

UMA VIAGEM PELA VIDA E A OBRA  
DE MALANGATANA VALENTE: CINEMA, PINTURA, LITERATURA

A JOURNEY THROUGH THE LIFE AND WORK OF  
MALANGATANA VALENTE: CINEMA, PAINTING, LITERATURE

Carmen Lucia Tindó Ribeiro Secco\*

**RESUMO:** O documentário *Ngwenya, o Crocodilo*, da cineasta moçambicana Isabel Noronha: o diálogo interartístico com o pintor Malangatana Valente e com o escritor Mia Couto. Fragmentos do imaginário mítico moçambicano transfigurados em cores, imagens, sons, palavras, movimentos e afetos. O mergulho na memória e nas tradições. A narrativa cinematográfica de Isabel Noronha entendida como travessia dialógica por temáticas, estruturas e linguagens ligadas não só a construções identitárias e sociais relacionadas ao contexto moçambicano – em particular ao universo mítico ronga –, como também à vida e obra de Malangatana Valente e à ficção poética de Mia Couto.

**Palavras-Chave:** Moçambique, cinema, pintura, literatura, Isabel Noronha, Malangatana Valente, Mia Couto.

**ABSTRACT:** The documentary *Ngwenya, o Crocodilo* [*Ngwenya, the Crocodile*] by Mozambican director Isabel Noronha: an inter-art dialogue with painter Malangatana Valente and writer Mia Couto. Fragments of a Mozambican mythical imagery transfigured into colours, images, sounds, words, movements and affections. Diving into memory and traditions. The cinematic narration of Isabel Noronha is understood as a dialogic journey throughout themes, structures and languages connected not only to the identity and social constructions related to the Mozambican context — particularly to the Ronga mythical universe — but also to the life and work of Malangatana Valente as well as to the poetic fiction of Mia Couto.

**Keywords:** Mozambique, cinema, *painting*, *literature*, Isabel Noronha, Malangatana Valente, Mia Couto.

*Ngwenya, o crocodilo* (2007), documentário da cineasta moçambicana Isabel Noronha, versa sobre a história do artista moçambicano Malangatana Valente, iniciando-se da seguinte forma:

---

\* Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, Rio de Janeiro. Professora Doutora, Titular de Literaturas Africanas. Pesquisadora 1 do CNPq. Estágio Pós-Doutoral na UFF e em Moçambique. Endereço eletrônico: carmen.tindo@gmail.com

Um dia, Xiluwa – Isabel –, conheceu, na escola, Cecília, filha de Malangatana Valente. Indo à casa da amiga, viu desenhos e telas do pintor e achou que ele poderia traduzir em palavras o universo sensorial a que ela sabia pertencer, mas que não conseguia nomear. Guardou, então, a promessa de Malangatana a levar, um dia, a esse lugar mágico. Trinta anos depois, seguiu, junto com ele, à procura das chaves para a compreensão das tradições moçambicanas, em particular do universo mítico ronga, do qual faziam parte Malangatana e seus antepassados. Acompanhando-o, viajou entre memórias sensíveis e recordações antigas, medos noturnos e histórias misteriosas, lembranças eróticas e o calor da fogueira. A cada etapa da viagem, foi captando os contornos oníricos e as infinitas cores do mundo sagrado de Malangatana.

(NORONHA, 2007a, <http://www.flcs.uem.mz/files/progccm.pdf> Acesso 15/05/2015).

A ideia do documentário nasceu na infância de Isabel, quando ela fez amizade com a filha de Malangatana, o que lhe deu condições de conhecer, um pouco, o lado rural de Moçambique. O filme *Ngwenya, o crocodilo* se constitui, por conseguinte, não só como uma viagem interartística pela vida e obra de Malangatana, mas como uma travessia pela história moçambicana e pelas tradições ronga.

O cinema-documentário na África tem sido frequente, contribuindo para uma revisitação crítica das raízes identitárias que foram esgarçadas e silenciadas pelas colonizações opressivas que, em geral, não respeitaram as culturas locais. Os documentários podem ser considerados fonte de pesquisa e ensino da história; contudo, por mais fidelidade que guardem em relação ao real histórico, são, assim como o cinema de ficção, representações parciais e subjetivas da realidade.

