



La importancia de la forma en el cine de Ruy Duarte de Carvalho¹

Fernando González-García²

Recibido: 25 de febrero de 2023 / Aceptado: 1 de junio de 2023

Resumen. El cine del escritor y antropólogo Ruy Duarte de Carvalho ha sido estudiado desde la perspectiva de la antropología y desde la contextualización histórica de su función política en la Angola de los años setenta y ochenta. En este trabajo quiero, complementariamente, examinar su puesta en forma. Las películas de Duarte son obras de urgencia, pero también son obras de un poeta para el que la forma fílmica es importante: más allá de facilitar su circulación, contribuye a que las películas cumplan una función que supere el mero encargo propagandístico. Las obras cinematográficas de Duarte de Carvalho parten de los postulados del Movimento Popular de Libertação de Angola (MPLA), pero los problematizan, prestando atención y dando voz a etnias cuya relación con lo real no se adecua al tiempo lineal y a la idea de progreso. Al mismo tiempo, sus estrategias constructivas les permiten alzar el vuelo y acercarse cada vez más a lo que Duarte llamó en alguna ocasión poesía no escrita.

Palabras clave: Ruy Duarte de Carvalho; cine; poesía; puesta en forma; intermedialidad.

[en] The importance of film form in the cinema of Ruy Duarte de Carvalho

Abstract. The cinema of the writer and anthropologist Ruy Duarte de Carvalho has been studied from the perspective of anthropology and from the historical contextualisation of its political function in Angola in the 1970s and 1980s. In this paper I would like, in a complementary way, to examine his film form. Duarte's films are works of urgency, but they are also works of a poet for whom form is important: beyond facilitating their circulation, it helps the films to fulfil a function that goes beyond a mere propagandistic commission. Duarte de Carvalho's films are based on the postulates of the Movimento Popular de Libertação de Angola (MPLA), but they problematise them, paying attention to and giving voice to ethnic groups whose relationship with reality does not fit in with linear time and the idea of progress. At the same time, their constructive strategies allow them to take flight and come ever closer to what Duarte once called unwritten poetry.

Keywords: Ruy Duarte de Carvalho; cinema; poetry; film form; intermediality.

Sumario. 1. Introducción. 2. Un cine de urgencia. 3. Cine y poesía. 4. Voluntad de forma. *Presente angolano; o tempo mumuila* (1977-1979). 5. Del documental a la ficción; y más allá. *Nelisita; narrativas nyaneka* (1983); *Moia; o recado das ilhas* (1989). 6. Conclusiones. Referencias.

Cómo citar: González-García, F. (2023). La importancia de la forma en el cine de Ruy Duarte de Carvalho. *Arte, Individuo y Sociedad*. 35(4) 1201-1216 <https://dx.doi.org/10.5209/aris.87202>.

¹ Este trabajo es parte del proyecto de I+D+i Intermedialidad e institución. Relaciones interartísticas: literatura, audiovisual, artes plásticas, ref. HAR2017-85392-P, financiado por MCIN/AEI/10.13039/501100011033/.

² Universidad de Salamanca
E-mail: fergogar@usal.es
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5963-9269>

1. Introducción

Ruy Duarte de Carvalho, poeta, escritor de ficciones y metaficciones, ensayista y antropólogo, realizó un importante trabajo cinematográfico en Angola desde 1975 hasta 1989, cuando dejó de hacer películas. Su polifacética obra incluye también la fotografía, el dibujo y la acuarela. Dada su vinculación a la antropología y al hecho de que varias de sus películas se centren en etnias del Suroeste de Angola –sobre todo la serie documental *Presente angolano, tempo mumuila* (1977-1979) y el largometraje *Nelisita* (1983)-, buena parte de la no muy abundante bibliografía sobre el cine de Duarte de Carvalho lo estudia en relación con esa disciplina (por ejemplo Lança, 2019; Fischgold, 2019, Afonso, 2022). También se ha investigado la participación de Duarte, con su cine, en las transformaciones derivadas de la independencia y del proceso revolucionario en Angola (entre otros Piçarra, 2015, Cordeiro, 2019, Rodrigues Fischgold, 2019), o combinando el interés antropológico y el político (Schefer, 2020). Son más escasos los trabajos académicos sobre las relaciones entre el cine y la literatura del autor (Miceli, 2013, 2019), y son casi inexistentes los que se interrogan por la puesta en forma de sus películas, a pesar de que se trata de un asunto que para Duarte era muy importante. Schefer (2020) explica de manera muy sugerente el sentido de la experimentación en Duarte; Marisa Moorman (2001) ha dedicado algunas líneas a las diferencias estilísticas entre el cine de Duarte y el del artista plástico António Ole, pero no hay ningún trabajo que se ocupe de la puesta en forma de las películas de Duarte. Por puesta en forma en una obra audiovisual entiendo, con Santos Zunzunegui (1996, 51-52) “el conjunto de los elementos que contribuyen a constituir la en objeto estético”. De las muchas ocasiones en las que Duarte de Carvalho hace referencia a la importancia de la forma, recordaré dos en las que fue particularmente claro. En 1982, en el trabajo *Da tradição oral à copia standard. A experiência de Nelisita*, afirmaba tajantemente:

Procurar hacer películas que se constituyan como obras adecuadas a la realidad angolana, teniendo simultáneamente en cuenta los intereses de quien deja filmar, de quien consume el cine y de quien filma, todo esto sin perder de vista otra exigencia: que sean obras cinematográficamente válidas. Porque si no fuera así valdría más la pena, y sería mejor para todos, que el cineasta en cuestión invirtiera su esfuerzo en cualquier otra actividad útil, eficaz, interesante y correcta³ (Duarte, 2008, 450).

Tiempo antes, con ocasión de la presentación al público de la serie *Presente angolano*, había escrito:

Exponer, apenas, quizás. Y garantizar al filme una autonomía que le permita al mismo tiempo revelarse válido como cine, útil como referencia (crear, encontrar en él un clima de síntesis que facilite la lectura y la valoración de las situaciones) y fiel como testimonio⁴ (Duarte, 2008, 391).

³ Procurar fazer filmes que se constituam como peças adequadas à realidade angolana, tendo simultaneamente em conta os interesses de quem deixa filmar, de quem consome o cinema e de quem filma, tudo isto sem perder de vista uma outra exigência: que sejam filmes cinematograficamente válidos. Porque se assim não fosse vale mais a pena, com vantagens para todos, que o cineasta em questão invista o seu esforço em qualquer outra actividade útil, eficaz, interessante e correcta. (Duarte, 2008, 450). Las traducciones del portugués son mías.

