

Guiné-Bissau: uma nação africana forjada no cinema?

Paulo CUNHA

Docente na Universidade da Beira Interior
Investigador integrado no CEIS20 – Universidade de Coimbra
paulomfcunha@gmail.com

Resumo: No contexto da luta pela independência da Guiné-Bissau e de Cabo Verde, Amílcar Cabral e o PAIGC enviaram para Cuba quatro jovens Bissau-guineenses para estudar cinema. Para Cabral, as manifestações de resistência não pretendiam apenas destruir algo, mas também, simultaneamente, construir algo novo e assumiam quatro formas complementares: política, económica, cultura e armada. Para o líder do movimento independentista, o cinema teria um papel importante na resistência cultural e na construção de alternativas ao olhar colonialista português. O jovem Amílcar Cabral sabia que as imagens “descolonizadas” seriam importantes na mobilização dos guineenses na luta pela independência, na divulgação internacional das pretensões guineenses e, em último caso, na disponibilização para “o povo português” de uma outra versão da história que fosse diferente da vinculada pelo aparelho propagandístico do olhar colonial. O objetivo deste texto será partir da célebre máxima de Cabral (« nação africana forjada na luta »; Cabral, 1974) para refletir sobre o contexto de emancipação de um olhar cinematográfico na Guiné-Bissau e do seu contributo para o processo de construção de uma suposta identidade nacional a partir deste diálogo com o cinema latino-americano na sua relação com o contexto geopolítico e ideológico da dicotomia Este-Oeste que marcou a segunda metade do século XX.

Palavras-chave: cinema, revolução, Guiné-Bissau, terceiro cinema, descolonização

Abstract: In the context of the struggle for Guinea-Bissau and Cape Verde independence, Amílcar Cabral and PAIGC sent four young Bissau-Guineans to Cuba to study cinema. For Cabral, demonstrations of resistance were not only intended to destroy something, but also simultaneously to construct something new and take on four complementary forms: political, economic, cultural and armed. For the leader of the movement for independence, cinema would play an important role in cultural resistance and in the construction of alternatives to the Portuguese colonialist gaze. The young Amílcar Cabral knew that the “decolonized” images would be important in the mobilization of the Guineans in their struggle for independence, in the international dissemination of the pretensions of Guinean and, in the last case, the provision to the “Portuguese people” of another version of history that was different from that linked by the propaganda apparatus of the colonial gaze. The purpose of this text will be to start from the famous maxim of Cabral (« African nation forged in the struggle »; Cabral, 1974) to reflect on the context of emancipation of a cinematographic gaze in Guinea-Bissau and his contribution to the process of building a supposed national identity from this dialogue with Latin American cinema in its relation to the geopolitical and ideological context of the East-West dichotomy that marked the second half of the 20th century.

Keywords: cinema, revolution, Guinea-Bissau, third cinema, decolonization

1. Cinema e Guerra Fria

Ao longo da Guerra Fria (1947-1991), poucas “armas” terão sido mais eficazes e poderosas como o cinema na “guerra” pela opinião pública, influenciando de forma decisiva a forma como os espectadores de várias latitudes observavam e compreendiam os acontecimentos políticos e ideológicos relacionados com o confronto entre os Estados Unidos da América e a União Soviética (Shaw, 2007: 1).

Nesse meio século de confronto, de forma direta e indireta, e beneficiando da sua posição hegemónica no circuito internacional, o cinema produzido em Hollywood colaborou com o Departamento de Estado dos EUA para « *exportar os ideais americanos*» (*ibidem*). Do mesmo modo, na União Soviética, a produção cinematográfica era escrutinada pelas autoridades soviéticas, como afirma o realizador Andrei Smirnov (citado por Sivkova, 2014):

*The Soviet State Committee for Cinematography [Goskino, which had to approve completed films] was just the final stage; censorship started on the first day of film production. At Mosfilm studios, local editors proofread the scripts, after which they were discussed by the arts council – a team of filmmakers, screenwriters and directors. And this wasn't done without the Party Committee, the local body of the Communist Party. And of course, they closely observed the films during filming.*¹

