possibilidades de composição. Outro fator interessante de se notar é que, ao transpor a banda desenhada para o espaço físico das galerias e museus, Justino aproxima a banda desenhada das artes plásticas convencionais.

Quando falamos em quadrinhos imaginamos o formato impresso como seu suporte de mídia “natural”, seja em revista ou em livro. De outro modo, quando imaginamos uma exibição de artes plásticas, como uma pintura em tela, a imaginamos “naturalmente” em uma galeria ou em museus. Esta relação entre o suporte e a mídia é por vezes tão imanente que alguns estudiosos dos quadrinhos, como David Kunzle, apresentam como uma das características definidoras dos quadrinhos a sua capacidade de reprodução e a sua apresentação em suporte impresso, que o disponibilize a uma reprodução em massa (KUNZLE, 1973). Este aspecto do suporte de mídia como algo que participa da definição da forma artística é bastante controverso. Para ficarmos apenas no exemplo acima, mesmo que tenhamos como expectativa ver pinturas em tela expostas em galerias, quando estas são apresentadas em forma de livro de arte, não deixamos de reconhecê-las como pinturas.

De igual modo, por que haveríamos de não reconhecer um quadrinho quando o vemos exposto em uma galeria, desde que se mantenha aqueles aspectos que tornam o quadrinho reconhecível enquanto tal? Para além desta definição limitadora de Kunzle, e na qual autores como Groensteen (2015, p. 22 - 23) discordam com veemência, a forma-quadrinho, da maneira como o próprio Groensteen a define, é basicamente um sistema de solidariedade entre imagens, dispostas em função de uma organização específica do espaço (sua dimensão *espaçotópica*) e que possui um caráter relacional, dispondo-se ontologicamente como um devir específico na qual a relacionalidade daquilo que reconhecemos como sendo quadrinhos se dá em função da sua forma (quadro, requadro, layout, etc.) e da sua decupagem (GROENSTEEN, 2015). Não pretendo aprofundar esta questão de ordem teórica neste momento e lugar,<sup>9</sup> mas é importante abordarmos o suficiente para trazer clareza sobre o fato de que a mudança engendrada por Justino no modo de exibição do seu trabalho, dispondo-o em galerias e museus, muda significativamente o campo relacional da forma-quadrinho, dando a ele uma outra dimensão de

---

<sup>9</sup> Existe a pretensão de escrever um artigo para explorar a relação entre os elementos formais, técnicos e estilísticos da banda desenhada produzida por Justino Cardoso, considerando-os a partir de uma análise da teoria da agência da arte (GELL, 2018; LATOUR, 2021, p. 105 - 149) em diálogo com a teoria semiótica e narrativa do quadrinho, conforme desenvolvida por Groensteen (2013; 2015). Estas investigações sobre a produção da banda desenhada em Moçambique fazem parte de um projeto de investigação a longo prazo, acerca da proliferação de modos de existência modernos em contextos africanos (FIGUEIREDO, 2020; LATOUR, 2019; MBEMBE, 2014).

operação e de capacidade de agência sobre nós, os *espectadores-leitores* de bandas desenhadas dispostas em murais e paredes de um museu. Pois, em que medida, e de que modo, a agência não-humana desses espaços (museus e galerias), engendrados pela forma-quadrinho, passam a agir sobre o público (BRULON, 2019; GELL, 2018; HEURTIN, 1999; LATOUR, 2021, p. 107 - 149)?



**Fotografia 3:** O presidente da República de Moçambique, Filipe Nyusi (à esquerda), e Justino Cardoso (à direita), na exposição inaugural do Museu da Presidência da República, onde 176 imagens do artista, iniciadas em 2015, compõem a exposição de banda desenhada intitulada, *Moçambique em retrospectiva*. Fonte: fotografia da Presidência da República de Moçambique. In: CHICHUME (2022).