⁴ Expor, apenas, talvez, e garantir ao filme uma autonomia que lhe permita simultaneamente revelar-se válido

Como se deduce de estas citas, la *validez como cine* de una obra filmica es indesligable de sus otras funciones. Trataré de dar cuerpo y sentido a esta expresión a partir de textos del propio Ruy Duarte y del examen de algunas de sus películas, tratando de no desligar esa voluntad de forma de la función que las obras asumen en el contexto histórico en que se producen⁵. Por poner ya un ejemplo, voy a detenerme en uno de los documentales de la serie *Presente angolano, tempo mumuila. Pedra sozinha não sustém panela* ha llamado la atención por la dialéctica de los discursos que en ella se presentan, el de la cultura tradicional y el del progreso, pero a mí me interesa ahora, sin abandonar esa idea, comentar las implicaciones de su puesta en forma. La película tiene una estructura en tres partes, que podríamos llamar movimientos: una primera, en la que los ancianos explican la cosmovisión heredada de los antiguos y las costumbres, la importancia del ser humano sobre el resto de las criaturas, la ética del trabajo, la pobreza y la riqueza, el valor de la palabra. Una segunda, en que estudiantes universitarios discuten sobre la posibilidad o no de integrar las culturas tradicionales en el progreso según el materialismo científico, y una tercera en la que se responde desde la cultura tradicional a lo que, según los ancianos, los jóvenes aprenden en los libros, y donde se resume la historia de Nelisita, el hombre que se enfrentó a los dioses y venció. Tanto desde el punto de vista de la imagen como desde el del sonido, son más ricas la primera y la tercera parte –mumuilas-, mientras que la segunda es, por contraste radicalmente sobria. Aquellas, aparte de contener insertos de acciones relativas al trabajo en el campo, juegan con las diferencias de luz de las declaraciones nocturnas y diurnas. El sonido fuera de campo –ruidos variados, niños que lloran, gritos de las mujeres que avisan de algo- se mezcla en ocasiones con el de las voces que hablan y acentúa la sensación inmersión en el mundo mumuila. Por el contrario, en la segunda parte sólo se oyen las voces de los universitarios que discuten en un aula, con una iluminación sin matices, generando la impresión de un espacio cerrado, aislado. Finalmente, la película termina incorporando a las imágenes la música tradicional para cuerda pulsada y voz que acompañaba los títulos de cabecera. Esta música suena sobre una secuencia de fuerte carácter simbólico: vemos a un hombre regar utilizando la azada para abrir camino al agua y, después, una panorámica con cámara al hombro que sube desde el detalle del agua y se abre en zoom encuadrando un paisaje en el que se han elevado unas grandes grúas que, sin duda, lo transformarán. El resultado de la película, aunque no aparezca subrayado, deja un poso de simpatía, cuando no de admiración y de preocupación, por los mumuilas, que de alguna manera cuestiona el discurso oficial acerca del progreso.

2. Un cine de urgencia

Ruy Duarte de Carvalho, nacido en 1941 en Santarém (Portugal), pasó su infancia en Angola, a donde volvió para trabajar como agrónomo, todavía en tiempos coloniales. Formado en realización de cine y televisión en Londres, ya había publicado el libro

como cinema, útil como referência (criar, encontrar nele um clima de síntese que facilite a leitura e a avaliação das situações) e fiel como testemunho. (Duarte, 2008, 391)

⁵ *Uma festa para viver*, la serie *Presente angolano*, el documental *O balanço do tempo na cena de Angola* y los largometrajes *Nelisita* y *Moia, o recado das ilhas*, han sido consultados en el repositorio <https://vimeo.com/rdcvirtual> elaborado por Inês Ponte.

de poesía *Chão de oferta* (1972) cuando comienza a trabajar en Luanda para la Televisión Popular de Angola (TPA), dirigida por el escritor José Luandino Vieira. Esto ocurría en vísperas de la formalización de la independencia. Entre enero de 1975, en que se firma con Portugal el Tratado para la Independencia, y el once de noviembre de ese mismo año, en que esta se hará efectiva, el Movimento Popular de Libertação de Angola (MPLA), con el apoyo de Cuba, se hace con el control de Luanda frente a las otras fuerzas independentistas⁶. En la capital estaban las infraestructuras de televisión que los portugueses habían creado recientemente, con todo lo necesario para empezar a emitir, incluidos laboratorios para el procesado de películas de 16 mm. Ruy Duarte era de las pocas personas con formación cinematográfica en el país. Ante la escasez de técnicos, Luandino Vieira invitó a Angola a Bruno Muel y Antoine Bonfanti, ligados a los grupos marxistas Mevdekine –Bonfanti era un conocido ingeniero de sonido colaborador de Godard, Jean Rouch, Chris Marker y Resnais-, y al periodista Marcel Trillat para formar al personal que debía levantar con rapidez la Televisión Popular de Angola (Piçarra y António, 2015, 11-12).

De esta manera, el cine angoleño nació de la mano de la televisión y, como expresó el propio Ruy Duarte, se trataba de un cine de urgencia (Duarte, 2006, 389). Si durante la guerra por la independencia, el MPLA había sabido utilizar el cine como arma, captando el apoyo de cineastas internacionalistas simpatizantes –como, entre otros, Sarah Maldoror-, ahora se trata de crear las infraestructuras para un cine nacional, y realizar películas que contribuyan desde el primer momento a la construcción de ese proyecto de nación socialista. Nadine Siegert (2021), sin detenerse en el cine, ha estudiado cómo las artes visuales participaron activamente en la creación de un sentimiento de *angolanidade*. El cine que se va a hacer en Angola durante este período fundacional no debe verse como algo separado de la literatura, las otras artes visuales o la música: desde la literatura a la pintura de murales, las portadas de libros, las películas sobre poetas o sobre el carnaval, los documentales sobre el trabajo o la guerra, todo debía contribuir a la creación de la nación.

La mayor parte de las películas que se realizan en este período son obras de carácter documental, que se ajustan a las necesidades de quien produce, que es el Estado. Esto no significa que no haya investigación estética: por el contrario, la creatividad de los cineastas se va a desplegar en este terreno, ampliando los límites del género. Un ejemplo llamativo podría ser el de *Carnaval da Vitória*, realizado en 1978 por el artista visual António Ole, sobre la recuperación del carnaval en Luanda a instancias del presidente Agostinho Neto, cuyos primeros minutos combinan imágenes en blanco y negro y en color, prosa y verso, fotografía fija y pintura a partir de fotografías solarizadas. Para Matos-Cruz y Mena Abrantes (2002, 22), esta película, junto con otras de Ole, como *O ritmo do N'Gola Ritmos* (1978), y *No caminho das estrelas* (1980) vendrían a sumarse a la vía del que denominan documental cultural, abierta por Duarte de Carvalho ya en 1975 con *Geração 50*, montaje de imágenes de Luanda y sus barrios, con poemas recitados de Agostinho Neto, António Jacinto y Viriato da Cruz.

