
MOSTRA
DE CINEMAS
AFRICANOS
sesc

MOSTRA DE CINEMAS AFRICANOS
10 A 17 DE JULHO DE 2019
CINESESC SÃO PAULO

CERTOS OLHARES AFRICANOS

À medida em que se trata de uma expressão cultural à qual a reprodutibilidade é uma condição, podemos dizer que a tecnologia industrial está na gênese do cinema. Esse traço desencadeador para a difusão lhe concedeu a alcunha de arte das multidões, aproximando-a de um certo propósito de democratização cultural. No entanto, ainda que tenha havido uma evolução tecnológica que impulsionou tal expansão para um mercado global, cabe questionar os princípios que regem as escolhas de quais obras participam dessa grande circulação.

Celebrando uma representatividade tão expressiva quanto necessária, a Mostra de Cinemas Africanos traz uma seleção dos últimos cinco anos da cinematografia original do continente ou de seus nativos em diáspora, oferecendo acesso a um recorte até então pouco conhecido no Brasil. Não obstante, a utilização do nome do evento no plural remete à heterogeneidade que envolve a participação de países como África do Sul, Burkina Faso, Nigéria, Quênia, Senegal e Tunísia, entre outros.

Esse exercício de construir narrativas através da objetiva de uma lente ao qual o cinema se presta tem um caráter democrático em si, na medida em que permite o compartilhamento de olhares diferentes sobre determinada realidade. Vislumbrando ampliar o espectro de manifestações culturais acessíveis aos públicos e integrando a presença de segmentos ora ignorados pelos grandes circuitos, o Sesc reafirma seu desígnio institucional de valorização da diversidade ao acolher proposições como esta.

Sesc São Paulo

SUMÁRIO

06

Um olhar sobre a cinematografia africana contemporânea

por Ana Camila Esteves e Beatriz Leal Riesco

11

Para além do cinema “africano”: novas produções em um contexto global

por Alexie Tcheuyap

21

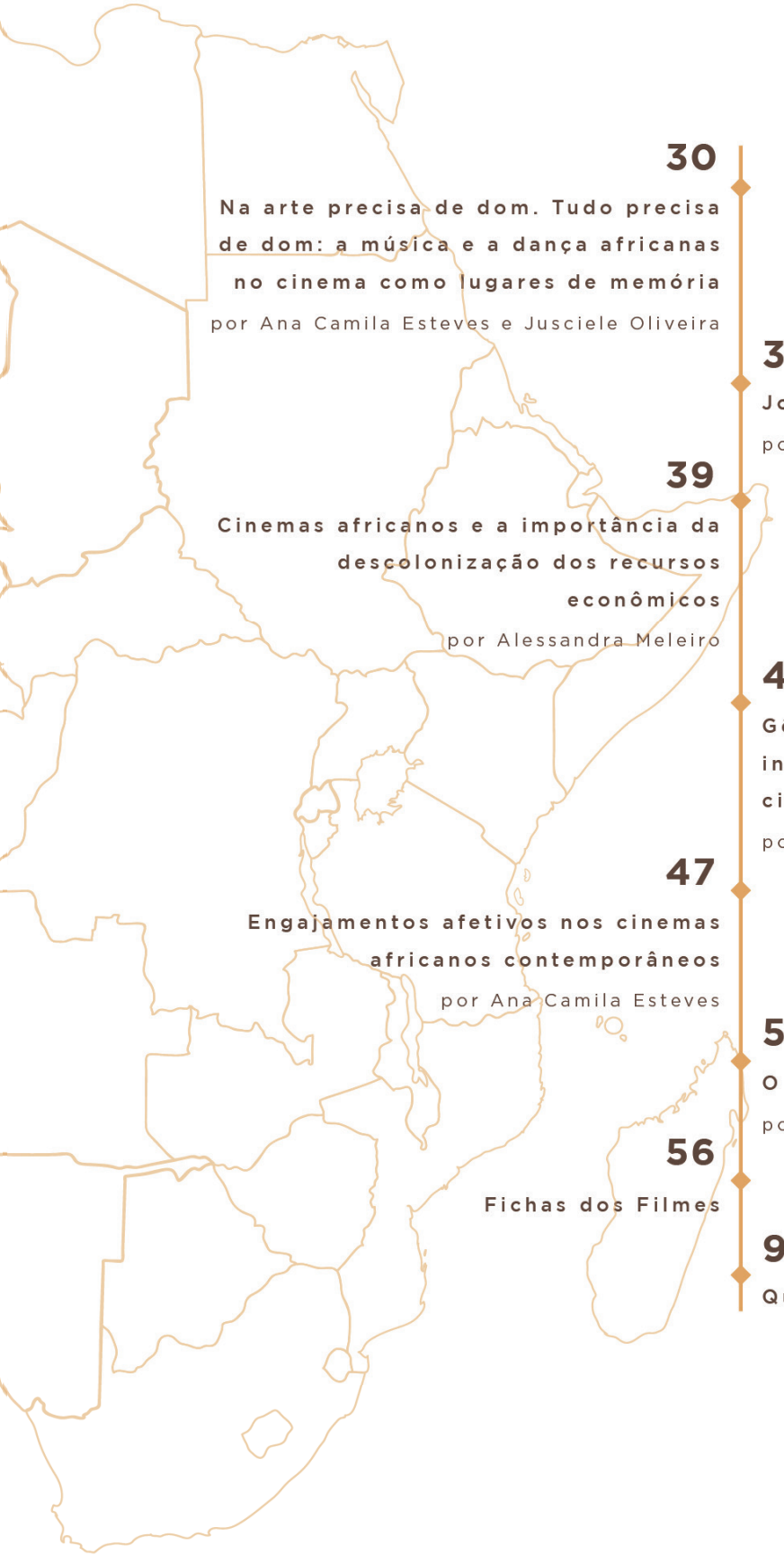
O fundo e a forma

por Olivier Barlet

26

Sobrevivências negras: a imaginação afrofuturista no cinema

por Kênia Freitas



30

Na arte precisa de dom. Tudo precisa de dom: a música e a dança africanas no cinema como lugares de memória

por Ana Camila Esteves e Jusciele Oliveira

35

Jogos de espelhos e de ecos

por Marcelo R. S. Ribeiro

39

Cinemas africanos e a importância da descolonização dos recursos econômicos

por Alessandra Meleiro

43

Gêneros, telas e colaborações internacionais do mundo cinematográfico negro

por Beatriz Leal Riesco

47

Engajamentos afetivos nos cinemas africanos contemporâneos

por Ana Camila Esteves

52

O segredo das hienas

por Morgana Gama

56

Fichas dos Filmes

95

Qual o futuro dos cinemas africanos?





UM OLHAR SOBRE A CINEMATOGRAFIA AFRICANA CONTEMPORÂNEA

Ana Camila Esteves e Beatriz Leal Riesco

Há pouco mais de um ano, sentadas em um banco na frente da mítica sala de cinema do Lincoln Center em pleno coração de Manhattan, começamos a imaginar modos, parcerias e alianças que nos permitissem criar um festival de cinemas africanos no Brasil. Durante uma semana, enquanto acompanhávamos projeções e atividades do New York African Film Festival, demos forma a esta Mostra, que começou sua trajetória em finais de 2018 em Salvador, passando logo por Porto Alegre e Aracaju, e que agora apresentamos em São Paulo. Para nossa surpresa, entre risadas acentuadas pelo cheiro de churrasco no Harlem e conversas infinitas enquanto esperávamos pelos muitos cafés e chocolates quentes, o projeto ia se articulando com naturalidade. Sentíamos a presença constante de Mahomed Bamba, que nos deixou cedo demais, responsável por nos reunir em 2010 por meio da sua paixão pelos cinemas africanos. Sempre convocado em nossas conversas e lembranças, tudo o que fazemos juntas é herança de sua imensa generosidade. É por conta dele que hoje estamos aqui.

De volta ao Brasil e à Espanha, a frenética troca de e-mails e chamadas ia transformando, quase que de maneira inconsciente, nosso sonho em realidade. Graças ao apoio e total liberdade e confiança do Sesc, e a tantos e tão generosos companheiros de viagem que foram se somando ao processo, a quarta edição da Mostra de Cinemas Africanos dá um importante passo em sua trajetória no espaço do CineSesc em São Paulo, com muita vontade de continuar. Em um momento inédito de acesso a conteúdos audiovisuais de todos os pontos de vista do planeta, a Mostra de Cinemas Africanos busca colaborar para minimizar a situação marginal de filmes africanos em salas comerciais e festivais do país, e estabelecer um diálogo com os conteúdos disponíveis em outras plataformas de difusão. O programa, cuidadosamente selecionado durante meses intensos de trabalho crítico e conversas inspiradoras, está composto de 24 filmes, entre ficção e documentário, procedentes de cerca de 14 países, com especial destaque às produções contemporâneas – marca que define a Mostra e a diferencia de tantas outras no Brasil. A seleção demonstra a riqueza, criatividade e variedade de formatos de uma cinematografia com mais de meio século de vida que, acreditamos, terão especial ressonância sobre as comunidades afrodiaspóricas. Reconhecidos em festivais de prestígio e respaldadas pela crítica e públicos internacionais diversos por sua inovação formal e originalidade de tramas e narrativas, os títulos reunidos formam parte de um movimento

de efervescência criativa na África e sua diáspora nas artes visuais, literárias e musicais, que anda interessando à audiência internacional. Em seu conjunto, formam uma janela única para que nos aproximemos das histórias, temas, experiências pessoias e tradições cinematográficas, que esperamos que se somem às redes existentes entre telas e públicos diversos. A Mostra propõe ao espectador uma experiência que transcende o simples assistir aos filmes. As projeções – acompanhadas de apresentações com debates conduzidos por especialistas – foram pensadas com o fim de colaborar com o diálogo intercultural, a análise crítica e a reflexão sobre um presente marcado pela reconfiguração do planeta pelos efeitos dos fluxos humanos, econômicos e de informação.

Ao acompanharmos em tempo real as trajetórias que os filmes e realizadores africanos e de suas diásporas circunscrevem em um contexto de produção, circulação e distribuição que ainda enfrenta muitos entraves em todo o mundo, vemos com entusiasmo a oportunidade de oferecer ao público brasileiro a chance de ter contato com essas obras. Sempre preocupadas, em primeiro lugar, com a qualidade dos títulos, estamos atentas e celebramos a diversidade do continente expressa em sua cinematografia, com o objetivo concreto de aumentar o repertório de cinemas africanos dos espectadores no Brasil.

A preeminência das mulheres na programação da Mostra de Cinemas Africanos reflete o crescimento exponencial no século XXI de filmes realizados por mulheres na África e sua diáspora. As jovens diretoras africanas já não estão confinadas ao documentário educativo e social, e embarcam com confiança em gêneros tão heterogêneos como a comédia adolescente (*Kasala!*, da diretora nigeriana Ema Edosio), a ficção científica afrofuturista (*Afronautas*, de Nuotama Bodono, e *Pumzi*, de Wanuri Kahiu), o curta-metragem poético (*Irmandade*, da tunisiana Meryam Joobeur), o ensaio autobiográfico (*Lua Nova*, de Philippa Ndisi-Herrmann), ou o melodrama experimental (*Ame Quem Você Ama*, da sul-africana Jenna Bass). Outras cineastas optam por usar o cinema como ferramenta de denúncia e espaço de abertura ao diálogo sem abrir mão do entretenimento. É o caso do último trabalho de Wanuri Kahiu, *Rafiki,* que apresenta, através de uma história de amor lésbico, a perseguição à comunidade LGBTQi+ no Quênia; de *Sofia* (da marroquina Meryen Benm'Barek-Aloïsi), um melodrama social centrado na situação de vulnerabilidade da mulher violentada no Marrocos (ganhadora em Cannes do prêmio de melhor roteiro na categoria *Un certain Regard*), ou do instigante documentário sobre o poder do ativismo para resistir a práticas extrativistas neocoloniais na Libéria (*A Luta de Silas*, de Hawa Essuman y Anjali Nayar).

Suas contrapartes masculinas não ficam atrás em inovação e originalidade. Servindo-se dos meios da poderosa indústria de cinema sul-africana, Michael Matthews e o diretor e ator nigeriano radicado na África do Sul Akin Omotoso nos estimulam a pensar sobre os caminhos da "nação arco-íris" pós-apartheid – o primeiro com uma alegoria em formato western (*Cinco Dedos por Marselha*, de Michael Matthews,) e o segundo através de um drama baseado em histórias reais de pessoas em situação de rua em Joanesburgo (*Vaya*, de Akin Omotoso). Por outro lado, *Olhe Para Mim*, de Néjib Belkadhi, é um exemplo notável dos resultados do apoio nacional à indústria cinematográfica na Tunísia. Esta história íntima e compassiva, onde um pai questiona sua vida ao se reencontrar com o filho que abandonou no outro lado do Atlântico, oferece complexas leituras sobre os papéis de gêneros no Magrebe.

Diante de um conjunto de heróis revolucionários de carne e osso que lideraram as independências na África e foram retratados por diretores pioneiros nos filmes marcados pelo compromisso e reinvindicação de representação, o imaginário atual dos jovens africanos está composto de heróis mais tímidos, muitos deles tomados do universo dos quadrinhos e do cinema popular. Por sua delicadeza, ternura e maestria narrativa, escolhemos o queniano *Supa Modo*, de Likarion Wainaina, como filme de abertura. Este favorito do público internacional, nomeado pelo seu país para representá-lo no Oscar, é uma declaração de amor ao cinema através da história de uma menina com uma doença terminal que, com a ajuda da sua comunidade, brinca de ser super-heroína. Temos orgulho de apresentar este filme pela primeira vez em São Paulo, com o apoio do Goethe-Institut, considerando que foi totalmente ignorado pelos grandes festivais internacionais brasileiros em 2018.

Além de *Supa Modo*, outros filmes trazidos pela Mostra oferecem um panorama desses imaginários. Samantha Biffot nos revela, no documentário *O Africano que Queria Voar*, o gabonês Luc Bendza, primeiro campeão negro de wushu da história. Sua paixão pelo Kung Fu o levou a seguir os passos dos seus heróis na ficção (Bruce Lee e Wag Yu) e voar para a China para realizar seu sonho e acabar trabalhando com Jackie Chan nas telonas. Os comentários dos seus amigos e sua irmã, carregados de humor e carinho, refletem conexões emocionais entre seres humanos em deslocamento. Já o burquinense Cédric Ido,

residente na França, completa esse quadro de referências com o impressionante *As Espadas*, usando a linguagem das artes marciais para refletir sobre o futuro do planeta, também em uma perspectiva afrofuturista.

O papel da música como ingrediente da identidade cultural e como espaço expressivo íntimo e de interação social são os fios que unem os documentários *Bakosó – O Afrobeats de Cuba* e *A Dança das Máscaras* com o média-metragem *Nora*. Coreógrafa e bailarina de fama internacional, Nora Chipaumire volta ao seu país (Zimbábue) para compor um relato autobiográfico dançado, de imensa força comunicativa. De Moçambique, país vizinho, *A Dança das Máscaras* (Sara Gouveia) nos apresenta a Atanásio Nyusi, conhecido por sua destreza na dança tradicional Mapiko e nos força a refletir sobre a história do país a partir da colonização. *Bakosó*, de Eli Jacobs-Fantauzzi, nos coloca em contato com um novo estilo musical afro-cubano que está dominando as ruas de Cuba, fruto da abertura internacional do país e das possibilidades de conexão com a ancestralidade africana.

Por fim, o curta-metragem, formato inovador especialmente querido pela nova geração de realizadores africanos, ocupa um lugar destacado na Mostra com duas sessões temáticas: uma centrada no movimento do Afrofuturismo e outra sobre as histórias íntimas de mulheres e homens jovens nas cidades contemporânea da África e da diáspora. Estas novas vozes e narrativas de juventude transmitem a pulsão de um continente onde a média da população não chega aos 20 anos, e cuja explosão demográfica está apenas começando.