Uma das primeiras características a ser notada, em termos da agência dos quadrinhos, diz respeito à dinâmica da temporalidade e da velocidade da leitura em função do modo como os quadros são dispostos em seu campo espacial. A sequencialidade marcada pela solidariedade e pela conexão entre os quadros nos faz interagir de formas distintas com uma obra de quadrinhos. Por exemplo, um grid onde apareça muitos quadros em sequência, com uma complementaridade forte entre eles, incluindo elementos cinéticos que imprimem velocidade, nos levaria a ler rapidamente, a passar de quadro a quadro, de uma página a outra, de modo como se nós mesmos estivéssemos prestes a cair dentro da narrativa. Esta percepção temporal acelerada, mesmo sendo um convite a um tipo específico de imersão, não nos convidaria, a princípio, a ter uma postura reflexiva, de distanciamento, perante a narrativa. Nem mesmo permitiria a chance de se apreciar detidamente um único quadro durante o movimento da leitura, pois, a própria disposição dos elementos icônicos na narrativa, em um grid com muitos quadros, nos impele a concentrar nossa atenção na passagem de um quadro a outro, na busca de um desfecho que está por vir, impedindo, assim, um certo distanciamento, necessário a reflexividade, entre leitores e narrativa.

No caso específico do estilo narrativo de Justino, que coloca ênfase em um quadro por página, a agência da sua banda desenhada nos convida a desacelerar. Essa desaceleração nos coloca diante de um único quadro por página, que pede para ser decomposto ao ser lido. No entanto, na medida em que a banda desenhada de Justino é disposta em um espaço de galeria ou de museu, ocorre uma amplificação dessa desaceleração do tempo e da leitura, reverberando a potência da agência do quadrinho de modo que aproxime a apreciação da imagem no quadrinho da apreciação da imagem na pintura em tela. Pois, se nas histórias em quadrinhos, o quadro se apresenta como imagem fragmentária e, assim, encontra-se em estado de proliferação, o enunciado tende a não se constituir como um todo. Mas, no caso de uma pintura, a imagem de um quadro se dá como singular e globalizante, exigindo que a sua apreciação (leitura) se dê às custas de uma decomposição dos elementos icônicos presentes no quadro (GROENSTEEN, 2015, p. 13).

Deste modo, quando estamos em uma galeria diante de um trabalho de banda desenhada do mestre Cardoso, como costumam chamar o Justino carinhosamente, somos levados a ler a história reflexivamente, postados diante de cada quadro a nossa frente decompondo e compreendendo, parte por parte, cada elemento icônico que compõe cada quadro. Apenas depois de entendermos o que está proposto em um quadro, passamos então ao próximo e, aos poucos, a linguagem narrativa da banda desenhada descortina-se ao espectador-leitor.

Uma outra característica do processo de decupagem da obra de Justino, e que se relaciona diretamente com a disposição espacial, é o lugar menor que ele dá ao texto escrito, principalmente quando o suporte utilizado é a exposição em galeria. A obra de Justino procura falar pela imagem icônica fazendo o menor uso possível do texto escrito, a não ser em casos onde a dinâmica didática do trabalho exige uma textualização maior. De outro modo, Justino raramente utiliza balões de fala, pois seu texto e, por conseguinte, sua voz, em geral, remete a um narrador ausente na representação icônica. A leitura que eu faço sobre essa característica passa por duas motivações: primeiro, o estilo de tom expressionista, o uso do cartum, a textura amadeirada de seus desenhos devido ao uso de hachuras e de um contraste entre preto e branco, brilho e fosco, faz com que os desenhos tenham uma forte expressão comunicativa por eles mesmos. Segundo, pelo fato de que uma grande parte da população é analfabeta e muitos sequer falam o português, que é a língua oficial do país, mas não é a mais falada longe dos grandes centros urbanos. Na província de Nampula, por exemplo, a língua mais falada é o emakhuwa, idioma dos macuas (makuas), o maior grupo deste país, com mais de 2 milhões de falantes.