A produção recente dos documentários biográficos (...) apoia[m]-se nas fontes da história e da memória; os filmes buscam, nos rastros da primeira, o caminho para se viabilizarem. Nesse percurso, exploram as imagens e sons de arquivo, de modo que estes não sejam apenas registros, porém matéria viva e aberta aos questionamentos e digressões do passado e do presente (...) (TAVARES, 2013, p. 135).

Estudiosos do documentário cinematográfico identificam vários tipos, “cada um deles com características formais e ideológicas distintas” (NICHOLS, 2005, p.47): “o documentário clássico; o documentário moderno; o documentário pós-moderno; o documentário cabo” (RAMOS, 2008, p. 38).

No primeiro estilo, o clássico, há um compromisso com propostas sociais. O cinema é usado para politizar as massas, sendo veículo para a difusão de propósitos didáticos. Em termos estilísticos, a voz *over* desenvolve uma argumentação lógica, não deixando questões abertas para o espectador.

O segundo tipo de documentário versa sobre o cinema direto e o cinema verdade, podendo ser denominado de “documentário moderno” (RAMOS, 2008, p. 38); surgiu nos anos 1960, devido ao aparecimento de tecnologias, como a gravação simultânea de som e imagem por meio de aparelhagem portátil. O cinema direto, nos Estados Unidos, propôs o uso da câmera em recuo, focalizando os acontecimentos, de modo objetivo, sem nenhuma intervenção. Na França, o cinema verdade, ao contrário, se caracterizou por uma ética da intervenção (RAMOS, 2008, p. 38).

O terceiro tipo é denominado “documentário pós-moderno” (RAMOS, 2008, p. 39); inclui uma diversidade de narrativas audiovisuais complexas. O realizador assume

a subjetividade do discurso, identificando-se com o depoimento das personagens e/ou falando sobre sua própria vida, sua família, etc. (RAMOS, 2008, p. 39). Diferentemente do documentário clássico, o terceiro estilo aborda casos pessoais, subjetividades sociais.

O quarto estilo é chamado de “documentário cabo” (RAMOS, 2008, p. 40). Neste, a narração, seja em voz *over* ou *off*, é construída por depoimentos, entrevistas, diálogos, encenação etc. “O documentário cabo, assim, é polifônico, porém é, também, unívoco, não deixando questões abertas como o fazem os documentários modernos e pós-modernos; tampouco explora a subjetividade, aproximando-se bastante do estilo objetivo da reportagem televisiva” (RAMOS, 2008, p. 41).

O filme de Isabel Noronha se aproxima mais do chamado documentário “pós-moderno”, na medida em que apresenta um viés afetivo muito forte, erigindo-se pela tensão entre o biográfico, o mítico, o histórico, o ficcional. A realizadora assume a subjetividade de seu discurso, bem como a dos depoimentos de Malangatana Valente acerca de sua vida, família, arte e país. Há uma linguagem calcada em afetos e, conforme Ismail Xavier, o cinema, nesse caso, se torna

instrumento de um novo lirismo e sua linguagem é poética justamente porque ele faz parte da natureza. O processo de obtenção da imagem corresponde a um processo natural – é o olho e o “cérebro” da câmera que nos fornecem a nova e mais perfeita imagem das coisas. O nosso papel, como espectadores, é elevar nossa sensibilidade de modo a superar a “leitura convencional” da imagem e conseguir ver, para além do evento imediato focalizado, a imensa orquestração do organismo natural e a expressão do “estado de alma” que se afirmam na prodigiosa relação câmera-objeto (XAVIER, 2005, p. 103-104).

No documentário de Isabel Noronha, não só câmera e objeto encontram-se em orquestração. Também câmera e sujeito(s) se harmonizam e expressam emoções que atingem os espectadores. O filme se inicia com Malangatana pintando e cantando ao som dos pássaros. Ouve-se uma canção mágica: uma saudação à natureza. Na tela, a seguir, vê-se o rosto de uma mulher – Xiluwa –, que é Isabel Noronha adulta, autora do guião, elaborado em parceria com Malangatana.