O catálogo que você tem nas mãos pretende ser um guia com textos de especialistas e informações sobre os filmes, biografias e breves comentários dos diretores, para que enriqueçam a sua imersão cinematográfica enquanto você se deixa mergulhar nas imagens projetadas. A Mostra de Cinemas Africanos, desde sua primeira edição, estimula debates e comentários sobre os filmes exibidos, marcando a importância não só de exibir, mas de refletir sobre essas narrativas tão diversas e instigantes. Nesta edição, o catálogo se soma a esta iniciativa que nos é tão cara, apresentando uma compilação de textos de parceiros em nossas dedicadas pesquisas sobre os cinemas africanos.

Para apresentar uma programação tão diversa, contamos com a contribuição do especialista camaronês radicado no Canadá, Alexie Tcheuyap, que reflete sobre a situação contemporânea dos cinemas africanos, cinematografia global que negocia entre gêneros bebendo de tradições culturais, históricas e cinematográficas díspares. Referência fundamental nos estudos de cinemas africanos, Tcheuyap é autor de inúmeros artigos sobre os mais diversos temas relacionados, sempre atento e dedicado a pensar a cinematografia da África livre de amarras temáticas e rica em estéticas, gêneros e formatos.

Já Olivier Barlet, crítico e editor da revista *Africultures,* referência na crítica dos cinemas africanos, escolhe alguns filmes realizados por mulheres para destacar mudanças e contribuições em andamento de jovens cineastas. A práxis artística ponderada entre forma e fundo as conecta com o pioneiro senegalês Djibril Diop Mambéty (1946-1988), autor iconoclasta, irreverente e controverso, a quem rendemos homenagem com as projeções (em cópias recentemente



restauradas) de seus longas-metragens de ficção: *Touki Bouki* (1973) e *Hienas* (1993). Parte de uma família de artistas, seu irmão é o músico de fama internacional Wasis Diop (compositor da maioria das trilhas musicais do seu irmão e de diretores igualmente notáveis, como o chadiano Mahamet-Saleh Haroun), que por sua vez é pai de Mati Diop, que se converteu recentemente na primeira diretora de origem africana negra da história a competir pela Palma de Ouro em Cannes este ano com o seu filme *Atlantique.*

Contamos também com textos de pesquisadores brasileiros dedicados, em diversos níveis, aos estudos dos cinemas africanos, e que nos convidam a mergulhar na programação da Mostra através de temas que saltam dos filmes exibidos. Kênia Freitas desvela o papel do afrofuturismo como filosofia de libertação e terreno fértil de propostas inovadoras a partir do olhar sobre quatro curtas exibidos em sessão especial comentada por ela como parte da programação. Ana Camila Esteves e Jusciele Oliveira refletem sobre como alguns dos documentários tomam a dança e a música como espaço possível para pensar experiências coloniais na África e sua diáspora. Marcelo Ribeiro faz um esforço analítico da diversidade e exuberância dos oito documentários selecionados para a Mostra. Alessandra Meleiro apresenta um olhar sobre as cadeias de produção dos cinemas africanos, e Morgana Gama contextualiza a obra de Mambéty à luz do processo de restauração das cópias dos seus longas. A diversidade de gêneros, telas e públicos transformou a forma de entender e consumir os cinemas africanos e diaspóricos nos últimos anos, e é sobre isso que Beatriz Leal trata em sua contribuição crítica ao catálogo. Já Ana Camila faz uma reflexão sobre os afetos mobilizados pelos cinemas da África que configuram a própria conjuntura desta Mostra.

A Mostra de Cinemas Africanos só faz sentido se suas ações forem continuadas, uma vez que acompanha de perto a ascensão da cinematografia africana ano a ano. Desejamos que o evento siga sua trajetória de espaço de encontro itinerante e onde é possível oferecer ao público brasileiro o que há de mais interessante na produção cinematográfica africana e afrodiaspórica. Se conseguirmos consolidar esta plataforma para construção de redes globais onde são estimulados debates e encontros motivados pelo respeito, liberdade e exercício da imaginação crítica, estaremos seguras da nossa contribuição.







PARA ALÉM DO CINEMA "AFRICANO": NOVAS PRODUÇÕES EM UM CONTEXTO GLOBAL[1]

Alexie Tcheuyap

Em um editorial[2] publicado pela revista parisiense *Jeune Afrique* em três de junho de 2019, o cineasta chadiano Mahamat Saleh-Haroun comentou acerca do sucesso excepcional da senegalesa Mati Diop no festival de cinema de Cannes ao se referir a ela como a "nouvelle vague do cinema africano". Em algumas de minhas primeiras publicações (entre 2006 e 2011), eu já havia discutido algumas das transformações que têm ocorrido nos campos da cultura e do cinema africanos. Mais especificamente, eu defendi que, em um mundo globalizado e continuamente em mudança onde a construção de nação está longe de ser central para artistas e sujeitos pós-coloniais, manter uma definição monolítica da década de 1960 acerca do "cinema africano" é altamente questionável, senão problemático. Em um novo mundo de ampla circulação de pessoas do "Sul Global", mesmo que tal circulação seja altamente controlada, ideias e culturas se tornam necessariamente globais para os jovens diretores que se importam mais em entreter seu público do que cantar um coro nacionalista, como aqueles iniciados por Ousmane Sembène nos anos 1960. Com filmes de vários locais e línguas do continente africano e de sua diáspora, esta Mostra de Cinemas Africanos é mais um exemplo não apenas do dinamismo do campo, mas também da necessidade de continuar a questionar as modalidades do que seriam os filmes africanos no século 21.

1 Tradução do inglês de Rodrigo Lessa e Ana Camila Esteves.

Em seu livro “African Film. New Forms of Aesthetics and Politics” (2010), Manthia Diawara faz perguntas cruciais sobre o interesse (e a falta de interesse) que os espectadores desenvolvem frente a certos filmes:

> Por que ainda somos atraídos a filmes como *Borom Sarret* e *La Noire de…* e cada vez menos interessados em *Afrique sur Seine* (1957, de Paulin Soumanou Vieyra), que é feito na linguagem do cinema clássico e estrelado pela atriz profissional Marpessa Dawn? Por que as imagens que Sembène faz da África são consideradas mais ricas e mais autênticas do que aquelas feitas por seu conterrâneo Vieyra, que parece ter dominado a linguagem cinematográfica? A mesma pergunta pode ser feita ao compararmos os primeiros filmes de Sembène com os de Jean Rouch, *Moi un noir (1958)* e *Les Maîtres fous* (1955). Por que os filmes de Sembène são considerados *mais autenticamente africanos* do que os de Rouch, que também foram filmados na África e, em outros aspectos, considerados inovadores em antropologia visual e na Nouvelle Vague francesa? (p.29-30, ênfase minha).

Esta pergunta pode igualmente se aplicar a Sarah Maldoror, de origem indiana ocidental, casada com um cidadão angolano, mas cujos trabalhos nunca foram apenas sobre a África. Embora seu filme *Sambizanga* (1972) tenha estabelecido Maldoror como uma grande cineasta que melhor representou as estéticas nacionalistas e da liberação angolana, e tem sido sistematicamente discutido nos estudos sobre cinema africano, ela foi excluída da reunião de mulheres profissionais do cinema no FESPACO em 1991 (Diallo, 1991). O que, então, faz de Sarah Maldoror uma cineasta “africana” (ou não)? Enquanto parece haver pouca dúvida com relação à “africanidade” de Safi Faye, provavelmente porque ela é negra e do Senegal, nós também podemos elucubrar o quão “africano” é o seu filme *Ambassadrices nourrières* (1984), por exemplo, que trata de restaurantes “étnicos” em Paris, como chineses, indianos, húngaros, dentre outros.

Além das perguntas acima (minhas e de Diawara), podemos também adicionar uma de Olivier Barlet, que, em reação ao aumento de filmes sobre imigração africana na Europa, perguntou no título de um artigo “Os novos filmes da África são africanos?” (Barlet 2003: 43-49). Mesmo sem tê-la respondido, a questão continua sendo central para a discussão neste ensaio. O que está em jogo nas preocupações de Diawara e Barlet é a própria definição e identidade (ou identidades) daquilo que é chamado, no singular, de *cinema africano*. O que exatamente é cinema africano? Ao invés, deveríamos falar de cinemas africanos? O quão “africanos” são filmes dirigidos por africanos em comparação com aqueles dirigidos por europeus cujas obras escolheram a África como categoria? Uma cidadania cinematográfica ou cultural é presumível, e é possível defini-la em comparação com a nacionalidade civil? É concebível uma identidade cultural, e seria possível defini-la em relação a um quadro específico de nacionalidade, continentalidade ou raça? É possível determinar inequivocamente, de uma



maneira coerente e aceitável, os constituintes fundamentais de um "cinema africano"? Como Samuel Lelièvre sugere, a pluralidade dos cinemas deveria ser examinada com base nas fontes diversas (e externas) de financiamento disponíveis para os cineastas africanos (Lelièvre 2003: 10-13)?

Tais questões podem parecer piadas sinceras, pois aparentemente a maioria dos estudiosos até então davam como certo o que o cinema(s) "africano" seria. Contudo, estas perguntas merecem respostas, pois os círculos culturais e acadêmicos parecem ter encorajado uma generalização abusiva (principalmente em relação ao uso do singular em "cinema africano"). Embora tais considerações podem aparentar neutralidade, suas implicações ideológicas são consideráveis. É provavelmente o que determina as tipologias geográficas das produções africanas: seria "africano" um filme dirigido por um "africano" ou que se passe "na África", mas, especialmente, de acordo com George Sadoul[3] (Diawara, 1992, vii), seria um filme produzido, dirigido e editado por africanos, e envolvendo atores africanos que falam línguas africanas[4].

Tal definição excluiria muitos filmes que, como aqueles discutidos por Diawara, poderiam muito bem ser considerados "africanos": *Bronx Barbès* (2000), de Éliane De Latour; *Lumumba* (2001), de Raoul Peck; ou *Chocolat* (1987) de Claire Denis. Notadamente, estes critérios também excluiriam Mati Diop, que foi recentemente celebrada em Cannes, local onde ela é considerada francesa e senegalesa. Em todo caso, com transformações e circulações globais, deliberações ontológicas não são mais adequadas à tarefa de examinar identidades pós-coloniais. O conceito de "Africa(nidade)", no original "African(ness)", está longe de ser homogêneo, e vários diretores resolutamente se distanciam dele.

O cineasta burquinense Idrissa Ouedraogo critica a própria intelecção do cinema "africano", que para ele é nada menos do que uma espécie de gueto teórico, um autêntico espartilho. Embora necessário para a construção da identidade, o termo "africano" se tornou uma armadilha, pois reflete exclusões:

> O problema dos filmes africanos é que eles são sempre homogeneizados pela percepção do outro, do Ocidente, que acaba pensando que nós não trabalhamos nem com os mesmos dados nem com os mesmos valores que eles. A despeito de sua filosofia única e originalidade distintiva, cada filme produzido na África por um africano é agrupado de antemão na caixa "cinema africano" (Ouedraogo 1995: 336).

Em uma abordagem similar, o diretor camaronês Jean-Pierre Bekolo quase desdenha da conceituação, pois para ele não há tal coisa chamada "cinema africano". Em entrevista concedida a Nwachukwu Frank Ukadike, ele é ainda mais radical e igualmente desdenhoso de qualquer ideia generalizada de "cinema africano". Os filmes selecionados para esta Mostra trazem a clara evidência de que, a despeito de uma aparente impressão de uniformidade que tem sido coletivamente construída por críticos e cineastas, filmes africanos tendem, desde o princípio, a ser diversos em suas formações discursivas e estéticas. Isso tem se tornado mais intenso nas últimas décadas com filmes de, por exemplo, Jean-Pierre Bekolo, Moussa Sène Absa ou Henri Duparc, nos quais as novas experimentações formais parecem determinadas tanto pelas preocupações locais quanto globais. Mais importante que isso, as conceituações de nacionalidade, identidade, raça, África e contestações sociais às vezes aparentam ser inteiramente ausentes. Uma das consequências imediatas desta nova reconfiguração da paisagem cultural é a desconstrução da tenaz e declaradamente reducionista categoria de "Cinema Africano", que permaneceu caracterizada por discursos culturais, antropológicos e ideológicos que não aparentam ser mais relevantes. Por conta de sua diversidade cultural, linguística e geográfica, os filmes selecionados para esta Mostra são um exemplo claro daquilo que poderíamos chamar de "Novos Cinemas Africanos", uma categoria que

3 Sadoul *apud* Diawara.

4 É interessante observar uma tipologia institucional como a recentemente adotada pela Fespaco, que indica, para filmes que mostram a África como uma categoria, classificações como "World films", "Filmes da diáspora" e "Panorama da África, Caribe e Pacífico". A questão da identidade e pluralidade portanto permanece fundamental e difícil de definir.

seria livre dos discursos irremediavelmente maniqueístas e nacionalistas que nem sempre definem a experiência pós-colonial contemporânea.

O nacionalismo cultural que agora, em certos aspectos, parece claramente estar ultrapassada, foi a razão de ser do cinema de Ousmane Sembène. Por conta de sua duradoura – e talvez danosa – influência sobre o cinema africano, Manthia Diawara também se pergunta em "African Film" (45) com o que um cinema africano "pós- Sembène" se parecerá. Será populista como o cinema de Cheick Fantamady Camara, Moussa Sène Absa e da Nollywood nigeriana? Sofrerá uma guinada em direção ao cinema de arte pós-colonial de Jean-Pierre Bekolo e Abderrahmane Sissako ou em direção ao cinema pan-africanista de Jean-Marie Teno, Ramadan Suleman e John Akomfrah? Onde diretores como Mati Diop, Mahamat Saleh-Haroun ou Abderrahmane Sissako se encaixarão neste cinema pós-"africano" global? As questões de Diawara são baseadas no fato de que o panorama cinematográfico está passando por grandes, quiçá radicais, transformações. Não é segredo que hoje a estética liberacionista tem se tornado obsoleta. De fato, os filmes políticos africanos acabaram sendo fracassos totais, chamados de "cinema da elite".

Muitos diretores, de Joseph Gai Ramaka, Jean-Pierre Bekolo e Mweze Ngangura a Idrissa Ouedraogo, claramente indicam que há uma mudança radical no paradigma e na práxis do cinema pós-colonial contemporâneo. Os cineastas agora se vêem como cidadãos do mundo, e não se sentem compelidos a defender incertos valores ou culturas "da África". Como muitos outros, especialmente a partir da década de 1990, esses diretores abandonaram de vez a estética ideologicamente orientada dos cineastas africanos pioneiros, a quem eles não hesitam em criticar severamente. Eles criaram uma estética inovadora e estratégias narrativas mais adequadas para comunicar contextos culturais e sócio-políticos cada vez mais complicados. Enquanto que os cineastas pioneiros dedicaram obsessiva atenção a uma crítica da África (pós-) colonial ou à reabilitação de uma identidade mutilada e de uma história distorcida, os diretores pós-coloniais a partir da década de 1990 foram assertivamente além do nacionalismo e localizaram seus discursos nos turbulentos fluxos cruzados da globalização. Em tal contexto, uma definição estável ou monolítica de cinema "africano" se torna não apenas menos desejável, mas também mais desafiadora por conta dos modos com os quais os cineastas conseguiram posicionar de forma bem-sucedida suas obras em uma conjuntura, e até perante um público, globais.

Nas últimas duas ou três décadas, o cinema "africano" então se tornou um cinema que está ora preocupado com projetos *diferentes* daqueles do nacionalismo agressivo, ora se dedicam a discutir as mesmas questões *de maneiras diferentes*. Embora filmes como Bamako (Abderrahmane Sissako, 2006) ou *Le Malentendu Colonial* (Jean-Marie Teno, 2004) desdenhem ao declarar categoricamente, como Achille Mbembe o faz, que "o tema do anti-imperialismo está esgotado" (Mbembe, 2002, 263), é evidente que para diretores como Mohamed Camara, Mansour Sora Wade, Jean-Pierre Bekolo, Daniel Kamwa, Safi Faye, Henri Duparc, Desiré Ecaré, Henri-Joseph Koubi Bididi, Dani Kouyaté e Mweze Ngangura, para nomear alguns, "a nação" é um significante menos importante, quiçá totalmente ausente. A necessidade de construção da nação se tornou de algum modo ofuscada por uma mudança de foco em direção a prioridades mais cotidianas.