De outra maneira, uma das características do trabalho de Justino Cardoso que mais chama a atenção é o modo como ele consegue conectar o seu estilo artístico, que recebe influência das artes plásticas, da pintura e até mesmo do teatro (como veremos adiante), com a forma dos

quadrinhos. Em suas entrevistas, Justino constantemente define a si mesmo como um “artista de banda desenhada”. Isto é muito importante, pois enfatiza que a relacionalidade da banda desenhada com outras mídias de arte nega a essencialização da autonomia da forma, ao mesmo tempo em que demonstra que o caráter relacional dos meios artísticos não significa uma confusão, ou uma perda de distinção, entre as diferentes configurações artísticas, justamente porque o pensamento pragmático sobre uma mídia específica é desenvolvido no ato de *performar* com a forma. Assim, o seu estilo tende a se afastar de definições reducionistas, que encontramos por vezes no campo dos estudos de quadrinhos e que busca definir a mídia específica de modo a separá-la dos demais meios artísticos, não sem antes encontrar sérios problemas nesse exercício redutor, pois, a forma-quadrinho, como qualquer outro meio artístico, resiste aos reducionismos.

Neste sentido, o trabalho de Justino Cardoso alcança sua completude em termos de forma, como banda desenhada, em um duplo processo de produção e exibição. Na medida em que as condições político-culturais, tecnológicas e mercadológicas impelem o artista a produzir seus trabalhos no mercado editorial europeu, a maneira que ele desenvolveu de oferecer suas obras a uma apreciação pública local foi manter uma exposição física regular, na forma das exposições em galerias e museus. Da mesma maneira que o formato impresso (livro, revista, zine, jornal, etc.) caracteriza a forma-quadrinho como meio de acesso e como componente midiático e narrativo das artes, Justino conseguiu fazer com que a exposição em galeria se tornasse um meio estrutural que dá sustentação formal, mantendo seu trabalho caracterizado como banda desenhada, ao mesmo tempo em que consegue garantir a acessibilidade ao maior e mais diverso público possível.

### **O épico como expressão artística, pedagógica e autoral**

“Sou um épico”. Justino sempre diz esta frase em um tom lúdico. Por vezes, ele diz: “sou épico, não lírico”. E logo depois abre um sorriso largo e muda de assunto. Flora Pereira da Silva, do Projeto Afreaka, seguindo um costume entre jornalistas, a saber, o de cunhar nomes e expressões populares para batizar personalidades e eventos, chamou o artista de “Justino, o Épico” (SILVA, s.d.). No entanto, a jornalista parece ter-se deixado extasiar pelo acento elusivo da conversa de Justino, não levando muito a sério a sua “teatralidade” como parte da identidade pessoal e artística ao dizer, por exemplo, que “(...) o artista é do tipo que devaneia dentro dos limites da consciência. Fala sempre ludicamente, usando as vezes referências incompreensíveis. E assim forma sua graça” (SILVA, s.d.). A descrição é exata. Justino realmente conversa de modo a nos deixar, por vezes, sem respostas imediatas às nossas indagações ou sem entender o

que ele quis, precisamente, nos dizer. Contudo, na medida em que convivemos com ele percebemos que esta forma elusiva de dialogar é parte de um comportamento cotidiano e quase nunca é um falar vazio de significação. Sendo assim, demorei um tempo para perceber porque Justino insistia tanto em definir a si mesmo e ao seu trabalho como sendo *épico*. Qual o sentido de apropriar-se dessa identidade que ele fazia questão de demarcar?

Para compreendermos a importância do *épico* na obra de Justino Cardoso é preciso retomar as suas estratégias de ação artística como fazendo parte de um projeto estético-pedagógico. Desta maneira, a mudança do suporte de mídia da banda desenhada cumpre tanto uma função técnica e estética, como pedagógica, de modo que o artista consegue simultaneamente manter as características estilísticas que o influenciam, como, por exemplo, o expressionismo e o cubismo, ao mesmo tempo em que consegue alcançar simplicidade e clareza na transmissão da sua mensagem. No meu modo de ler, esta característica se dá pela capacidade em relacionar formas eruditas com o cartum e a charge ao mesmo tempo em que os seus temas são de interesse coletivo evitando, assim, o surgimento de um certo elitismo entre estilo, forma narrativa e tema. Esta preocupação pedagógica, e ao mesmo tempo estilística, presente na execução de seus trabalhos, exprime um desejo de evitar que a sua arte se torne “arte pela arte”, ou seja, uma arte desvinculada dos modos de existência locais e da vida das pessoas para as quais a própria banda desenhada é constituída.