Ainda assim, apesar das posições definidas, norte-americanos e soviéticos ensaiaram, em 1958, um memorando de permuta cultural e cinematográfica, o Acordo EUA-União Soviética de Troca Cultural ou, como ficaria mais conhecido, o Acordo Lacy-Zaburin. O projeto mais mediático resultante deste acordo seria a ambiciosa e atribulada coprodução do filme *Meeting at a Far Meridian* (1962, Sergei Gerasimov, Igor Talankin): « *Overall, the Far Meridian Project must be interpreted within the ideological paradoxes of the cultural Cold War.* » (Siefert, 2014: 167-171).

Para além da propaganda, os cinemas dos Estados Unidos e da União Soviética e dos seus aliados também se guiavam por uma estratégia de contrapropaganda. Alexander Fedorov (2015: 8) sublinha que em ambas as indústrias cinematográficas somaram-se os exemplos de filmes anti-soviéticos/anti-comunistas e anti-ocidentais/anti-burgueses. Em 1949, o Departamento de Propaganda e Agitação (Agitprop) do Comité Central do Partido Comunista da União Soviética lançou o Plano para a Intensificação da Propaganda Anti-Americana para o Futuro Próximo, que também afetaria a produção cinematográfica soviética desse período.

Em ambos os lados da confrontação, a censura desempenharia um papel fundamental no combate à propaganda cinematográfica. O caso da perseguição aos supostos comunistas de Hollywood conduzido pelo senador Joseph McCarthy (1950-1956) é exemplar da campanha de perseguição e censura aos valores socialistas em território norte-americano. Do lado soviético, em 1946, o Goskino (Comité Estatal Soviético para o Cinema) só autorizou a estreia de 5 filmes de um total de 50 oferecidos por distribuidoras norte-americanas (Fedorov, *op. cit.*: 9), ao abrigo do acordo de cooperação Lacy-Zaburin.

¹ O Comité Estatal Soviético para o Cinema [Goskino, que tinha de aprovar os filmes concluídos] era apenas a etapa final; a censura começava no primeiro dia de produção. Nos estúdios Mosfilm, os editores residentes reviam os argumentos, que depois eram discutidos pelo conselho artístico – um grupo de produtores, argumentistas e realizadores. E isso não era feito sem o Comité do Partido, o representante do Partido Comunista. E, claro, o filme era vigiado de perto durante as filmagens. (tradução do autor)

Mais do que um confronto entre dois estados concretos, os Estados Unidos e a União Soviética, a Guerra Fria estendeu-se também aos seus aliados, deixando o mundo bipolarizado. No sector cinematográfico, essas alianças também ditaram ações de propaganda e de contrapropaganda entre países dos respectivos blocos. No Reino Unido, por exemplo, tomando o partido dos seus homólogos norte-americanos, os produtores cinematográficos britânicos « *correlated strongly with official attitudes towards the Soviet government and the establishment's fear of Bolshevik subversion* ». ² (Shaw, 2001: 14). Na Roménia de Nicolae Ceausescu, desde final dos anos 70, foram importadas ilegalmente diversos filmes norte-americanos de acção e religiosos em formato VHS que eram proibidos pelo regime comunista. Pierre Sorlin (1998: 381) refere, por exemplo, o filme *Freiheit, Freiheit über alles* (1960, Karl Gass, prod. RDA) como exemplo de um filme anti-burguês, que mostrava motins, manifestações populares e pobreza no mundo ocidental em contraponto à opulência dos bairros mais caros de Nova Iorque e Londres, como sintoma de um desequilíbrio económico e social das sociedades ocidentais. Marijke de Valck (2007: 52) esclarece que a reconstrução da indústria de cinema na RFA obedeceu a uma política anti-comunista que beneficiava as companhias de distribuição norte-americanas e o cinema clássico alemão dos tempos da UFA (anos 30).

