

UM OLHAR SOBRE O CINEMA LUSO-AFRICANO

Letícia Pereira de Andrade¹

RESUMO: Neste trabalho, focaremos o modo como a narrativa cinematográfica luso-africana trata do tema nação num território colonial fronteiriço, em uma hipótese interpretativa de que o cinema permite a redefinição da própria representação das populações locais. Esse olhar para o cinema luso-africano foi possível graças à professora Ana Mafalda Leite, da Universidade de Lisboa, que apresentou vários filmes e levantou várias discussões no curso “Literatura e Cinema Luso-africano”, na UFRGS, enfatizando, sobretudo, Moçambique e o cineasta Licínio Azevedo.

Palavras-chave: cinema luso-africano; nação, Moçambique, Licínio Azevedo.

A LOOK AT THE LUSO-AFRICAN CINEMA

ABSTRACT: In this work, we will focus on how the Luso-African film narrative deals with the subject Nation in a frontier colonial territory, in an interpretive hypothesis that cinema allows the redefinition of the own representation of local populations. This “look” at the Luso-African film was made possible thanks to Professor *Ana Mafalda Leite*, University of Lisbon, which presented several films and raised various discussions in the course "Literature and Cinema Luso-African", *UFRGS*, especially emphasizing the country of Mozambique and the filmmaker *Licínio Azevedo*.

Keywords: Luso-African cinema; nation; Mozambique; *Licínio Azevedo*.

1. CINEMA LUSO-AFRICANO

O cinema surge no século XIX, graças à invenção do cinematógrafo dos irmãos Lumière. Contudo, o cinema luso-africano é recente, podendo ser datado a partir de fins de 1950, com o filme *Afrique Sur Seine* de Sommanou Vieyra e Mamadou Sarr.

Com a independência dos países africanos de língua portuguesa, surgiu ou intensificou-se a produção cinematográfica nesses locais. Como aconteceu em Moçambique, onde Samora Machel se empenhara, assim que assumiu o governo, a criar um instituto nacional de cinema com a finalidade de atuar na eliminação dos resíduos do colonialismo e de

¹ Mestre em Letras pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul. Atualmente doutorando em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, RS, Brasil. leticia@uems.br

educar, mobilizar e organizar o povo local. Esse instituto de cinema foi chamado de *Kuxa Kanema* que literalmente quer dizer “o nascimento do cinema” (LEITE, 2014).

A narrativa cinematográfica pode ser um olhar de quem experimenta a história ou de um observador de fora. Ou seja, alguém pode narrar a experiência de jogador de futebol, porque é um deles; e pode narrar as experiências de um jogador de futebol porque acostumou a observá-lo. Assim, em narrativas cinematográficas do tempo colonial, os africanos surgiam apenas em segundo plano, animalizados ou infantilizados, por meio de um “olhar colonial” (LEITE, 2014). Apenas a partir do momento em que desejam alcançar a independência que os africanos assumem papéis de protagonistas, como no cinema anticolonial incentivado pela Frente de Libertação de Moçambique - FRELIMO. Após a independência, com o surgimento do *Kuxa Kanema*, por exemplo, a intenção do cinema era filmar e protagonizar o povo africano e devolver essas imagens de si mesmo, para que assistissem em vários lugares, não apenas nos grandes centros, onde, na maioria das vezes, apresentavam-se apenas filmes estrangeiros, sobretudo, americanos (LEITE, 2014).

Dessa forma, com a independência, esses países africanos fizeram suas próprias escolhas em relação às suas produções cinematográficas. Entretanto, por conta do desmantelamento das estruturas socioeconômicas e administrativas após a Revolução dos Cravos, esses países ficaram sem pessoas qualificadas para trabalhar com o cinema. Assim, o próprio *Kuxa Kanema* (1975–1991) recebeu cineastas de vários países, como o cineasta brasileiro, nascido em Moçambique, Rui Guerra. Este trabalhou em vários curtas-metragens que circularam em aldeias do norte ao sul de Moçambique, com fins pedagógicos de um novo projeto de nação. Nessa perspectiva, o cinema realizado em países africanos de língua portuguesa tematiza um espaço de memória colonial e de pós-independências, redefinindo a própria representação da nação.