Este cuidado crítico advém de influências herdadas do teatro. Justino confirmou, em uma de suas entrevistas (CARDOSO, 2018) e em diálogos pessoais, o lugar do teatro em sua formação. Mas, devido às condições técnicas e materiais impeditivas, ele preferiu desenvolver uma arte na qual pudesse praticá-la “sozinho”. Se nos atermos ao conjunto dessas práticas estético-pedagógicas percebemos que elas são influências, principalmente, do teatro épico de Brecht (ROSENFELD, 2017; 2019). Justino transpõe tais aspectos, de maneira consciente, para a sua composição crítica e formal da banda desenhada. Mas também imprime o seu reflexo no modo de produzir a banda desenhada como uma arte que se *apresenta* performaticamente ao público e, assim, faz com que as exposições em espaços públicos operem como um transformador artefactual da experiência de leitura e da capacidade de comunicação/transformação do espectador, a ampliar e reelaborar toda uma dinâmica da agência da banda desenhada produzida a partir do norte de Moçambique.

Assim, uma das características do teatro épico brechtiano é a transmutação das personagens tornando-as representativas de uma coletividade, de um contexto social, ou de uma situação histórica. No lugar de enfatizar identidades individualizadas que se destacam ao confrontarem-se com o mundo ou com um problema externo, como no drama burguês ou no drama tradicional, onde a figura do herói como indivíduo forte e de caráter imutável se destaca,

no caso do teatro épico de Brecht, o indivíduo é mutável e sua personalidade é desmontável e diretamente ligada ao conjunto das relações sociais que o compõem (ROSENFELD, 2019, p. 146 - 147).

No caso da banda desenhada de Justino, não encontramos personagens individualizados e atomizados, de caráter imutável perante o mundo. Salvo em algumas de suas obras biográficas ou hagiográficas, onde se destaca a representação de personagens reais, sendo algumas dessas figuras dotadas de heroísmo na narrativa. Contudo, nestes casos, a composição icônica das personagens se dá por técnicas de despersonalização do caráter realista através da deformação da forma humana, como ocorre no expressionismo e no cubismo, e no uso da cartunização das personagens. Assim, apesar de identificadas com indivíduos reais, tonalizadas heroicamente pela narrativa, as personagens são apresentadas como fruto do seu ambiente coletivo e histórico.



Figura 2: Essas duas imagens se referem ao artista plástico moçambicano, Malangatana. Na primeira imagem, Justino apresenta a influência artística e política vinculada ao artista, nas figuras de Picasso, Marcelino dos Santos (importante político, intelectual e um dos fundadores da FRELIMO) e o presidente Samora Machel. Na segunda imagem vemos uma referência ao período em que Malangatana trabalhou na Sociedade Cooperativa de Gravadores Portugueses e na Fábrica Cerâmica Viúva Lamego, em Lisboa, na ocasião em que recebeu uma bolsa da Fundação Calouste Gulbenkian para estudos em gravura e cerâmica, em 1971. Fonte: CARDOSO (2014<sup>a</sup>, p. 8 - 12). Dimensão em livro impresso: 15 x 21 cm.

Tais características, ao seu modo, também aproximam a banda desenhada de Justino do aspecto pedagógico inerente ao teatro épico brechtiano. Essa pedagogia brechtiana tem por compromisso apresentar ao público uma obra que seja simultaneamente artística e transmissora

de uma reflexão consciente acerca da necessidade de compreender a sociedade para transformá-la, a suscitar no espectador o ímpeto da ação transformadora (ROSENFELD, 2019, p. 148). Na banda desenhada de Justino, este ímpeto transformador movido pela conscientização já se torna possível na própria mudança do suporte de mídia, ao transpor a barreira da falta de acesso da população ao formato impresso. Na cidade de Nampula, o museu é um espaço aberto ao público de forma gratuita. Deste modo, o artista consegue adaptar a banda desenhada ao suporte galerístico movido, principalmente, por uma motivação pedagógica.