Finalmente, resta referir que, em termos de circulação internacional, os festivais de cinema também revelaram ser circuitos de distribuição privilegiados pelos dois blocos no contexto da Guerra Fria. Marijke de Valck (*op. cit.*: 49) ressalta precisamente que, exceto o caso de Veneza, os principais festivais internacionais de cinema surgiram no pós-Segunda Guerra Mundial e obedeciam a um misto de propósitos económicos, políticos e culturais. Para a autora (*op. cit.*: 51-52), a principal razão para a criação do Festival Internacional de Cinema de Berlim, em 1951, foi de ordem geopolítica:

The festival functioned as an American instrument in the Cold War in several ways. Firstly, there was the exclusion of movies from communist countries. [...] The second way that the festival manifested itself as a Western cultural showcase in the East was the use of border theatres. Prices were low and the border areas were covered with posters advertising the festival. Proximity, price, and promotion were supposed to make the festival an easy and attractive place to visit for East Berliners. These measures were taken to promote the Western world and Western values in the East. [...]
*The Berlinale began as propaganda under American occupation. Or, in the words of Fehrenbach, the Berlin Film Festival was “the epicenter of Cold War topography”, “a celebration of Western values” and “the Western cultural showcase in the East.”*³

No bloco soviético, os festivais de Karlovy Vary (Checoslováquia, fundado em 1946) e de Moscovo (Rússia, fundado em 1956) foram espaços de divulgação importantes para a produção cinematográfica dos países comunistas. O caso do festival checoslovaco é interessante: o certame começou por ser um evento internacional, com participação de diversos países ocidentais (EUA, França, Reino Unido e Suécia), mas a partir de 1948, com a chegada dos comunistas ao poder, o festival transformou-se política e

² [...] correlacionou-se fortemente com as atitudes oficiais em relação ao governo soviético e o medo do estabelecimento da subversão bolchevique (tradução do autor)

³ O festival funcionou como um instrumento norte-americano durante a Guerra Fria em diversos aspectos. Primeiro, os filmes de países comunistas não podiam participar. [...] Segundo, o festival revelou-se como uma mostra da cultural ocidental no Este através da ocupação de salas de cinema próximas à fronteira. [...] Os preços eram baixos e as zonas de fronteira foram invadidas por publicidade ao festival. Proximidade, preço e a promoção pretendiam tornar o festival acessível e atrativo para uma visita dos berlinenses de Leste. [...] O Festival de Berlim começou como propaganda durante a ocupação americana. Ou, nas palavras de Fehrenbach, o Festival de Cinema de Berlim foi “o epicentro topográfico da Guerra Fria”, “uma celebração dos valores ocidentais” e “a mostra da cultural ocidental no Leste.” (Tradução do autor)

ideologicamente, com os prémios a ser distribuídos sobretudo para filmes soviéticos ou checoslovacos, mas atribuindo menções especiais a praticamente todos os filmes participantes proveniente de países comunistas ou subdesenvolvidos (*op. cit.*: 57). Entre 1958 e 1993. Estes dois festivais foram alternando-se em edições bienais, de forma a garantir a classificação de categoria A atribuída pela FIAPF (Fédération Internationale des Associations de Producteurs de Films), que só atribuía uma classificação máxima aos países do bloco de Leste (*op. cit.*: 225).

2. Cuba, o *Nuevo Cine Latinoamericano* e o Terceiro Cinema

No contexto das lutas de libertação, diferentes estadistas compreenderam que o cinema constituía uma ferramenta poderosa na construção da memória identitária das nações que lutavam pela sua autonomia, tendo-se tornado numa componente essencial nas lutas que marcaram o fim do colonialismo. (Cunha, 2013: 33). Tal pensamento cinematográfico inscreve-se no que seria designado de movimento do Terceiro Cinema, cujo objetivo era promover uma reflexão crítica sobre as desigualdades sociais e políticas e ativar uma consciência revolucionária global através do cinema. (Solanas; Getino, 2016).