En el caso de Ruy Duarte de Carvalho, este cine urgente adopta ya en los primeros momentos formulaciones muy variadas, que van desde ese *documental cultural*

⁶ La guerra civil entre el gobierno del MPLA, ayudada por Cuba y la Unión Soviética y las fuerzas del Frente Nacional de Libertação de Angola (FNLA) y União Nacional para a Independência Total de Angola (UNITA), apoyados por Sudáfrica y Estados Unidos, fue extremadamente larga y devastadora.

hasta la ficcionalización de hechos pasados, pasando por la crónica de lo inmediato. *Uma festa para viver* (1975), sería un ejemplo de lo último, investigando entre los habitantes de los *musseques* –los barrios marginales de Luanda, informales, precarios– y otros trabajadores y trabajadoras de la capital *cómo se están viviendo esos quince días que faltan hasta el once de noviembre de 1975, en que se hará oficial la independencia de Angola. Esta película, obra temprana de Duarte, contiene elementos que llaman la atención por su autorreflexividad*: al principio se nos muestra parte del equipo de rodaje; hacia el final, se filma a un joven angoleño negro que lleva una pequeña cámara, indicando que el pueblo está tomando los instrumentos para autorrepresentarse. Además, los nombres de los técnicos y de la producción, en vez de aparecer en títulos de cabecera o de crédito, son recitados al final de la película por la misma voz en off que ha ido comentando, interrogando y lanzando al final un discurso sobre la libertad del individuo en lo colectivo que internaliza los postulados del MPLA.

Si *Uma festa para viver* está cerca del *direct cinema* y del *cinema vérité*, *Como foi, como não foi* (1976) resulta una experiencia fascinante, que combina las posibilidades del cine y del teatro para rescatar la memoria: en ella hombres, mujeres y niños de la localidad de Balaia ponen en escena los momentos de la vida bajo el colonialismo que uno de los ancianos presentes va narrando (Bulhões de Jesus, 2014, 12-15).

Ruy Duarte es también responsable del primer largometraje narrativo de la Angola independiente, *Faz lá coragem, camarada* (1977), realizado en 16mm para la TPA, en el que se ficcionalizan acontecimientos que pudieron ocurrir durante la recientísima ocupación de Benguela por tropas sudafricanas. De nuevo, como ya ocurría en *Como foi, como não foi*, los intérpretes son habitantes de esta ciudad, con participación también de militantes del MPLA (Pedro, 2022). El presupuesto bajo, la inmediatez y el trabajo con actores no profesionales emparentan esta película con *Nelisita*, segundo largometraje de ficción angoleño, ya de 1982 –y también de Duarte– del que hablaré más adelante.

Con *O deserto e os mucubais* (1976), descrita por Matos-Cruz y Mena Abrantes como un *poema en imágenes* (2002, 28) comienza el interés cinematográfico de Duarte de Carvalho por los pueblos pastores del suroeste de Angola, a los que dedicó la serie *Presente angolano, o tempo mumuila*, compuesta por 10 documentales con una duración conjunta de cerca de seis horas, y el largometraje de ficción *Nelisita*. El interés por estos pueblos pastores se mantendrá en trabajos académicos, ensayísticos y metaficcionalizados a lo largo del tiempo, hasta el final de la vida de Duarte de Carvalho.

Presente angolano, o tempo mumuila, realizado entre 1977 y 1979, es la obra que marca el interés que llevará a Duarte de Carvalho a formarse como antropólogo. De hecho, él mismo ha afirmado que la poesía le llevó al cine, el cine a la antropología, y esta a la ficción escrita (2008, 22). Esta serie de documentales es ejemplo de ese cine urgente, relacionado con la necesidad de construir una *nación angoleña*, pero que ya aparece aquí problematizada. Como apunta Rodrigues Fischgold (2019), Ruy Duarte desarrolló en textos de 2008 y 2009 la idea de que el proyecto de nación angoleño heredó de la etapa colonial el molde de un humanismo occidental que excluye lo que le es ajeno. Sin estar todavía planteado de este modo en aquellos momentos en los que el proyecto de nación socialista se ve amenazado por la guerra, un análisis somero de estos documentales y de *Nelisita*

muestra, como ya avancé en la introducción, que Duarte simpatiza con los *mumuila* *más que con una idea excluyente de progreso.*

3. Cine y poesía

Durante los años en que realizó *Presente angolano*, Duarte compuso también el libro de poemas *Ondula, savana branca* (publicado en 1982, de salida simultánea, pues, a *Nelisita*), donde trabajó a partir de materiales procedentes de la tradición oral africana para transformarlos en poesía en portugués según los cánones de la poesía moderna internacional. Y compuso también, sincrónicamente al núcleo de *Presente angolano*, o *tempo mumuila*, un particular libro titulado *Sináis misteriosos, já se vê...*, del que hablaré más adelante.

Me interesa ahora que tengamos en cuenta que, al mismo tiempo que Duarte de Carvalho realizaba un cine urgente, desarrollaba una poesía que no parece compartir la misma urgencia. Un libro como *Exercícios de crueldade* (1978), puede leerse teniendo en cuenta tanto la guerra de independencia como la guerra civil posterior: sin embargo, nada o casi nada en él se refiere directamente a ese pasado inmediato ni a la actualidad de Angola (de Oliveira, 2015, 63).

También Duarte usa dos nombres, uno como realizador –Rui Duarte– y otro como escritor –Ruy Duarte de Carvalho–. Pero llegará un momento en el que en una obra aparezcan ambos nombres y cine y poesía se entrelacen. Se trata de *Sináis misteriosos, já se vê...*, publicada en Portugal en 1979 por Edições 70. En la portada, en minúsculas, aparece el nombre de Rui Duarte sobre el título, que a su vez va sobre un dibujo realizado por el propio autor en el que una mano está terminando el último trazo que retrata a una mujer *mumuila*; en la muñeca de esa mano que dibuja aparece en silueta un pequeño equipo de rodaje: tres personas y una cámara, relacionando íntimamente las dos actividades con lo representado. En la contraportada, hay una pequeña biografía del autor, al que ya se nombra como Ruy Duarte de Carvalho, del que se dice que trabaja para la TPA y que es miembro de la Asociación de Escritores Angoleños, citando sus cuatro libros publicados hasta la fecha. Portada y contraportada abren y cierran un libro de carácter mixto, que podemos llamar intermedial en dos de los sentidos estrictos que postulaba Irina Rajewsky (2005), como combinación de medios –dibujo y escritura–, y como referencias intermediales: tanto el dibujo como la escritura se refieren al cine de maneras distintas, que incluyen desde la imitación de recursos hasta la reflexión sobre el mismo.

Sináis misteriosos es un libro –intermedial– de poesía realizado por alguien que también hace películas, un libro en el que está lo que no puede aparecer en *Presente angolano*, porque perdería su funcionalidad: la subjetividad marcada del yo lírico, la metáfora, los elementos simbólicos que el autor crea y que no pertenecen al universo filmado, la reflexión sobre la imagen. Por ejemplo, en *Sináis* hay una primera sección titulada *Ofícios*, cuyos dos primeros poemas están dedicados a la figura del herrero sentado, trabajando. Parecen poemas gemelos: ambos comienzan con la expresión *e então pensei* –y entonces pensé–. La descripción que se hace del herrero en el primero de los poemas parece una *écfrasis* del trabajo que podemos ver y oír en el documental titulado *Ofícios*, sin embargo el segundo, que mantiene la introducción, el tono y la estructura, desarrolla una metáfora de carácter sexual: instrumentos y movimientos, la referencia a lo femenino en el penúltimo verso, transforman la ima-

gen descrita en el poema anterior en una metáfora acerca de la potencia sexual y la generación.