De outra maneira, o estilo e a forma da banda desenhada são também organizados em consonância com determinadas fórmulas teóricas do estilo épico de Brecht, como a montagem dialética entre forma e tema, e o uso do efeito de distanciamento (ROSENFELD, 2019, p. 148 - 152). No caso da relação entre forma e tema, ambos devem criticar-se mutuamente, a provocar um efeito de lucidez no espectador frente ao espetáculo, mediante a atitude provocada pela narrativa, no lugar, por exemplo, de um sentimento de deslumbramento e identificação momentânea e escapista, como no teatro burguês. Isto porque, no teatro burguês, a identificação se dá, primordialmente, entre espectador e personagem, e Brecht defende que “(...) as emoções não implicam identificação com as personagens, não precisam ser idênticas às das personagens. Às emoções deles podem acrescentar-se ou substituir-se emoções críticas ou mesmo contrárias, em face de seu comportamento” (ROSENFELD, 2019, p. 150). Há um pressuposto contido nesta postura brechtiana de que as pessoas não são regidas por forças externas insondáveis que determinam necessariamente o destino da humanidade. Assim, em Brecht, existe a negação da concepção fatalista e trágica do mundo. No lugar disso, as pessoas seriam influenciadas pela situação histórica e esta, por sua vez, pode ser transformada pela ação humana.

No caso da obra de Justino, não encontramos a presença de dramas individuais e não há a construção de uma narrativa que busca capturar a atenção do leitor-espectador por meio de subterfúgios sentimentais ou de envolvimento de vidas pessoais, a gerar uma identificação artificial e momentânea com as personagens. Diga-se de passagem, que, neste caso, a obra de Justino afasta-se de boa parte dos temas e das narrativas dos quadrinhos comerciais produzidos no Ocidente, onde o lugar central do indivíduo, da identidade pessoal, do drama cotidiano e do sentimentalismo parecem ocupar, cada vez mais, o espaço de narrativas centradas, por exemplo, em sentimentos coletivos ou na possibilidade de uma reflexão simultaneamente crítica, emocional e intelectual, tanto sobre a narrativa, como sobre o mundo. Esta observação, por óbvio, não nega a existência de grandes obras de teor crítico, coletivo e reflexivo presentes na vasta produção editorial de quadrinhos no Ocidente, mas apenas aponta para um segmento narrativo fortemente centrado no individualismo e nas identidades individuais, e que parece ter se tornado *mainstream*.



Por sua vez, os temas da banda desenhada de Justino são dotados de características históricas, culturais, políticas, sociais e, quando abordam figuras pessoais, como em trabalhos biográficos, ainda assim, é uma abordagem que insere o indivíduo em temas coletivos. Por exemplo, as suas exposições apresentam temáticas como: *Os Macuas de Moçambique: tradições e costumes* (2012); *História da prostituição no tempo colonial* (2015); os problemas sociais graves causados pelo ebola em *Sorriso da ébola* (2015); e uma exposição feita em 2016 sobre os problemas e efeitos nefastos do casamento infantil, uma prática tradicional ainda bastante presente no norte de Moçambique; dentre muitas outras exposições, inclusive internacionais. Suas publicações, nacionais e internacionais, abordam temáticas da tradição e da história de povos do norte de Moçambique como em *Lenda makonde* (2010) e *Os makua de Moçambique* (2014b); temas históricos como em *Moçambique 1498 - 2009* (2009), *Nacala-a-Velha 1976 - 2015: ascensão duma região flagelada pela guerra, fome e miséria* (2015), *História da Alfândega* (s.d.); temas biográficos como em *Malangatana* (2014a), sobre a vida do artista plástico mais famoso e proeminente de Moçambique, que também influenciou o trabalho de Justino como artista gráfico, dentre várias outras obras, sejam impressas ou em formato de exposição.