Apenas 24 dias após a deposição do ditador Fulgêncio Baptista, a criação do Instituto Cubano del Arte e Indústria Cinematográficos (ICAIC) é significativamente reveladora da importância atribuída por Fidel Castro e seus partidários ao cinema enquanto agente fundamental na revolução cubana. (Chanan, 2004: 3)

Como sustenta Mariana Martins Vilaça (2006: 136-137), foi no contexto da Guerra Fria que, replicando as orientações do governo cubano, o ICAIC apostou numa política “internacionalista” que pretendia prestar « *solidariedade com intelectuais e artistas militantes* », sobretudo da América Latina: « *No decorrer desse processo, o ICAIC assumiu gradativamente o papel de ‘sede’ do nuevo cine latino-americano e passou a encampar um discurso que o legitimava como tal.* ».

Da Argentina, mais concretamente do *Grupo Cine Liberación*, surgiria a corrente designada por *Tercer Cine* (Terceiro Cinema), movimento estético e político de cinema que pretendia opor-se tanto ao cinema de Hollywood (primeiro cinema) como ao cinema de autor europeu (segundo cinema). De cariz fortemente social e humano, o Terceiro Cinema pretendia trazer para as telas as questões geralmente incómodas como a pobreza ou o colonialismo. Os teóricos e cineastas do Terceiro Cinema recusavam liminarmente « *as representações caricaturais de sua história e cultura* » (Stam, 2006: 114) produzidas pelo cinema europeu e, sobretudo, norte-americano, como acontecia com os estereótipos cinematográficos mais populares de África (King Kong ou Tarzan) ou da América Latina (Carmen Miranda).

No contexto de vários acontecimentos políticos significativos, como a revolução cubana (1959) ou a independência da Argélia (1962), a ideologia cinematográfica terceiro-mundista consolidou-se em torno de alguns textos cruciais, como *Estética da Fome* (1965, de Glauber Rocha) ou *Hacia un Tercer Cine. Apuntes y Experiencias para el desarrollo de un cine de liberación en el Tercer Mundo* (1969, de Fernando Solanas e Octavio Getino). Nesse último manifesto, Solanas e Getino « *denunciaram o colonialismo cultural que normalizava a dependência latino-americana* », que operava através de uma « *ideologia neocolonial* » que se manifestava também através da linguagem cinematográfica que resultava na « *adopção das formas ideológicas inerentes à estética dominante* » (*op. cit.*: 116).

Historicamente ignorado pela visão eurocêntrica da historiografia canônica do cinema, é nos anos 50 que uma consciência ideológica em torno do combate ao colonialismo

também passa a incluir o cinema, visto então como poderoso veículo de intervenção política e social. Agrupando as cinematografias de países colonizados, neocolonizados ou descolonizados (considerados « *atrasados* » e « *subdesenvolvidos* » pelas nações colonizadoras), *esses cinemas caracterizavam-se, sobretudo, por estruturas produtivas « formadas e deformadas pelo sistema colonial ».* (op. cit.: 112).

A realização, em janeiro de 1966, em Havana, da V Conferência de Solidariedade aos Povos da África, Ásia e América Latina, mais conhecida como a Conferência Tricontinental, seria fundamental para a emancipação do cinema na Guiné-Bissau. Organizada em Cuba, para celebrar o sucesso da revolução socialista e anti-imperialista cubana, a Tricontinental consagrou os seus trabalhos para promover a luta pela libertação nacional, a consolidação das independências e soberanias nacionais, e o direito à autodeterminação dos povos colonizados. O jovem líder africano Amílcar Cabral foi uma das figuras de destaque entre os inúmeros participantes, em que figuravam o chileno Salvador Allende e o venezuelano Pedro Medina Silva, e, seguramente, acompanhou os trabalhos de uma das principais resoluções, dedicada a combater « a penetração cultural e ideológica do imperialismo norte-americano na América Latina ». (OLAS⁴, 1967: 4850). Para além de denunciar o « *domínio imperialista* » da cultura de massas que « *deforma a verdade e trata de introduzir falsos valores políticos, morais e estéticos* » ou que « *impõe esquemas de informação, gostos e modos de vida que não correspondem de alguma forma aos nossos países* », a resolução exortava que « *o dever de todo o revolucionário é fazer a revolução* » (ibidem).

