

Oralidad y cine en Angola y Mozambique

Fernando González García
Universidad de Salamanca



<https://dx.doi.org/10.5209/arab.101761>

Recibido: 20/03/2025 • Aceptado: 17/09/2025

^{ES} **Resumen.** El objetivo de este trabajo es trazar un panorama acerca de la presencia de la oralidad en los cines de Angola y Mozambique desde las independencias. Nos interrogaremos por la escasísima presencia de adaptaciones de relatos tradicionales, tratando de ofrecer una explicación, y prestaremos especial atención a algunas obras que, a finales de los años setenta, parecen haber reflejado de manera consciente las tensiones que se producían entre oralidad y escritura, portugués y lenguas locales, modernidad y tradición.

Palabras clave: cine; oralidad; Angola; Mozambique; Ruy Guerra; Ruy Duarte de Carvalho.

^{EN} Orality and Cinema in Angola and Mozambique

^{EN} **Abstract.** The aim of this paper is to provide an overview of the presence of orality in the cinemas of Angola and Mozambique since independence. We will question the very scarce presence of adaptations of traditional stories, and attempt to provide an explanation, and we will pay special attention to some works which, at the end of the seventies, appear to consciously reflect tensions between orality and writing, Portuguese and local languages, modernity and tradition.

Key words: cinema; orality; Angola; Mozambique; Ruy Guerra; Duarte de Carvalho.

Sumario: 1 Introducción. 2. Los cines de Angola y Mozambique ante la oralidad popular. 3. Tensiones entre oralidad y escritura, tradición y modernidad, portugués y lenguas locales en obras de Ruy Duarte de Carvalho y Ruy Guerra. 4. Conclusiones. Bibliografía.

Cómo citar: González García, F. (2025). Oralidad y cine en Angola y Mozambique. *Área Abierta. Revista de comunicación audiovisual y publicitaria*, 25(3), 323-343.

1. Introducción

En este trabajo quiero interrogarme por la relación entre el cine y distintas manifestaciones orales de la cultura popular contemporánea y de la cultura tradicional en Angola y Mozambique, para centrarme finalmente en tres películas realizadas muy poco después de las independencias y comprobar si éstas últimas reflejan posibles tensiones entre oralidad y escritura, modernidad y tradición, portugués y lenguas locales: se trata de *Pedra sozinha não sustém panela* -de la serie documental *Presente angolano: o tempo mumuila-*, de Ruy Duarte de Carvalho, *Nelisita*, del mismo autor, y *Mueda, memória e massacre* (1979), de Ruy Guerra.

Es necesario comenzar por diferenciar dos formas distintas de oralidad, una la tradicional, de raíz precolonial, previa a la escritura, que se ha mantenido en ámbitos no urbanos; y otra urbana, muy relacionada con la escritura y con los medios en los que la voz aparece registrada, como la radio, la industria discográfica, la televisión y el cine, y que se manifiesta por ejemplo en forma de poesía recitada, o sobre todo de canciones y estilos musicales como la Semba o el Kuduro. En este sentido, a lo largo del estudio se postulará la utilidad de acudir a conceptos como el de oralidad secundaria, de Walter Ong, (1987), o el de oralidad mediatizada, de Paul Zumthor (2008) para referirnos a esas manifestaciones de la cultura popular contemporánea. La atención a Ong y a Zumthor me resulta operativa también para mostrar una situación cultural derivada de la colonización y que era todavía visible en las inmediatas posindependencias: la coexistencia de la cultura del poder colonial -cultura de la escritura heredada después por el nuevo poder revolucionario- con la matriz oral de la cultura de las etnias locales. Además, la coexistencia también de esa matriz con los medios que están generando una nueva oralidad, secundaria o mediatizada. En raras ocasiones el cine ha ofrecido una reflexión, explícita o implícita, acerca de este complejo proceso, pero podemos encontrarla en las obras que serán objeto de análisis.

La razón para centrarme en Angola y Mozambique, finalmente, es que se trata de dos países que presentan características diferenciadas con respecto al conjunto de África, derivadas entre otras cosas de su tardía independencia. Con respecto al ámbito de los países africanos de lengua oficial portuguesa que se independizaron al mismo tiempo también presentan rasgos particulares: a diferencia de Guinea Bissau o Cabo Verde, en Angola y en Mozambique nunca se generó un *crioulo*, y las lenguas que se hablan, además de la oficial portuguesa, son fundamentalmente bantúes.

2. Los cines de Angola y Mozambique ante la oralidad popular

La primera película del África subsahariana realizada por un africano fue -parece haber consenso en eso-, *Mouramani*, película hecha en Francia por el cineasta de Guinea Conakry Mamadou Touré en 1953. Perdida hasta el momento, ponía en escena un relato tradicional africano. Es de sobra conocido, pero no está de más recordarlo aquí, que el primer cine africano subsahariano tras las independencias se realizó en antiguas colonias francesas, particularmente Senegal y Níger. Aunque el interés de estos primeros cineastas africanos se centrara en la actualidad, no dejaron de entablar relaciones con la tradición, y así en fechas tan tempranas como 1965 y 1966 Paulin Soumanou Vieyra realizó en Senegal respectivamente *Sindiely* y *N'Diongane*, en las que se producía uno de los primeros encuentros entre el cine y la tradición oral en los países que han alcanzado la independencia. En *Sindiely*, los habitantes de una aldea ponían en escena una historia burlesca sobre un matrimonio concertado a través de danza, mímica y canciones en wolof; en *N'Diongane* se adaptaba un relato tradicional puesto ya previamente por escrito por Birago Diop. Por su parte, Ousmane Sembène en 1964 había recreado la figura de un griot tradicional que hacía de narrador en *Niaye*. En 1973, en Níger, Moustapha Alassane realizó *Toula, ou le génie de l'eau* a partir de una leyenda procedente de un mito, previamente adaptada en un relato por Boubou Hama. Desde los años ochenta y noventa y llegando hasta la actualidad, en este ámbito regional que fuera el África Occidental colonizada por Francia se multiplica el número de largometrajes de ficción que ponen en escena aspectos distintos de las culturas de tradición oral. Pueden ser adaptaciones de relatos tradicionales, como ocurre en *Keita, l'héritage du griot* (Dani Kouyaté, 1995), en la que un griot narra a un joven urbano de su familia la epopeya de Sundjata Keita, o *Taafa Fanga* (1997), donde Adama Drabo recrea una historia tradicional que irrumpe en una ficción de ambiente contemporáneo. Pero también muchas obras ponen en escena un pasado precolonial, a veces de carácter mítico y alegórico, como *Yeelen* (Souleymane Cissé, 1987); otras veces se recrea el ambiente de la vida cotidiana precolonial, como sucede en *Wend Kuuni*, de Gaston Kaboré (1982), que cuenta la historia de un niño mudo perdido en la *brousse* al que una comunidad adopta y al que llaman Wend Kuuni, que significaría “regalo de los dioses”, o en *Yaaba* (Idrissa Ouedraogo, 1999), en la que un niño entabla amistad con una anciana a la que en la aldea llaman bruja. En estas obras frecuentemente se recuperan y se ponen en escena formas rituales de saludo y de conversación, y se coloca en una situación comunicativa verosímil el uso de adivinanzas y proverbios.