A memória colonial desses povos vem sendo escrita através de uma câmara cinematográfica como reflexo de uma realidade social nua e crua (o chamado “cinema mutilado”), permitindo a redefinição da própria representação das populações locais, como acontece em Moçambique, um país localizado no sudeste africano que foi uma das colônias portuguesas com 16 anos de guerra.

A comunidade lusófona, encabeçada por Portugal e Brasil, foi institucionalizada como Comunidade de Países de Língua Portuguesa - CPLP, incluindo, em 1996, Angola,

Moçambique, Cabo Verde, Guiné-Bissau, São Tomé e Príncipe e Timor Leste. Segundo o estatuto da CPLP, art. 1º, p. 1, esta comunidade define-se como “o foro multilateral privilegiado para o aprofundamento da amizade mútua, da conservação político-diplomática e da cooperação entre os seus membros”. Assim, diante das dificuldades desses países africanos em relação à produção, arquivos e manutenção do patrimônio cinematográfico, os Estados membros da CPLP levantaram várias metas de apoio e colaboração mútua para valorização desse patrimônio cultural luso-africano.

A CPLP deveria fazer circular com mais facilidade os filmes luso-africanos entre seus Estados membros. Contudo, os laços existentes parecem ser mais políticos do que em termos práticos, como bem apresentou a “professora luso-africana” Ana Mafalda Leite (2014). Uma vez que, por exemplo, no Brasil, filmes luso-africanos não são comercializados. Será que o cinema luso-africano ainda não está reconhecido no mundo globalizado como deveria?

São múltiplos os usos do conceito de comunidade lusófona, assim como são múltiplos os interesses políticos que à sua volta se vão tecendo. Contudo, não nos deteremos a essa discussão neste trabalho, apenas estamos aproveitando a oportunidade para mostrar essa necessidade de se ampliar a circulação e o trato com a arte cinematográfica luso-africana. Talvez por essa lacuna que se tem usado as tecnologias de armazenamento e reprodução (de *download* legal ou ilegal) desses filmes luso-africanos.

O cinema consiste principalmente em adaptações literárias de romances nacionais, muitas vezes filtrados pelo olhar de realizadores lusitanos, mas o cinema que evidencia apresentar uma África já colonizada por Portugal que deseja construir ou reconstruir uma nação, mobiliza forças para abrir um espaço democrático, para dar voz ao silenciado, para olhar a partir de dentro. Nesse sentido vêm trabalhando os cineastas: Flora Gomes, Zezé Gambôa, Tambla, Rui Guerra, Cacá Diegues, Margarida Cardoso, Zózimo Bulbul, dentre outros, Licínio Azevedo, o cineasta que nos mostra por meio da arte cinematográfica uma Moçambique a se alçar.

2. DESCOBRINDO UMA MOÇAMBIQUE

Conhecer uma Moçambique por meio da narrativa verbal tem sido uma das poucas opções para nós brasileiros. Moçambique é uma terra africana que foi apresentada a nós leitores brasileiros, sobretudo, por meio de textos literários escritos por António Emílio Leite

Couto (1955), mais conhecido por Mia Couto. Entretanto, a narrativa cinematográfica luso-africana ainda não está no mercado brasileiro.

Qualquer obra de arte, como o cinema, que tem contribuído para reconstruir experiências, possui implícita ou explicitamente uma série de considerações acerca do mundo e do ser humano, podendo ter a sua utilidade cultural, como diz Feijó (2012, p. 157). Pode-se dizer que há uma dimensão filosófica, religiosa, política, ética ou sociológica que se reflete no que se cria, pois todas as criações surgem num contexto, em certa área geográfica, refletindo uma cultura. Nessa perspectiva, a imagem cinematográfica é um meio privilegiado para se apresentar um país, sua paisagem, seu povo, seu governo. De uma maneira geral, a narrativa cinematográfica de Licínio Azevedo mostra, aos seus espectadores, uma Moçambique ainda em construção enquanto nação.