As relações entre os dois países foram estreitando-se, e, depois de uma fase inicial em que as preocupações de Cuba se focaram, sobretudo, no espaço latinoamericano, o governo de Fidel Castro dedicou crescente atenção a vários movimentos de libertação africana, com particular destaque para a luta de libertação na Guiné-Bissau. (Malitsky, 2013: 200).

A capacidade de produzir as suas próprias imagens era considerada pelo líder independentista Amílcar Cabral como um importante meio revolucionário, fundamental para uma independência do gesto e do olhar e para a construção de uma memória própria. Assim, as primeiras imagens guineenses « *descolonizadas* » foram rodadas por esses jovens ainda antes da independência da Guiné-Bissau, auto proclamada em 1973 e reconhecida por Portugal em 1974. Assim, entre 1967 e 1972, por iniciativa do Partido Africano para a Independência da Guiné e Cabo Verde (PAIGC), quatro jovens guineenses – José Cobumba Bolama, Josefina Crato, Flora Gomes e Sana Na N'Hada – receberam formação em cinema em Cuba (Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos).

Em Cuba, os quatro jovens guineenses viriam a contatar com um projeto cinematográfico revolucionário, um dos núcleos fundadores do *Nuevo Cine latinoamericano*, que ainda hoje é reconhecidamente um exemplo de cinema político que recusava o modelo de produção capitalista de Hollywood e a sua influência cultural sob as pequenas cinematografias, mas também negava o carácter formalista e aburguesado do cinema de autor europeu. O cineasta cubano Santiago Álvarez foi mesmo uma das referências fundamentais na formação desses quatro jovens guineenses. Um dos três fundadores do ICAIC, Álvarez foi seguramente a principal figura do cinema cubano revolucionário, sendo responsável pelo *Noticiero ICAIC Latinoamericano*, o cinejornal semanal criado por Álvarez em 1960 que pretendia mostrar ao mundo a verdade sobre Cuba, a América Latina e as lutas revolucionárias do Terceiro Mundo (Vietname, Laos, Cambodja, Angola, Moçambique, entre outros).

⁴ Organização Latino-Americana de Solidariedade.

3. Instituto Nacional de Cinema da Guiné-Bissau

Em 1978, através do Decreto n.º 10/78 de 30 de Março, o governo liderado por Luís Cabral, irmão do histórico líder independentista, criaria o Instituto Nacional de Cinema (INC). Segundo o texto legislativo, o poder político reconhecia o cinema como: « *o meio mais eficaz de difusão ideológica massiva* »; « *meio de acção – instrumento e método de que todos os países determinados a consolidar a sua independência devem apropriar-se.* »; veículo de « *promoção cultural do povo guineense* »; resposta « *às necessidades fundamentais da educação, da comunicação e desenvolvimento sócio-cultural das massas populares* ».

Praticamente decalcado do homólogo cubano ICAIC, que também reconhecia o potencial propagandístico e didático do cinema na consolidação da independência nacional⁵ o INC pretendia “estatizar” e “monopolizar” a atividade cinematográfica na Guiné-Bissau, garantindo que o novo estado pós-colonial organizar e controlar todos os sectores cinematográficos (produção, distribuição e exibição). Sob a tutela do Conselho Nacional de Cultura, o INC substituiu a Comissão de Cinema do Commissariado de Estado da Informação e Turismo, passando a gozar de uma autonomia administrativa e financeira (Art. 1.º e 2.º). Para além do « *controlo das actividades ligadas ao cinema* », o INC definia como competências exclusivas a regulação da produção e da coprodução cinematográfica (Art. 3.º).