Este tipo de largometrajes de ficción que adaptan relatos transmitidos a través de la tradición oral o recrean formas de vida precoloniales propias de las culturas orales son prácticamente inexistentes en Angola y Mozambique, con la excepción de *Nelisita* (1982) del poeta y antropólogo Ruy Duarte de Carvalho que parte, sin embargo de unos presupuestos muy diferentes y ofrece unos resultados también muy distintos. Esto ya parece marcar una diferencia notable con respecto al ámbito regional del que he hablado, y es necesario preguntarse cuál puede ser la razón. La respuesta podría ser sencilla: en Angola y Mozambique los cines nacionales surgen tardíamente, en un contexto revolucionario, y al menos durante el período marxista de partido único las preocupaciones no apuntaban a la relación del presente con otro pasado que el colonial. Además, las culturas tradicionales resultaban problemáticas para los nuevos estados, que las consideraban posibles generadoras de *tribalismo*, de identidades ajenas a las nuevas unidades nacionales, aparte de posiblemente resistentes a la transformación revolucionaria. Esto es cierto. Pero una vez terminado el período de partido único -con las elecciones de 1994 en Mozambique y 2008 en Angola- tampoco parece haber habido interés por representar el pasado precolonial en forma de ficciones ni por recuperar narraciones provenientes de la tradición oral. Las coproducciones que se han realizado tampoco han apuntado en esa dirección, ocupándose preferentemente del presente o del pasado colonial reciente. Una película como *Njinga, rainha de Angola* (Sergio Graciano, 2013), sobre la reina que resistió la invasión portuguesa en el siglo XVII, es un caso excepcional. Las adaptaciones de la literatura oral tradicional han sido y siguen siendo escasísimas. En el Mozambique marxista, el INC produjo tres cortometrajes de animación basados en relatos tradicionales, realizados por Carlos Mendes de Oliveira y Ana Fresu, de carácter didáctico y para el público infantil: *As aventuras do jovem Taca* (1980), *Contos do coelho* (1981) y *A lua e a filha que não sabia pillar* (1983). Con posterioridad, ya en otro momento histórico muy diferente, caracterizado para la industria del audiovisual por la dependencia de capitales extranjeros, muchas veces de ONG que encargan obras con finalidad didáctica, Sol de Carvalho realizó para la conservacionista IUCN, The World Conservation Union, *Contos tradicionais* (2001). Interesado por la posibilidad de trasladar estructuras narrativas tradicionales, de raigambre oral, al cine, Sol de Carvalho aprovechó el encargo para adaptar dos relatos tomados del libro *Usos e costumes dos Bantús*, de Henri Junod. João Ribeiro, por su parte, con Mia Couto como colaborador en el guion, realizó en 2005 el interesantísimo cortometraje *Tatana*, a partir de un relato makondé. No hay mucho más.

Ana Mafalda Leite apunta algunas características de las literaturas de los países africanos de lengua oficial portuguesa que podrían extrapolarse al cine y ofrecer una explicación más compleja.

Según Leite (1998, pp. 30-32), las literaturas modernas de estos países tienen algunas especificidades. En primer lugar son generalmente urbanas, relativamente aisladas de la ruralidad; en segundo los escritores “son asimilados, una parte significativa de ascendencia europea, sin contacto directo con el campo y no dominan, salvo raras excepciones, las lenguas africanas”, mientras que una buena parte de los escritores africanos de otros países son por lo menos bilingües. Finalmente, antes ya de las independencias, Guinea Bissau, Angola y Mozambique habían entrado en un proceso de crecimiento urbano sin parangón en otros países, generando una separación entre campo y ciudad que la guerra colonial primero y las civiles después no hicieron sino acentuar.

Por estas y otras razones, que tienen que ver con la historia propia y específica de cada una de estas sociedades y sus literaturas, la relación con la oralidad es, desde el principio, una relación de segunda mano, resultante en la mayoría de los casos, no de una experiencia vivida, sino filtrada, aprendida, estudiada. Incluso la oralidad de los musseques¹, suburbana (...) es ya parcialmente aculturada e híbrida, distante y diferente de la que encontraríamos en el campo. (Leite, 1998, p. 31)²

Tras las independencias, durante los años setenta y ochenta, el cine en Angola y Mozambique fue una actividad que dependió de los Estados. Los cineastas formaban parte en muchos

¹ Palabra de origen quimbundo con la que se denomina a los barrios marginales de Luanda.

² Todas las traducciones que se ofrecen son del autor del artículo.

casos de las mismas élites urbanas que los escritores. De hecho, muchos escritores estuvieron implicados en las instituciones cinematográficas que se fueron creando, y algunos de ellos participaron activamente en distintas películas (González García, 2023a). Aparte de unos pocos casos muy llamativos, como los documentales que realizó Ruy Duarte de Carvalho con los mumuila, y la película de ficción que rodó con ellos, *Nelisita* (1982) o el caso muy particular de *Mueda, memória e massacre*, que realizó el brasileño nacido en Mozambique Ruy Guerra, hubo muy poco acercamiento autoconsciente a formas de la oralidad de raíz tradicional. Esto no quiere decir que el campo estuviese fuera de la órbita de los cineastas o que fuera desatendido. De hecho, en Mozambique el INC creó una flota de vehículos para la proyección de películas en el ámbito rural, y se realizaron algunas obras muy interesantes cuyo centro es la música tradicional, como *Canta meu irmão, ajudame a cantar* (1982), de José Cardoso. También se utilizó el cine en el TBARN, de la Universidad Eduardo Mondlane, en formato súper 8, de un modo muy original, en contacto directo con los campesinos, como herramienta para mejorar la productividad, filmando y discutiendo con ellos a partir de lo filmado (Gray, 2020, p. 137).

Aún así, durante el período revolucionario la relación con el campo y con los restos de cultura tradicional que quedaban parece haber sido más bien unidireccional, es decir, los Estados utilizaron el cine para dirigirse al campo y hacerlo partícipe de la construcción de una nueva nación evitando el *tribalismo*.

Como digo, salvando la interesantísima obra cinematográfica de Ruy Duarte de Carvalho en Angola, no parece haber un interés excesivo por las formas de la cultura oral tradicional, exceptuando la música y la danza, que podían utilizarse para expresar las manifestaciones locales de una única nación, como ocurrió con el I Festival Nacional de danza popular, celebrado en Maputo, que fue filmado (*Música, Moçambique*, José Fonseca e Costa, 1981). Hablando de este festival, asegura Sara Morais (2012, p. 212):

El escenario era el espacio idealizado por el partido único que gobernaba el país para las manifestaciones de ese Pueblo, tal como era concebido en su proyecto de unidad nacional. Ese espacio colectivo se oponía a otra colectividad, que el Frelimo quería erradicar: la asociada a las prácticas consideradas tribalistas. Lo rural era entendido como locus del atraso, del oscurantismo, de la contrarrevolución. La propuesta era, entonces, llevar al “Pueblo”, representante legítimo de la verdadera y auténtica cultura del país, a la escena. Así, libre de los vínculos tribales, pasaría a desarrollar su “arte” en pro de la revolución y del proceso de modernización del país.