Segundo Rodrigues (2012, p. 1), Moçambique é uma “zona de contato” entre povos, ou seja, um espaço propício ao surgimento de identidades híbridas e em constante transformação. Uma vez que os deslocamentos provocados pelo contato comercial, exploração marítima e territorial e tráfico de escravos, entre outros, deram origem a uma complexa rede de influências culturais, multidimensional e heterogênea. Segundo a autora (2012, p. 1), essa realidade volátil é o cenário de duas obras moçambicanas contemporâneas: o filme **Mariana e a Lua**, de Licínio Azevedo, e o romance **O Outro Pé da Sereia**, de Mia Couto. Rodrigues (2012, p. 2) afirma que essas duas narrativas definem o papel da tradição africana e seu contato com o outro (que curiosamente nos dois casos é representado como norte-americano) contribuindo para a formação de uma identidade cultural errante em Moçambique.

O cinema luso-africano retrata a realidade da África ex-colônia, o sofrimento dos “combatentes e sobreviventes”, o “mosaico das ruínas”, mas também os cineastas abordam a realidade ou a memória pelos programas estéticos e poético-narrativos quanto pelas questões socioculturais e políticas. Assim, esse “cinema mutilado” (ou “narrativa de dilaceramento”, como preferem outros chamar) deveria estar presente no mercado cinematográfico de todos os países, sobretudo, os lusófonos, pois trata de temáticas mundiais como a luta contra o VIH-SIDA, a emancipação das mulheres e outros oprimidos socialmente, a luta pela fome, a crítica à estruturação política corrupta e várias outras temáticas presentes nos filmes como: **Margarida e Hóspedes da noite**.

Esses filmes moçambicanos apresentam uma realidade social, descrevendo o comportamento humano, as convenções inventadas e seguidas por uma comunidade que as aceita sem reflexão, como, por exemplo, a subjugação das mulheres. Acreditamos, conforme o professor e pesquisador Feijó (2012), que a arte deveria contribuir para o desenvolvimento da consciência e melhorar a vida em sociedade. Como diz Feijó (2012, p. 168), só pensando em termos de transferência do campo da arte para outros campos que se pode quebrar as algemas do povo e contribuir para um futuro melhor.

Os moçambicanos, desde a FRELIMO, têm um relacionamento estreito com o cinema, o que explica a importância do documentário em Moçambique e o êxito dos festivais de cinema e o desejo de descolonização por meio do cinema. A luta pela independência e democratização do país fez com que um grupo de jovens realizadores e técnicos se mobilizassem para a realização de documentários sobre a ex-colônia. Assim, o nascimento de produções cinematográficas, ditas realmente moçambicanas, surge juntamente com o desejo da independência, por volta de 1975.

Nessa época, os cineastas tinham incentivo do governo para produzirem filmes. E esses eram divulgados em salas de cinema móveis, os *Kuxa Kanemas*, visando atingir toda a população moçambicana. Em 1991, ocorreu um incêndio no instituto que arquivava os filmes do *Kuxa Kanema*, sendo destruído todo o equipamento de produção. Desde então, o Estado deixou de dar apoio ao setor cinematográfico, obrigando os cineastas a se unirem para continuar suas produções, com apoios financeiros não governamentais. Por isso, em 2003, foi criada a Associação Moçambicana de Cineastas - AMOCINE, cujo objetivo é revitalizar a produção cinematográfica no país. Também foi criado um fundo de apoio ao cinema moçambicano com financiamento da Cooperação Francesa. Contudo, apesar desses esforços, continua precária a estrutura de distribuição desses filmes (LEITE, 2014).