É relevante que a hipótese da coprodução estivesse logo definida desde a criação do INC e que fosse considerada em pé de igualdade, aspecto que parece revelar consciência das precárias condições de produção de cinema na Guiné-Bissau. Assim, nesses primeiros anos de independência, a Guiné-Bissau estabeleceu relações de colaboração cultural com os aliados mais naturais desde os tempos da luta pela libertação, como Cuba, União Soviética e RDA. O jovem cinema guineense também manteve uma relação próxima com França, sobretudo justificada por relações pessoais de alguns intelectuais e dirigentes guineenses, nomeadamente Mário Pinto de Andrade. Devido ao apoio de capitais estrangeiros, uma das estratégias definidas por Mário Pinto de Andrade e pelo INC, os anos 80 levaram algumas presenças de realizadores estrangeiros na Guiné, como Sarah Maldoror (*Carnival en Guinée-Bissau*, 1980, GB), Tobias Engel (*Caraval en Guinée Bissau*, 1982, França) ou Chris Marker (*Sans Soleil*, 1983, França), foram importantes na internacionalização do cinema guineense e na formação de jovens técnicos guineenses.

Em 1979, o cineasta Sana Na N’Hada assumia a direcção do INC. Mas, por razões diversas, a atividade do INC seria quase nula. Devido à falta de financiamento no país, este departamento passou a estar praticamente dependente das campanhas de promoção cultural das Embaixadas. A situação foi-se degradando, nomeadamente a situação das salas de cinema guineenses: em 1974, contavam-se 10 (8 do passado colonial e 2 novas então constituídas, somando 5.500 lugares), a maior parte delas era propriedade de clubes desportivos, espalhadas por quase todas as capitais das regiões, e foram desaparecendo gradualmente, algumas sendo convertidas em armazéns. A experiência de dinamização

⁵ *Por cuanto: El cine constituye por virtud de sus características un instrumento de opinión y formación de la conciencia individual y colectiva y puede contribuir a hacer más profundo y diáfano el espíritu revolucionario y a sostener su aliento creador. [...] Por cuanto: Nuestra historia, verdadera epopeya de la libertad, reúne desde la formación del espíritu nacional y los albores de la lucha por la independencia hasta los días más recientes una verdadera cantera de temas y héroes capaces de encarnar en la pantalla, y hacer de nuestro cine fuente de inspiración revolucionaria, de cultura e información. [...] Por cuanto: Es el cine el más poderoso y sugestivo medio de expresión artística y de divulgación y el más directo y extendido vehículo de educación y popularización de las ideas.* (Lei 169 do Consejo de Ministros del Gobierno Revolucionario de la República de Cuba, Gaceta Oficial, 24-III-1959).

cinematográfica no meio rural por meios audiovisuais, financiados inicialmente pela União Soviética, também não produziu os efeitos desejados e terminou precocemente.

A primeira produção do INC surgiria, em 1980, *Guiné-Bissau: 6 anos depois*, um filme inacabado que faz um balanço e regista alguns dos principais momentos dos primeiros 6 anos de independência da Guiné-Bissau. O processo de produção deste filme, interrompido pelo novo rumo político definido após o golpe de estado de Nino Vieira, é um excelente exemplo da precariedade e instabilidade que o cinema guineense atravessava.

Considerações finais

Apesar da morte precoce de Amílcar Cabral, em janeiro de 1973, a política pública para o cinema na Guiné-Bissau do pós-independência seguiu aquilo que eram as premissas do modelo definido anos antes pelo histórico líder independentista; estabelecer as bases para uma cultura cinematográfica que refletisse a identidade cultural dos povos da Guiné-Bissau e que fosse independente de quaisquer formas de representações e sistemas de produção colonialista.

Ao aproximar-se estrategicamente do projeto internacionalista cubano para os países “terceiro-mundistas”, Amílcar Cabral fez questão de enviar quatro jovens bissau-guineenses para Cuba para receberem formação cinematográfica para que eles ajudassem a construir um olhar próprio sobre a Guiné-Bissau e o seu complexo mapa étnico e cultural. Esse momento simbólico do envio dos quatro jovens aspirantes a cineastas para Cuba seria fundamental no processo de independência e, posteriormente, no processo de construção nacional guineense.

Para além da “luta” (expressão usada pelos bissau-guineenses para se referirem à guerra colonial), a nação independente também teria de ser, na vontade de Amílcar Cabral, forjada no cinema. Enquanto principal meio de comunicação de massas, o cinema teria a capacidade de afirmar o novo regime dentro e fora das suas fronteiras, disseminando o programa do novo governo independente. A presença das câmaras de cinema durante a cerimónia de proclamação unilateral da independência guineense, a 24 de setembro de 1973, nas colinas do Boé, é significativa da importância do cinema no processo de construção da nação guineense.