Un problema importante que se encontraron los nuevos estados independientes fue el de la lengua. En Angola se hablan unas 39 lenguas, más de cuarenta en Mozambique, de modo que para permitir la construcción de las naciones se utilizó la lengua portuguesa como vehicular. También en el ámbito de ese vehículo de unificación que era el cine, la lengua que se utilizó desde un principio fue el portugués. Curiosamente, en Mozambique, los documentales e informativos del INC (Instituto Nacional do Cinema), a pesar de la presencia frecuente del presidente Samora Machel hablando su vivaz versión del portugués mozambiqueño, los locutores permanecieron aferrados al portugués de Portugal. El guionista y realizador –también escritor– Luís Carlos Patraquim decía que el responsable último del INC en tanto que Ministro de información hasta 1980, Jorge Rebelo (también autor de poesía militante en portugués), prescribía el portugués normativo para la locución de los documentales y reportajes del Instituto (Pereira y Cabecinhas, 2022, p. 127). En cualquier caso, tras la partida de Rebelo el INC siguió utilizando este portugués normativo para sus producciones.

En Angola no parece haber habido una autoridad que censurara el uso de la lengua: de hecho, el responsable último de la cinematografía era Luandino Vieira, escritor conocido precisamente por intentar reflejar en sus relatos las variantes locales del portugués hablado en Luanda. Sin embargo, el portugués de la locución en los documentales es el estándar.

Con todo, el deseo de reflejar el habla popular está ahí desde el principio: la primera película de Ruy Duarte de Carvalho, *Uma festa para viver* (1975), rodada en vísperas de la independencia formal de Angola contando los días que quedaban para ella, incorpora el habla de una familia del *musseque* de Cazenga, así como el más estandarizado portugués de los trabajadores blancos y negros de la Televisión Popular de Angola, y el del propio narrador. Sin reproducir ninguna lengua

indígena, la película de Duarte da sin embargo una sensación de totalidad, de conquista del habla popular de Luanda para el cine en sus distintas variantes, como había procurado ya para la literatura Luandino Vieira.

También en portugués habla el anciano narrador de *Como foi, como não foi* (1977), documental de Duarte de Carvalho en el que se recuerda la vida subalterna de los africanos bajo el dominio colonial portugués. Es evidente allí, sin embargo, que este narrador acostumbra a expresarse en una lengua nativa que modifica el portugués. Pero lo importante es que, mediante su trabajo, Duarte se encarga de que la palabra pueda ser pronunciada por individuos africanos en un documental que, según se afirma llegando a su final, ha sido “dirigido por el pueblo de Balaia”.

Es también importante subrayar que, en este documental, la cámara de Ruy Duarte escribe la Historia no tanto a través de la creación de grandes narrativas nacionales (lo que hasta cierto punto está presente en *Uma festa para viver*), sino a través de los testimonios individuales de ciudadanos angoleños del pueblo, que hasta entonces habían sido silenciados. La pluralidad de historias individuales facilita la construcción de una noción heterogénea de identidad nacional, y retrata Angola como una sociedad plural en la que coexisten diferentes tiempos, lenguas y culturas. Cordeiro Dias, 2019, p. 162)

Es lógico que Duarte de Carvalho continuase poco después dando la palabra en su propia lengua a los mumuila en la serie *Presente angolano: o tempo mumuila* donde, como veremos, se afronta de manera bastante directa el conflicto entre la cultura oral tradicional y la cultura escrita del colonizador, que es también la de los nuevos gobernantes revolucionarios.

También va a aparecer en el cine de estos primeros momentos en Angola algo muy original: la palabra recitada de los poetas nacionales. Estos, implicados en la lucha por la independencia, en muchos casos habían operado ya en su literatura la incorporación de expresiones, ritmos, palabras y temas del habla popular e incluso de las lenguas nativas en la poesía en portugués. Encontramos así, ya en 1975, la poesía de Agostinho Neto, el poeta presidente, la de António Jacinto y la de Viriato da Cruz en *Geração 50* (Duarte de Carvalho, 1975), y tres años después textos de Neto, Vieira, Jacinto, Arnaldo Santos y David Mestre son recitados en *O caminho das estrelas*, de António Ole. No serán las únicas películas en las que la poesía recitada tenga protagonismo³, y la razón está muy clara:

En la posindependencia muchos textos poéticos que exploraban una Angola real y que se reflejaban en las prácticas cotidianas del pueblo -me refiero a la poesía de António Jacinto, Viriato da Cruz y, en cierta medida Agostinho Neto- se convierten así en una especie de repositorio de una memoria vivida como colectiva. Será también por eso que a los poemas de Jacinto, Viriato, Mário António se les va a poner música y, de boca en boca, construyen un canon nacional alternativo, una narrativa posible de una comunidad, en su mayor parte analfabeta, que sin duda encuentra menos dificultad en oír o cantar poemas que de otra manera estarían fuera de su alcance, prohibidos, digamos así, por ignorancia. (Apa, 2015, pp. 117-118)

Nos alejamos así del mero registro de las formas de habla⁴ para entrar en el terreno de lo que Walter Ong llamaba oralidad secundaria (Ong, 1987, p. 20) y Paul Zumthor oralidad mediatizada (Zumthor, 2008, p. 174), es decir la vinculada a medios tecnológicos como la radio, el cine, la televisión, el disco y los medios digitales.

3 Se podrían citar también *No mesmo caminho* (Carlos de Sousa, Rodolfo Musitelli, 1980), a partir de un poema de Agostinho Neto; sobre el propio Neto, *Kilomba, o poeta guerrilheiro* (Orlando Fortunato, 2001); o sobre el poeta Uanenga Xitu *Njimba, ecos de um povo* (Francisco Pedro, 2013). En Mozambique la presencia de la poesía no parece tan abundante, pero encontramos, por ejemplo, *Karingana wa Karingana* (Mário Bornegh, 1985), sobre José Craveirinha o, en tiempos más recientes, *Kalunga* (Lara de Sousa, 2018), donde se leen dos poemas de su abuela, la conocida poeta Noémia de Sousa. En *Maputo Nakuzantza* (Ariadne Zampaulo, 2022), encontramos recitados poemas de Noémia de Sousa e Irondina Joshua.

4 De cuya vitalidad y capacidad de inventiva quisieron dar cuenta Kiluanje Liberdade y el escritor Ondjaki en el documental *Oxalá cresçam pitangas*. (Cruz, 2012, pp. 251-252).

La relación entre oralidad, cine, poesía y canción en Angola a través de los *media* surge ya también desde los inicios de su cine nacional, con *O ritmo do Ngola Ritmos*, de 1978, donde Ontónio Ole repasa la trayectoria de este grupo que cantaba en quimbundo y en portugués, editaba discos, actuaba en televisión y cuyas letras y ritmos -la semba- contribuyeron a crear un sentimiento de colectividad, una tela de araña que se tejía por encima de la cabeza del colonizador, como decía en el documental Licéu Vieira, uno de sus fundadores. Precisamente la presencia de Licéu, incómoda para el MPLA por disidente, provocó que la película tardara diez años en estrenarse. Sobre él encontramos, en tiempos más recientes, la coproducción con Portugal *O lendário Tio Liceu e os Ngola Ritmos* (2010, Jorge António). La atención a la música popular con sus letras, a medida que pasa el tiempo más frecuentemente en portugués, se ha mantenido en el cine de Angola. Esto tiene que ver, sin duda, con la extraordinaria vitalidad musical de una cultura popular urbana capaz, no sólo de adaptarse a géneros foráneos, como el rap o el hip-hop, sino de crear otros nuevos, como el kuduro. Este, vinculado a la cultura juvenil de las barriadas menos favorecidas de Luanda, ha generado largometrajes de ficción, como *A guerra do kuduro* (Henrique Narciso, 2009), grabada con cámaras digitales. Con respecto al kuduro, el documental *Luanda, a fábrica da música*, de Kiluanje Liberdade e Inês Gonçalves (2009), es especialmente interesante, porque muestra, o al menos deja ver, la relación entre tecnología digital de grabación y reproducción, escritura y oralidad en el contexto de los *musseques*. Los niños y adolescentes llegan al precario estudio de grabación de un DJ, donde cantan, o más bien gritan, los poemas que llevan escritos o memorizados, donde se les coloca a estos una base rítmica y musical, y de donde salen con los CD, fundamentales, como las actuaciones en directo, para la vida social en los *musseques*. También sobre este género musical hay que mencionar el documental *I love kuduro* (Mário Patrocínio, 2013). Canción y poesía se combinan en *É dreda ser angolano*, documental de 2008, de autoría colectiva bajo el nombre de Radio Fazuma, en cuyos títulos de cabecera aparece el siguiente -significativo y expresivo- rótulo:

Ovimbundo, quimbundo, bakongo, bosquimano, mestiço e branco.
O Umbundo, o Kimbundo, o Kicongo e o Português.
O kizoma, o semba, a rebita, a cabetula e o kuduro.
Tudo isto são formas de ser, falar, cantar, dançar e sentir em Angola.

A Radio Fazuma humildemente apresenta

Um mambo tipo documentario inspirado no disco Ngonguenhação, do Conjunto Ngonguenha.



Figura 1. *Luanda, a fábrica da música*. Grabación de kuduro.



Figura 2. Venta de CD. *Luanda, a fábrica de música.*



Figura 3. *Oxalá creçam pitangas.*

3. Tensiones entre oralidad y escritura, tradición y modernidad, portugués y lenguas locales en obras de Ruy Duarte de Carvalho y Ruy Guerra

Rara vez la relación entre tradición, oralidad y escritura ha sido el tema central en las películas. Por eso voy a detenerme en unas obras en las que esta relación sí fue objeto de reflexión, bien porque aparezca tematizada mediante referentes claros que pueden apreciarse en ellas, bien porque tras una obra en concreto haya una reflexión meditada.

Convendría recordar que la oralidad es constituyente del cine, al menos desde que existe el cine sonoro, aunque ya en el mudo hubiera referencias expresas a formas de habla, intentando transcribir acentos regionales, como ocurre en el cine español de los años veinte del siglo XX, por ejemplo. Todo lo que atañe a la voz y a la palabra hablada, como ha explicado en distintas obras Michel Chion (1993, 2004), forma parte del cine. Este sería, por otra parte, en la acepción de Walter Ong, uno de los medios que favorecen la aparición de una oralidad secundaria.

La oralidad primaria es, para Walter Ong, la base sobre la que están construidas las culturas que nunca han tenido contacto con la escritura:

(...) llamo “oralidad primaria” a la oralidad de una cultura que carece de todo conocimiento de la escritura o de la impresión. Es “primaria” por el contraste con la “oralidad secundaria” de la actual cultura de alta tecnología, en la cual se mantiene una nueva oralidad mediante el teléfono, la radio, la televisión y otros aparatos electrónicos que para su existencia y funcionamiento dependen de la escritura y la impresión. Hoy en día la cultura oral primaria casi no existe en sentido estricto puesto que toda cultura conoce la escritura y tiene alguna experiencia de sus efectos. No obstante, en grados variables muchas culturas y subculturas, aun en un ambiente altamente tecnológico, conservan gran parte del molde mental de la oralidad primaria. (Ong, 1987, p. 20)

Paul Zumthor recupera sin variación el concepto de oralidad primaria, de Ong, pero en vez de enfrentarla a una oralidad secundaria, habla de otras oralidades, como la mixta, aquella que convive con la escritura, pero ignorando la hegemonía de esta, en un régimen de competencia en el que se dibujan tensiones (Zumthor, 2008, 190), o una “oralidad segunda” que no vincula a los media: se trataría de la oralidad que se expresa en régimen de hegemonía de la escritura, sin ignorar esta hegemonía, como ocurrió en Europa en un largo proceso que va desde el siglo XVII hasta finales del XIX, momento a partir del cual el predominio de la escritura se convirtió en absoluto. Los media sonoros y luego los audiovisuales cambiaron completamente la situación durante el siglo XX (Zumthor, 2008, p. 190). Existiría a partir de la aparición del fonógrafo, y más tarde la radio, lo que Zumthor (2008, p. 174) llama “oralidad mediatizada” que, invirtiendo lo ocurrido durante siglos, restituye a la voz una autoridad perdida.

Zumthor traza así un mapa teórico que podemos relacionar con la situación que se vive tras las independencias en Angola y en Mozambique. Allí, el cine y más en general el audiovisual se desarrollan mientras se producen transformaciones culturales rapidísimas, impresionantes y complejas que tienen que ver, claramente, con los procesos de traslado de población y crecimiento urbano que, comenzados ya durante el período colonial, se vieron acentuados por causa de las guerras civiles (Silva Fernandes; Nascimento, 2018). En este contexto, con tasas de analfabetismo muy altas entre la población urbana y extremadamente altas en el campo, se desarrollan culturas populares, rurales y urbanas vinculadas a distintos tipos de oralidades, que coexisten.

La relación de los restos de culturas orales de carácter primario, segundo o mixto, por seguir con la terminología de Zumthor, con la cultura hegemónica escrita, está en la base de las obras de Ruy Duarte de Carvalho y de Ruy Guerra en las que, por su carácter excepcional, me voy a detener.

Nelisita es una obra que no debería entenderse sola, porque, como escribió el propio Duarte de Carvalho, fue “corolario” de las “seis horas de cine documental que constituyeron la serie *Presente Angolano: o tempo mumula*”, realizada entre 1977 y 1979 (Duarte de Carvalho, 2008, p. 436). Como tal corolario, respondía, ahora en forma de ficción, a la misma realidad y con la misma exigencia, la de dar a conocer –particularmente a las instancias del poder– la existencia de este pueblo en un momento de grandes transformaciones, una exigencia que partía pues de un sentimiento de urgencia.

Aquella serie ya ofrecía novedades con respecto al documental etnográfico habitual en tiempos coloniales y era la relación entre quienes filman y quienes son filmados. Si los mumuila habían sido filmados en la época colonial, aún no habían visto ninguna película. Tampoco habían hablado nunca para la cámara. Ahora podrán hablar y podrán también ver el resultado. Se trataba de que no fuesen objetos de observación, sino sujetos que se dirigen a otros sujetos, poniendo en comunicación esos tiempos que convergen: el de la revolución, ideológicamente orientado hacia una finalidad, y el circular de la cultura agraria tradicional.

Salvo en algún episodio, Duarte de Carvalho prescindía del comentario de un locutor externo: era el montaje el que se encargaba de organizar la significación, incluyendo y respetando las declaraciones y relatos de los sujetos. Los episodios llevan un comentario en portugués que se superpone a las declaraciones de quienes hablan a cámara en su propia lengua. Quizás hubiera resultado más adecuada la colocación de subtítulos, pero probablemente habría resultado muy difícil hacerlo así en aquel contexto de urgencia, con la rapidez necesaria y con los medios escasos con los que se contaba.