Graças ao curso ministrado pela professora Ana Mafalda Leite (2014), realizamos um contraponto com a escrita e a imagem artística que discursa sobre Moçambique. Passamos a ter um semestre do conhecimento sobre o cinema, uma das artes mais importante nos países luso-africanos, pois como diz Fernando Arenas (*apud* RODRIGUES, 2012, p. 4), o cinema desempenhou um papel fundamental na representação das lutas de libertação e na galvanização de apoio aos movimentos políticos triunfantes que chegaram ao poder após a

independência e vêm construindo a nação pós-colonial. Também, passamos a conhecer parte da vida e obra de Licínio Azevedo.

3. LICÍNIO AZEVEDO: PAI DO CINEMA MOÇAMBICANO?

Licínio de Azevedo nasceu em Porto Alegre, no sul do Brasil, em 1951. Envolveu-se nos movimentos estudantis dos anos de 1960 e dedicou-se ao jornalismo repórter, passando por vários jornais de oposição à ditadura militar. Ele escreveu vários livros, trabalhou em rádio, TV e diversos jornais. Viajou pela América Latina, a pé e à boleia, em busca de histórias dos povos e dos movimentos libertários de países como Nicarágua, Bolívia, Uruguai, Argentina ou México. Por escrever um jornalismo que denunciava os abusos da polícia, foi despedido da profissão de editor do jornal de São Paulo. Por isso, em seguida foi para a África, em meio à guerra colonial, para continuar seu trabalho de jornalismo repórter.

Dessa forma, Licínio acompanhou de perto os processos de independência nessas colônias. Primeiramente, viajou para a Guiné Bissau, com a missão de formar jornalistas, no *Nô Pintcha*. Por ali o cineasta permaneceu dois anos. Aproveitou para falar com camponeses ex-combatentes do Partido Africano para a independência da Guiné e Cabo Verde – PAIGC, recolhendo relatos sobre a guerra e transformando-os em histórias de ficção.

Após escrever o livro **Diário da Libertação**, publicado no Brasil, o cineasta Ruy Guerra convidou Licínio para auxiliá-lo a montar uma estrutura cinematográfica em Moçambique. Licínio aceitou o desafio. Portanto, participou das experiências de Ruy Guerra e de Jean-Luc Godard no Instituto Nacional de Cinema de Moçambique - INC.

Quando a Guerra Civil começou, os intelectuais voltaram para seus países de origem, mas Licínio decidiu ficar, servindo ao povo moçambicano como funcionário do INC. Nessa época, no norte de Moçambique, Licínio escreveu dramas que posteriormente serviram para compor o filme **O Tempo dos Leopardos**. Juntamente com Luís Carlos Patraquim, produziram textos para documentários não só em Moçambique, mas também em Angola. E foi nesse contexto que, em conjunto com um grupo que ia se formando e se fortalecendo, Licínio fez os seus primeiros filmes. No final da guerra, esses intelectuais já tinham largas dezenas de produções, documentários de 10 minutos, filmados por todo o país, de norte ao sul.

Após o período da guerra, Licínio criou uma estrutura de produção, a Ébano Multimídia, e dedicou-se ao cinema, apesar da carência de meios e de profissionais para trabalhar na área. Fez dezenas de documentários ao longo dos anos, filmes como, por exemplo, estes assistidos no curso livre da UFRGS: **Tchuma Tchaco** (1997), **Mariana e a Lua** (1999), **O Grande Bazar** (2006), **Hóspedes da noite** (2007), **Ilha dos espíritos** (2010) e **Virgem Margarida** (2012) - que é um dos raros longas-metragens de ficção moçambicana.

Tchuma Tchaco significa “nossas riquezas”, de acordo com Cantizani *et al.* (2011), e faz referência ao nome de um projeto em que o governo moçambicano estimulava a população a explorar e a proteger o meio ambiente. Os dramas se passam à margem sul do rio Zambeze - uma parte isolada de Moçambique, delimitada por Zimbábue e Zâmbia. Os habitantes desta região rica em matérias primas, no entanto, são muito pobres. A tarefa de conscientizar essa população sobre a questão de preservar a flora e a fauna não é tarefa fácil, pois sempre viveu da caça, pesca e agricultura. Por isso, segundo a população, os responsáveis pelo projeto deveriam pedir permissão aos espíritos principais da floresta: o leão, o macaco, a cobra e o leopardo.