Me interesa ahora pensar un momento en la funcionalidad de la serie y relacionarla con la urgencia. *Presente angolano, o tempo mumuila* plantea la coexistencia de dos temporalidades, una la mumuila, vinculada a los ciclos de la naturaleza, a la lluvia, al trabajo manual, a la convivencia con los dioses y los espíritus, otra la lineal, basada en la idea de progreso que propone la perspectiva revolucionaria materialista. Ambas temporalidades podrían ser compatibles y convivir únicamente en una nación angoleña integradora, que no considerase a los pastores como residuos primitivos, ni como reaccionarios que se oponen a la construcción de una nación nueva para un hombre nuevo. Por eso, Duarte afirmaba que en todas estas películas que rodó en el suroeste de Angola, actuó de manera que el cine se convirtiese en un vehículo que se mueve desde abajo hasta arriba, “del sujeto filmado al sujeto receptor, entre quienes se encontraban los sectores de decisión y de gobierno, y no al contrario, como es más común, a pesar de que el productor de esos filmes fuera el propio Estado” (Duarte, 2008, 348). Es decir, se trata de un intento de actuación, como “ciudadano y agente social” (Duarte, 2008, 348), que comprende la posibilidad de una nación angoleña en la que estas temporalidades, estas realidades culturales puedan coexistir en paz, aunque probablemente no sin conflicto. En este sentido, resultan ejemplares *Pedra sozinha não sustém panela*, en la que ancianos mumuila y jóvenes universitarios explican sus concepciones del mundo y dejan ver sus diferencias, a veces difícilmente conciliables, y *O kimbanda Kambia*, donde medicina tradicional y medicina científica llegan a ser consideradas como posiblemente complementarias.

Cine y poesía tienen que ver con el tiempo, pero para Duarte son intrínsecamente diferentes. La poesía puede emparentarse con el mito; el cine, con el rito, cuestión que desarrolló en una conferencia de 1990, *Poesia, cinema e antropologia. Três pólos de um exercício de acção* (Duarte, 2008, 343-349).

Para Duarte, cine y poesía son además “instrumentos diferenciados, a pesar de que revelen un mismo sustrato de sensibilidad y a veces recurran cada uno a las especificidades del otro para asistirse y asimilarse mutuamente” (Duarte, 2008, 347-348). El cine “forma eminentemente dramática y adjetivada del mito al que asocio la poesía”, es por su propia naturaleza “más actuante e interventor” (Duarte, 2008, 347-348) Aunque el cine no sea, pues, poesía, y se acerque a ella en casos excepcionales, como en el cine experimental o en el estructural, puede tener “vuelo poético”, y este, en el cine de ficción, Duarte lo asocia a *un procedimiento propio del documental*; por su parte, cuando un documental se excede en este mismo procedimiento, molesta y desmoviliza. ¿De qué procedimiento se trata? Duarte no lo explica, pero deja entenderlo: poco más adelante, definirá el cine que practica y que llama *cine directo* –que en su caso oscila entre los modos observacional y participativo descritos por Nichols (Nichols, 2001, 109-123)- como un ritual en el que el realizador “oficia”:

Tanto así que para muchos, entre quienes me incluyo, la pasión por hacer cine directo está muy ligada a esa situación existencial muy poco común que a veces se genera y durante la que no media ningún tiempo entre reflexión y acción. Coexisten en un mismo impulso en el que el tiempo es abolido y se transmuta en

movimiento, dimensión muy cercana a lo que uno puede percibir como absoluto⁷ (Duarte, 2008, 346)

El procedimiento, entonces, tiene que ver con algo que para él es esencial en los documentales: la presencia manifiesta no solo de quienes son filmados, sino también la del oficiante, quien ha elaborado el documental. Un yo lírico presente que sin embargo no debe interferir:

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: proyectarse⁸ (Duarte, 2008, 454)

Hay aquí, en ciernes, una poética del cine documental que sobrepasa el problema de lo que es o debe ser un cine etnográfico, o un cine con valor antropológico, para apuntar también en otra dirección. De aquí que sea posible plantearse la importancia de la forma en las películas de Duarte de Carvalho en la medida en la que tiene que ver con esa dificultad mayor que es proyectarse, proyectar la propia lente, con ese procedimiento propio del documental que se relaciona de manera delicada con el *vuelo poético* de las obras cinematográficas. Y también, al mismo tiempo, no hay que olvidarlo, con su funcionalidad.

La funcionalidad de una película, de una serie documental en este caso, que quiere servir de vehículo para una idea de nación que incorpore grupos étnicos, alejados no tanto del ideal revolucionario como de la idea de progreso lineal; la funcionalidad de una película que quiere que los que están *arriba* escuchen a quienes están *abajo* en vez de cumplir una misión puramente propagandística, depende de una puesta en forma que puede además aproximarla a la poesía.

4. Voluntad de forma. *Presente angolano, o tempo mumuila* (1977-1979)

Hay que recordar que esta serie propone un tipo de acercamiento a los pastores seminómadas del desierto del suroeste de Angola muy diferente de lo que había hecho con los africanos el cine colonial: aquí no son objeto de observación, sino sujetos participantes. Esto afecta al sonido en la medida en la que este planteamiento exige que quienes se dejan filmar sean también dueños de su palabra. Con la única excepción de *Ondyelwa. Festa do boi sagrado*, de duración mayor que el resto de los conservados y filmado en color, no hay en la serie comentario externo en *voz over*; oiremos a los sujetos participantes hablar en su lengua, con una voz superpuesta que

⁷ Tanto assim que para muitos, entre os quais me incluo, a paixão de fazer cinema directo está em muito ligada a essa situação existencial incomum que se gera por vezes e durante a qual não medeia qualquer tempo entre reflexão e acção. Coexistem num mesmo impulso em que o tempo é abolido e se transmuta em movimento, dimensão muito vizinha do que se presente ser o absoluto. (Duarte, 2008, 346)

⁸ Um filme é o resultado da projecção das razões e dos interesses dos que nele entrevistaram e participaram. Quem filma é a lente através da qual se opera esta projecção.

Dificuldade menor: filmar.