Comentaré ahora algunos aspectos de uno de estos episodios, el titulado *Pedra sozinha não sustém panela*, por lo que tiene que ver con la presentación del conflicto entre la cultura oral y la escrita. En la primera parte aparecen en la película ancianos que narran la historia de los seres humanos, sus relaciones con Dios, el sentido del trabajo, la importancia y el valor de la palabra. En cierto momento, inmediatamente después de que uno de los ancianos haya terminado de hablar de la importancia de la palabra (min. 15-16), otro de ellos, filmado evidentemente en otro momento, dice que los jóvenes no aceptan las cosas antiguas, las conversaciones sobre los antepasados y no aprecian la palabra, ríen cuando ellos se ponen a narrar, y dicen: “este viejo, ¿de qué está hablando?” Por corte, se pasa a la imagen de un montón de libros que están en el suelo, en un aula de la Universidad de Lubango, donde los estudiantes discuten acerca de cómo llevar adelante el proyecto revolucionario, materialista científico, y si será posible integrar o no la tradición –y con ella a los mayores– en este proyecto. Libros, bolígrafos y cuadernos están presentes y se subraya su presencia en esta discusión que se lleva a cabo en un espacio cerrado, entre jóvenes que plantean la relación con la cultura tradicional como conflicto generacional, pero también como conflicto intercultural y político, que consideran la cultura tradicional al tiempo como patrimonio, herencia propia y rica, y peligro para la revolución.



Figura 4. *Pedra sozinha não sustém panela*. Anciano hablando de la importancia de la palabra.



Figura 5. *Pedra sozinha não sustém panela.* En la Universidad de Lubango.

En la tercera parte de la película, los mayores, desde el campo, dicen que los jóvenes aprenden ahora en los libros, mientras que ellos lo hicieron de la tradición, y que esto es lo único que los mayores pueden transmitir. Y en eso que pueden transmitir no hay pasividad ni sujeción a una providencia divina, como les dicen los jóvenes que estudian, y ponen como ejemplo el relato de Nambalisita (o Nelisita), que se enfrentó a los dioses y venció.

Este relato fue el que Ruy Duarte de Carvalho llevó al cine muy poco más tarde, en forma de ficción. Duarte, que estaba realizando en París estudios de antropología, se preguntaba muy seriamente cómo llevar a cabo adaptaciones de relatos orales, quién puede tener derecho a fijarlos, ya que están hechos para transformarse cada vez que se relatan, y si debería ser alguien de la cultura que los ha producido, para terminar afirmando: “en una sociedad en vías de transformación, y con las características de la sociedad angoleña, lo que en estos dominios no se fija, desaparece, y lo que no se dinamiza, muere”. (Duarte de Carvalho, 2008, pp. 443-444)

Como acabamos de ver, la historia de Nelisita, o Nambalisita, estaba muy viva entre los mumulla y se seguía narrando. Tras realizar la serie documental, en 1980 Duarte de Carvalho y su equipo volvieron para mostrarles lo rodado, y de ahí salió el acuerdo de realizar la película con la participación exclusiva como actores de miembros de la comunidad. El guion se realizó no a partir de fuentes orales directas, sino de dos historias recopiladas tiempo antes por el padre Carlos Estermann. Las diferencias con respecto a esas historias tienen que ver con la búsqueda de un paralelismo entre las situaciones actuales y lo que allí se contaba. Este guion se escribió en portugués pero la película está hablada en nyaneka. Antes del rodaje, el argumento se trabajó en ambas lenguas entre todos los participantes: actores y técnicos. Durante el rodaje, un intérprete iba explicando a los actores lo que tenían que decir de manera que quedase ajustado el diálogo, en términos de tiempo y precisión, a lo establecido en el guion. Esto no quiere decir que no hubiese participación activa de los mumulla en la construcción de la historia: algunas secuencias, como la de la acción de gracias a los antepasados cuando Nelisita salva a la familia, fueron sugeridas por los actores (Duarte de Carvalho, 2008, p. 447).

Nelisita no trata directamente el conflicto entre oralidad y escritura, que ya se había trabajado en la serie pero, como vemos, el problema está en la base de los planteamientos previos al rodaje. Lo que añade la película al relato tradicional es el conflicto más general que se produce entre modernidad y tradición, introduciendo elementos del mundo moderno, como vehículos a motor, focos eléctricos, gafas de sol y ropa urbana, asociados a los espíritus que acumulan el alimento

y con los que Nelisita tiene que enfrentarse. Me gustaría recordar, antes de abordar la siguiente obra que nos ocupa, que Ruy Duarte de Carvalho publicó, simultáneamente a la salida de *Nelisita*, en 1982, un libro titulado *Ondula savana branca*, donde se versionaban y se rehacían materiales procedentes de la tradición oral africana -a veces previamente traducidos a otros idiomas,- para convertirlos en poesía. Hibridando poesía y antropología, Duarte colocó al final referencias a las fuentes y notas explicativas sobre los textos y sus respectivos contextos.



Figura 6. *Nelisita*. El rey de los espíritus.

El conflicto entre oralidad, escritura, lengua portuguesa y lengua nativa aparece tematizado a través de elementos del *atrezzo* y del uso de las lenguas, de un modo muy interesante y complejo, en *Mueda, memória e massacre*, de Ruy Guerra. Este cineasta nacido en Mozambique había desarrollado la primera parte de su carrera en Brasil, vinculado al Cinema Novo, antes de volver temporalmente a Mozambique tras la independencia para participar en la construcción del nuevo país revolucionario. La película, que ha sido estudiada en profundidad por Raquel Schefer (2016a, 2016b, 2021), Catarina Simão (2018) y Ros Gray (2020), parece haber tenido tres versiones por causa de la censura: las autoridades del FRELIMO consideraron que la aparición de determinadas personas en la película no era adecuada, ya que podía hacer ver los hechos de Mueda desde una perspectiva que no se ajustaba al *guion de la liberación* que hace del partido y de la idea de liberación nacional su argumento central⁵.

El argumento de *Mueda, memória e massacre*, es el de la matanza que las autoridades coloniales portuguesas llevaron a cabo en la localidad de Mueda en 1960, cuando una muchedumbre de campesinos de la etnia makondé se concentró ante la administración colonial para exigir *uhuru*, que puede traducirse por libertad. Es de sumo interés, y sobre esto se ha escrito mucho, que la película documenta la representación colectiva que se realizaba anualmente en el planalto de Mueda y en la que participaban testigos de los acontecimientos. Para Raquel Schefer (2016b, p. 28):

Representación de una dramatización colectiva carnavalesca de la Masacre de Mueda que conmemoraba el acontecimiento desde 1976, *Mueda, Memória e Massacre* constituye una reconstitución sensible, profundamente empapada de las formas culturales del Planalto de Mueda, y no una reconstrucción histórica del acontecimiento.

⁵ La versión que sigo es la oficial, editada por Arsenal a partir de la restauración de la copia de la Cinemateca Portuguesa.

Schefer insiste, en este texto y en los otros ya citados, en la presencia de rasgos de la cultura makondé que aparecen en la película y en el esfuerzo de Ruy Guerra por encontrar una forma participativa de puesta en escena cinematográfica que se diferencie del mero registro documental de la representación. En cuanto a esto último, la cámara procura no parecer la de un etnógrafo o un reportero que filma desde fuera, sino que es participativa, como el propio público. Respecto a lo primero, recuerda Schefer cómo los rituales makondé fueron incluyendo tras la colonización elementos burlescos a la hora de caracterizar a los portugueses, como largas narices rectas de madera que se colocaban en la cara y formas ridículas de moverse, que se utilizaban en la representación de los hechos de Mueda y que lógicamente encontramos en la película.