Dado este contexto transformado por mudanças demográficas, circulações ou transferências culturais, migrações e economia global, os filmes africanos têm tido menos heróis nacionalistas. De fato, cada vez mais os protagonistas são não apenas homens e mulheres comuns, mas também parecem ser jovens principalmente, como em *Quartier Mozart* (1992), de Jean-Pierre Bekolo, ou até mesmo em *Faat Kine* (2000), de Ousmane Sembène. Em vez de combatentes da liberdade e críticos sociais radicais, nós agora temos beberrões e outros personagens cômicos, como em *Bal Poussière* (1988), de Henri Duparc*. Dakan* (Mohamed Camara, 1999), por exemplo, é uma narrativa simples sobre dois jovens africanos gays que não conseguem aproveitar e exercer plenamente sua sexualidade em um ambiente hostil e "conservador". O mesmo pode ser dito sobre *Karmen Gei* (2001), de Joseph Gaye Ramaka, que conta a história de Karmen, uma *femme fatale* lésbica/bissexual que cria caos por onde passa. *Mossane* (Safi Faye, 1996), *Ndeysaan, The Price of Forgiveness* (Mansour Sora Wade, 2001) e *Tilai* (Idrissa Ouedraogo, 1990) contam histórias de amor trágico nas quais a África é usada para representar os sentimentos humanos. *La vie est belle* (Mweze Ngangura, 1987) é estritamente sobre os prazeres populares que a vida

tem a oferecer em uma Zaire pós-colonial devastada, onde os cidadãos não esperam nada do governo corrupto: música e dança. *Quartier Mozart* trata da vida em um bairro onde as regras de conduta sexual são intrincadas à bruxaria da maneira mais hilária possível.

Quando um personagem resume os filmes africanos em *Aristotle's Plot* , de Jean-Pierre Bekolo, como sendo todos uma "merda", é certamente porque eles são geralmente realistas, lineares, irremediavelmente maniqueístas e de padrões técnicos rudimentares. Após a estética da "dissidência" em todos os filmes de Djibril Diop Mambèty desde os fins de 1970, Jean-Pierre Bekolo mostra com *Quartier Mozart* e *Les Saignantes* (2005) que diretores africanos podem ser excepcionalmente criativos em construções formais e se aproveitar das possibilidades hoje disponíveis no cinema com as transformações tecnológicas. Montagem acelerada, cortes rápidos, iluminação sofisticada, construção narrativa complexa, transformações da psicologia dos personagens, intertextualidade, efeitos visuais e especiais e manipulação dos ruídos são agora elementos essenciais de diversos filmes. As narrativas agora são filmadas longe do "mato" ou de vilarejos onde idosas seminuas, animais domésticos e selvagens e paisagens áridas costumavam ser as únicas locações.

Outra forma pela qual diretores contemporâneos redirecionaram e redefiniram o cinema "africano" foi experimentando novos gêneros. A maioria dos filmes africanos é, antes de tudo, "africano", mas raramente comédias, filmes sobre crimes, melodrama, tragédias, westerns ou musicais, por exemplo. Especialmente depois dos anos 1990, os diretores começaram a experimentar com novos gêneros. Ainda que *Les Saignantes* seja cheio de falas que marcam a impossibilidade de desenvolver filmes de gênero em um Camarões pós-colonial corrupto e caótico, esse filme, sem dúvida alguma, tem elementos de crime, ficção científica, pornô e até de filmes de terror. *Africa Paradis*, de Sylvestre Amoussou, pertence aos gêneros de comédia e ficção científica. *Ndeysaan, Tilai* e *Mossane* são tragédias clássicas. *Karmen Gei* e *Madame Brouette* são não somente musicais, como ilustrado por Sheila Petty (2009), mas também, junto com *Guelwaar* (Ousmane Sembène, 1992) e mesmo *La Noire de...* (1966), podem ser lidos como filmes de crime.

A ascensão do gênero nos cinemas africanos sinaliza uma clara mudança na prática artística no continente, onde por muito tempo os diretores se sentiram impelidos a filmar como ato de resistência, como o livro de Melissa Thackway (2003) sugere. De modo significante, o que pode ser chamado de cinema (ou vídeo) africano "popular" parece focar muito mais em filmes específicos de gênero, especialmente filmes de detetive, gênero muito popular não só na imensa indústria da Nigéria, mas também na África francófona, onde o crime está se tornando um grande motor para as tramas. *Inspecteur Sory, le Mamba* (2005), de Mamady Sidibé, se organiza ao redor das investigações e heroísmo de um detetive; *Daratt* (2006), de Mahamat Saleh-Haroun, é a jornada de um garoto incapaz de atirar no assassino do seu pai. Até mesmo *Samba Traoré*, de Idrissa Ouedraogo, com seus roubos e mortes, é um clássico thriller ambientado numa vila africana. O mais notório criador de tramas de crime é Boubacar Diallo, de Burkina Faso, cujos filmes atraem grandes públicos. Com exceção da comédia







sentimental *Sofia* (2004), sua obra é composta inteiramente por filmes de detetive e westerns: *Open Water* (2005), *Traque à Ouaga* (2004), *Dossier brulant* (2005), *Code Phoenix* (2005), *L'Or des Younga (*2006), *Série noire à Koumbi* (2006), *La Belle, la brute et le berger* (2006) e *Sam le Caid* (2008).

Claramente, a escolha do gênero é um destino resoluto em direção a um cinema comercial e de entretenimento, opções que eram quase consideradas práticas de heresia para os realizadores nacionalistas, que sistematicamente (e quase ingenuamente) rejeitaram todo cinema "escapista" e "capitalista". Aquele cinema "africano" está à beira de ser completamente enterrado por uma geração de novos diretores que não só não viveram o colonialismo com Ousmane Sembène, como também não se sentem obrigados a "falar" pelos africanos ou "ensiná-los" nada. Surpreendentemente, essas transformações formais e discursivas foram criticadas pelos acadêmicos que provavelmente lamentam a perda de uma "ontologia africana" ou um cinema "africano" que deveria permanecer imune e "puro" apesar das circulações globais e todo tipo de mudanças culturais. Aquele "cinema africano" está morto, de vez, como se pode ver no trabalho de Aboubacar Diallo, Mweze Ngangura, e com a explosão de imagens produzidas na Nigéria, no Gana e, mais tardiamente, em Camarões. A necessidade de desafiar qualquer ontologia é melhor resumida por Essomba Toureur no filme *Aristotle's Plot*, de Jean-Pierre Bekolo:

> *Tem alguma coisa nesse cinema que não seja africano?*
> *Fantasia, mito, nós temos. Walt Disney, nós temos.*
> *O Rei Leão, nós temos. Massacres, nós temos.*
> *Comédias, música, nós temos. Paul Simon, nós temos.*
> *Aristóteles, catarse, noz de cola, nós temos.*
> *O que é que não temos?*

Apesar da diversidade mencionada acima, os leitores e públicos da Mostra de Cinemas Africanos no Brasil precisam saber que existe algo grande acontecendo atualmente no cinema africano francófono - claramente inspirado pelas muitas telenovelas que inundaram as telas africanas nos anos 1990, entre as quais a telenovela brasileira *Escrava Isaura*, com a qual muitos africanos, especialmente camaroneses, se identificaram. Por conta das muitas dificuldades de garantir financiamento para longas-metragens e graças às transformações tecnológicas, profissionalização dos atores, canais privados de televisão local e maior interesse do setor privado, espectadores africanos têm centenas de telenovelas e séries de televisão disponíveis gratuitamente no YouTube. Publiquei um artigo sobre isso (ver referência) e estudos posteriores ainda precisam ser feitos. Mais importante ainda: seria muito interessante selecionar algumas dessas obras para festivais futuros.

Referencial bibliográfico

APPIAH, Kwame Anthony. **My Father's House: Africa in the Philosophy of Culture**. New York: Oxford University Press USA, 1993.

APPADURAI, Arjun. **Modernity at large: cultural dimensions of globalization.** Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996.

BAKARI, Imruh; CHAM, Mbye B. (Ed.). **African experiences of cinema**. London: British Film Institute, 1996.

BARLET, Olivier. **African cinemas: Decolonizing the gaze**. London: Zed Books, 2000.

_____. Les nouveaux films d'Afrique sont-ils africains? **CinémAction** nº 106, p. 43-49, 2003.

BAZIN, André. **What is Cinema? Volume I**. Trans. Hugh Gray. Berkeley: University of California Press, 1967.

BEKOLO, Jean-Pierre. **Africa for the future: sortir un nouveau monde du cinéma**. Dagan, 2009.

BOUGHEDIR, Férid. Comment le cinéma peut œuvrer à l'indépendance et l'autorité culturelle africaine. **Présence Africaine**, v. 90, p. 123-139, 1974.

_____. **African cinema from A to Z**. OCIC, 1992.

_____. African cinema and ideology: tendencies and evolution. **Symbolic Narratives. African Cinema: Audiences, Theory and the Moving Image**. London: British Film Institute Publishing, p. 109-21, 2000.

BRAHIMI, Denise. **50 ans de cinéma maghrébin**. Paris: Minerve, 2009.

CHAM, Mbye B. Ousmane Sembene and the Aesthetics of African Oral Traditions. **Africana Journal,** v. 13, n. 1-4, p. 24-40, 1982.

DIALLO, Aissatou Bah. Les femmes à la recherche d'un nouveau souffle. **Amina, mars**, 1991.

DIAWARA, Manthia. **African film: New forms of aesthetics and politics**. Munich: Prestel, 2010.

_____. Oral Literature and African Film: Narratology in Wend Kuuni. **Questions of Third Cinema**, p. 199-211, 1989.

_____. Popular Culture and Oral Traditions in African Films. In: BAKARI, Imruh; CHAM, Mbye B. (Ed.). **African experiences of cinema**. London: British Film Institute, 1996.

_____. **African cinema: politics & culture**. Indiana University Press, 1992.

_____. The iconography of West African cinema. In: GIVANNI, June. **Symbolic Narratives/African Cinema: Audiences, Theory and the Moving Image**, London: British Film Institute, p.81-89, 2001.

Fédération Panafricaine des Cinéastes (FEPACI). **L'Afrique et le centenaire du cinéma**. Paris: Présence Africaine, 1995.

HARROW, Kenneth W. **Postcolonial African cinema: From political engagement to postmodernism**. Indiana Univ Pr, 2007.

HOEFERT DE TURÉGANO, Teresa. African Cinema and Europe: Close-up on Burkina Faso. **African cinema and Europe**, 2004.

JULIEN, Eileen. **African novels and the question of orality**. Bloomington: Indiana University Press, 1992.

LAZARUS, Neil; **Nationalism and cultural practice in the postcolonial world**. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

LELIÈVRE, Samuel. Du cinéma africain… aux cinémas africains. **CinémAction**, n106, p. 10-13, 2003.

MARTIN, Michael T. Joseph Gaï Ramaka:" I am not a filmmaker engagé. I am an ordinary citizen engagé." **Research in African Literatures**, v. 40, n. 3, p. 206-219, 2009.

MBEMBE, J.-A.; RENDALL, Steven. African modes of self-writing. **Public culture**, v. 14, n. 1, p. 239-273, 2002a.

_____.; INGGS, Judith. On the Power of the False. **Public Culture**, v. 14, n. 3, p. 629-641, 2002b.

_____.**On the postcolony**. Univ of California Press, 2001.

MURPHY, David; WILLIAMS, Patrick. **Postcolonial African cinema: ten directors.** Manchester: Manchester University Press, 2008.

_____. Africans filming Africa: Questioning theories of an authentic African cinema. **Journal of African Cultural Studies**, v. 13, n. 2, p. 239-249, 2000.

NGANGURA, Mweze. African Cinema–Militancy or Entertainment?. **African Experiences of Cinema**, p. 60-64, 1996.

PFAFF, Françoise. **The Cinema of Ousmane Sembene, a pioneer of African film**. Praeger Pub Text, 1984.

OUEDRAOGO, Idrissa. La FEPACI et nous. **Fédération Panafricaine des Cinéastes (FEPACI), L'Afrique et le centenaire du cinéma**. Paris: Présence Africaine, 1995.

PETTY, Sheila. The rise of the African musical: postcolonial disjunction in Karmen Geï and Madame Brouette. **Journal of African cinemas**, v. 1, n. 1, p. 95-112, 2009.

_____. **Contact zones: memory, origin, and discourses in Black diasporic cinema**. Detroit: Wayne State University Press, 2008.

PINES, Jim; WILLEMEN, Paul (Ed.). **Questions of third cinema**. London: British Film Institute, 1989.

SHELBY, Tommie. **We who are dark: The philosophical foundations of black solidarity**. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2005.

TCHEUYAP, Alexie. Esquisse d'une typologie des cinémas en Afrique noire. **International Journal of Francophone Studies**, v. 9, n. 2, p. 203-221, 2006.

_____. **Postnationalist African Cinemas.** Manchester: Manchester University Press, 2011.

THACKWAY, Melissa. **Africa shoots back: alternative perspectives in sub-Saharan francophone African film**. Bloomington: Indiana University Press, 2003.

UKADIKE, Nwachukwu Frank. **Questioning African Cinema: conversations with filmmakers**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002.

_____. **Black African Cinema**. Oakland: University of California Press, 1994.

VIEYRA, Paulin Soumanou. **Le Cinéma africain de ses origines à 1973**. Paris: Présence Africaine, 1975.

Alexie Tcheuyap é professor no Departamento de Francês da Universidade de Toronto. Formado no Camarões e na Universidade de Calgary, foi professor visitante na África do Sul, Estados Unidos, Alemanha e França. Suas áreas de pesquisa incluem estudos midiáticos, literaturas e cinemas africanos francófonos. Publicou e editou diversos livros sobre o cinema, cultura e literatura africanos.







O FUNDO E A FORMA[1]

O FUNDO E A FORMA[1]

Olivier Barlet

Riqueza do olhar feminino

Desde seus primeiros filmes, as cineastas da África tomaram as mulheres como heroínas que faziam progredir a sociedade evidenciando seus entraves e o patriarcado. Estas cineastas souberam transgredir as regras com astúcia e subversão. Mas na década de 2010, se mostram mais controversas e seus filmes se aprofundam na complexidade inaugurada nos anos 2000 com filmes como os de Raja Amari (*Satin Rouge, Les Secrets*). Os roteiros se centram na negociação e na perspicácia, no desvio e na transgressão, nas estratégias, em suma, de mulheres em luta pela sua emancipação, sem por isso negar os compromissos necessários.

É por isso que *Sofia*, que deve declarar com urgência um pai para o seu filho, desenvolve no filme de Meryem Benm'Barek uma posição profundamente ambígua, não por escolha, mas por necessidade, por conta da escassa margem de manobra das mulheres na sociedade marroquina. Esta pode muito bem ser uma história bem construída e esteticamente coerente de determinação feminina que se comunica com todo o mundo. *Sofia* orquestra efetivamente uma série de giros que conduzem a narrativa e prendem com eficácia o espectador. Enquanto muitos filmes colocam em cena uma mulher entre outras que descobre pouco a pouco e finalmente demonstra que a luta é possível como resistência ao bando de homens, em uma espécie de inspiração feminista, Sofia se revela uma personagem profundamente ambígua.

No fundo, todos estão encurraladas e buscam uma saída nesta assombrosa e notável história muito bem dirigida. Estamos diante de truques de roteiros, os quais são tendência em laboratórios e outras instituições profissionais onde o objetivo é fazer de um filme um produto vendável internacionalmente? Este é o risco, porém são as consequências sociais do direito marroquino que a narração põe em relevo; o artigo 490 do código penal sanciona com pena de um mês a um ano de prisão as relações sexuais fora do casamento. Em caso de gravidez nestas circunstância, é obrigatório para o hospital saber quem é o pai do bebê para proceder com o parto. Sofia, que negou sua gravidez e deve parir em meio a uma catástrofe, tem que encontrar com urgência o pai ausente. Assistiremos, então, às intervenções das famílias de classes sociais opostas e às soluções igualmente antagônicas até chegar a um final comovente.