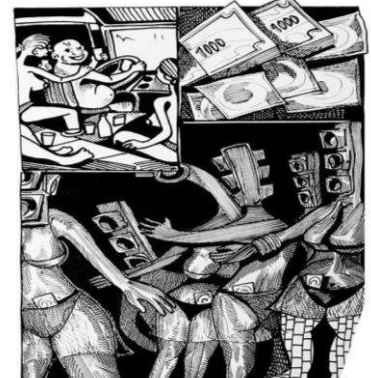


**Figura 3:** Temática sobre a tradição macua a fazer referência aos ritos de iniciação femininos e às técnicas de modificação corporal com finalidade erótica. Na sequência, a primeira imagem apresenta o momento do aconselhamento das meninas. A segunda imagem faz referência à técnica corporal de alargamento dos grandes lábios vaginais, apresentando os materiais utilizados como, o “amendoim africano”, o processo de queima e derretimento da resina e a mistura e maceração em pedra que dá origem a uma substância viscosa e pegajosa usada no procedimento estético. Na terceira imagem vemos uma referência à técnica de fabricação das tatuagens íntimas, feitas na parte superior das coxas. As mulheres macuas casadas, que ainda seguem a tradição, fazem essas tatuagens por escarificação. As tatuagens devem ser compartilhadas apenas com os parceiros, geralmente no momento das brincadeiras eróticas preliminares às relações sexuais. Fonte: fotocópia dos originais. Dimensão: pranchas em tamanho A2. Estas imagens compunham uma exposição no Museu Nacional de Etnologia de Nampula, em 2016. Atualmente pertencem à coleção particular de Roberta e Daniel Figueiredo.

No caso do efeito de distanciamento, como um dos fundamentos teóricos do teatro épico brechtiano, este apresenta-se como efeito didático esperado no público, a partir da estrutura narrativa que suscita um sentimento de estranheza, de certa “alienação”, em relação ao entorpecimento dos sentidos mediante a busca do mero entretenimento, do escapismo irrefletido e fugaz que obras comerciais nos oferecem em profusão mercadológica, sem gerar em nós atitudes reflexivas que possam despertar para a necessidade de mudar a realidade que nos circunda.

“A teoria do distanciamento é, em si mesma, dialética. O tornar estranho, o anular da familiaridade da nossa situação habitual, a ponto de ela ficar estranha a nós mesmos, torna em nível mais elevado esta nossa situação mais conhecida e mais familiar. O distanciamento passa então a ser negação da negação; leva através do choque do não conhecer ao choque do conhecer. Trata-se de um acúmulo de incompreensibilidade até que surja a compreensão. Tornar estranho é, portanto, ao mesmo tempo tornar conhecido. A função do distanciamento é a de se anular a si mesma” (ROSENFELD, 2019, p. 152).

Para compreendermos a maneira como a teoria do distanciamento ocorre no trabalho artístico de Justino Cardoso precisamos abordá-la em consonância com determinados aspectos da agência da banda desenhada composta pelo artista. Neste sentido, o efeito de distanciamento em relação ao lugar comum da narrativa é alcançado pela junção de fatores formais e estilísticos. Retomando a questão da organização narrativa do espaço, na criação de um layout onde apenas um quadro é destacado de modo relativamente independente dos demais quadros seguintes, o efeito de distanciamento é provocado pela desaceleração da percepção temporal da narrativa, que exige que o leitor-espectador pare de modo reflexivo para decompor o quadro diante de si em uma leitura que exige atenção reflexiva. Pois, na forma-quadrinho, a composição narrativa da espacialidade determina o grau e a qualidade da interação entre leitor e obra. De outro modo, em seus aspectos estilísticos, existe uma influência expressionista e cubista no trabalho de Justino que se vê principalmente na deformação das formas humanas, a provocar um efeito de distanciamento em relação a uma possibilidade de identificação imediatista entre leitor-espectador e caracterização humana das personagens.