Mueda, Memória e massacre es a la vez filmación de una representación popular y ficción cinematográfica. Las escenas de la representación rodadas en el exterior del edificio colonial, donde se produjo la matanza, pertenecen a la representación en la que el público participa activamente. Guerra y su equipo reconstruyen también hechos que acontecen en el interior del edificio alrededor del cual se realiza la representación –y que el público no podría ver– y lo combinan todo en el montaje. Por otra parte en la película, y de manera casi brechtiana, la narración se interrumpe de vez en cuando para dar paso a declaraciones de supervivientes que hablan sobre los sucesos de Mueda. Habría que decir, finalmente, que hay una introducción y un epílogo no directamente relacionados con la representación teatral ni con los testimonios, que son portadores de un discurso que encuadra todo el resto de la película y de los que hablaré más tarde.

Hay toda una preparación previa a la realización de la película que aparece atestiguada en los títulos de crédito, donde aparecen Licínio Azevedo y Roxo Leão como responsables de la documentación. Y hay en *Mueda, memória e massacre* todo un discurso mudo acerca de las lenguas, la identidad, el poder y la escritura, que se manifiesta a través de la puesta en escena cinematográfica.

La presencia, muy llamativa, de elementos que tienen que ver con la escritura está esparcida a lo largo de la acción, tematizándola: cuadernos, bolígrafos, máquinas de escribir, libros y maletines que sugieren ir llenos de documentación. La representación comienza con la llegada de un personaje que trae en la mano uno de estos maletines, cargado seguramente de razones para exigir un cambio. Maletín que inmediata y simbólicamente le es arrebatado por un soldado. El mismo personaje, acompañado esta vez por otro, aparece más adelante con maletines para exigir la independencia. Por último lo veremos, antes de ser definitivamente detenido, leyendo unos papeles que ha sacado del maletín. La escritura confiere dignidad y razón. Pero también aparece en la película como instrumento del poder colonial. Las tomas en el interior de la administración colonial se realizan alrededor de una mesa donde hay cuadernos y una máquina de escribir, en la que un personaje con nariz de madera está continuamente tecleando; en el exterior, un actor sentado delante de un aparato de radio lee en portugués las cantidades de alimentos y de hombres para los trabajos forzosos que la administración exige de los nativos, además de otras informaciones que parten del poder. Es llamativo que este actor aparezca siempre con papeles en la mano al lado de un aparato de radio que, en un momento determinado, la cámara toma en plano de detalle mientras sus dedos hacen girar la rueda del dial: de este modo se realiza la relación de la escritura con la nueva oralidad, la oralidad secundaria de Ong, o mediatizada de Zumthor, ambas en manos de la autoridad colonial. Finalmente, hay que señalar que los sacerdotes portugueses llevan consigo un libro en los dos momentos en que aparecen: cuando intentan bautizar forzosamente a los nativos y cuando bendicen con él los cuerpos de los masacrados.

La opresión del colonizador, el sufrimiento que causaba, generó una resistencia que se expresaba en distintas formas de burla que incluía máscaras y esculturas que representan a los portugueses. Lo carnavalesco y la representación burlesca de los portugueses en la representación filmada en la película se evidencia en las narices postizas, las falsas barrigas y lo exagerado de los movimientos marciales de los soldados, que llegan al ridículo. También generó canciones que se fueron integrando en los rituales mapiko, algunas de las cuales aparecen en la película: voy a comentarlas brevemente siguiendo el análisis de Paolo Israel (2017, pp. 1157-1179).



Figura 7. *Mueda, memória e massacre.* Portugueses en la administración colonial.



Figura 8. *Mueda, memória e massacre.* La radio en manos de los colonizadores.

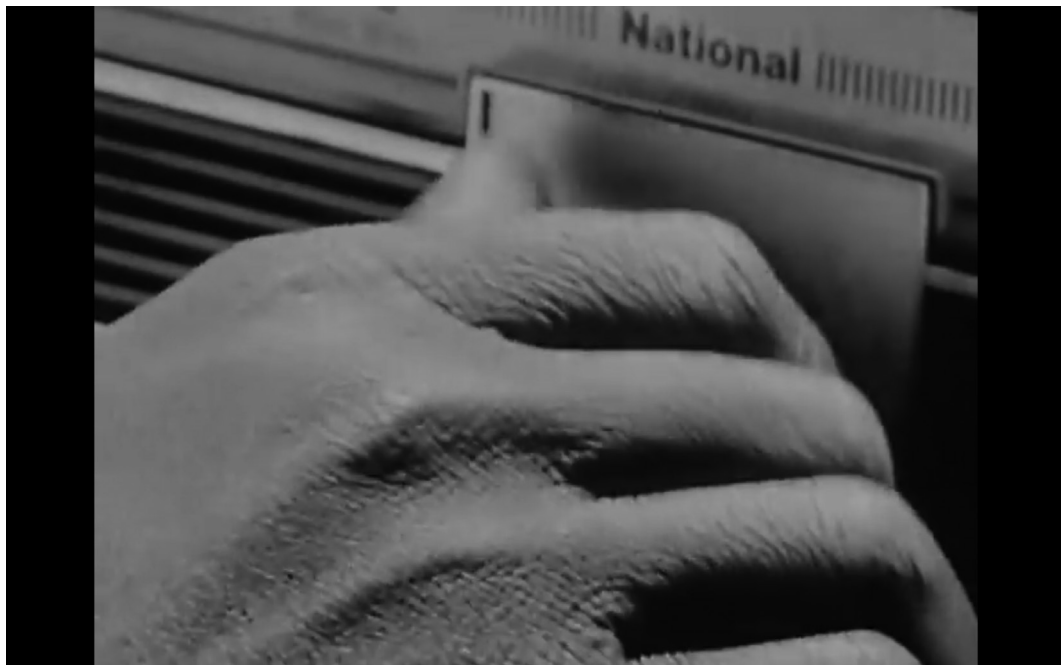


Figura 9. *Mueda, memória e massacre.* Plano de detalle de la radio.



Figura 10. *Mueda, memória e massacre.* Sacerdote bendiciendo a los muertos.

La participación del público en esta representación que tiene mucho de ritual se manifiesta entre otras cosas en los cantos en makondé, como el primero que escuchamos, que expresa una rabia que regresa desde el pasado, aludiendo a un linaje precolonial y sin mencionar organización política alguna. Se trata de una canción que ya existía antes de la masacre de Mueda y que hay que vincular con la resistencia latente ante el colonialismo de la que surgieron también esos elementos burlescos, como las narices de madera y las barrigas postizas. Otra de las canciones, según Israel compuesta tras aquellos acontecimientos como reacción o comentario, menciona a Julius Nyerere, presidente de la Tanzania independiente, esperanza frente a un poder colonial cuya destrucción se desea. Una tercera, que se cantó el día de la representación, aparece sobre los títulos de crédito de la película y dice algo como “hoy algo bueno, bueno/ vamos a conocer algo bueno”, funcionando como una evidente declaración de esperanza. Ninguna de ellas, según Israel, puede ponerse en relación con el *guion de la liberación* que creó el FRELIMO, según el cual la matanza de Mueda gestó el sentimiento de liberación nacional del que nació el partido. Estas canciones, interpretadas en lengua makondé por el público que asiste y participa, contrastan con el portugués del himno de Portugal que cantan las tropas que van a cometer la matanza, y con la canción, también en portugués, de un coro de militantes revolucionarios uniformados bajo la batuta de un director tras la secuencia de los disparos, en la que se habla de entregar la vida por el pueblo y con la que el FRELIMO se apropia de la representación para integrarla en ese guion de la liberación.