Meryem Benm'Barek filma Sofia muito de perto para se ajustar a sua evolução, e trabalha todos os enquadramentos para conotar as marcações sociais. O filme não recebeu apoio financeiro marroquino e foi realizado com apoio francês. Tratava-se de um tema tão incômodo? De fato, no Marrocos o casamento é uma marca social. Os pais de Sofia estão mais preocupados com o entorno social que com o bebê que acabou de nascer... Têm a cabeça em outro lugar: um projeto a ponto de ser aprovado, conduzido por um tio francês que nunca vemos (a imagem do pacto insidioso das relações econômicas e culturais com a França), o qual lhe possibilitará subir na escala social. Esta fratura social é o que interessa à realizadora, fratura cultural entre Sofia e sua prima Lena, que cresceu na França, e fratura social entre as famílias. Nessas fraturas encontramos jogos de poder e comportamentos que se cristalizam durante o filme.

Depois da escravidão, a superexploração dos homens construiu a ideologia racista do "matriarcado negro": a família negra se estruturaria ao redor da mulher, enquanto os homens seriam renunciadores, imaturos, irresponsáveis e violentos. Mas essa conjugação de estereótipos entre a mãe e o homem que não se importa, personagens historicamente consolidados no cinema, não devem esconder a realidade da mulher africana que Obioma Nnaemeka chamou de "négoféminisme", feminismo de negociação e feminismo sem ego[1]. A negociação e o compromisso para se esquivar da repressão: esse princípio de realidade se impõe diante de um patriarcado historicamente reforçado pela submissão do homem negro no sentido em que relativiza a dominação do homem sobre a mulher e enfraquece a luta feminista.

A sedução já não é alienação, mas negociação. É interessante ver como, ao contrário, uma mulher negra filma homens em relação a essas questões. Em *Pela Ternura*, Alice Diop encontra quatro jovens de Montreuil e lhes pergunta sobre como vivem suas relações afetivas. O filme vai em um crescendo, como sugere o título, desde a miséria sexual à afirmação do ser. Esses quatro jovens são muito diferentes uns dos outros, mas têm em comum o confiar essa parte íntima que não se comunica. São, antes de nada, únicos, não categorizáveis, e sobretudo não se adaptam aos estereótipos habituais dos jovens de bairros periféricos (banlieue) das grandes cidades. *Pela Ternura* não é um filme sobre o banlieue, mas sobre os homens contemporâneos. A pobreza afetiva, a solidão, são compartilhadas por homens e mulheres e têm suas consequências sociais. Mas se Alice Diop escolheu jovens de Montreuil, essas vozes inaudíveis, marginalizadas, reduzidas a clichês, é porque convêm escutá-las para escapar das reduções midiáticas e ideológicas e restaurar um viver em comunidade.

Ao contrário do seu notável filme *La Permanence*, que se concentrou nos rostos da equipe sanitária e dos pacientes que falavam no serviço de guarda de um hospital onde recebem imigrantes que, com frequência, ainda dormem na rua ou carregam os sofrimentos tanto das suas viagens como de suas experiências de vida em uma sociedade que não lhes acolhe humanamente, as vozes de *Pela Ternura* e os corpos na tela são dissociados: as vozes foram gravadas em locação e as imagens posteriormente. Essa radicalidade é dinâmica: saímos da entrevista, inclusive do depoimento, para não ficarmos presos na categoria, desviando as projeções assim como da demanda zoológica de sociologia. Se trata, portanto, de restituir uma voz e um rosto, mas em uma linha de fuga, sobre uma corda bamba, flertando com a ficção para frustrar o estereótipo. Desta liberdade formal nasce a possibilidade de um imaginário autônomo, auto suficiente, sem necessidade de defini-lo de fora e ao qual devemos escutar sem um a priori. O gesto é político: esta afirmação da diversidade contrasta com a imposição identitária de uma República na qual a novela nacional se mantém unitária e centralista.

A queniana Wanuri Kahiu ocupou manchetes de jornais com seu filme *Rafiki*, primeiro longa do Quênia selecionada em Cannes e proibida em seu país de origem por tratar de uma relação

[1] «Autres féminismes: quand la femme africaine repousse les limites de la pensée et de l'action féministes », in : Féminisme(s) en Afrique et dans la diaspora, Africultures n°74-75, L'Harmattan, juin-sept. 2008, p. 18.

relação amorosa lésbica. A Mostra de Cinemas Africanos projeta, além deste, o curta-metragem *Pumzi* da realizadora. Trata-se de uma ficção científica surpreendentemente contundente e bem-sucedida, levando em conta que para esse gênero é necessário um orçamento significativo para que seja verossímil, como é o caso de *Star Wars, Vingadores* e similares. Foram necessários dois anos para escrever *Pumzi* e o mesmo tempo para conseguir financiamento. No fim, foi realizado com 35 mil dólares, muito pouco se considerarmos os efeitos especiais, os hologramas, as locações exteriores em ruínas e a criação de um mundo fictício. O filme fala sobre a falta de água, os controles e a determinação das mulheres, e brinca, em diferentes níveis, com esses temas. "A razão pela qual comecei a fazer *Pumzi* foi porque eu não gosto de água na garrafa", disse Wanuri Kahiu. "Sei que é estranho, mas não gosto nem um pouco do fato de que seja necessário ter água para fabricar uma garrafa para ela. É absurdo. Privatizar os recursos naturais até chegar ao ponto de não termos meios para comprá-los me parece absurdo". Mas também insiste no fato de que "estamos a ponto de cobrir tudo com cimento no Quênia". É por isso que se imagina que o único acesso futuro à natureza será uma experiência virtual, quando não haverá nada além de imagens holográficas da natureza. "Nos veremos obrigados a olhar imagens protegidas de salto d'água, já que não existirão por conta do modo como destruímos o meio ambiente[3]" .

Pumzi é, antes de qualquer coisa, a história de Asha e sua busca por pertencimento, sua busca pela vida e pelo amor. "Isso me importa mais que tal ou tal mensagem, porque se quisesse ter feito um filme com mensagem, teria feito um documentário". *Pumzi* é o retrato de uma mulher bela, curiosa e doce ao mesmo tempo.

Como Alice Diop, as mulheres não escolhem necessariamente as mulheres como tema. É inclusive uma característica do feminismo moderno o não se limitar mas considerar que é preciso mudar o mundo, e, portanto, os homens e as mulheres de uma vez. Vamos assim a uma diretora que nos mostra como um africano que, na China, se torna mestre em artes marciais, pode ser um homem sensível. O surpreendente Luc Bendza, gabonês que desde pequeno sonhava em voar como Bruce Lee nos seus filmes de kung fu, até chegar ao ponto de não pensar em outra coisa a não ser ir para a China aprender. Em *O Africano que Queria Voar,* Samantha Biffot segue sua trajetória. Bendza aprendeu chinês e se integrou ao templo Shaolin aos 15 anos, se convertendo em mestre de wushu, casando-se com uma chinesa com quem tem um filho, vivendo na China por mais de 30 anos. Para além da lição de determinação que mostra que nada é impossível se se tem fé, é a diferença cultural o que está no centro do filme. Apesar de todas as suas tentativas de integração, Luc Bendza continua sendo africano, condenado a papéis de homens maus no cinema, submetido ao "racismo ordinário" da vida cotidiana. O filme, rodado entre Libreville e China, tem mais eixos que partem de uma biografia fora do comum a questões de alteridade e nos quais a montagem de ida e volta não os distingue com clareza. Os arquivos de infância de quando se revela aos seus amigos pontuam o filme, assim como os depoimentos divertidos de sua irmã e seus amigos, que contam com humor desenfreado como Luc se afastou deles para se converter em "um chinês". Esse fora de campo evocador dá ao relato um sabor especial, enquanto as doces canções chinesas, que nos pareciam exóticas a princípio, adquirem uma nova sonoridade sobre as imagens do Gabão: uma sonoridade de multiculturalidade reivindicada e assumida, apesar da dificuldade do exercício quando um abismo separa os dois horizontes.

Todos esses filmes são testemunho de uma sensibilidade particular para abordar o real. Tanit de Ouro de melhor curta-metragem de ficção nas Jornadas Cinematográficas de Cartago 2018 (Tunísia), *Irmandade* de Meryam Joobeur aborda também um tema delicado: o regresso à Tunísia dos jihadistas da Síria, e o faz com sofisticação e maestria. O filho de um pastor volta acompanhado por sua jovem esposa vestida com uma burca, provocando a ira do pai. Tudo nos leva ao tema da relação entre pai e filho e da tolerância nessa história que lembra a parábola do filho pródigo, salvo que a presença da mulher carrega os signos da submissão, e o obscurantismo que impede que o pai abra seus braços.

2 Cf. http://africultures.com/quand-on-dit-250-tues-on-oublie-quil-sagit-dune-mere-dun-pere-un-meilleur-ami-une-soeur-9589.

O maior cineasta africano

A Mostra de Cinemas Africanos exibe dois longas-metragens de Djibril Diop Mambéty, o cineasta mais notável por sua aproximação inovadora a um cinema ancorado profundamente em sua cultura. Djibril Diop Mambéty havia, em 1973, evocado de um modo muito pessoal a marginalidade social no célebre *Touki Bouki* (com frequência citado por cineastas como referência fundamental), reconhecendo tanto na forma como no fundo um caráter profético. Essa "viagem da hiena" (tradução do título) está certamente atravessada pela clássica oposição entre tradição e modernidade, já que os dois jovens, Anta e Mory, atraídos pela aventura ocidental, ("Paris, Paris, Paris, ce petit coin de paradis", canta Joséphine Baker em leitmotiv), no final se separam, uma pegando um barco e o outro voltando a suas raízes. Mas a hiena, animal rechaçado, é símbolo de marginalidade. Isso não quer dizer que o filme queira fazer do dilema de partir o privilégio de uma margem: manifesta o contrário em um conjunto de imagens surreais que o não conformismo oferece a todos a questão da origem, uma prática, uma paisagem obrigatória para repensar a relação com a tradição. Não existe decisão boa ou ruim, mas a dinâmica interior de uma tensão: o cineasta não explora nem a diferença nem o choque entre tradição e modernidade, mas o espaço que as separa e as conecta, a fenda de uma sociedade na qual seus membros se dividem entre as raízes e o fascínio por seus membros se dividem entre as raízes e o fascínio por outro lugar. Se se sente apegado ao espaço social é graças à viagem iniciática, a uma busca, e não a um olhar fixo em uma tradição referencial.

A montagem de *Touki Bouki* se assemelha a uma espiral tomada no grande círculo de origem, simbolizado do começo ao fim por zebus com grandes chifres conectando o cosmos à terra dos ancestrais; um jovem pastor os monta, como se fosse Mory quando criança, que, mais tarde, prende um chifre como um troféu em sua motocicleta.

Pelo jogo de ambivalência, mergulhando-se no imaginário de sua realidade cultural, brincando com a paródia e a ruptura, Mambéty reconstrói um psiquismo desfigurado. Se liberta do odor de um ocidente que se obceca e asfixia no que o congolês Vumbi Yoka Mudimbe chama "a loucura de Tirésias": o poder de produzir outra palavra, para além de trilhas fora do comum e de certezas habituais. Estamos diante de um olhar introspectivo, interior: dirigindo-se a um menino em *Y'a pas de problème!* (Laurence Gavron, França, 1995), Djibril Diop Mambéty simplesmente disse: "Vou te explicar como se faz um filme: feche os olhos, feche bem fechados...". Por que Mambéty continua inspirando os cineastas? Ele que nunca se importou com que gostassem dele. Ele que sistematicamente favorecia o humano sobre os discursos obrigatórios. Ele que afirmou desde o princípio que a África só podia se fazer entender renovando a forma. Ele para quem a questão da africanidade dos seus filmes não era pertinente, porque se tratava antes de tudo da sua visão, a de um africano.

Com Mambéty, diante da linearidade e do realismo em vigor na maioria dos filmes da sua época realizados na África, a enunciação está repleta de paradoxos nas quais a montagem fragmenta ciclicamente a intenção, sublinhando uma imagem muito livre, próxima do surgimento lírico. "Trata-se de uma escolha: ser muito popular e falar com simplicidade com as pessoas, e ao mesmo tempo buscar encontrar uma linguagem





africana sem maneirismos e se interessando pela imagem e pelo som". A base dessa linguagem de ruptura é a paródia, arte de superposição ou de contraponto. Em grego, *parodia* significa a imitação humorística de um canto poético. Não podemos descrever melhor o modo como Mambéty se apresenta do que um lirismo que não se esquiva das coisas sérias[4].

Estas coisas sérias são a política, o fascínio por outros lugares e a conexão com as raízes, que situam os temas à luz da hiena (*bouki*): uma afirmação de si mesmo em que o anticonformismo sabe reconhecer a pertinência de sua cultura no tempo presente. Se Mory pode ficar no seu país é porque as referências simbólicas que permeiam o filme deixam claras para ele que sua cultura não é marginal e pode ser considerada em pé de igualdade de condições com os outros no centro do mundo. Trata-se de uma verdadeira inversão de perspectiva, e tal inversão só pode se estabelecer pela radicalidade de uma escritura que se revela na montagem, como apontado por André Gardies: "sob a desordem aparente, uma profunda solidariedade"[5].

Com *Touki Bouki,* Mambéty inicia uma escritura cíclica. Essa linguagem de ruptura apontada com base na paródia demanda um esforço de síntese do espectador que o afasta da identificação, levando-o a uma visão nova da realidade. As imagens implicam um efeito do real como as fotografias de *Nadja*, de André Breton. Busca a coerência. A ironia da narração potencializa a crítica e a reflexão sobre si mesmo. Temas e simbolismo o orientam a uma compreensão global. O espectador é chamado a se situar no mundo, no seio de uma lógica geral que a estrutura narrativa em círculo impõe como uma metafísica: diante do tempo a vida não é mais que uma peripécia transitória composta de múltiplos ritos de passagem em uma criação permanente.

Por outro lado, em *Hyènes* (1992), o círculo dos habitantes do povoado se estreita nos cantos fúnebres ao redor de Draman Drameh porque a Rainha da Morte, Lingeer Ramarou, lhe ofereceu 100 bilhões pelas suas vidas: a ganância dessas hienas em que os homens se tornaram se manifesta no grande dia. Um mundo diante do qual homens tão diferentes como o suíço Friedrich Dürrenmatt, autor de *A Visita da Velha Senhora*, e o senegalês Djibril Diop Mambéty, que a adaptou para o cinema com Hyènes, se reúnem para afirmar uma cultura universalista que respeita tanto os indivíduos como as identidades coletivas: "Não vejo distância alguma entre Friedrich Dürrenmatt e eu; a única distância é a idade. Temos algo em comum: a inquietação ou, mais que isso, o escárnio. Temos mais que o escárnio: a certeza de que não sairemos daqui vivos, e que a vida é assim".

Para *Hyènes*, Mambéty encontrou seus protagonistas nos bares do porto de Dacar, especialmente Aminasa Diakhaté, impressionante em sua interpretação da velha senhora, Lingeer Ramatou. "Quando Djibril me apresentou àquela que seria a grande princesa", conta seu irmão, o músico Wasis Diop, "me disse simplesmente: 'conta pra ele a história como se fosse um conto'". A atriz dessa adaptação da obra de Friedrich Dürrenmatt não sabia ler... E quando perguntavam a Mambéty o que pensava sobre as críticas ao filme, ele respondia: "Nunca li nada que tenha sido escrito sobre *Hyènes*. Farei isso quando descanse minha cabeça. Vou contar para vocês uma anedota: é a história de um condenado à morte na guilhotina. Logo antes de cair a guilhotina, chegou um telegrama. Ele disse: 'coloca ali na cesta, vou lê-lo com a cabeça descansada'".

Olivier Barlet traduziu muitos livros sobre a África e de autores africanos, e é autor de diferentes livros. Seu livro "Les Cinémas d'Afrique noire: le regard en question", que ganhou o Prix Art et Essai 1997 do Centre national de la Cinématographie, foi traduzido para diversos idiomas. É diretor da revista *Africultures*, escreve frequentemente para várias outras, e é membro da Federação Africana de Críticos de Cinema.

Tradução do francês por Beatriz Leal Riesco.
Tradução do espanhol por Ana Camila Esteves.

3 Cf. http://africultures.com/touki-bouki-de-quelle-hyene-parle-t-on-7975

4 André Gardies, "Le montage comme fondement de la cohérence textuelle", in : André Gardies et Pierre Haffner, Regards sur le cinéma négro-africain, Editions OCIC, Bruxelles 1987, p. 163.