Se durante a “luta” o cinema serviu cabalmente os propósitos propagandísticos definidos pelo PAIGC, dando visibilidade internacional à sua causa e ajudando a afirmar uma nação antes de o ser formalmente, após a independência o cinema foi perdendo terreno enquanto veículo de propaganda do novo país. A falta de investimento nas infraestruturas cinematográficas, da produção à exibição, e de políticas públicas para a cultura fez com que o cinema perdesse importância social e política nas últimas décadas, remetendo para uma condição marginal e praticamente irrelevante na sociedade guineense actual.

Bibliografia de referência

- Cabral, A. (1974). *Guiné-Bissau: A nação africana forjada na luta*. Lisboa: Nova Aurora.
- Chanan, M. (2004). *Cuban Cinema*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Cunha, P. (2013). “Guiné-Bissau: as imagens coloniais”. Jorge Luiz Cruz & Leandro Mendonça (eds.). *Os cinemas dos países lusófonos*. Rio de Janeiro: Edições LCV, 3348.

- Fedorov, A. (2015). *Russia in the mirror of the Western Screen*. Moscovo: ICO Information For All.
- Gugler, J. (2003). *African Film: Re-Imagining a Continent*. Bloomington, Indiana University Press.
- Malitsky, J. (2013). *Post-Revolution Nonfiction Film. Building the Soviet and Cuban nations*. Indianapolis: Indiana University Press.
- Shaw, T. (2001). *British Cinema and the Cold War. The State, Propaganda and Consensus*. Londres: I. B. Tauris.
- Shaw, T. (2007). *Hollywood's Cold War*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Siefert, M. (2014). "Meeting at a Far Meridian: US-Soviet Cultural Diplomacy on Film in the Early Cold War". Patyk Babiracki & Kenyon Zimmer (eds.). *Cold War Crossings: International Travel and Exchange across the Soviet Bloc, 1940s-1960s*. Arlington: University of Texas at Arlington, 166-210.
- Sivkova, E. (2014). "Artists under pressure: Soviet filmmakers and censorship". In *Russia Beyond The Headlines*. Disponível em: https://www.rbth.com/arts/2014/10/19/artists_under_pressure_soviet_filmmakers_and_censorship_40723.html (consultado a 25 Ago. 2017).
- Sorlin, P. (1998). "The Cinema: American Weapon for the Cold War". *Film History*, vol. 10, n.º 3, 375-381.
- Stam, R. (2006). *Introdução à teoria do cinema*. Campinas: Papirus.
- Valck, M. de (2007). *Film Festivals. From European Geopolitics to Global Cinephilia*. Amsterdam, Amsterdam University Press.
- Vilaça, M. M. (2000). "A política cultural do governo cubano e o ICAIC (Instituto Cubano de Arte e Indústria Cinematográficos)". *Anais Eletrônicos do V Encontro da ANPHLAC*. Belo Horizonte: ANPHLAC.
- Vilaça, M. M. (2006). *O Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC) e a política cultural em Cuba (1959-1991)*. Tese de Doutorado apresentada à USP.

Filmografia

- Caraval en Guinée Bissao*, Tobias Engel, dir. (CNRS Audiovisuel, 1982).
- Carnival en Guinée-Bissau*, Sarah Maldoror, dir. (1980).
- Freiheit, Freiheit über alles*, Karl Gass, dir. (DEFA-Studio für populärwissenschaftliche Filme, 1960).
- Guiné-Bissau: 6 anos depois*, Sana Na N'Hada, dir. (Instituto Nacional de Cinema, 1980).
- Meeting at a Far Meridian*, Sergei Gerasimov & Igor Talankin, dir. (Lester, 1962).
- Noticiero ICAIC Latinoamericano*, Santiago Álvarez, dir. (ICAIC, 1960).
- Sa nsSoleil*, Chris Marker, dir. (Argos Films, 1983).