O olhar cinematográfico trilha os caminhos afetivos da memória individual e coletiva do pintor e de Isabel. Ingressa no passado mítico e sagrado do Mestre, também poeta e curandeiro. Traz vivos, da primeira infância da cineasta, tanto a lembrança da ama negra que, carinhosamente, a embalara ao som de cantigas tradicionais, como o fascínio e o medo experimentado, quando miúda, diante dos monstros desenhados pelo pintor. São memórias afetivas as captadas pelo filme que, adotando uma perspectiva semelhante à conceituada por Walter Benjamin em relação ao lembrar, reafirma a ideia de que “um acontecimento vivido é finito, ou pelo menos encerrado na esfera do vivido, ao passo que o acontecimento lembrado é sem limites, porque é apenas uma chave para tudo que veio antes e depois” (BENJAMIN, 1994, p. 37). Dessa forma, a memória, ilimitada, comunga da imaginação e da fantasia, revisitando cenas do outrora com o poder das experiências afetivas armazenadas no inconsciente.

Na cena seguinte, o passado de Isabel e Cecília é recordado, com a imagem delas ainda crianças, no interior do ateliê de Malangatana Valente. As telas do pintor expressam monstros e cores do imaginário moçambicano. Xiluwa, a menina branca, pergunta a ele porque desenhava tantos monstros com sangue. Ele responde que esses seres mágicos eram amigos dele, que ela voltasse mais tarde e ele lhe contaria sobre essas figuras.

O pintor, então, pára de pintar, canta e vai buscar uma flor, símbolo da magia daquele espaço. Ao fundo, escutam-se, também, músicas clássicas. Há uma hibridação de ritmos e melodias pertencentes tanto às culturas locais, como à cultura europeia imposta pelos colonizadores portugueses. Polifonicamente, diversas musicalidades em diálogo apontam para a mestiçagem cultural existente em Moçambique.

Malangatana se tornara, ao longo dos anos, um “Mestre da Natureza”; dizia que frequentara a “Universidade da Vida”. Ele era originário do clã dos Ngwenya (palavra que, na língua ronga, significa crocodilo), pois seus familiares ancestrais eram comedores desse réptil.

O filme de Isabel, apreendendo o clima onírico e mágico dos cultos e hábitos tradicionais locais, acompanha o percurso de Malangatana, cujos passos vão revisitando costumes, práticas religiosas e sociais do povo ronga do sul moçambicano. Por exemplo: a imagem do nascimento de um menino é trazida à cena fílmica e o Mestre festeja a chegada do miúdo, jogando um pau queimado com leite materno, ritual ali praticado com o intuito de fazer a criança crescer com correção, tradição e saúde. A mãe do menino mostra-o à lua, e a avó agradece a chegada do neto: “*kanimambo! kanimambo! kanimambo!*”

O pintor continua a caminhar e a máquina filmadora o segue, descortinando seu cotidiano rural, iluminado pela beleza do pôr do sol, pelo frescor das árvores, pela alegria dos meninos brincando, dando de comer e de beber a porcos, cabritos, galos, patos, galinhas.

Malangatana canta para sua mãe e seus ancestrais que já morreram. Ensina pintura para as crianças, mostrando como moer a mulala, planta com a qual faz tintas para colorir seus quadros. Ele pinta o outrora de seus ancestrais; canta, relembrando, entre outras coisas, a tradição ronga de como cortejar uma mulher.

A câmera vai apreendendo e superpondo cenas: o pintor vê um tronco, imagina uma mulher e, depois, um crocodilo, havendo, ali, uma relação erótica dele com a madeira, antes de começar a esculpi-la. O olhar cinematográfico mergulha na tradicional região da Matalana, onde morava o pintor. Descreve a floresta próxima que era habitada por feiticeiros e espíritos, por corujas e mochos. Penas de galinhas e cinzas invadem o espaço fílmico, simbolizando feitiços. Lendas e estórias das tradições se cruzam: surge a figura do Bunhale, o amigo dos hipopótamos e feiticeiros, os quais, segundo as crenças locais, voavam à noite, *xinguilavam* (=sacudiam o corpo e os braços) para incorporarem espíritos e jogavam os *tinholos* (=ossinhos mágicos) para adivinharem o futuro. O filme, assim, reinventa ritos, canções, a magia dos feiticeiros, donos da floresta sagrada moçambicana.