SOBREVIVÊNCIAS NEGRAS:
A IMAGINAÇÃO AFROFUTURISTA NO CINEMA

Kênia Freitas

Diante da ausência de perspectivas e esperanças, como imaginar futuros negros possíveis? Frente ao apagamento deliberado e à descontinuidade das narrativas negras (africanas e diaspóricas) nos registros oficiais, como reconstituir as histórias do passado? Em um presente que sufoca, encarcera e mata, como fabular linhas de fuga? Um dos caminhos possíveis para pensar essas questões passa pela ideia do Afrofuturismo como conceito, movimento e ação - simultaneamente.

A expressão surge pela primeira vez em texto do crítico cultural Mark Dery[1], no início dos anos 1990, e desde então espalhou-se não apenas como uma categoria de análise teórica, mas também como uma forma ativa de expressão política. A chave desse entendimento do Afrofuturismo como ativismo e resistência pode ser vista em uma breve e potente definição do termo dada pela artista afrofuturista e pesquisadora Ytasha Womack[2]: "O afrofuturismo é uma interseção de imaginação, tecnologia, futuro e libertação".

Em um mundo marcado pelo racismo e opressão das populações negras (em África e na diáspora), o encontro direto dessas quatro expressões - Imaginação, Tecnologia, Futuro e Libertação - com as experiências negras do presente desestabiliza expectativas e narrativas dadas como inevitáveis e catastróficas. Resultam do encontro de possibilidades de afirmar que: haverá futuros negros. Nós sobreviveremos. Nós imaginaremos e narraremos as nossas sobrevivências. Isso é afrofuturismo.

Os curta-metragens *Pumzi* (Wanuri Kahiu, África do Sul/Quênia, 2009), *As Espadas* (Cédric Ido, Burkina Faso/França, 2011), *Afronautas* (Nuotama Bodomo, Gana/EUA, 2014) e *Gagarine* (Fanny Liatard, Jérémy Trouilh, França, 2015) se constroem justamente nesta intersecção dos elementos afrofuturistas basilares. Os quatro filmes trabalham em uma aposta no futuro

1 DERY, Mark: *Black to the future: interviews with Samuel R. Delaney, Greg Tate and Tricia Rose*. In: **Flame Wars: the discourse of cyberculture**. Durham, NC: Duke University Press, 1994, p. 501.

2 WOMACK, Ytasha. **Afrofuturism: The world of black sci-fi and fantasy culture.** Chicago: Lawrence Hill Books, 2013, p. 9.

e na sobrevivência, apesar das diversas circunstâncias adversas, como a escassez de recursos naturais e materiais, as guerras e as suas consequências, a falta de estrutura e de sonhos.

A tecnologia nestas narrativas não é, portanto, um elemento pronto e de soluções fáceis, sendo pensada em geral mais pela inventividade de sua utilização. Em um mundo devastado e de poucos recursos, os personagens conseguem bricolar e criar as suas ferramentas de existência e de sobrevivência: vestimentas do lixo para atravessar o deserto, técnicas de luta para derrotar os inimigos, um campo de treinamento espacial improvisado, a habilidade para consertar tudo - até foguetes... Munidas de um uso criativo das tecnologias à mão, as personagens destes filmes investem na sobrevivência, seja esta individual ou coletiva, ancestral ou futurista; cosmológica ou terrestre. Ainda que não saibam qual será o futuro que as espera, elas acreditam na possibilidade de imaginar para além do fim - do mundo, dos recursos, da comunidade. São desejos, saltos, pulos para fora do determinado.

Em *Pumzi*, dirigido pela queniana Wanuri Kahiu, estamos entre a utopia e distopia. Utopicamente, o filme mostra em uma sociedade capaz de maximizar e ser autossuficiente na sua produção de energia. Uma sociedade ultra tecnológica em África, chamada Maitu. É também uma distopia porque, devido à escassez de água, já não existem árvores no planeta, e fora do ambiente fechado o ar é extremamente tóxico. Estamos para além da terceira guerra mundial, a "Guerra da Água". A vida em Maitu é tanto organizada e extremamente produtivista, quanto hierarquizada em uma sociedade controlada e repressora. Nem as ilusões são mais autorizadas: há que se tomar diariamente a cota dos inibidores de sonhos.

Tudo muda em Maitu quando a cientista Asha recebe de forma anônima uma pequena amostra de terra, com as suas coordenadas. Ao testar o solo, Asha descobre um enorme potencial no material por sua grande quantidade de água não contaminada. É o suficiente apenas para semear uma minúscula muda de árvore. Assim, mais do que o resultado material (a pequena planta), o que a descoberta desperta é o desejo de sonhar e imaginar em Asha. Os inibidores já não fazem efeito. Algo se transformou. A existência pode ser imaginada e sonhada para além do ambiente controlado e asséptico do laboratório. E nem mesmo a perseguição das autoridades de Maitu fará com que Asha desista depois de vislumbrar um outro futuro.

Em *Pumzi* a imaginação da sobrevivência de Asha é coletiva e ancestral, desmontando um entendimento individualista ou tecnocrático do termo. Os sonhos da cientista são tomados por uma cosmovisão de ancestralidade: Asha, o solo, a água, a árvore são todos um só. A sobrevivência de um é uma sobrevivência por todos - o sacrifício de um é para todos.

Em *As Espadas*, de Cédric Ido, há uma mistura entre a sobrevivência ancestral e a individual. O ano é 2100, o aquecimento global causou danos ecológicos irreparáveis por todo o mundo, as guerras pelos recursos restantes devastaram as nações, a fome alastrou-se (sobretudo no Sul Global), e diante da migração e fuga em massa a organização do mundo em estados-nações ruiu. Os ritos ancestrais são retomados como alternativa diante do caos reinante. Clãs se reconstituem e fortalecem como forma de lutar pelos raros terrenos ainda férteis. É nesse mundo depois do fim no qual vive Shandaru, um guerreiro que ainda criança viu o pai ser assassinado e agora luta por vingança e sobrevivência.

A ancestralidade invocada por Cédric Ido, diretor francês de origem familiar burquinabê, está bastante ancorada na tradição japonesa dos Samurais, suas técnicas de luta com espada e os seus códigos de honra. Assim, estilisticamente o filme reencena em um cenário futurista pós-apocalíptico os confrontos típicos das narrativas de samurais, como, por exemplo, o conflito entre a vingança e a honra. Esse tipo de comunhão dos imaginários afro-asiáticos subvertem uma expectativa de construção de narrativa. O filme exclui a branquitude como elemento neutro mediador. As ancestralidades e os imaginários negros e asiáticos criam no filme a sua própria intersecção transcultural, sem o colonizador branco como intermediário.

Do encontro sangrento entre os guerreiros, Wurubenba sai vitorioso, mas abdica do direito à terra que conquistou na espada. Ele segue em frente para um futuro incerto e imprevisível. Sua sobrevivência é individual, do herói honrado e solitário que se recusa a enquadrar-se às limitações da nova ordem ritualística e violenta mundial. A imaginação de um outro futuro para além dos combates mortíferos ainda vive no

guerreiro. Se o filme não nos dá imagem desse futuro, cabe a cada espectador sonhá-lo livremente.

Afronautas, de Nuotama Bodomo, também nos conduz para um futuro ambíguo (entre o terrestre e o cosmológico) de sua protagonista, a afronauta Matha. O filme é inspirado em um sonho real do professor de ciências Edward Mukuka Nkoloso. Nos anos 1960, em plena disputa espacial entre os EUA e a URSS, Nkoloso ousou sonhar com viagens espaciais na Zâmbia (no período, um país recém independente da África austral) e fundou uma Academia espacial no país. Em seu tempo, Nkoloso acabou taxado entre o excêntrico, o visionário e o louco. Hoje talvez seria considerado um afrofuturista inventivo. O fato é que Bodomo partiu de sua história incomum para imaginar livremente o seu curta-metragem.

Na narrativa, encontramos Matha, a jovem afronauta em seu incansável e pouco convencional treinamento: ela rola em um barril por um monte de areia, é arremessada por seus companheiros de treinamento com um tecido, corre, rola e não pára de se preparar até o anoitecer. No filme de Bodomo tudo isso é tão precário quanto belo. Em um cenário material e tecnologicamente árido, homens e mulheres sonham com a lua.

Essa conquista espacial seria ao mesmo tempo uma libertação e um recomeço de relações fora do processo colonial. Em suas instruções finais antes da partida de Matha, o seu instrutor a aconselha : “Diga a eles que você é Matha: mãe dos exilados! Diga que todos nós vamos. Não imponha o cristianismo a eles! Não imponha o estado-nação a eles!”. Matha na lua, a mãe dos exilados da Terra. A mensageira dos que estão por chegar, a imaginação de uma nova vida para além da opressão colonizadora, do encontro com o desconhecido não marcado pela destruição e subordinação do “outro”.

A ideia de sobrevivência no filme, assim como em *Pumzi*, passa por uma transubstanciação, uma visão cosmológica de sobrevivência para além dos corpos individualizados[3]. Matha pode ser fogos de artifício, poeira cosmológica que explode no céu e forma novas estrelas, pode ser uma ideia e um símbolo de beleza poética da viagem e do encontro entre os povos para além da violência e opressão. Um futuro não materializado e, por isso mesmo, infinitamente potente como imaginação para além do filme.

Gagarine, de Fanny Liatard e Jérémy Trouilh, parte também dos resíduos do imaginário da corrida espacial durante a Guerra Fria, porém para nos levar para outro universo: a periferia urbana francesa, no conjunto habitacional de moradia popular batizado de Youri Gargarine, em homenagem ao russo primeiro cosmonauta do mundo. Longe da euforia dos anos 1960, no presente o conjunto com estrutura desgastada está prestes a ser demolido. Gargarine, por decadente que esteja, é também o único lar que o jovem Youri conheceu - ele também nomeado em homenagem ao cosmonauta soviético. Um jovem que se encontra no impasse entre mundos: o pertencimento ao lar que sempre conheceu e as incertezas do início da vida adulta. Mas também entre os sonhos com as viagens espaciais e a destreza em consertar e inventar terrenamente.

Para além do processo de amadurecimento do rapaz, o filme confronta as esperanças geracionais na França nos dois períodos - os anos 1960 e o momento atual. A ruína e o abandono do conjunto residencial popular parece atestar a falência de um projeto: se Gargarine foi construída para abrigar as gerações do amanhã, logo já não o fará. Tudo foi perdido. É necessário demolir e começar em outra parte. Do outro lado, há Youri: que projeta magia e encantamento no que vê e toca, que ainda enxerga potência nos escombros ao seu redor.

3 Discutimos anteriormente esses filmes a partir do sacrifício de suas protagonistas no texto: FREITAS, K; SOUZA, E. P. *O sacrifício de mulher negra no cinema afrofuturista - Distopia, morte e renascimento*. In: **AVANCA CINEMA - CONFERÊNCIA INTERNACIONAL: ARTE, TECNOLOGIA E COMUNICAÇÃO.** Avanca: Edições Cineclube de Avanca, 2018. v.1. p.493 - 501

Sem tentar conciliar as visões distantes (do cotidiano como precariedade versus cotidiano como magia), o filme se filia ao olhar encantado de Youri como aposta de possibilidade de sobrevivência para o futuro. Se é uma sobrevivência singularizada em um jovem rapaz, não é de forma alguma individualizada, visto que para Youri o seu local de conforto é a comunidade à qual pertence: Gargarine.

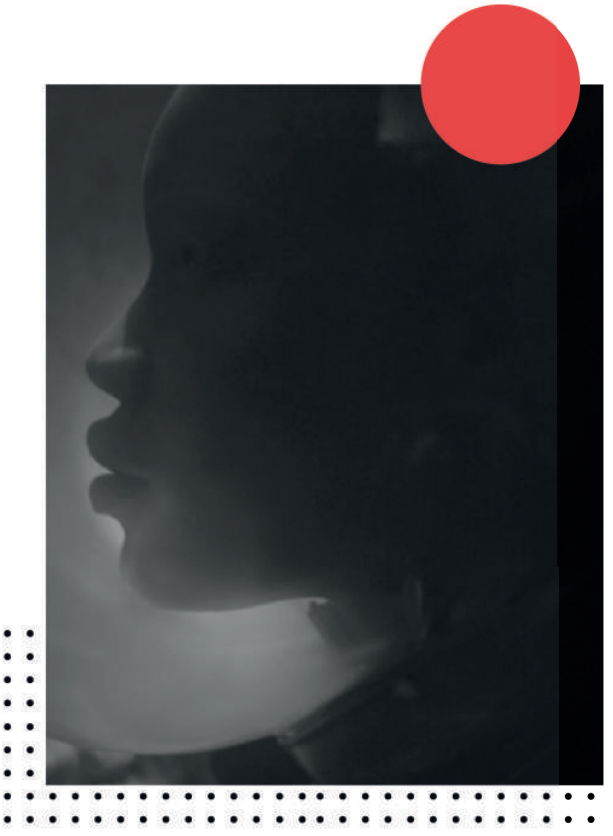
Mais do que imagens prontas de um futuro negro, possível e melhor, estes filmes reivindicam do espectador o desejo e a cumplicidade de imaginar participativamente os futuros libertadores de seus personagens, a sua sobrevivência para além do fim das narrativas. A imaginação, como nos lembra Kara Keeling, é uma arma contra o controle[4]. Mais do que filiar-se às probabilidades, ao factual e às desesperanças do presente, são filmes que especulam outras histórias - tanto no passado, quanto no futuro. Ainda que em cenários distópicos, são filmes que não se rendem a um pessimismo paralisante. Sobrevive-se em uma árvore que transforma-se em floresta; em um terreno desconhecido a ser explorado, na poeira cosmológica e nas luzes mágicas de um conjunto habitacional.

O poema "Litania pela sobrevivência"[4] de Audre Lorde, encerra-se com os seguintes versos:

> *E quando falamos temos medo*
> *Que nossas palavras não sejam ouvidas*
> *Nem bem-vindas*
> *Mas quando estamos em silêncio*
> *Ainda assim temos medo*
> *Então é melhor falar*
> *Lembrando-nos*
> *De que nunca fomos destinados a sobreviver.*

Vivemos há alguns séculos a experiência negra do medo diante da ausência de perspectivas e esperanças coletivas, frente ao nosso apagamento simbólico e literal deliberado da existência, uma atualidade de morte e encarceramento… Ainda assim, com medo, falamos, fazemos poemas, filmes, futuros. Imaginamos afro-futuros. Mesmo que não destinados, sobreviviremos!

Kênia Freitas é Pós-doutoranda (CAPES/PNPD) em Comunicação da UNESP. Doutora em Comunicação e Cultura pela UFRJ. Realizou a curadoria das mostras "Afrofuturismo: cinema e música em uma diáspora intergaláctica", "A Magia da Mulher Negra" e "Diretoras Negras no Cinema brasileiro". Escreve críticas para o site Multiplot! Integra o Elviras - Coletivo de Mulheres Críticas de Cinema.



[4] Traduzido por Ricardo Domeneck para a revista Modo de Usar & Co. Publicado em: http://revistamododeusar.blogspot.com/2013/01/audre-lorde.html.



NA ARTE PRECISA DE DOM. TUDO PRECISA DE DOM:

A MÚSICA E A DANÇA AFRICANAS NO CINEMA COMO LUGARES DE MEMÓRIA

Ana Camila Esteves e Jusciele Oliveira

Se através das expressões artísticas podemos nos aproximar de culturas as mais diversas, no continente africano estas narrativas ganham contornos mais potentes diante do constante desafio de romper com imaginários ocidentais. Para uma sociedade na qual a música e dança atendem pela mesma palavra em diversos idiomas, a narrativa do corpo em movimento é uma possibilidade de construção do lugar de memória dos sujeitos africanos em territórios locais e diaspóricos. Três documentários exibidos nesta Mostra de Cinemas Africanos nos incitam a pensar a noção de lugar de memória a partir das experiências de seus personagens em trânsitos geográficos e simbólicos através da música e da dança: *Nora* (de Alla Kovgan, David Hinton), *A Dança das Máscaras* (de Sara Gouveia) e *Bakosó – Afrobeats de Cuba* (de Eli Jacobs-Fantauzzi).