Mariana e a Lua é um documentário que relata a viagem aos Estados Unidos de Mariana, curandeira e líder espiritual da aldeia *Bawa*, em Moçambique. Nos Estados Unidos, a protagonista partilha a experiência da sua comunidade com o programa de desenvolvimento, baseado em preservação de recursos naturais, *Tchuma Tchato*. Mariana é, de fato, um sujeito ativo da história narrada e não apenas um objeto de estudo visto através da cortina de estereótipos e projeções exotizantes. A curandeira conta a sua experiência, suas crenças e os costumes dos seus antepassados na sua língua nativa, que é traduzida aos espectadores em legendas. Em vários momentos do filme, a câmara segue o olhar de Mariana, mostrando o mundo da sua perspectiva. Mariana, como líder espiritual, é simultaneamente a protetora de costumes e o vetor de mudança proposta pelo projeto *Tchuma Tchato*. E qual a relação com a lua do título do filme? A Lua refere-se ao encontro de Mariana com o povo polinésio, cuja imagem simboliza a própria terra deles segundo a protagonista. Assim, a tradição e a modernidade não são tratadas como conceitos binários, mas são complementos de uma mesma identidade flexível, espontânea e multicultural.

A projeção desses dois filmes, **Tchuma Tchato** e **Mariana e a Lua**, parece ser diferente de ponto de vista da perspectiva sobre a realidade africana, mas ambos indicam que

as influências culturais são muito mais complexas do que um fluxo unidirecional que transmite a “modernidade” ocidental para a realidade “tradicional” africana, pois são entidades híbridas que se influenciam mutuamente, embora, no caso do cinema, o Ocidente seja a força dominante (MURPHY *apud* RODRIGUES, 2012, p. 3).

O Grande bazar, segundo Cantizani *et al.* (2011), “é o filme de maior sucesso realizado por Licínio Azevedo”, pois contém uma estética leve, traz assuntos do cotidiano de duas crianças muito distintas que andam pelas ruas de Maputo. Paíto, o personagem principal, no começo ao fim do filme, demonstra certa tendência ao comércio, ou seja, sua agudeza é achar uma forma para conseguir dinheiro de forma honesta. Corroboramos com Cantizani *et al.* (2011), que afirmam que a abordagem do filme dá para a pobreza do local um tom leve e divertido. A pobreza e suas consequências estão explícitas nas imagens e nas atitudes dos personagens, mas não são um fator que leva aquela comunidade à infelicidade; todos são alegres e levam suas vidas de maneira simples. O filme é uma crítica, entre várias, à má distribuição de renda em Moçambique.

Hóspedes da noite registra uma das cidades destruídas pela guerra, Beira. Na era colonial, nesta cidade, havia o maior hotel de Moçambique, como 350 quartos, suítes luxuosas, piscina olímpica etc. Após a guerra, esse Grande Hotel ficou em ruínas, sem eletricidade e sem água canalizada, e passou a ser habitado por mais de 3500 pessoas desabrigadas. Algumas pessoas, como, por exemplo, professores, vivem lá há vinte anos. Mas mesmo nesta situação precária de vida, o documentário mostra uma alegria contagiante desse povo. Como na ficção **O Grande Bazar**, nesse filme também não há a intenção de causar tristeza ou sentimento de pena no espectador, há cenas de humor e alegria, apesar de retratar tamanha decadência humana.