Malangatana pinta a vida mítica e, ao mesmo tempo, real de Moçambique. O documentário se tece por meio de uma relação criativa entre suas memórias, história, cultura e biografia. O Mestre trabalha ouvindo, também, cantos gregorianos, músicas protestantes. Mistura essas sonoridades com a Bíblia e a cruz católicas, assim como com as danças e os ritmos moçambicanos. Em razão de ter convivido, durante sua vida, com diferentes culturas, conseguia colocá-las em interação, expressando, dessa forma, a “moçambicanidade” plural de seu país.

As reminiscências pessoais do pintor vão-se entrelaçando às cenas fílmicas que recriam a ancestralidade ronga. Malangatana recorda que salvara a mãe, mentalmente doente, quando ela tentara se enforcar com a própria capulana. Sua progenitora fora afiadora e tatuadora de donzelas da tradição. A imagem que guarda da figura materna é dela tecendo com miçangas, cantando e ensinando esse ofício às mulheres da aldeia. O Mestre adverte aos meninos, à sua volta, que tecer era uma tarefa feminina, enquanto aos homens cabia o trabalho de construir. Lembra que, entre os rongas, um homem só

era considerado homem, quando possuía uma casa. Passa, então, a instruir os miúdos a erguerem casas com cordas e caniços.

A câmara segue, revelando práticas antigas: as mulheres plantando e pilando; os homens caçando. Todos *faziam* preces ao sol. Os Ngwenya tinham vindo de Ussapa para Maputo. Eram procedentes do rio e comedores de crocodilos. Possuíam o hábito da contação de histórias à beira da fogueira: *karingana ua karingana!*

Um primo do Mestre, abrindo a roda do contar, relata como o pintor aprendera a desenhar e a tocar guitarra. Uma mulher, a seguir, toma a palavra e recorda os tempos da escola, quando Malangatana desenhava a floresta com seus espíritos e fantasmas, com seus monstros, *shetanis* e corujas.

Outros ângulos da história pessoal de Malangatana Valente são revisitados pelo filme: o pintor mostra seu ateliê, cujo projeto recebera do amigo Pancho Guedes, com quem sempre discutia assuntos artísticos; fala de sua prisão pela PIDE, por ter sido militante da Frente Sul e por seus quadros denunciarem a violência colonial.

O pintor relata, ainda, que trabalhara em muitas casas da cidade, tendo, por isso, mesclado suas tradições rongas com práticas e costumes de outras culturas ali existentes, formadas por portugueses, indianos, mulçumanos, mulatos.

O documentário coloca, a seguir, o escritor Mia Couto em interlocução com o Mestre. Em seu depoimento, Mia declara que a pintura de Malangatana muito tinha ajudado sua escrita, na medida em que cada traço e cor das telas o instigaram a pensar, a sonhar e a descobrir a mestiçagem como constituinte da multifacetada e híbrida identidade moçambicana. Mia Couto lê trechos de seu livro *O beijo da palavrinha*, ilustrado com pinturas de Malangatana Valente.

Há um forte tom lírico na escrita literária de Mia Couto. Literatura e pintura se entrelaçam e a poesia das letras se intertextualiza com as telas do pintor, sendo ambas captadas pelo olhar afetivo da câmara cinematográfica de Isabel Noronha. Efetua-se, portanto, uma correspondência entre artes, comprovando a tese de Étienne Souriau de que “pintores, escultores, músicos, poetas são levitas do mesmo templo” (SOURIAU, 1983, p.14). De acordo com esse filósofo,

poesia, arquitetura, dança, música, escultura, pintura são todas atividades que, sem dúvida, profunda e misteriosamente, se comunicam ou comungam. (...) algumas destinam-se ao olhar, outras à audição. Umas erguem monumentos sólidos, pesados, estáveis, materiais e palpáveis. Outras suscitam o fluir de uma substância quase imaterial, notas ou inflexões da voz, atos, sentimentos, imagens mentais. Umas trabalham este ou aquele pedaço de pedra ou de tela, definitivamente consagrados a determinada obra. Para outras, o corpo ou a voz humana são emprestados por um instante, para logo se libertarem e se consagrarem à apresentação de novas obras e, depois, de outras mais (SOURIAU, 1983, p.16).