No primeiro, assistimos à dançarina do Zimbábue, Nora Chipaumire, contar a história de sua vida em seu país de origem através de performances de dança contemporânea. No segundo, nos aproximamos do dançarino moçambicano Atanásio Nyusi que, através da sua trajetória na dança Mapiko, nos oferece uma narrativa possível do processo colonizador de Moçambique. No terceiro, partimos com o cubano Isnay Rodríguez Agramonte (ou simplesmente Dj Jigüe) em uma jornada de autodescoberta enquanto afro-cubano por meio da pesquisa musical que atravessa Cuba e África. Em comum, os três filmes destacam os corpos dos seus protagonistas como intérpretes de suas próprias memórias, traçando relações com suas identidades culturais individuais e coletivas. Nos percursos conduzidos por Nora, Atanásio e Dj Jigüe nos deparamos com narrativas que articulam o passado com as partilhas contemporâneas do sujeito africano que se move através da própria experiência do tempo. O corpo que dança é, portanto, um corpo que narra, um corpo que marca as múltiplas temporalidades convocadas pelas trajetórias pessoais, um corpo que constrói um espaço simbólico do que é "ser africano".

Tomamos aqui de empréstimo a noção de "lugar de memória", cunhada pelo historiador Pierre Nora (1996) e articulada por Iván Villarmea Álvarez (2015) para pensar especificamente o cinema documentário. O lugar de memória seria um dispositivo subjetivo que funciona como uma espécie de herança, uma lembrança (individual ou coletiva) de espaços nos quais vivemos determinadas experiências. Originalmente, Pierre Nora usou esse conceito para se referir aos lugares e objetos nos quais a memória nacional francesa está encarnada, ou seja, os lugares de memória devem ser considerados necessariamente como uma herança coletiva. Para Álvarez, qualquer coisa pode ser um lugar de memória - a ideia de "lugar" não se refere exatamente a um espaço físico, mas muitas vezes é subjetivo, referente a um valor afetivo atribuído. O autor afirma que este é um processo inconsciente, uma vez que é uma prática naturalizada a de dar conotações negativas ou positivas às experiências que vivemos em determinados espaços. Os lugares de memória são, portanto, "nossas âncoras no tempo e no espaço, os pontos de referência a partir dos quais

podemos moldar nossa personalidade, estabelecer nossa identidade e neutralizar a alienação resultante dos processos contemporâneos de globalização".

A partir dessa ideia, é possível pensar o filme como um dos dispositivos mais eficientes no momento de convocar ou estimular essas memórias. Para Villarméa, as imagens fílmicas "moldam, documentam, recriam e até mesmo reinterpretam nossos lugares de memória, onde quer que elas estejam". A partir de um processo colaborativo entre realizadores e atores sociais/personagens, *Nora, A Dança das Máscaras* e *Bakosó* tensionam a própria noção de espaço e de memória, articulando múltiplas identidades possíveis em processos de deslocamentos simbólicos que não se limitam às personas documentadas. Existe o lugar de memória construído pelos corpos que dançam, bem como o espaço da realização cinematográfica, potencializado pelas trajetórias compartilhadas entre os diretores e suas próprias vivências como sujeitos em trânsitos constantes. Todos esses corpos são produtores de narrativas do tempo e do espaço. Nora, Atanásio e Dj Jigüe articulam música e dança; Alla & David, Sara e Eli fazem filmes.

Em entrevista às curadoras da Mostra de Cinemas Africanos, os três realizadores destacam seus processos de envolvimento afetivo com os personagens filmados. Alla Kovgan, que já tem uma trajetória nos filmes-dança, diz que conheceu Nora Chipaumire nos Estados Unidos, onde ambas residem, e após se conhecerem melhor, a diretora percebeu que as duas tinham muito em comum. "Eu cresci na União Soviética e ela no Zimbábue; nós duas saímos de nossa terra natal, viramos nômades, seres multiculturais, adotamos outras terras como nossas e, ainda assim, continuamos no processo de uma constante busca", conta Alla. *Nora* é absolutamente focado na biografia da personagem-título que nos conta como decidiu deixar seu país para buscar a si mesma, e a linguagem da dança, explorada por Nora e Alla, conduz a narrativa de modo singular. Como um filme mudo (sem diálogos), o corpo de Nora que dança é atravessado por cartelas de suas falas em primeira pessoa, o que marca de modo bem forte que quem está contando aquela história é a própria Nora. O lugar de memória construído no filme é, portanto, uma articulação entre as vivências da dançarina e da diretora, tensionando possíveis territorialidades que não necessariamente partem da noção de espaço físico. Interessante pontuar aqui que *Nora*, apesar de narrar a infância e juventude da dançarina no Zimbábue, sendo o país um lugar importante de contextualização da sua identidade, foi gravado em Moçambique. O espaço físico é igualmente uma construção. E no caso de Nora, uma construção colaborativa: "Nós nos respeitamos profundamente e também respeitamos as obras uma da outra, então partimos para criar uma nova obra de arte juntas", declara Alla.

O realizador Eli Jacobs-Fantauzzi conta que, em *Bakosó* há uma preocupação em demonstrar a conexão de Cuba com a tradição africana, bem como ressaltar a beleza e o poder cultural dos afro-cubanos, principalmente no que concerne ao ato de narrar as suas próprias histórias. Eli é um diretor independente dedicado a documentar processos que considera revolucionários a partir da música. Passou dez anos em Gana criando o filme *HipLife in Ghana*, e a aproximação com o Dj Jigüe foi peça fundamental para dar continuidade ao seu interesse no poder transformador da música, como faz em *Bakosó*. Este documentário certamente não teria sido possível sem um processo intenso de colaboração, com uma trajetória articulada pelo próprio Dj Jigüe, que conduz as andanças e narrativas apresentadas no filme. Se de um lado, ao assistir *Bakosó*, a vivência da música marca um trânsito rico de







referências afro-latinas e o lugar simbólico do Dj Jigüe como cubano e afrodiaspórico que se manifesta em outros elementos como a religião, por exemplo, de outro existe o próprio lugar construído pelo diretor, dedicado a ele mesmo compreender esses corpos em trânsitos afro-atlânticos.

Mais interessante ainda é o lugar de memória construído em potencial pela cineasta Sara Gouveia. Portuguesa residente na África do Sul, Sara conta que foi por acaso que conheceu Atanásio e seu grupo Massacre de Mueda em Moçambique. "Eu estava intrigada pela apresentação deles e pelo jeito como Atanásio abordava o público diretamente, fazendo perguntas desconfortáveis, como se dissesse 'Não podemos esquecer", e esse estranhamento fez com que Sara visse ali uma oportunidade de explorar um tema que lhe é caro: outras narrativas sobre o colonialismo português na África. "Eu estava interessada em um projeto que analisasse a história colonial de Moçambique, já que sou portuguesa e havia essa conexão histórica entre nós. Eu sentia que em Portugal nos contavam uma história que não refletia a realidade da África Meridional ou como os moçambicanos enxergavam os portugueses". O fato de Sara ser portuguesa foi, na verdade, o gancho fundamental para que *A Dança das Máscaras* tomasse forma a partir do contato com a história de Atanásio. O corpo que dança, aqui,é o corpo colonizado, uma testemunha viva de um processo histórico que releva suasmarcas na construção de um universo muito pessoal. A relação que se estabelece aquientre Portugal e Moçambique, narrada através da trajetória político-afetiva de Anastásiona dança (pelo próprio!), e contada por uma portuguesa disposta a questionar seu passado colonizador, revela dois lugares de memória que dialogam de modo potente e inspirador.

A colonização como um lugar de memória

É interessante como, nos três filmes, a colonização marca profundamente as experiências do corpo dos personagens. As manifestações artísticas documentadas nas obras compartilham entre si uma espécie de projeto político-afetivo que confronta as marcas do colonialismo através da arte. Para Nora, a dança não somente é o seu fazer artístico, mas o discurso que constrói para descolonizar o seu corpo. Ao contar sua própria história com a dança, a violência que sofreu enquanto mulher africana em uma sociedade não-acolhedora é o que marca o seu corpo em tela. É um corpo também em exílio. De forma irônica, o creme dental Colgate aparece em cena na escola, ensinando desde cedo a adquirir hábitos para que fiquemos mais brancos, marcando a violência da branquitude das coisas (pão, açúcar, sabão, dentes). Em outro momento, a dança *Toi toi*, é encenada, marcada como "a nossa dança de desafio... um passo executado, um movimento para frente", que faz alusão direta a 1980, ano da independência da antiga Rodésia, atual Zimbábue, do regime colonial inglês. "1980 foi eufórico – a vitória era certa. O país era nosso".

No filme *A Dança das Máscaras*, a memória do colonialismo português é marcada pela própria narração de Atanásio, quando cita o "Massacre de Mueda", que ocorreu em 16 de junho de 1960, e quando conta que a dança Mapiko foi proibida pelo sistema colonial português, por ser entendida como um instrumento de contestação colonial, mas não acabou porque "a tradição nunca tem fim". A dança é o seu modo não só de contar sua história, mas de questioná-la. Atanásio cita ainda a migração de sua mãe para a Tanzânia, quando, em 1965, eclode a Luta de Libertação dos moçambicanos contra o regime colonial português - inclusive a diretora insere trechos de arquivos com a fala do presidente de Portugal Marcelo Caetano. Há ainda uma referência ao momento da independência (Samora Machel e FRELIMO) e a guerra no pós-independência, promovendo a relação dos momentos da história política de Moçambique com os acontecimentos e engajamentos afetivos que forjaram sua trajetória pela dança.

Em *Bakosó*, a experiência compartilhada entre África e Caribe (espaço único e diverso da América Latina), notadamente marcada por processos de escravização que deixaram marcas profundas em muitas gerações, é convocada através de uma narrativa que se interessa pelo intercâmbio de referências artísticas. Nesse aspecto, a música é a força motriz das identidades desses corpos afro-cubanos nas ruas de Santiago e Havana que se reconhecem em um contexto de resistência – o que facilmente se relaciona com o Brasil. Esse universo se dá através das mais diversas referências entre esses distintos territórios que, simbolicamente, ocupam um mesmo lugar.

Daí a importância de ressaltar a herança ancestral africana presente na religião afro-cubana "Santería", praticada pela Cuca, avó do DJ Jigüe, e os ritmos cubanos ronga, rumba e afrobeats – "afrofuturismo tropical", que se caracteriza pela mistura de muitos ritmos africanos e afrodiaspóricos. Em *Bakosó*, a música não tem barreiras – especialmente considerando as novas tecnologias e aberturas ao capitalismo na ilha fortemente marcada pelo comunismo e seus desdobramentos –, e não só desafia fronteiras como renegocia a própria noção de territorialidade.

Nora, Atánasio, DJ Jigüe, por meio das suas práticas artísticas ao longo de suas trajetórias, protagonizam narrativas que articulam arte, política e história e que se desdobram em lugares de partilha de uma memória afetiva vinculada a experiências diversas de deslocamento. Os três filmes, ao articular essas tramas do corpo que dança, fazem emergir novos discursos sobre o próprio ser africano no mundo, propondo que dancemos e cantemos os nossos próprios destinos, caminhando sempre com os nossos próprios pés.

- Ana Camila Esteves é doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da Universidade Federal da Bahia, onde desenvolve pesquisa sobre as narrativas do urbano nos cinemas africanos. Curadora da Mostra de Cinemas Africanos.

- Jusciele Oliveira é doutora em Comunicação, Cultura e Artes pelo Centro de Investigação em Artes e Comunicação da Universidade do Algarve, em Portugal (2018). Tem experiência e textos publicados nas áreas de cultura, literaturas e cinemas africanos.







JOGOS DE ESPELHOS E DE ECOS

Marcelo R. S. Ribeiro

A força formativa e transformativa do documentário diante do mundo histórico que compartilhamos define um modo cinematográfico que abriga diferentes possibilidades de construção da experiência do cinema. Na amostragem contida nesta Mostra de Cinemas Africanos, encontramos documentários que articulam abordagens biográficas, derivas autobiográficas, estudos observativos de espaços sociais e políticos, percursos analíticos por espaços afetivos e psíquicos. A seleção é diversa e irredutível a generalizações homogeneizantes, embora atravessada por recorrências, evidenciando a efervescência do documentário em diferentes paisagens das africanidades no mundo contemporâneo.

Koka, O Açougueiro (2018), do húngaro Bence Máté, se passa no bairro de Manshiyat Naser, conhecido como "cidade de lixo", no Cairo (Egito). Habitado predominantemente por cristãos coptas, o bairro abriga uma espécie de tradição que o filme registra e encena: combates de pombos entre homens do bairro. No filme, depoimentos e conversas delimitam o espaço do jogo em que Koka, um dos praticantes dos combates de pombos, emerge como protagonista. O espaço social revelado da "cidade de lixo" evita reiterar o peso da pobreza, desenvolve uma abordagem ágil do jogo e busca conferir a seus personagens um olhar curioso – que, contudo, parece em momentos se reduzir a um vetor de exotização de suas existências. Na exotização, o filme talvez revele a presença de um espelho incontornável para o olhar espectatorial, que deve confrontar sua tendência de exotizar.

Quando Eli Jacobs-Fantauzzi acompanha DJ Jigüe (Isnay Rodriguez Agramonte) em um retorno à sua cidade natal, Santiago de Cuba, a abordagem ágil do espaço social dessa e de outras cidades (da Havana até Palma Soriano) confere ao filme *Bakosó: Afrobeats de Cuba* (2019) uma estética similar à dos videoclipes musicais do *bakosó*, uma espécie cubano-caribenha de *afrobeat*, associado à figura do nigeriano Fela Kuti. DJ Jigüe guia a travessia fílmica pelo universo musical diaspórico, que ele denomina "afrofuturismo tropical", conversando com músicos, artistas e produtores, e elaborando comentários em voz *over* em que reflete sobre heranças dos *cimarrones* e quilombos para a inventividade do bakosó. Jacobs-Fantauzzi associa artifícios da imagem, como *time-lapses, jump cuts*, acelerações e desacelerações, à alternância mais convencional entre voz over, depoimentos de "cabeças falantes" e conversas (frequentemente registradas com a mobilidade da câmera na mão em meio às paisagens urbanas ou domésticas). Os artifícios reincidem também nas sequências sobre a relação do protagonista com sua avó e às práticas da *santería*. Nessas sequências, o filme constrói uma encenação mítica entrecortada, que suplementa o discurso (pan)africanista de DJ Jigüe, sua defesa da música como "linguagem universal" e a estética afrofuturista do *bakosó*. Essa relação mítica pode ser lida como um espelho metafórico da experiência diaspórica da relação com as origens africanas: o retorno às origens existe somente como invenção, encenação e fantasia; sua tecelagem convoca mitos e ritos de relação com a terra, como modo de reconfigurar espaços imaginativos historicamente desarticulados; sua temporalidade demarca um ritmo truncado, atravessado por repetições, que entrecorta a experiência da duração.

Pela Ternura (2016), de Alice Diop, explora o espaço dos herdeiros e herdeiras da diáspora contemporânea, das migrações recentes e das paisagens transculturais da Europa metropolitana. Esse espaço social habitado por descendentes de imigrantes é acessado por meio de conversas da diretora (filha de senegaleses, nascida em Paris) com quatro jovens homens dos *banlieues* parisienses. O movimento insinuado pelo título do filme é o das conversas, distribuídas em quatro sequências. As vozes de Régis, Rachid, Patrick e Anis ressoam – com relatos sobre suas amizades, interesses sexuais e amorosos, experiências da masculinidade como padrão violento e impositivo, como mandato ou injunção de agressividade – sobre imagens que "encarnam", como se lê nos créditos finais, cada uma das sequências – nas quais as personagens transitam por paisagens da cidade, comem e bebem, e viajam a Bruxelas onde visitam uma rua de prostitutas.

Por meio de uma abordagem visual observacional, de uma abordagem sonora baseada na inscrição das vozes a partir do fora de campo e do eventual registro direto de conversas, o filme revela os espaços afetivos e psíquicos que se projetam sobre os espaços sociais dos descendentes da diáspora contemporânea. A violência das formas dominantes de masculinidade reflete, de modo especular, a violência da diáspora como experiência do desterro, e o filme insinua a promessa vagamente luminosa do reconhecimento dos afetos irrepresentáveis do amor.