Podemos hablar así de una tensión en el interior de la película que parece enfrentar la lengua makondé, del pueblo, con el portugués, lengua del poder. Antes de comenzar la representación, un director de escena, que intermedia entre la cámara y el público, se dirige a ese público en su propia lengua para darles instrucciones de lo que tienen que hacer una vez comiencen representación y filmación, cómo colocarse y moverse para participar a la vez en ambas. Durante toda la representación, la voz de los que exigen la independencia se expresa en lengua local, mientras que el poder colonial lo hace en portugués, y en portugués lo hará también el nuevo poder del FRELIMO en la canción de la que ya se ha hablado. En las entrevistas que puntúan la representación y van explicando los acontecimientos, los testimonios se hacen en lengua local, salvo el del cipayo, antiguo soldado nativo al servicio de Portugal, que se expresa en portugués.

Me inclino a pensar que estas tensiones han sido mantenidas en la película de manera consciente, sin subrayarlas, pero dejando constancia de ellas. En primer lugar porque, como ya se dijo, Licínio Azevedo, junto con Roxo Leão hicieron un trabajo previo de documentación que incluía un estudio de las canciones, estudio que, como recuerda Israel, Azevedo utilizó para un artículo que la revista *Tempo* publicó en su número 436, en 1979, con el sugerente título de “Há qualquer coisa perigosa em Mueda”. En segundo lugar, porque antes de que podamos ver ningún personaje, sólo fragmentos de ventanas desvencijadas, oímos una voz que dicta y un coro que repite, en portugués, como en una escuela, un discurso acerca de la historia de Mozambique. Algo similar se repite hacia el final de la película, una vez terminada la representación: en el interior de un edificio colonial, que parece una iglesia o una sacristía, donde todavía puede verse una cruz, se ha habilitado una escuela para adultos donde se repiten en portugués consignas revolucionarias. Se trata de una imagen de la que quizás sería excesivo afirmar que simbolice el establecimiento de un nuevo credo también ajeno a la tradición makondé, pero que resulta cuando menos inquietante por su polisemia.



Figura 11. *Mueda, memória e massacre*. Educación del FRELIMO en portugués, en la antigua iglesia.

Hay otra cosa que me inclina a pensar en la autoconciencia de las tensiones que se dejan sencillamente presentadas en *Mueda*. Muchos años después, en *A árvore dos antepassados* (1994), Licínio Azevedo, quien también fue, según Schefer (2016a), autor del montaje final de *Mueda*, construyó un momento en el que hay ecos de aquella iglesia abandonada en la que se aprendía a leer. No se trata ya de una imagen inquietante, pero sí muy densa. En el interior de otra iglesia abandonada por la guerra -ahora ya no la anticolonial, sino la guerra civil-, donde una familia se ha alojado, la cámara recorre el conjunto escultórico que representa un bautismo (un sacerdote blanco bautiza a un hombre negro). Las huellas de excrementos de aves, que han chorreado por la escultura y se han secado, se confunden con el agua bautismal. Poco antes hemos visto un viejo atril para colocar las sagradas escrituras en el que un hombre, que regresa con su familia desde Malawi cuando termina la guerra civil, escribe en un cuaderno sus reflexiones. También en este docudrama, como en *Mueda*, se tematiza de manera muy evidente a lo largo de toda su extensión el tema de la escritura, pero esta se halla ahora en poder de los africanos, y a través de ella se contaminan las tradiciones y la herencia colonial cristiana. Los personajes leen y escriben en lengua local, y durante toda la película no se oye portugués salvo en la radio, lo que hace pensar en una evidente reflexión de Azevedo sobre el estado actual de un proceso que atañe a la relación entre oralidad y escritura, tradición y modernidad, portugués y lenguas locales.



Figura 12. *A árvore dos antepassados*. Escribiendo en la iglesia.



Figura 13. *A árvore dos antepassados*. Bautismo en la iglesia abandonada

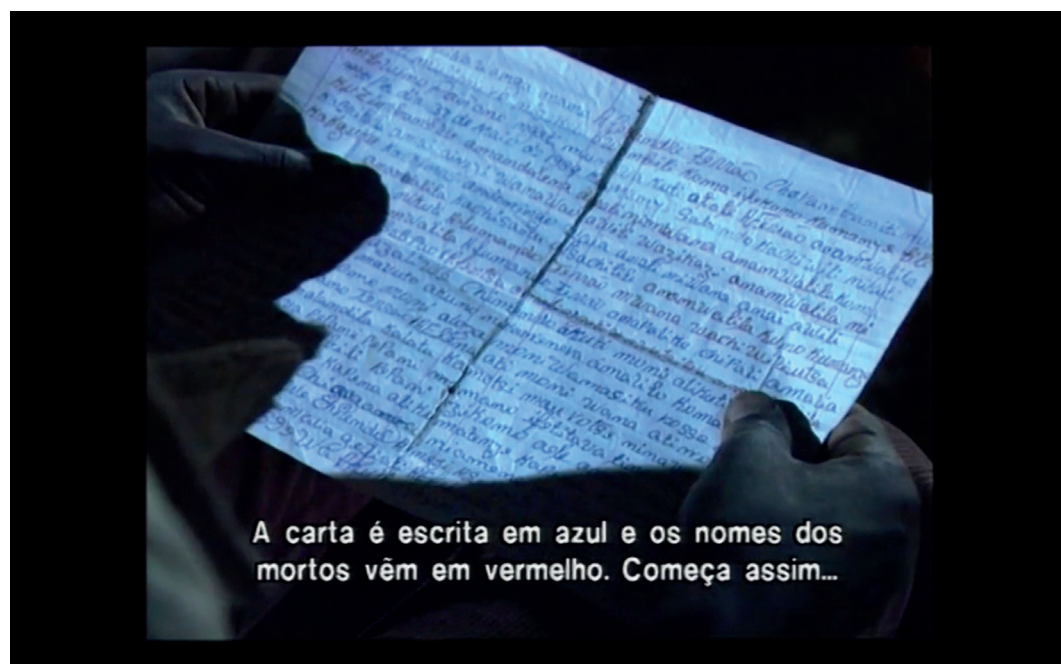


Figura 14. *A árvore dos antepassados*. Carta en lengua local.

4. Conclusiones

En unos países, Angola y Mozambique, en los que el desplazamiento masivo hacia las grandes urbes había comenzado ya antes de las independencias -piénsese en los *musseques* de Luanda-, y aún no ha terminado, ha habido una atención constante de los cineastas, desde las independencias, a formas de la oralidad popular de carácter urbano que muchas veces se expresan de forma mediatizada, a través, por ejemplo, del disco o de la televisión. Algunas veces el cine ha contribuido a la mediatización de la palabra hablada, como por ejemplo a través de las películas sobre poemas y poetas. Otras veces, como en el caso de la canción callejera y formas de expresión oral, las han registrado y en ocasiones reutilizado de manera creativa. No se trata de películas, en general, que subrayen tensiones entre la oralidad y la escritura, entre el portugués y las lenguas locales, o entre tradición y modernidad: al contrario, muchas veces lo que surge de ellas es una celebración del mestizaje cultural y de la creatividad. Tampoco es frecuente encontrar en ellas autorreflexividad.