Dificuldade maior: projectar-se. (Duarte, 2008, 454)

los traduce al portugués en caso de que no lo hablen. Más allá de lo estrictamente necesario desde un punto de vista ético o deontológico, Duarte de Carvalho ampliará esta exigencia al plano estético: no habrá otros sonidos que los pertenecientes al mundo que está siendo filmado. El trabajo con estos materiales sonoros (voces, música, ruidos) va a convertirlos en un elemento esencial de la puesta en forma. *Ofícios* comienza con unos títulos de cabecera acompañados por ruidos que pueden parecer cacofónicos y extraños. A medida que avanza la película, los iremos reconociendo: se trataba del fuelle de los herreros, y de los golpes de los dedos de la alfarera contra las vasijas cocidas. A ellos se añadirá, en los títulos de crédito, el de los soplidos con los que el curandero rociaba el cuerpo de la mujer a la que estaba tratando. No hay ninguna necesidad de este inicio y este colofón desde un punto de vista meramente informativo, pero desde el estético hacen la función de enigmática apertura y de cierre que resume contenidos a través de sonidos del mundo cotidiano mumuila. En *Ekwenge, festa dos rapazes* (1979), el reto está en construir una obra de veinticuatro minutos con un ritmo, una forma y un mínimo de información a partir de las partes no secretas de la fiesta de iniciación de los niños, que se desarrolla durante varios días. La música, grabada en directo, constante para los niños y para los espectadores, construye en el documental un tempo tenso, continuo, y sus interrupciones y leves modificaciones contribuyen a marcar las fases de un ritual cuya duración excede mucho la de la película.

Movimientos de cámara, encuadre, montaje, sonido, crean unos documentales en los que hay experimentación y voluntad de acabado formal. En ellos puede reconocerse ese “procedimiento” que consiste en dejar notar sin exceso la presencia de quien ha tomado las decisiones que le dan su forma final. En *Ekwenge*, la cámara adopta en buena parte de la obra un punto de vista bajo y, con ocasión del baño de los niños por sus madres, a veces muy cercano; la altura a la que se coloca la cámara se corresponde empáticamente con la de los niños -que bailan, van o vienen en grupo- sin llegar a construir subjetivas. En *Ofícios* la cámara se mueve y busca la cercanía, yendo, por ejemplo, del rostro a las manos que acompañan las palabras con sus gestos. Hay indicios, además, que advierten de que las entrevistas, en algún caso, han sido precedidas por conversaciones entre los participantes y quien toma las decisiones mostrativas: cuando la alfarera explica qué instrumentos usa para ahuyentar a los espíritus que quieren impedir su trabajo, la cámara hace una panorámica vertical desde su cabeza hasta su vientre para que entre sin dificultad en campo lo que luego ella tomará con las manos y hará sonar. En *O Kimbando Kambia*, el curandero protagonista invita a *los camaradas* a entrar en sus espacios y a filmar sus actividades; el tratamiento del espacio donde lleva a cabo sus prácticas sanadoras es mostrado con grandes angulares que, sumados al movimiento con cámara a hombro, lo convierten en un lugar nada común, especial, mágico. En *Makumukas*, el operador, que se mezcla con los asistentes y se mueve buscando el mejor punto de vista, se ve evidentemente aceptado por ellos, que a veces dirigen la mirada a cámara y sonríen e, incluso, le presentan el carnero que va a ser sacrificado. Finalmente, tras tanto movimiento, la última imagen de la película se congela, llamando la atención sobre la mano a la que se debe el resultado final.

5. Del documental a la ficción, y más allá. *Nelisita, narrativas nyaneka* (1983); *Moia, o recado das ilhas* (1989)

Vamos en un carro tirado por una larguísima, hiperbólica doble fila de bueyes: quienes viajan en él son poderosos espíritus. Miramos desde arriba, más arriba incluso que quienes van en el carro, pero sujetos con los viajeros al mismo vaivén, como pasaba con algún plano de *La diligencia*, de John Ford. De pronto, estamos casi en el suelo: en contrapicado, las ruedas del carro pasan ante nuestros ojos agigantadas. Este cambio de plano es muy interesante, porque nos prepara como espectadores ante la inminente frenada -los espíritus han llegado al lugar al que querían llegar- creando un contraste perceptivo muy marcado. ¿Por qué enfatizo este momento? Porque se trata de una elección de rodaje que está pensada en función del montaje. Es decir, aunque *Nelisita* haya sido realizada en colaboración con comunidades mumuila, esta colaboración tiene que ver con el argumento y probablemente la simbología de los elementos que componen el mundo visible, con lo que se narra, pero cómo se utilizan los recursos audiovisuales y cómo se construye la narración es asunto de Ruy Duarte.

Para Raquel Schefer (2020), *Nelisita* es una obra compleja, de carácter experimental y vehículo para la autorrepresentación, o al menos co-representación del grupo mumuila que participó en ella. Desde el punto de vista político, no se enfrenta abiertamente a los postulados del MPLA, pero supone una desviación con respecto a los mismos (Schefer, 2020, 424): en esta co-representación los mumuila muestran su rechazo o al menos su desconfianza con respecto a lo que se entiende comúnmente como progreso. Por otra parte, hay que recordar, como hace Rodrigues Fischgold (2018, 203), que tras 1975 y sobre todo en el contexto de la larga guerra civil, el llamado *tribalismo* era considerado por el MPLA un peligro para la constitución de una nación moderna. A los completos trabajos de Schefer y Fischgold, quisiera añadir algunas consideraciones que atañen a la elaboración cinematográfica de Duarte que, como veremos, es capaz de elevar las cotas de complejidad de una película aparentemente sencilla.

La película une dos relatos transmitidos por fuentes orales y recogidos por el padre Carlos Estermann: *Un homem e uma mulher em tempo de seca*, y *Nambalisita* (Rodrigues Fischgold, 2018, 222), de manera que cada uno ocupa una mitad de la película, pero unidos en ella por un personaje: la mujer del primero se convierte en la madre de *Nelisita*. En la película, los seres humanos han quedado reducidos a dos familias tras una sequía. Los espíritus, por su parte, han acumulado todos los alimentos. Los dos cabezas de familia encuentran estos víveres y los roban, por lo que son capturados y transformados a su vez en espíritus. Nace *Nelisita* sin padre, generándose a sí mismo; conoce la lengua de los animales y con ayuda de estos supera todas las pruebas a las que le somete el rey de los espíritus, quienes finalmente se dan por vencidos y huyen.