Em *A Luta de Silas* (2017), as diretoras Anjali Nayar e Hawa Essuman compõem um retrato de Silas Siakor, ativista liberiano e fundador do Sustainable Development Institute. Por meio de depoimentos do protagonista e de sua esposa, sob uma trilha musical marcante ainda que sutil, e acompanhados eventualmente de letreiros informativos, o filme transita entre a atuação política de Silas e aspectos de sua vida pessoal. Ao lado de depoimentos de pessoas associadas à luta contra o avanço do desmatamento de territórios de diferentes comunidades, Silas opera como uma instância de mediação. A perspectiva do filme é cosmopolita como as trajetórias de suas diretoras e a plataforma TIMBY (fundada por Nayar em 2013) que auxilia Silas e seus companheiros de luta. Enquanto Silas emerge como uma voz de contestação na política institucional da Libéria, a ordem neoliberal global que seu ativismo confronta é condensada na figura da presidente Ellen Johnson Sirleaf (2006-2018). Com um formato mais convencional e doses de apelo emocional, o filme evidencia a complexidade das articulações entre histórias locais e projetos globais das dinâmicas da globalização: se estamos frequentemente diante do "quintal" de Silas, os movimentos da montagem nos fazem atravessar cenários em que Silas inscreve seu pleito, projetando globalmente sua experiência local como parte de uma reivindicação de outros modos de desenvolvimento.

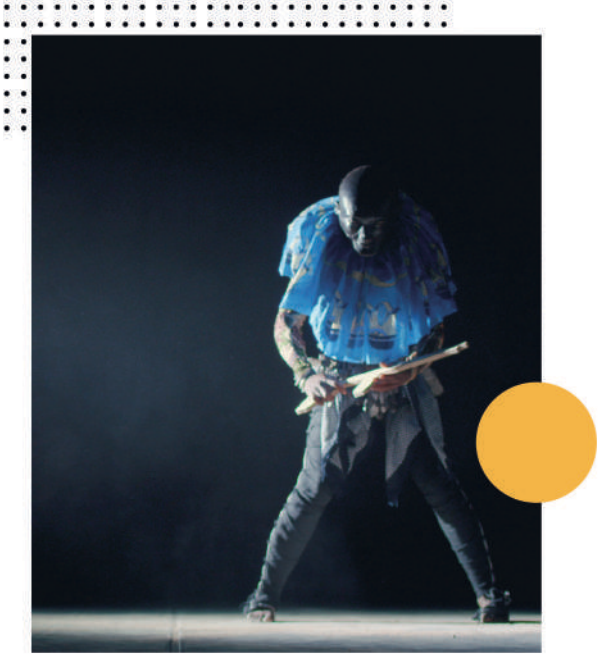
O *Africano que Queria Voar* (2016), de Samantha Biffot, elabora uma abordagem biográfica reveladora de outros fluxos globais. A trajetória pessoal de Luc Bendza, que vai do Gabão à China e se torna um ator na importante tradição chinesa de filmes de artes marciais, permite reconhecer a persistência do fundamento eurocêntrico da ordem neoliberal global, que reproduz o imaginário racista sobre a África, e outras derivas mundiais. Depoimentos do protagonista, de familiares e amigos, relatam e discutem o racismo das imagens negativas de africanos e negros projetadas a partir do Ocidente, enquanto reconhecem os estereótipos que tinham aprendido sobre a China, decorrentes da predominância de visões ocidentais e do próprio sucesso dos filmes de artes marciais, que motivaram Bendza a deixar Koulamoutou, onde praticava kung fu e fez seu próprio filme, para ir ao famoso Templo de Shaolin, aos 15 anos. Imagens de arquivo mostram aspectos da trajetória que o conduz ao casamento com uma chinesa, à permanência na China e ao sucesso profissional nas artes marciais e no cinema. Sua biografia espelha a possibilidade de outras relações, refletindo a heterogeneidade do processo de globalização.

Quando Atanásio Cosme Nyusi entra em cena em *A Dança das Máscaras* (2018), de Sara CF de Gouveia, o entrelaçamento entre sua vida pessoal e a vida política de seu país enseja uma travessia pela história de Moçambique, por meio da mediação cultural e simbólica da dança Mapiko. Atanásio conversa com seu filho sobre a dança tradicional dos Makonde. A força estética da dança e a potência política das elaborações artísticas associadas configuram um recurso performático, que suplementa procedimentos formais mais usuais como depoimentos e conversas. Além disso, o papel das máscaras na dança Mapiko materializa uma deriva fantasmagórica constitutiva da relação entre o filme, a trajetória de Atanásio

e a história do país, vista da perspectiva de um artista, uma prática artística e uma etnia envolvidas na luta anticolonial e no combate em favor da Frente de Libertação de Moçambique (FRELIMO). As máscaras espelham as fantasmagorias do passado; seus sons definem o ritmo dos passos de dança que ecoam as instabilidades da história e os levantes em busca da vida no futuro. É no jogo de espelhos e ecos que o cinema torna possível configurar um mundo a ser habitado por um povo, mesmo que esse povo ainda não exista.

Lua Nova (2018), de Philippa Ndisi-Herrmann, representa uma deriva autobiográfica da artista queniano-germânica, baseada na reflexão ensaística, em primeira pessoa, sobre o próprio filme. Há um movimento associado à produção das imagens, que conduz desde a apresentação do filme como projeto em busca de financiamento até o seu desenvolvimento como processo instável de relação com a cidade de Lamu, no litoral do Quênia, em meio às transformações pela proposta de criação de um grande porto e pela instalação de usinas termelétricas. Em Lamu, o filme e a cineasta se transformam, configurando um segundo movimento na montagem, na qual se articulam registros da experiência coletiva testemunhada pela cineasta e um diário de sua experiência de escolha e cultivo da fé islâmica do sufismo, baseada na contemplação interior e mística do mundo, ao mesmo tempo em que sustenta um modo de vida parcialmente ocidentalizado, que descumpre mandamentos islâmicos. O processo de descoberta do mundo a partir de Lamu se entrelaça ao processo de descoberta espiritual da cineasta como sufista, em um jogo de espelhos e de ecos que transforma as imagens visuais e sonoras inscritas em seu interior.

A potência frágil do cinema pode ser uma potência de fuga e de abertura. Em *Nora* (2008), de Alla Kovgan e David Hinton, a dançarina Nora Chipaumire revisita sua vida, desde seu nascimento na Rodésia (atual Zimbábue), em 1965, até o momento presente, morando em Nova York. Por meio de coreografias alegóricas, entrecortadas por letreiros em primeira pessoa, o filme encadeia performances da artista e de pessoas dos locais de filmagem, em Moçambique. Ao som da trilha sonora original de Thomas Mapfumo e outras músicas, assistimos a reconstituições metafóricas de episódios significativos da trajetória de Nora e da história de seu país. As diferentes sequências configuram quadros alegóricos em movimento, desdobrando a dupla articulação da narrativa (pessoal e coletiva) por meio da dança e do recurso a artifícios de encenação e de montagem. A intervenção estética persistente no espaço cênico e nos registros de imagem e som explicita uma dimensão transformativa, latente em todo documentário, tornando manifesta a artificialidade de qualquer tentativa de abordar o mundo histórico que compartilhamos. Se o documentário é um modo cinematográfico formativo e transformativo, a potência frágil que abriga se irradia entre presente, passado e futuro, e seu jogo de espelhos e de ecos não opera na sincronia de uma simultaneidade de elementos, mas na anacronia e na heterocronia de uma articulação disjuntiva de traços sensíveis.



Marcelo R. S. Ribeiro é professor de História e Teorias do Cinema e do Audiovisual, da Universidade Federal da Bahia. É doutor em Arte e Cultura Visual pela Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás (2016) e crítico de cinema, programador e curador de mostras e festivais.





CINEMAS AFRICANOS E A IMPORTÂNCIA DA DESCOLONIZAÇÃO DOS RECURSOS ECONÔMICOS

Alessandra Meleiro

A Mostra de Cinemas Africanos que acontece no mês de julho de 2019 no CineSesc traz a São Paulo longas e curtas-metragens de/em 13 países africanos. Esta edição joga luz na produção dos países norte africanos que formam o Maghreb - Tunísia, Marrocos e Argélia -, todos colonizados pelos franceses até o fim dos anos 1950 ou começo dos 1960.

Mesmo depois da independência, a influência francesa continuou forte nas áreas ao norte e ao sul do Saara – sendo parte da política do governo francês manter estreitos laços culturais e econômicos com suas antigas colônias africanas. Esta presença é particularmente visível nas políticas cinematográficas de muitos países africanos. O Maghreb tenta fomentar as suas próprias políticas, graças aos tímidos esforços dos governos locais em incentivar uma atividade cinematográfica contínua depois da independência. Já as "nações" da África ocidental francófona subsaariana continuam dependentes do financiamento para a produção cinematográfica advindos da França. Como afirma Roy Armes[1] (2007, p. 178):

> Como essa produção é reduzida (incluindo até mesmo o trabalho dos cineastas mais prestigiados) e parcialmente moldada pelas exigências da ajuda francesa ou da coprodução internacional, não faz sentido falar em "indústrias cinematográficas" locais. Até mesmo falar em "cinemas nacionais" é perigoso.

Os cineastas que têm seus filmes exibidos na Mostra de Cinemas Africanos vêm de contextos similares, geralmente como membros de uma elite educada, e bilíngues. Muito

[1] ARMES, Roy. MELEIRO, Alessandra (Org.). "*O cinema africano ao norte e ao sul do Saara*". In: MELEIRO, Alessandra. **Cinema no mundo: indústria, política e mercado (Africa)**. São Paulo: Escrituras Editora, 2007.

frequentemente, a educação recebida em seus países é complementada pelo estudo universitário ou o treinamento técnico no exterior (a exemplo de Philippa Ndisi-Herrmann, diretora de *Lua Nova* [Quênia, 2018]), e um número surpreendente de cineastas africanos ainda possui pós-graduação, além das qualificações formais de uma graduação em cinema - caso de Meryem Benm'Barek-Aloïsi, que dirigiu *Sofia* (Marrocos, Bélgica, Catar, França, 2018), graduada no Institut national supérieur des arts du spectacle et des techniques de diffusion (INSAS) de Bruxelas.

Além da herança comum da colonização francesa, outro fator unificador de vários países aqui presentes por suas cinematografias é a influência compartilhada do Islã. O Egito e o Maghreb são considerados por historiadores como o coração do território islâmico, sendo que 50% de todos os africanos são muçulmanos, representando um quarto do total mundial (ROBINSON, 2004)[2]. A religiosidade tem sido um elemento constante nos filmes ao norte e ao sul do Saara e, nesta Mostra de Cinemas Africanos, a importância do Islã é explorada no documentário queniano *Lua Nova*, no qual a diretora Philippa Ndisi-Herrmann documenta sua jornada de autodescoberta e conversão ao Islã Sufi.

O cristianismo e as crenças tradicionais também aparecem nesta Mostra no curta-metragem *Koka, O Açougueiro*, de Bence Máté (Egito, Alemanha, 2018). O protagonista Koka é pressionado por sua família e a comunidade conservadora de cristãos coptas, em que vive, a deixar sua paixão de treinar pombos para se casar e se estabelecer. Outras atitudes relacionadas à religiosidade surgem em *Irmandade*, de Meryam Joobeur (Tunísia, Catar, 2018) ao investigar por que tantos jovens tunisianos se voltaram para o extremismo religioso - o jihadismo - como resultado de um cenário político de desemprego crescente e desigualdade econômica na Tunísia. A cineasta franco-marroquina Meryem Benm'Barek-Aloïsi, no longa-metragem de ficção *Sofia*, aborda questões sócio-culturais e políticas ligadas à mulher no cinema do mundo árabe, especialmente do Maghreb. O filme inicia com uma citação do Artigo 490 do Código Penal Marroquino: "As pessoas do sexo oposto que não sejam casadas e tenham relações sexuais podem sofrer pena de prisão de até um ano". Ao narrar uma história de opressão feminina, *Sofia* também aborda a força de mulheres que colocam sua cultura e religião acima das promessas ocidentais de liberação feminina, ao mesmo tempo em que não se submetem aos abusos do país pela distorção dos valores muçulmanos.

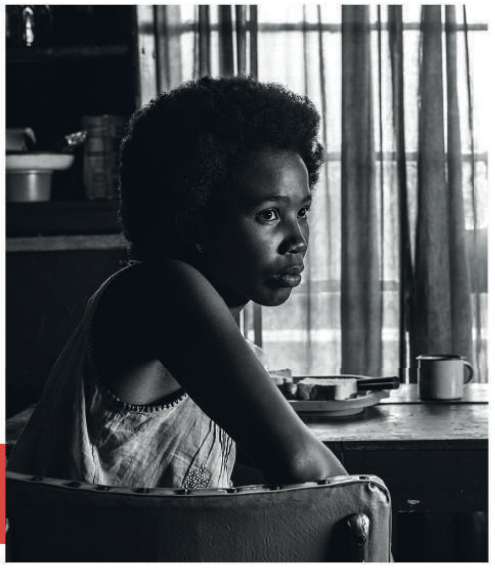
Apesar das diferenças históricas e dos processos para obter a independência, Tunísia, Marrocos, Argélia e Egito podem ser apresentados como contextos unificados de produção cinematográfica. Acordos de cooperação cultural bilateral (França) ou multilateral (União Europeia) permitem aos cineastas africanos contornar os problemas de produção e distribuição - em sua maior parte para festivais e mostras ocidentais. Além de *Sofia* e *Olhe Para Mim*, de Nejib Belkadhi (Tunísia, França, Catar, 2018), vários são os filmes desta Mostra agraciados com financiamentos multilaterais.

> Apesar do caráter ideológico questionável deste tipo de implicação de um centro (Europa) nas culturas da periferia, não há dúvida que os esforços de alguns países ocidentais em sustentar parcialmente a atividade cinematográfica no sul, particularmente na África, têm o mérito de reafirmar, para os governos locais, a necessidade de colocar a cultura no centro dos esforços de desenvolvimento (grifo nosso). (BAMBA, 2007)[3].

Assim, é o momento de se repensar e fazer um balanço das opções políticas e estratégicas dos governos locais com o cinema nacional. Apesar de não haver sentido falar de indústria do cinema na África, de qualquer forma, determinações de ordem econômica não deixam de incidir sobre os seus rumos.

2 ROBINSON, David. **Muslim societies in African history**. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

3 BAMBA, MAHOMED. *Introdução*. In: MELEIRO, Alessandra (Org.). **Cinema no mundo: indústria, política e mercado: África**. São Paulo: Editora Escrituras, p. 37-56, 2007.





Gana (aqui presente com *Afronautas*, de Nuotama Bodomo (2014), e Nigéria (representado nesta Mostra por *Kasala!*, 2018, dirigido por Ema Edosio), passaram a inserir cultura como "eixo principal" no *Poverty Reduction Strategy Papers*, enfatizando a contribuição do setor cultural para a erradicação da pobreza. No caso de Gana, a ênfase governamental é colocada no desenvolvimento e promoção da produção cinematográfica como fonte potencial para a geração de emprego, criação de riqueza e desenvolvimento de talentos (MELEIRO, 2009)[4].

Um caso à parte no continente africano, de país capaz de atrelar sua capacidade criativa ao desenvolvimento, é a África do Sul, representada nesta Mostra por *Cinco Dedos por Marselha* (Michael Matthews, 2017), *Ame Quem Você Ama* (Jenna Bass, 2014) e *Vaya* (Akin Omotoso, 2016). Sua atividade cinematográfica parece ter uma base histórica e semi industrial, graças à infra estrutura herdada dos tempos do apartheid, e continua a gozar de uma posição de influência internacional inigualável na África.

Mesmo que existam algumas iniciativas nacionais no continente, ainda não há uma estrutura coordenada de integração das políticas culturais na África. Esta coordenação requereria coerentes políticas multidisciplinares, determinação em sua implementação, recursos humanos e financeiros voltados ao setor criativo e um ambiente favorável às tecnologias de informação e comunicação. Apesar da abundância de talentos criativos, a participação do continente no comércio global de produtos criativos é de menos de 1% das exportações mundiais. Como no caso de outras regiões em desenvolvimento, o quadro reflete tanto a fraqueza de políticas nacionais quanto uma tendência sistêmica global.