Dialogando com o texto de Mia Couto, as ilustrações dão mais plasticidade e cromatismo à linguagem e às imagens literárias, cuja complexidade e beleza estética tornam *O beijo da palavrinha* (COUTO, 2006, p.1-32) um livro para todas as idades. A tela de Malangatana selecionada para a capa, intitulada “Metam a menina no barco numa viagem salvadora”, faz parte da história e aponta para a profunda travessia existencial e mítica que, ao longo da narrativa, é empreendida por Maria Poeirinha, a personagem principal, menina muito pobre que não conhecia o mar, porque nunca saíra de sua aldeia no interior.

O enredo do livro de Mia Couto contém mensagens profundas e inquietantes. A situação de miséria vivenciada pela protagonista e sua família ganha relevo pela ilustração, na qual figuras humanas se tangenciam espremidas, com olhos agudos e assustadores que traduzem desespero diante da fome, da pobreza, da amargura e da morte ao redor. Um onirismo pictórico rompe o contorno da tela e atinge o âmago daqueles que a contemplam. Mia Couto, em entrevista acerca de *Malangatana*, comenta, justamente, a respeito desse procedimento recorrente na obra do pintor:

Estes rostos repetidos até a exaustão do espaço, estas figuras retorcidas por infinita amargura são imagens deste mundo criado por nós e, afinal, contra nós. Monstros que julgávamos há muito extintos dentro de nós são ressuscitados no pincel de Malangatana. Ressurge um temor que nos atemoriza porque é o nosso velho medo desadormecido. Ficamos assim à mercê destas visões, somos assaltados pela fragilidade da nossa representação visual do universo.

(...)

No seu traço está nua e tangível a geografia do tempo africano. No jogo das cores está, sedutor e cruel, o feitiço, (...)

Estes bichos e homens, atirados para um espaço tornado exíguo pelo acumular de elementos gráficos, procuram em nós uma saída. A tensão criada na tela não permite que fiquem confinados a ela, obriga-nos a procurar uma ordem exterior ao quadro. Aqui reside afinal o génio apurado deste "ingénuo" invocador do caos, sábio perturbador das nossas certezas (COUTO, 1996, p. 12-13).

Os olhos arregalados desacomodam; despertam, logo à saída, uma instabilidade interior, que aguça as incertezas não só das personagens, mas também dos leitores. É com tal sensação que lemos a estória de Maria Poeirinha, “menina das margens”, cuja única riqueza era o irmão Zeca Zonzo, um miúdo também divergente, porque *desprovido de juízo*, com a cabeça sempre nas nuvens. É ele quem, afastado do senso comum, não sucumbe inteiramente à pobreza, nem à doença, ensinando a irmã a sonhar e a imaginar.

Viviam os dois irmãos, assim, a construírem castelos imaginários: os de Poeirinha eram de areia e os de Zeca, todos de ar. Quem chega e quebra essa polaridade entre areia e ar é uma terceira personagem, o Tio Jaime Litorânio, que insere o elemento água na narrativa, ao defender a necessidade de se conhecer o mar. Este, metáfora da esperança, colore de azul a vida e os sonhos pequeninos das duas crianças. Zeca, no entanto, já possuía características marinhas, pois vivia zonzo, ou seja, mareado, em frequentes e vertiginosas acrobacias de ideias. Maria Poeirinha não: apenas vislumbrara o rio e sonhava arrastar seu manto pelo fluir da correnteza.

A par do empenho do tio na viagem rumo às praias, esta não se fez, em razão da fragilidade de Poeirinha. Arfando como um passarinho, a menina definhava e quem conseguiu fazê-la conhecer o mar foi o irmão: não pela visão da realidade nem pelas cores das imagens desenhadas, mas pela imaginação e pelo traçado das letras. Segurando os débeis dedinhos da irmã, Zeca Zonzo a levou a descobrir as curvas das vagas oceânicas nos contornos do *m*; o voo da liberdade criadora, por intermédio da letrinha *a*, ave voando em direção ao infinito.

- Experimente outra vez, mana. Com toda atenção. Agora, já está sentindo?
- Sim. O meu dedo está a espreitar.
- E que letra é?

– **É um “m”.**

E sorriam os dois, perante o espanto dos presentes. Como se descobrissem algo que ninguém mais sabia. E não havia motivo para tanto espanto. Pois a letra “m” é feita de quê? É feita de vagas, líquidas linhas que sobem e descem.

(...)

– E essa outra lettrinha, essa que vem a seguir?