La película es fruto de la colaboración entre Ruy Duarte y las gentes que ya habían participado en la serie *Presente angolano, tempo mumuila*. De hecho, la historia de *Nelisita* se contaba brevemente allí, en el episodio *Pedra sozinha não sustém panela*. Ya hice notar que frente a los estudiantes universitarios, la simpatía de Duarte parecía decantarse allí por los mumuila, dándoles más tiempo en pantalla, y creando una sensación de inmersión en su mundo, que se resiste a la idea de progreso con su

temporalidad lineal. Ahora, en *Nelisita*, Duarte y los mumuila recrean unos espíritus que aparecen como seres malvados que buscan el daño para los humanos, visten ropa moderna, poseen un camión, y todos ellos llevan gafas de sol. Nelisita es tentado por ellos con bienes propios de la modernidad, ya sea esta capitalista o socialista. En el festivo final de la película, unas gafas de sol han quedado abandonadas en la arena: un joven las toma dudando si ponérselas, hasta que una mujer se las quita de las manos con gesto de reprobación. A falta de datos que lo confirmen, solo podemos suponer que la elección de esta identificación de los espíritus con elementos propios de la modernidad haya sido negociada entre Duarte y los mumuila. Lo mismo podría decirse, en el episodio en que Nelisita debe superar las pruebas que le pone el rey de los espíritus, del hecho de representar con mujeres mayores a los milanos y águilas viejas que ayudan a Nelisita a comerse un buey, con niñas a las hormiguitas que le ayudan a separar el azúcar de la harina que el rey de los espíritus había mezclado, y con mujeres jóvenes los antílopes y otros animales que se comen la hierba que le han ordenado hacer desaparecer. La película resalta la importancia activa de las mujeres para la conservación del mundo tradicional frente a las tentaciones de los espíritus, alegoría de lo moderno, que amenazan a los varones. También deberíamos interrogarnos acerca de qué otros contenidos han sido negociados y cuáles han podido ser introducidos por Duarte: en cualquier caso, si los actores ponen en escena su propia tradición oral y negocian con Duarte lo que se dice y cómo se dice, el realizador toma el resto de las decisiones de puesta en forma. Esta contiene planos abiertos para dejar que aquéllos actúen con todo el cuerpo en un ambiente reconocible, resaltado muchas veces con panorámicas semicirculares, planos de detalle para acercarse a actividades manuales, cambios de distancia focal que aportan variedad dentro de la funcionalidad narrativa –por ejemplo, el hombre entra en el cercado de los espíritus seguido de cerca por la cámara a hombro en gran angular, generando inquietud-, etc. Se podría dedicar todo un apartado a la creación del ambiente sonoro –en las mezclas participó Antoine Bonfanti-, mediante el uso de sonido fuera de campo, el *leit motiv* musical de los espíritus cuando pasan en su carro, la canción que abre la película y que se repite como tema de Nelisita, o la *voz over* que narra. Voy a detenerme en esta última cuestión, porque a partir de ella, Duarte de Carvalho realiza un juego extremadamente interesante.

La película se abre con una *voz over* extradieгética que narra en la lengua de los mumuila, y desaparece en cuanto comienzan los primeros diálogos. Esta voz reaparece en el minuto diecisiete pero, sorprendentemente, ahora en campo y dieгética, encarnada en alguien que se dirige a la comunidad que le está escuchando. De pronto, hemos pasado de un registro ficcional a un registro documental sin que la narración se interrumpa. En realidad, ambos registros se entremezclan, y encontramos entre los oyentes a personas que han actuado en la ficción, o van a hacerlo inmediatamente.

Estamos ante un juego autorreflexivo que llama la atención sobre la instancia autorial, sobre quien ha organizado en última instancia todos los materiales que componen la obra. Esta autorreflexividad la encontramos en otros momentos de la película, entre los que destacaría aquél en que los espíritus encuentran en su almacén a un hombre que les está robando y al que interrogan apuntándole a los ojos con un foco de los que se están utilizando para el rodaje; otro, cuando tras haber vencido Nelisita a los espíritus y liberado a sus prisioneros, uno de ellos se vuelve a cámara y desea a los espectadores que tengan también buen viaje, como el suyo de vuelta a sus tierras. De este modo, registro ficcional y registro documental, pasado y presente, tiempo del

mito y tiempo de su actualización en el cine, se unen en un virtuoso entrelazo solo aparentemente sencillo.

Este año de 1982, Ruy Duarte realiza también *O balanço do tempo na cena de Angola*, documental que insiste en los distintos presentes que viven las diferentes comunidades que constituyen el país, donde se recitan yuxtapuestos un poema bosquimano y un largo fragmento de *Arte poética*, de Antero Abreu, perteneciente al libro *Permanência*, de 1979. Con todo su interés, cito esta película aquí únicamente porque ese fragmento es una pequeña muestra de un modo de creación basado en lo intertextual como el que va a constituir el cuerpo de *Moia, o recado das ilhas* (1989).

Moia, o recado das ilhas fue la última película que rodó Duarte de Carvalho, esta vez en 35mm. Se trató de una coproducción del Laboratorio Nacional de Cinema con Portugal y Francia, siendo el productor el portugués Paulo Branco. A diferencia de *Nelisita*, que tuvo una larga carrera de premios y exhibiciones internacionales⁹, *Moia*, estrenada en el festival de Venecia en 1989, no fue bien acogida en el de Cartago de 1990 y prácticamente no circuló. El crítico Hédi Doukhar (1990, 56) le achacaba mala calidad de imagen y un peso excesivo de lo literario. La versión consultada para este trabajo es el montaje de una hora, considerablemente reducido por el propio Duarte en 2006 con respecto a los noventa minutos originales (Ponte, 2019). *Moia* es una obra de marcado carácter intertextual e intermedial en la que la anécdota -una joven que vuelve a Angola desde Lisboa decide visitar a su madre en Cabo Verde, donde se reencuentra con sus raíces y su identidad mestizas- se disuelve progresivamente en un juego de referencias literarias que apuntan a la coexistencia de distintos tiempos históricos en un mismo momento. Merece la pena recordar cómo se refiere a ella Duarte de Carvalho:

El tiempo y el esfuerzo que invertí en esta película, ¿qué hubieran dado de sí aplicados a poesía escrita o a la reflexión analítica, es decir, en mi caso antropológica? ¿No hubiera sido mejor traducir en una de esas modalidades el testimonio que yo quería dar? No, lo lo hubiera sido (...) Era con imagen en movimiento y con sonidos como yo tenía que operar, porque desde el principio yo había hecho, de mi manera de entender las cosas y de mi sensibilidad, una pantalla en la que se proyectaban las imágenes de lo que yo quería decir. Y sin embargo, para decirlo, yo tenía que introducir en la película, traducir en ella, la particular resonancia de mi propia poesía y la especificidad orientada de mi propio análisis sociológico o antropológico¹⁰ (Duarte, 2008, 342).