Tanto las obras de Ruy Duarte de Carvalho como *Mueda, memória e massacre* presentan, por el contrario, señales de autorreflexividad. Duarte, de hecho, se preguntaba de qué modo puede un autor mostrarse en el cine:

Una película es el resultado de la proyección de las razones y de los intereses de quienes intervienen y participan en ella. Quien filma es la lente a través de la que se opera esa proyección.

Dificultad menor: filmar.

Dificultad mayor: proyectarse (Duarte, 2008, p. 454)

En el caso de la serie *Presente angolano*, esa autoproyección, esa presencia del autor, se manifiesta sobre todo a través del movimiento de quien filma y de la interacción a través de los diálogos y las miradas a cámara de quienes son filmados. En *Nelisita*, al ser ficción, la estrategia es otra, y así encontramos un momento en que los espíritus usan focos cinematográficos para deslumbrar a los ladrones que han entrado en su almacén, y hacia el final un personaje que se

despide se dirige a cámara para desear a los espectadores un buen viaje (González García, 2023b, pp. 1208-1211). En *Mueda*, los movimientos circulares de la cámara, sobre los que Schefer (2016b, 2021) ha llamado la atención, subrayan su presencia al tiempo que la convierten en una especie de médium entre quienes realizan la representación y el público que ve la película.



Figura 15. *Nelisita*. Los espíritus usan focos de cine.



Figura 16. *Nelisita*. Saludo que atraviesa la cuarta pared.

Es necesario relacionar esta autorreflexividad con la conciencia de la urgencia y de la transitoriedad de un momento muy particular en el que, además, se quiere participar de manera políticamente activa: un momento complejísimo desde el punto de vista de los cambios políticos y culturales que afectan profundamente a las culturas de matriz oral que forman parte de las nuevas naciones, y precisamente por ello a la autodefinición de las nuevas naciones. La relación con estas culturas, con lo oral, con el campo, como hemos visto, resulta problemática para los nuevos regímenes, y estas tensiones quedan reflejadas en las películas que hemos examinado. Poco más podemos encontrar en este sentido con posterioridad, salvo algunas obras -como la mencionada *A árvore dos antepassados-* de Licínio Azevedo, autor que, como sabemos, participó muy activamente en *Mueda, memória e massacre*, y uno de cuyos rasgos de estilo es la autorreflexividad.

Bibliografía

- Apa, L. (2015). A escrever também se canta e a cantar também se escreve: António Jacinto & Friends, en Tavares, A.P.; Silva, F. M.; Pinheiro, L. de C.: *António Jacinto e a sua época. A modernidade nas literaturas africanas em língua portuguesa*. Universidade de Lisboa, Faculdade de Letras, Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias, pp. 117-118
- Chion, M. (1993). *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Paidós Ibérica.
- Chion, M. (2004). *La voz en el cine*. Cátedra.
- Cordeiro Dias, I. (2019). A câmara e a nação: a criação de um país nos filmes de Ruy Duarte de Carvalho. Lança, M., Balona de Oliveira, A., Ribeiro Sanches, M. & Chaves, R. (eds.), *Diálogos com Ruy Duarte de Carvalho*, pp. 153-164. Buala (Associação cultural); Centro de Estudos Comparatistas (Universidade de Lisboa).
- Cruz, P. (2012). Filme em debate: Ondjaki fala de sua obra Oxalá cresçam pitangas. *História Oral*, V. 15, n° 2, pp. 243-257.
- Duarte de Carvalho, R. (2008). *A câmara, a escrita e a coisa dita. Fitos, textos e palestras*. Cotovia.
- González García, F. (2023a). Al margen de la adaptación: escritores y cine en el África lusófona. *Revista Comunicación*, vol. 22, n° 2, pp. 32-50.
<https://doi.org/10.12795/Comunicacion.2023.v21.i02.02>
- González García, F. (2023b). La importancia de la forma en el cine de Ruy Duarte de Carvalho. *Arte, Individuo y Sociedad*, Vol. 35, n° 4, pp. 1201-1216. 16 <https://dx.doi.org/10.5209/aris.87202>
- Gray, R. (2020). *Cinemas of the Mozambican Revolution. Anti-Colonialism, Independence and Internationalism in Filmmaking, 1968-1991*. James Currey.
- Israel, P. (2017). Mueda massacre: the musical archive. *Journal of Southern African Studies*, Vol. 43(6), pp. 1157-1179.
<http://dx.doi.org/10.1080/03057070.2017.1382186>.
<https://orcid.org/0000-0001-5322-0929>
- Leite, A. M. (1998). *Oralidades & Escritas nas literaturas africanas*. Colibrí. <https://orcid.org/0000-0001-5730-6033>
- Morais, S. (2022). Do mato ao Palco. A construção da nação em Moçambique através da música. *Anuário Antropológico*, Vol. 47, n° 1, pp. 208-227. <https://doi.org/10.4000/aa.9483>
- Ong, W. (1987). *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*. Fondo de Cultura Económica.
- Pereira, A. C., Cabecinhas, R. (2022). *Abrir os gomos do tempo. Conversas Sobre Cinema em Moçambique*. Universidade do Minho/Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade.
<https://doi.org/10.21814/uminho.ed.49>
- Schefer, R. (2016a). As imagens que faltam. As duas versões de *Mueda, Memória e Massacre* (1979-1980), de Ruy Guerra". En Sampaio, S. ; Reis, F.; Mota, G. (Eds.) *Atas do V Encontro Anual da AIM*. Pdf sin paginar en <https://aim.org.pt/atas/indice/Atas-VEncontroAnualAIM-67.pdf>
- Schefer, R. (2016b). *Mueda, Memória e Massacre*, de Ruy Guerra, o projeto cinematográfico moçambicano e as formas culturais do Planalto de Mueda. *Comunicação e sociedade*, vol. 9, pp. 27-51. [http://dx.doi.org/10.17231/comsoc.29\(2016\).2408](http://dx.doi.org/10.17231/comsoc.29(2016).2408)

- Schefer, R. (2021). The Representation of Ritual and Cinema as a Ritual in Revolutionary Mozambique: Ruy Guerra's "Mueda, Memória e Massacre". En De Medeiros, P; Apa, L. *Contemporary Lusophone African Film Transnational Communities and Alternative Modernities*. Routledge, pp. 145-158. <https://doi.org/10.4324/9780429026836-9>
- Silva Fernandes, A.; Nascimento, A. (2018). O "Direito à Cidade" nos PALOP: Quatro décadas de expansão urbana, de políticas e de mutações sociais. Notas para uma investigação. *Cadernos de Estudos Africanos*, nº 35, pp. 109-132. <https://doi.org/10.4000/cea.2679>
- Simão, C. (2018). Mueda, memória e massacre. *Specters of freedom. Cinema and decolonization*. Arsenal. Pp. 9-14
- Zumthor, P. (2008). Oralité. *Intermédialités*, nº 12, pp. 169-202