– **Essa a seguir é um “a”.**

– É uma ave, uma gaivota pousada nela própria, enrodilhada perante a brisa fria.

(COUTO, 2006, p.22 – fontes maiores e grifos do autor).

No branco do papel, revelou-se, desse modo, à Poeirinha o impetuoso poder da escrita. A menina, então, em êxtase, se afogou na palavrinha *mar* e empreendeu sua derradeira viagem. Uma viagem transcendental, marcada pela alegoria do beijo que significa união e espiritualidade.

Da boca sai o beijo, assim como dela também se desprende o sopro vital que se transforma no verbo criador, no barro da palavra. Pó, poeira: Poeirinha.

*O beijo da palavrinha* reflete, desse modo, lírica e filosoficamente, acerca da existência humana, da importância dos sonhos e do poder revitalizador da linguagem. Como sopro espiritual, esse beijo arrasta a Poeirinha pelas correntes do mar, do tempo e do discurso, fazendo-a esquecer a doença e seu estado debilitado para renascer como poeira cósmica, origem-explosão do Cosmos, matriz permanente da imaginação criadora.

Após a referência ao livro de Mia Couto, o olho-câmera de Isabel Noronha retoma cenas da vida do Mestre Malangatana. Este é focalizado com uma mala cheia de coisas mágicas que se destinavam a invocar os espíritos. O pintor, por meio desses objetos sagrados, agradece aos antepassados. Sabe que estes deviam ser sempre cultuados, pois eram a fonte em que sua arte havia bebido. Tinha consciência, também, de que devia celebrar Pancho Guedes que o educara, o colocara em contato com outras artes e o incentivara a pintar as raízes moçambicanas.

O documentário se encerra com cenas da religiosidade local: mulheres *xinguilam*; Malangatana canta e pinta, como no princípio do filme; mostra seu ateliê e sua gratidão aos ancestrais que o inspiraram, dizendo: “*Kanimambo!*”

Fecha-se, assim, a travessia fílmica pelo universo biográfico, artístico e mítico-religioso do Mestre, cujas telas, poemas, canções e ensinamentos de vida fazem parte do patrimônio histórico-cultural de Moçambique.

## REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7. Ed. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1994, p. 37.

COUTO, Mia. Depoimento inserido na reportagem "Malangatana Valente Ngwenya: Relação Fiel e Verdadeira", organizada por Rodrigues da Silva. In: *Jornal de Letras-JL*. Ano XVI, nº 663. Lisboa, 13 a 26 de março de 1996, pp. 12-13.

\_\_\_\_\_. *O beijo da palavrinha*. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2006, p. 1-32.

NICHOLS, Bill. “A voz do documentário”. In: RAMOS, Fernão (org.), *Teoria contemporânea do cinema: documentário e narrativa ficcional*. São Paulo: SENAC, 2005. v. II. p. 47, p. 48 e p. 49.

NORONHA, Isabel. *Entrevista*, 2007a. Disponível em:

< <http://www.flcs.uem.mz/files/progccc.pdf> > Acesso em 15/05/2015.

\_\_\_\_\_. *Ngwenya, o crocodilo*. Documentário africano de 90 min. Maputo: Ébano Multimídia, 2007b. Disponível em:

<<https://www.youtube.com/watch?v=sAyyPhljCY0>> Acesso em 20 /07/ 2015.

RAMOS, Fernão Pessoa. *Mas afinal... o que é mesmo documentário?* São Paulo: SENAC, 2008, p. 38, p. 39, p. 40 e p.41.

SOURIAU, Étienne. *A correspondência das artes: elementos de estética comparada*. Trad. M. Cecília Queiroz de Moraes Pinto e M. Helena Ribeiro da Cunha. São Paulo: Cultrix, 1983, p.14 e p. 16.

TAVARES, Denise. “Subjetividades Transbordantes: Apontamentos sobre o Documentário Biográfico, Memória e História”. *Doc On-line. Revista digital de cinema documentário*. N.15, dezembro 2013, p. 111-135. Disponível em:

<[http://www.doc.ubi.pt/15/dossier\\_denise\\_tavares.pdf](http://www.doc.ubi.pt/15/dossier_denise_tavares.pdf)> Acesso em 26/6/2014.

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. 3.ed. ampliada. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2005, p. 103-104.