En *Moia* no encontramos esa urgencia que impregnaba las películas anteriores. Se trata más bien de una reflexión poética –en *poesía no escrita*– sobre la identidad mestiza, sobre la historia, sobre el colonialismo y su herencia, pero también sobre

⁹ Puede consultarse el recorrido de *Nelisita* en <https://uploads.knightlab.com/storymaps/6a6555774be-787f8254ffc88abd8bf8/the-screenings-of-ruy-duarte-de-carvalhos-nelisita-narratives-nyaneka/index.html>

¹⁰ (...) o tempo e o feíto que investi neste filme o que dariam, aplicados em poesia escrita ou em reflexão analítica, isto é, antropológica, no meu caso? Não teria sido melhor traduzir, numa dessas modalidades, o testemunho que eu tinha para dar? Não, não teria. (...) Era com imagen em movimento, e com sons, que eu tinha que operar porque desde o princípio eu tinha feito, naquele caso, da minha inteligência das coisas e da minha sensibilidade, um ecrã em que se projectavam as imagens do que tinha para dizer. E no entanto, para dizer isso mesmo, eu tinha que introduzir no filme, traduzir no filme, a particular ressonância da minha própria poesia e a especificidade orientada da minha própria análise sociológica ou antropológica. (Duarte, 2008, 342)

cómo problemas universales se entrelazan con lo local y la estricta contemporaneidad: esto explica la red de referencias intertextuales, que van desde el relato oral hasta Shakespeare, Aimée Césaire, Khalil Gibran y Michel Leiris. La complejidad de esa reflexión está íntimamente ligada también a su formulación intermedial. La protagonista llega a São Vicente y participa en el Carnaval; en Santo Antão asiste a la representación teatral de un relato oral, que un grupo de niños lleva por varias islas. Se trata del relato del buey Blimundo, puesto en escena por Leão Lopes, que cuenta cómo el poder elimina a Blimundo sencillamente porque teme su fuerza y su libertad. Durante la visita de la protagonista a una hacienda en la que se conserva un ingenio azucarero, la puesta en escena de su funcionamiento se convierte de pronto en un salto atrás en el tiempo, a la era de la esclavitud. Sin embargo, la película no continúa por ese derrotero, sino que a continuación yuxtapone dos fragmentos también teatrales: el primero de *La Tempestad* de Shakespeare, en inglés, y el segundo de *La Tempestad* de Aimée Césaire, traducida al portugués y al *crioulo*. Si la obra de Césaire leía a Shakespeare en clave anticolonial, la versión de Duarte dota a los fragmentos escogidos de esta última de un sentido particular mediante el uso de la lengua. Próspero, identificable con el poder colonial, entiende la lengua de Calibán, el nativo esclavizado, que se niega a expresarse en portugués: el hecho de que puedan conversar apunta tanto a una *crioulização* de Próspero como a un nuevo problema, el del mantenimiento, tras la posible independencia, de un sistema político y económico que subyuga a muchos en provecho de pocos (Miceli, 2019, 95). En relación con esto, Duarte ha hecho algún cambio interesante respecto a Césaire. Allí donde, en el acto segundo, Ariel le decía a Calibán que Próspero le prometía *libertad*, Duarte ha cambiado la palabra por *igualdad*.

¿Qué necesidad había de colocar el fragmento en inglés de Shakespeare? ¿Se trata de llamar la atención sobre lo que une y lo que separa ambas *Tempestades*, sin que haya una verdadera solución de continuidad? La película, más que separar el pasado y el presente, juega a mezclarlos, igual que termina mezclando la realidad y el sueño, e incluso las identidades de los personajes, como otra forma, extensión o corolario, de mestizaje. El personaje de Ariel —en Césaire mulato, que creía en las promesas de liberación de Próspero—, es interpretado por una joven mestiza que ya había aparecido antes en un espejo en el que se miraba la protagonista, como si se tratara de ella misma en el pasado. Esta joven aparece más tarde en un café donde Cesária Évora canta mornas, esa forma musical que combina lo portugués, lo brasileño y lo africano. Y volveremos a verla más adelante como uno de los dos personajes imaginarios con los que discutirá la protagonista, y que Carolin Overhoff Ferreira identifica como pertenecientes al libro del caboverdiano António Aurélio Gonçalves, *Noite de Vento*, que la protagonista hojeaba al inicio de la película (Overhoff Ferreira, 2021, 100).

Como decía antes, la relación entre presente y pasado no pasa por fáciles rupturas, periodizaciones, fronteras, sino que estos se entrelazan de manera a veces inesperada. Por ejemplo: la protagonista sobrevuela en una avioneta Tarrafal, el campo de prisioneros del régimen de Salazar y se aleja; los espectadores seguimos caminando entre sus restos, en tierra, al personaje imaginario que, según Overhoff Ferreira recuerda a António Aurélio Gonçalves (2021, 100), pero lo que oímos son versos de Khalil Gibran, del inicio de su obra *El profeta*, traducidos por Duarte, versos que hablan del dolor de los días de encierro y soledad, y que no se refieren directamente al contexto colonial. Lo mismo ocurre con los fragmentos del poema *Retour*, de Michel Leiris, colocados al final de la película, que hablan de la vuelta a casa del

viajero, cuando la protagonista ha emprendido ya el retorno. La película se cierra de manera similar a como se abrió: si comenzaba con la protagonista hojeando un libro, se cierra con un personaje masculino que, en la habitación del hotel, hojea las páginas de un volumen autorreferencialmente titulado *Moia*. Si recordamos además que el viajero del poema de Leiris enciende una pipa, y con pipa suele aparecer el propio Ruy Duarte en numerosas fotografías, *Moia* terminaría aludiendo a su autor quien, por otra parte recuerda en los títulos de crédito que él es el traductor de todos los fragmentos literarios utilizados.

Moia, o recado das ilhas, con su formulación intermedial, con sus intertextualidades, con su autorreferencialidad, se acerca, como sugería Duarte en el fragmento citado, a un modo de *poesía no escrita* que se libera de la causalidad temporal y que únicamente podría realizarse de manera audiovisual.

6. Conclusiones

Partiendo del concepto de eficacia estética de Rancière, y con el objetivo de encontrar películas capaces de participar en la descolonización de las mentes, Carolin Overhoff Ferreira planteaba (2016, 5): “Se trata de películas que intentan captar la heterogeneidad de las experiencias humanas y posibilitan la exploración de las fronteras del conocimiento más allá de oposiciones binarias como activo/pasivo, alto/bajo, documental/ficción, etc.”

Hemos podido comprobar, a través de los textos citados de Duarte de Carvalho, que él era muy consciente del papel de la puesta en forma en la consecución de un objetivo que iba más allá de la propaganda que necesitaba el Estado. Un Estado que, por otra parte, podía incluso amenazar la heterogeneidad de experiencias en nombre de una ideología que, aunque no es la de la antigua potencia colonial, no deja de participar de una idea de progreso lineal que es ajena a muchos de los pueblos que habitaban y habitan en Angola. A los responsables de este Estado se dirigía también Duarte de Carvalho con sus películas, filmadas para llegar también, como decía, a arriba desde abajo. La puesta en forma en sí garantiza, como hemos visto, una calidad que facilita su circulación, que no está reñida con la experimentación y que, a partir sobre todo de *Presente angolano, o tempo mumuila*, se aleja de la univocidad y de los planteamientos binarios de la modernidad para dar cabida a otras voces.