Ilha dos espíritos aborda a história da Ilha de Moçambique, que muito antes de dar o nome ao país, durante séculos, teve um papel fundamental no Oceano Índico, como ponto de escala para navegadores do Oriente e do Ocidente que procuravam alargar as fronteiras do mundo. Ou seja, era um ponto de paragem de caravelas, ponto de encontro de piratas, lugar de mistura de raças. Assim, a ilha ergueu suas muralhas, que encerram ruas tortuosas e cheias de vida, pontuadas por casas senhoriais, igrejas e pequenos comércios. Seus habitantes orgulhosos do passado glorioso da ilha são personagens excêntricas, a exemplo: um historiador; um arqueólogo marítimo (que traz à superfície tesouros há muito tempo perdidos

em naufrágios); um pescador; o "porteiro" da ilha; uma dançarina (animadora cultural); uma colecionadora de capulanas e joias antigas; uma conhecedora dos seres mágicos que povoam o imaginário coletivo dos ilhéus; e alguns espíritos.

Virgem Margarida expõe a sociedade moçambicana pós-colonial em todas as suas contradições e resume o caminho da nação. O novo regime procura limpar as ruas da prostituição. Assim, 500 prostitutas são enviadas à força para um centro educacional algures na selva, onde são obrigadas a aprender novas regras de convivência e a redescobrir o seu papel na nova pátria. Margarida, a representação da liberdade, é uma adolescente de 16 anos que ali foi parar por engano, quando tentava comprar o enxoval para o seu casamento. Inocente, ela não tem pecados para expiar. Aos poucos, os “ideais nobres” foram deixados para trás e substituídos pela corrupção.

Diante dessas várias obras de Licínio, pensamos que é por isso que alguns dizem, como Cantizani *et al.*(2011), que o nascimento do cinema moçambicano confunde-se com o próprio Licínio Azevedo. O cinema moçambicano interessa-se pelo drama de gente e Licínio conta as histórias dessa gente que fala vários idiomas, muitas vezes, sendo necessário utilizar legendas, procedimento que, na opinião do produtor, põe as suas personagens mais à vontade e torna os filmes mais “poéticos” (COELHO *apud* RODRIGUES, 2012, p. 3).

Tendo dificuldades para encontrar atores em Moçambique, o cineasta prefere trabalhar com um comportamento natural dos atores, e o trabalho de pós-produção é limitado ao mínimo indispensável (CANTIZANI *et al.*, 2011). Também, o cineasta trabalha, em seus filmes, uma simbologia identitária, apresentando o país moçambicano a partir de várias perspectivas. Segundo Rodrigues (2012, p. 2), Licínio Azevedo prefere escolher para realização dos seus filmes o mapa geopolítico, ao invés do mapa geofísico, tendo consciência de que Moçambique é um território colonial fronteiriço e reforçando a simbólica unificação do espaço e dos seus habitantes, que, embora representem etnias, línguas e tradições diferentes, estão formando uma nação moçambicana.

Resumindo, esses filmes moçambicanos contam as suas histórias ligadas ao seu quotidiano, aos seus mitos, ao obscurantismo, às suas culturas, à sua sobrevivência e ao seu sofrimento. Assim, Licínio Azevedo abre um diálogo intertextual com o cinema sobre África, o que adicionalmente aprofunda o questionamento dos binarismos: modernidade X tradição; mulher X homem; riqueza X pobreza; branco X negro; colonizadores X colonizados etc.

4. CONSIDERAÇÕES PARA SE SEGUIR EM FRENTE

O nascimento da nação e do cinema parece gêmeo no sentido que o *Kuxa Kanema* coincide com a independência do país moçambicano, bem como o nascimento do cinema moçambicano coincide com os primeiros filmes de Licínio Azevedo.

Licínio Azevedo trabalha o multiculturalismo em seus filmes, pois é só lembrar-se das lendas, das viagens, dos diálogos de personagens como Mariana e seus companheiros, que partem de Moçambique para fora do país com o intuito de conhecer outras culturas e perceber como preservar a sua própria identidade.