**Figura 4: Temática sobre mazelas sociais a fazer referência à pobreza e à prostituição. Nas imagens destaca-se a interpretação do artista acerca das “mulheres-semáforo”, uma alusão à prostituição feminina feita nas ruas das grandes cidades, onde as mulheres se aglutinam próximas aos sinais de trânsito para abordar seus clientes. Fonte: Flora Pereira da Silva. In: SILVA (s.d.).**

Por sua vez, na medida em que este efeito de distanciamento é alcançado, existe como que um segundo movimento, mas de aproximação, que se dá pelo uso da abstração icônica das formas humanas por meio da sua caracterização cartunesca e pelo uso de elementos da charge. O uso do cartum simplifica a forma humana, tornando-a mais abstrata e mais diretamente apreensível aos leitores-espectadores. Neste sentido, as histórias de Justino destacam um forte sentimento de comunicação e de identificação, não pelas identidades individuais, mas pela identificação coletiva das cenas e da narrativa que envolvem as personagens e os leitores como fazendo parte de um mesmo contexto sociocultural, em primeiro lugar, moçambicano, em segundo, africano. Os temas históricos, tradicionais, políticos e de crítica social tornam-se, assim, facilmente compreensíveis e identificáveis ao leitor que compartilha daquela realidade apresentada por meio de um modo artístico e icônico expressivo.



**Figura 5: Temática histórica sobre a origem da Alfândega em Moçambique. A imagem, ao usar de elementos da charge, ironiza o momento do contato do colonizador português com os povos originários de Moçambique. Fonte: História da Alfândega (CARDOSO, s.d.: 9). Dimensão em livro impresso: 21 x 30 cm.**

Deste modo, se nos atermos a determinadas características do estilo épico do teatro, em consonância com as práticas artísticas da banda desenhada de Justino Cardoso, podemos vislumbrar em que medida existe de fato um projeto estético-pedagógico que opera como uma agência poderosa da banda desenhada.

## CONSIDERAÇÕES CONCLUSIVAS.

Meu intento principal neste artigo foi apresentar um panorama inicial sobre as condições de produção da banda desenhada no norte de Moçambique, centrado no trabalho de longa duração de Justino Cardoso. De um modo específico, este panorama privilegiou, a princípio, os aspectos formais da composição artística da banda desenhada do artista. De outra maneira, demonstrou-se também de que modo a relação entre o contexto de produção e os aspectos formais da banda desenhada operam um agenciamento específico da arte sobre o público, de modo a amplificar os efeitos da ação técnica e estética dos quadrinhos aliados ao suporte galerístico como mídia.

Por fim, essa agência específica da banda desenhada encontra o seu propósito na execução de um projeto artístico e pedagógico que tem como principal objetivo conscientizar a população sobre a necessidade de conhecer a sua própria história, a sua cultura e as mazelas sociais que a aflige, na intenção de promover uma ação transformadora da coletividade local e nacional de Moçambique. Neste sentido, o artigo explorou, em um primeiro momento, as características formais e teóricas presentes na apropriação de uma identidade que o artista assumiu na forma do estilo *épico* do teatro, transposto para a sua produção de banda desenhada. Na medida em que descrevemos a maneira como Justino Cardoso desenvolve o seu estilo épico por meio da banda desenhada, a partir do seu suporte impresso, mas fundamentalmente em seu suporte galerístico e museal, percebemos também que, ao seu modo, o projeto estético-pedagógico só se torna realizável através de uma poderosa ampliação midiática do quadrinho enquanto forma artística, revelando importantes aspectos da agência dos objetos técnicos artísticos, como a banda desenhada produzida no norte de Moçambique.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- ALANIZ, José. **Komiks: comic art in Russia**. Jackson: University Press of Mississippi, 2010.
- BRULON, Bruno. Entre um mundo e o dos outros: magia e descolonização na performance museal. **Modos: Revista de História da Arte**. Campinas: vol. 3, n. 3, p. 243 - 264, set. 2019.
- CARDOSO, Justino. **Moçambique 1498 - 2009**. Maputo: Leya, 2009.