A través de esa puesta en forma que experimenta, que rompe con el molde del cine etnográfico para proponer un cine directo que halla su complemento en un libro de poesía y dibujo, apartándose en otros casos de modelos que separan tajantemente el documental de la ficción, y proponiendo finalmente, en *Moia*, una forma de poesía no escrita, que incluye lo ficcional, Ruy Duarte de Carvalho crea unas obras cinematográficas que, siendo perfectamente autónomas, engarzan de forma coherente con el resto de su trabajo. Podríamos afirmar que la obra de Ruy Duarte de Carvalho constituye un intertexto de carácter intermedial, un auténtico *proceso intermedial* que comenzaba con las referencias al cine ya en su poemario *Exercícios de crueldade* (1978), por ejemplo en los poemas *Exercícios de crueldade* y *Memória da guerra em julho* (Duarte, 2005, 116, 118, 122). Aparte del trabajo intermedial que desplegará en *Sináis misteriosos, já se vê...* las referencias a lo cinematográfico van a mantenerse, cuando Duarte ya haya dejado de hacer películas, en sus narraciones metaficcionalles, como en *Os papéis do Inglês* (2000), *A terceira metade* (2009), y *Desmedida*

(2011) (Miceli, 2013, 47-55). Un proceso intermedial que Duarte parecía no dar por concluido: igual que hacía modificaciones con ocasión de nuevas recopilaciones de su obra poética, cuando tuvo la oportunidad, en 2006, corrigió el montaje de *Moia, o recado das ilhas* y la abrevió. Porque en esta película había ensayado por primera vez en el cine una complejidad intermedial similar en autorreflexividad y autoconciencia a lo experimentado en *Sináis misteriosos*, y porque en ella aparecía ya un principio metaficcional que desarrollará en su obra literaria posterior.

Referencias

- Afonso Lopes, S. (2022). “A prática, porém, encarregar-se-ia de desbloquear a situação”: Cinema e antropologia a partir da obra visual de Ruy Duarte de Carvalho. *Aniki*, vol. 9, nº 2, pp. 166-195. <https://doi.org/10.14591/aniki.v9n2.901>
- Bulhões de Jesus, L. S. (2014). *Imagens em Angola, imagens da memória: cinemas, marcas e descobertas (tempos das lutas anticoloniárias, tempos das independências*. Tesis doctoral (Doutorado em História), Universidade de Brasília, <http://repositorio.unb.br/handle/10482/17050>
- 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).
- Doukhar, H. (1990). Les 13èmes journées cinématographiques de Cartage. Tunis, de 26 octobre au 3 novembre 1990. *Hommes & Migrations*, nº 1138, décembre.
- Duarte de Carvalho, R. (1979). *Sináis misteriosos, já se vê...* Edições 70.
- Duarte de Carvalho, R. (2005). *Lavra. Poesia reunida*. Cotovia.
- Duarte de Carvalho, R. (2008). *A câmara, a escrita e a coisa dita... Fitas, textos e palestras*. Cotovia.
- Fischgold, Ch. (2019). *Presente angolano, tempo mumuila: para além do filme etnográfico. Itinerários, Araraquara*, nº 49, pp. 63-78.
- Lança, M. (2019). Foi a partir do cinema que me tornei antropólogo. Lança, M., Balona de Oliveira, A., Ribeiro Sanches, M. & Chaves, R. (eds.), *Diálogos com Ruy Duarte de Carvalho*, pp. 138-152. Buala (Associação cultural); Centro de Estudos Comparatistas (Universidade de Lisboa).
- Matos-Cruz, J. & Mena Abrantes, J. (2002). *O cinema em Angola*. Caxinde.
- Miceli, S. (2013). As superfícies raras da escrita de Ruy Duarte de Carvalho. *Matlit*, vol. 1, nº 2, pp. 39-55.
- Miceli, S. (2019). Os triângulos na obra de Ruy Duarte de Carvalho. Lança, M., Balona de Oliveira, A., Ribeiro Sanches, M. & Chaves, R. (eds.), *Diálogos com Ruy Duarte de Carvalho*, pp. 92-103. Buala (Associação cultural); Centro de Estudos Comparatistas (Universidade de Lisboa).
- Moorman, M. (2001). Of Westerns, Women and War. Re-Situating Angolan Cinema and the Nation. *Research in African Literatures*, vol. 32, nº 3, pp. 103-122.
- Nichols, B. (2001). *Introduction to Documentary*. Indiana University Press.
- De Oliveira, C. F. (2015). A poesia de Rui Duarte para além de fronteiras, *Via Atlântica*, nº 27, junio, pp. 57-73.
- Overhoff Ferreira, C. (2021). As Produções Transnacionais Luso-africanas. Overhoff Ferreira, C. *África. Un Continente no Cinema*. Editora Unifesp, p 88-117. 100.

- Overhoff Ferreira, C. (2016). O drama da descolonização em imagens em movimento. A propôs do nascimento dos cinemas luso-africanos. *Estudos Linguísticos e Literários*, nº 53, jan-jul., pp. 177-221.
- Pedro, F. (7 de enero de 2022). Faz lá coragem, camarada, é a primera ficção angolana. *Jornal de Angola*. <https://www.jornaldeangola.ao/ao/noticias/faz-la-coragem-camarada-e-a-primeira-ficcao-angolana/>
- Piçarra, M. (2015). Ruy Duarte. Um “cinema de urgência” para resgatar Angola do hemisfério do observado. En Piçarra, M., António, J. & Angola. *O nascimento de uma nação, Vol. III O cinema da independência*, pp. 101-137. Guerra & Paz.
- Piçarra, M., António, J (2015). *Angola. O nascimento de uma nação, Vol. III O cinema da independência*, Guerra & Paz.
- Ponte, I. (2019). Conhecer e animar o arquivo de RDC: processos e resultados a partir de uma inventariação. Lança, M., Balona de Oliveira, A., Ribeiro Sanches, M. & Chaves, R. (eds.), *Diálogos com Ruy Duarte de Carvalho*, s.p., Buala (Associação cultural); Centro de Estudos Comparatistas (Universidade de Lisboa).
- Rajewsky, I. (2005). Intermediality, Intertextuality and Remediation. A Literary Perspective on Intermediality. *Intermedialités*, nº 6, otoño.
- Rodrigues Fischgold, Ch. (2018). *Macunaima e Nambalisita: representação dos mitos e poéticas da alteridade*. Tesis doctoral, Universidade do Estado do Rio de Janeiro. https://www.bdt.uerj.br:8443/bitstream/1/5936/2/Christian%20Rodrigues%20Fischgold_Tese_final.pdf
- Rodrigues Fischgold, Ch. (2019). Ruy Duarte de Carvalho e o paradoxo do moderno estado-nação angolano, *Revista Transversos*, nº 15, abril, pp. 194-212. DOI:10.12957/transversos.2019.41852
- Schefer, R. (2020). Duarte de Carvalho’s *Nelisita*: Shifting the Boundaries of Art and Science in Angolan Revolutionary Cinema. *South African Historical Journal*, vol. 72, nº 3, pp. 405-430. <https://doi.org/10.1080/02582473.2020.1836020>
- Siegert, N. (2021). “No camino das estrelas”. How Socialism Created a Framework for the Emergence of Postindependence Modern Art in Angola, *African Arts*, autumn, Vol. 54, nº 3. https://doi.org/10.1162/afar_a_00598
- Zunzunegui, S. (1996). *La mirada cercana. Microanálisis filmico*. Paidós.