Assim, esse cineasta documenta a vida das comunidades de várias regiões isoladas e silenciadas de Moçambique, tornando-as sujeito ativo da história africana. Percebemos na obra desse cineasta uma preocupação em dar um “sotaque” local aos seus filmes pelo recurso ao canto em línguas africanas e às diversas sonoridades dos instrumentos percussivos (harpa, djembe, tatã), a música e fala local estão presentes, bem como a imagem e a imaginação local, fazendo transparecer uma riqueza e a pobreza simultaneamente.

Também, seus filmes questionam a estática e eurocêntrica visão de tradição e modernidade como conceitos binários e exploram as possibilidades e os limites das várias modernidades e várias tradições que vão forjando a(s) identidade(s) moçambicana(s). A dicotomia entre tradição e modernidade não é, porém, um axioma exclusivamente ocidental. Os próprios moçambicanos também questionam a definição desses termos: tradição, modernidade, pós-guerra como faces da nação.

Dessa forma, este trabalho mostra que o curso da professora Ana Mafalda Leite (Universidade de Lisboa), realizado em julho de 2014, na UFRGS, abordou as representações da nação moçambicana em diferentes narrativas visuais assinadas, dentre outros, pelo cineasta Licínio Azevedo, que propõe a representação do cinema luso-africano a partir de dentro e pela ficção. Também, o curso (como este relatório/ensaio) se propôs a ser um embrião para se discutir teorias que vêm sendo suscitadas pelos filmes luso-africanos. Fica o convite ao leitor para buscar mais conhecimentos a partir da atividade de leitura/interpretação desses filmes aqui citados.

REFERÊNCIAS

CANTIZANI, Andressa Barbosa *et al.* O cinema em Moçambique. *RUA* - Revista Universitária do Audiovisual. Santa Catarina, 2011. Disponível em: <http://www.rua.ufscar.br/site/?p=7269>. Acesso em: 15 de julho de 2014.

ESTATUTOS DA COMUNIDADE DOS PAÍSES DE LÍNGUA PORTUGUESA. Disponível em: http://www.cplp.org/Files/Filer/cplp/CCEG/IX_CCEG/Estatutos-CPLP.pdf. Acesso em 15 de maio de 2014.

FEIJÓ, Elias Torres. Reorientação dos estudos literários para a aplicabilidade e a transferência: da feitiçaria para a medicina e os capitais em jogo. *Revista UFG*. Ano XIII, nº 12, 2012. Disponível em: http://www.proec.ufg.br/revista_ufg/julho2012/arquivos_pdf/16.pdf. Acesso em 11 de maio de 2014.

HÓSPEDES DA NOITE. Licínio Azevedo. Maputo: Eban Multimedia, 2007. (57 min).

ILHA DOS ESPÍRITOS. Licínio Azevedo. Maputo: Eban Multimedia, 2010. (63 min).

LEITE, Ana Mafalda. *Literatura e cinema luso-africano*. Curso Livre ministrado na pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS. Porto Alegre - RS, em junho de 2014.

MARIANA E A LUA. Licínio Azevedo. Maputo: Eban Multimedia, 1999. 1 filme (52 min).

O GRANDE BAZAR. Licínio Azevedo. Maputo: Eban Multimedia, 2005. (55 min).

RODRIGUES, Kamila Krakowska. Mariana e Mwadia: identidades errantes da nação moçambicana. *Revista Mulemba*, n. 7, Rio de Janeiro: UFRJ, 2012. Disponível em: http://setorlitafrika.letras.ufrj.br/mulemba/artigo.php?art=artigo_7_6.php. Acesso em: 15 de julho de 2014.

TCHUMA TCHACO. Licínio Azevedo. Maputo: Eban Multimedia. Distribuidora: Eban Multimedia, 1997. Número de fitas (2 filmes), duração em min. (56 min): son. (português); DVD AZE col; VHS_081.

VIRGEM MARGARIDA. Licínio Azevedo. Maputo: Ukbar Filmes & Éban Multimedia (MZ), 2012. (90 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=DxJ4gLIyqOI>. Acesso em 17 de junho de 2014.

Recebido em 22/05/2015.

Aceito em 11/07/2015.