CARDOSO, Justino; KULYUMBA, Pedro. **Lenda makonde: a lenda sobre a origem do povo Makonde de Moçambique**. Genebra: Loreleo Éditions, 2010.

CARDOSO, Justino. **Malangatana**. Genebra: Loreleo Éditions, 2014a.

CARDOSO, Justino. **Os Makua de Moçambique**. Genebra: Loreleo Éditions, 2014b.

CARDOSO, Justino. **Nacala-a-Velha 1976 - 2015: ascensão de uma região flagelada pela guerra, fome e miséria**. Maputo: Alcance Editores, 2015.

CARDOSO, Justino. **História da Alfândega**. Maputo: Horizon Marketing & Services - Autoridade Tributária de Moçambique, s.d.

FIGUEIREDO, Daniel Alves de Jesus. **Entre o visível e o invisível: linguagens de poder e composição da política em Nampula, Moçambique**. Tese (Doutorado em Antropologia) – Programa de Pós Graduação em Antropologia, UFMG, Belo Horizonte: UFMG, 2020.

GEFFRAY, Christian. **A causa das armas: antropologia da guerra contemporânea em Moçambique**. Porto: Edições Afrontamento, 1991.

GELL, Alfred. **Arte e agência: uma teoria antropológica**. São Paulo: Ubu Editora, 2018.

GROENSTEEN, Thierry. **Comics and narration**. Jackson: University Press of Mississippi, 2013.

GROENSTEEN, Thierry. **O sistema dos quadrinhos**. Nova Iguaçu: Marsupial Editora, 2015.

HEURTIN, Jean-Philippe. **L'espace public parlementaire: essai sur les raisons du législateur**. Paris: Presses Universitaires de France, 1999.

KUNZLE, David. **The history of the comic strip**. Berkeley: University of California Press, 1973.

LATOUR, Bruno. **Investigação sobre os modos de existência: uma antropologia dos modernos**. Petrópolis: Vozes, 2019.

LATOUR, Bruno. **Sobre o culto moderno dos deuses fatiches: seguido de Iconoclash**. São Paulo: Unesp, 2021.

MBEMBE, Achille. **Sair da grande noite. Ensaio sobre a África descolonizada**. Luanda: Edições Mulemba, 2014.

ROSENFELD, Anatol. **Brecht e o teatro épico**. São Paulo: Perspectiva, 2017.

ROSENFELD, Anatol. **O teatro épico**. 6ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2019.

## **OUTROS DOCUMENTOS E FONTES**

CARDOSO, Justino. “5 - A Conversar com Justino Cardoso (Corredor de Nacala)” [fev. 2015]. Entrevistadores: Ana Luísa Jorge Martins, Helena Santos Assunção e Patrick Arley de Rezende. LACS - UFMG e Muitxs Outrxs\*. **Youtube, Canal Corredor de Nacala**, 2018 (01:11:51 hrs.). Disponível: <https://youtu.be/VfysDTFW2bE>

CHICHUME, Milcon. Arte e história encontram lugar no Museu da Presidência. **Jornal O País**. Maputo, 02/02/2022. Disponível: <https://www.opais.co.mz/arte-e-historia-encontram-lugar-no-museu-da-presidencia/>

JORNAL IKWELI. Justino Cardoso envolve-se na sensibilização para a prevenção do coronavírus. Nampula, 30/03/2020. Disponível: <https://ikweli.co.mz/2020/03/30/justino-cardoso-envolve-se-na-sensibilizacao-para-a-prevencao-do-coronavirus/>

SILVA, Flora Pereira da. **Ilustrações de Justino, o Épico: a história de Moçambique em preto e branco**. Afreaka, s.d. Disponível: <http://www.afreaka.com.br/ilustracoes-de-justino-o-epico/>

Recebido em: 12/05/2022

Aprovado em: 20/06/2022