Alessandra Meleiro é professora do Bacharelado e Pós-Graduação em Imagem e Som da Universidade Federal de São Carlos (Ufscar). Presidente do Instituto Iniciativa Cultural e do FORCINE (Fórum Brasileiro de Ensino de Cinema e Audiovisual), Membro do Comitê Consultivo da SPCine.

4 MELEIRO, Alessandra. **Creative Capacities of Developing Countries**, Vertigo Magazine, n. 24, pp. 1-3, Março de 2009, UK. http://www.closeupfilmcentre.com/vertigo_magazine/issue-24-march-2009/creative-capacities-of-developing-countries/. Acesso em 19/06/2019.





GÊNEROS, TELAS E COLABORAÇÕES INTERNACIONAIS DO MUNDO CINEMATOGRÁFICO NEGRO

Beatriz Leal Riesco

A explosão do interesse pelos cinemas africanos e diaspóricos ao qual estamos assistindo se revelou com força ano passado no universo *mainstream* com dois *blockbusters* afro-americanos: o épico pan-africano da Marvel *A Pantera Negra* (Ryan Coogler, USA, 2018) e o "horror" antirracista *Corra,* de Jordan Peele (2017) demonstraram as possibilidades expressivas e experimentais da incursão em gêneros populares para diretores negros. A esplêndida acolhida do público, dos festivais e da crítica poucos anos antes de *Selma* de Ava DuVernay (2014) – sobre um momento histórico na luta do Movimento dos Direitos Civis liderado por Martin Luther King Jr – e *Timbuktu*, de Abderrahmane Sissako (2014) – um canto poético em oposição ao extremismo islâmico no Sahel – era sintoma de uma atenção midiática incipiente nos filmes africanos e afroamericanos. Esse interesse estava a ponto de alcançar os mercados internacionais e de capitalizar essa "comunidade imaginária negra" da qual falava Benedict Anderson e que os meios eletrônicos expandiram exponencialmente na atualidade, propondo, nas palavras de Arjun Appadurai, novos "mundos imaginários". Esse mundo imaginário (e real) negro seria ainda mais rentabilizado pelo filme *indie* autobiográfico gay *Moonlight* (2016), de Berry Jenkins, que ganhou o prêmio de melhor filme na 89ª edição dos Oscars, e pelo magnífico ensaio documental do haitiano Raoul Peck *Eu Não Sou o Seu Negro* (2016) que, a partir de um texto inacabado de James Baldwin e de seus escritos sobre crítica cinematográfica, compôs um mosaico audiovisual sobre o racismo estrutural da sociedade americana através dos estereótipos de Hollywood.

Todos os filmes citados compartilham em certa medida o fato de não estarem presos a uma corrente discursiva preponderante sobre os cinemas negros e africanos que lhes foi imposta durante décadas como condição de legitimidade a adequação às expectativas dos nichos da academia, da cinefilia e dos festivais especializados. Um grande número de filmes africanos sofreu, nas palavras do historiador britânico Kobena Mercer, a "carga da representação", entendida como um compromisso moral imposto à arte negra, africana e diaspórica de contribuir para a descolonização de cinematografias e obras nacionais em contraposição aos valores e representações hollywoodianos [1]. Segundo essa proposta, herdeira do Terceiro Cinema e de certos traços do cinema de autor, os filmes cujo objetivo principal era o entretenimento, entre os quais se encontram gêneros como o musical, o thriller, o melodrama e a ficção

[1] MERCER, Kobena: *Black Art and the Burden of Representation*. In: **Welcome to the jungle. New positions in black cultural studies.** New York, London: Routledge, 1994, p. 259-286

científica, eram descartados pelos programadores em favor daqueles que se adaptavam a critérios de base moralizante de uma (velada) estirpe eurocêntrica.

Os filmes africanos deviam ter uma "mensagem" moral, declarar seu compromisso político ou se dedicar à recuperação de história e vozes esquecidas. Por outro lado, se privilegiava a experimentação formal aos filmes de gênero, baseando-se em uma divisão classista entre uma arte elitista de qualidade e produções populares com fins comerciais. Tudo isso impediu que filmes africanos e diaspóricos de gênero chegassem às telas internacionais ao se questionar sua "africanidade" em diversos aspectos, como bem explica neste catálogo o pesquisador camaronês especialista em cinemas africanos Alexie Tcheuyap. Considerando a falta de salas de cinema na África por conta da indiferença ou pressão governamental, os conflitos armados e a chegada da televisão, a dependência dos mercados estrangeiros foi crucial. Os efeitos do desprezo a filmes de gênero são evidentes entre os africanos que se viram forçados a ver especialmente produções estrangeiras, situação que somente o impulso da indústria de Nollywood e seus imitadores conseguiram reverter nas últimas décadas.

A atual situação de disposição de conteúdos é inédita e revolucionária, permitindo que novos públicos acessem produções antes restritas a festivais especializados, onde os espectadores eram cinéfilos ou especialistas (o que levou o tunisiano Férid Boughedir, realizador, crítico e historiador de cinemas africanos, a chamá-los de "cinemas de festivalidade"). Com relação à produção, a inexistência de indústrias nacionais na África e a falta de acesso a financiamentos privados (salvo em casos excepcionais de indústrias e televisões nacionais como na África do Sul, Egito, Marrocos e Tunísia) forçava os diretores africanos a depender de subvenções, bolsas e colaborações com produtores europeus, que vinham carregados de objetivos e exigências. A demanda presente acolhe novas narrativas, formatos e histórias, onde a experimentação formal, o jogo com os gêneros consagrados e as propostas originais não passam despercebidas por uma audiência indiscreta. É aqui onde mulheres e homens cineastas têm uma via aberta para a Amazon Prime Video, entre a atriz norte-americana Viola Davis, a escritora nigeriana de ficção científica Nnedi Okorafor e a diretora queniana Wanuri Kahiu (da qual projetamos nesta Mostra seu curta-metragem de ficção científica *Pumzi* e seu mais recente longa-metragem *Rafiki*). Essa colaboração pan-africana e diaspórica entre mulheres negras é uma das muitas alianças que estão atualmente alterando o panorama internacional, tendo Ava DuVernay à frente. Com múltiplos projetos em desenvolvimento no campo da direção, produção e distribuição, (com sua plataforma Array[2], cujo catálogo tem filmes como *Vaya*, de Akin Omotoso, também na Mostra), Ava situa mulheres e histórias do mundo negro na linha de frente em escala planetária.

Em um movimento paralelo que responde à demanda crescente de espectadores curiosos e ávidos por consumir, Netflix, Hulu e Amazon estão mostrando seu interesse pela África e suas populações diaspóricas, acelerando seu ritmo de produção e aumentando o orçamento de aquisições para expandir seu catálogo com séries originais e filmes de autores consagrados e jovens promessas. Em colaboração com atores locais, a Netflix apresentará em 2019 a primeira série original do continente – a sul-africana *Queen Sono*, sobre uma espiã internacional. A mesma plataforma acaba de anunciar que em breve lançará sua primeira série de animação africana original, centrada em quatro super-heroínas adolescentes no Zâmbia. Nesta mesma linha se encontram sucessos recentes como a produção entre BBC-Two e Netflix *Black Earth Rising* (2018) centrada na perseguição a criminosos da guerra da Ruanda e os complexos traumas pessoais do genocídio com um elenco internacional, ou a revisão de Ava DuVernay do famoso caso "The Central Park Five" na minissérie *Olhos que Condenam* (Netflix, 2019), que em suas duas primeiras semanas de exibição foi a série mais vista na Netflix nos Estados Unidos.

O presente e o futuro imediato com os quais se deparam as novas gerações de realizadores têm múltiplas facetas. Ao desafio de diferenciar-se em um mercado altamente competitivo, onde países do Oriente Médio e da Ásia estão investindo com força para posicionar seus produtos

2 http://www.arraynow.com/



audiovisuais em nível de igualdade aos dos Estados Unidos, Índia e Europa, se contrapõe o potencial econômico implícito na chegada de milhões de espectadores africanos pela explosão demográfica africana que assistiremos nas próximas décadas. Se o ritmo de crescimento e estabelecimento de plataformas online com conteúdos audiovisuais se mantem, a abertura a histórias, relatos e temas diversos continuará crescendo. No entanto, existem sinais de alarme para a queda de qualidade e tendência a homogeneidade nas produções recentes, especialmente visível no descuido durante o processo de escrita. O consumo insaciável se materializa em um encurtamento de prazos de produção, patente no produto final. Paradoxalmente, num quadro audiovisual centrado na primazia da narrativa, nos deparamos com a predominância de obras narrativas - ficção ou documentários - centradas em diálogos e situações supostamente críveis que, por outro lado, são extremamente previsíveis e estereotipadas e que perdem seu aroma local a favor de uma universalização facilmente digerível.

Neste novo sistema de expansão na produção, reajustes nos canais de distribuição e recepção diversificada, os festivais de cinema devem transcender sua função de mera vitrine de projeções, se convertendo em espaços de legitimação, filtro e trampolim para criadores e obras. Para além de serem conhecidos por seus frequentadores, é necessário investir na presença de distribuidoras locais que permitam que os filmes continuem circulando. Desde os grandes festivais como os de Berlim, Cannes, Toronto ou Veneza, passando por mostras especializadas como esta, até chegar a pequenos festivais em diversos países, o formato só se enriquece, ampliando seu tecido básico de projeções com atividades diversas.

A necessidade de continuar aumentando o repertório do público em aulas, críticas profissionais de cinema e com a pesquisa acadêmica como vanguarda deve vir acompanhada de um exercício responsável de programação nos festivais especializados, onde as bases de seleção sejam a seriedade, o conhecimento profundo de autores e cinematografias e o respeito pelo público e suas peculiaridades. Em um planeta interconectado, onde os fluxos de informação circulam a toda velocidade, festivais como este são parte essencial do "mundo imaginário negro" que se fomenta a colaboração, a reflexão e a celebração da riqueza da África e sua diáspora. Destes encontros e diálogos surgirão frutos que perduram e contribuem para reconhecer o valor dos filmes, sejam eles de gênero, de autor ou experimentais. Livres de preconceitos, os filmes de homens e mulheres africanos e diaspóricos são convocados a assumir um papel de destaque no século XXI.

Beatriz Leal Riesco é pesquisadora, professora, crítica e curadora especializada em arte e cinema contemporâneos africanos, europeus e do Oriente Médio. É curadora da Mostra de Cinemas Africanos.





ENGAJAMENTOS AFETIVOS NOS CINEMAS AFRICANOS CONTEMPORÂNEOS

Ana Camila Esteves

Desde sempre confrontados com as expectativas ocidentais sobre o que é ser um "bom filme africano", os filmes da jovem cinematografia da África conformam hoje diferentes contextos que mobilizam uma imensidão de questões relacionadas à estética e às condições de produção e circulação. Tomando de empréstimo a noção de *afeto* de Lawrence Grossberg (2018), é possível localizar engajamentos afetivos de sujeitos diversos envolvidos nesses contextos que nos ajudam a compreender a conjuntura contemporânea dos cinemas africanos, foco absoluto desta Mostra.

A experiência pós-colonial, marcada por um cinema engajado, essencialmente político, comprometido com a chamada descolonização da mente, afirmava que o cinema tinha como função abrir os olhos dos africanos sobre as suas próprias vidas, e oferecer um espaço de resistência frente à memória colonial. Esta premissa foi a base da inauguração de um cinema africano independente, impulsionada especialmente pela FEPACI e desdobrada no FESPACO, duas instituições que permanecem em atividade até hoje. A Fédération Panafricaine des Cinéastes (FEPACI) foi fundada em 1969 em Burkina Faso com base na ideologia de que o cinema deve servir à luta anticolonial e de forma alguma se render ao puro entretenimento – para eles, o cinema é um instrumento de luta através da educação. O FESPACO – Festival Panafricano de Cinema e Televisão (Burkina Faso) teve sua primeira edição também em 1969 e se tornou o principal espaço de resistência dos cinemas africanos na África, mantendo seu status até hoje.

Seguiu-se a isso o crescimento de uma expectativa ocidental, marcada pelo gosto dos cinéfilos e curadores europeus e americanos, mas também das comunidades afrodiaspóricas, todos convocando uma África "autêntica" a partir de imaginários essencialistas e binários. Os filmes africanos, portanto, sempre têm a obrigação de ser alguma coisa, tanto para serem aceitos na programação e seleção de grandes festivais europeus e norte-americanos, como por públicos da diáspora ávidos por terem suas expectativas de África acolhidas no cinema produzido no continente.

Essas obrigações estéticas e temáticas em geral são vinculadas a participação em festivais internacionais, espaço construído como instância de consagração dos cinemas mundiais, espaço desejado pelos realizadores africanos por

ser sua grande chance de visibilidade global e de possibilidade de distribuição mundial. Festivais como Cannes, Berlinale e Toronto International Film Festival (TIFF), por exemplo, construíram relações diversas com os cinemas africanos desde os anos 1960, e especialmente o Festival de Cannes foi responsável por pautar os filmes africanos que mereciam destaque. Filmes selecionados e eventualmente premiados em Cannes não acolhiam títulos de diretores mais críticos ao colonialismo francês, como Ousmane Sembène (Senegal), Med Hondo (Mauritânia) e com um estilo mais autoral de realizadores como Idrissa Ouedraougo (Burkina Faso), Souleymane Cissé (Mali) e Abderrahmame Sissako (Mauritânia) – este teve toda a sua filmografia estreada em Cannes. Filmes de gênero eram sumariamente (e continuam sendo) ignorados pelos festivais.
De uns anos pra cá, Cannes, Berlinale e Toronto têm feito suas seleções de filmes africanos de modo mais independente (sem pautar um ao outro), cada um investindo em eixos específicos desta cinematografia que de algum modo lhes interessa. Em 2018, Cannes fez a estreia mundial do filme queniano *Rafiki* (de Wanuri Kahiu), que causou comoção no mundo inteiro por ter sido proibido em seu país. Em 2019, selecionou para competição o filme francês *Atlantique*, da cineasta franco-senegalesa Mati Diop, que ganhou o prêmio do júri e marcou o lugar de primeira mulher africana a ganhar algum prêmio no festival. Cannes também investe em encontros de negócios para os cinemas africanos, como o Pavillon Afrique, prática também de Berlinale e Toronto. Estes dois, ainda, fazem um investimento anual na formação em laboratórios de realizadores africanos, garantindo a produção dos seus projetos e, em quase 100% das vezes, suas estreias mundiais na programação desses festivais. O Berlinale promove o Berlinale Talents, e o TIFF promove a cada ano uma atividade diferente de formação e incentivo aos novos realizadores. Importante ressaltar que o festival de Toronto vem se interessando cada vez mais por filmes de gênero, distanciando-se de tendência autoral europeia de pautar a cinematografia africana e incentivando seus desdobramentos mais comerciais.

O que nos leva a uma outra mobilização de afetos: a relação de dependência que os realizadores africanos continuam mantendo com os países ocidentais, especialmente os europeus. Considerando os festivais como esse espaço desejado pelos realizadores, em geral só é possível chegar até eles se os diretores estão envolvidos em uma cadeia de produção europeia. França, Alemanha e Bélgica são os países que hoje mais investem dinheiro na produção de filmes de realizadores africanos. Produtores executivos destes países não só tornam a realização do filme possível, como viabilizam a pós-produção/finalização das obras e imediatamente negociam suas estreias em grandes festivais, garantindo uma representação de vendas por uma agência europeia – as principais agências estão em Paris, Berlim e Londres. Desta forma, os cinemas africanos devem sua existência e visibilidade a um sistema de produção europeu, indicando uma relação de dependência mais que de colaboração. *Rafiki*, por exemplo, é uma coprodução entre oito países, cinco dos quais são europeus, e os direitos de venda são divididos entre França e África do Sul. Com a visibilidade conquistada em Cannes – fruto de uma negociação interna por ser uma coprodução francesa – o filme garantiu distribuição comercial em mais de vinte países no mundo até agora (junho de 2019), incluindo o Brasil (estreia prevista para agosto 2019), um feito raríssimo para realizadores africanos.

Outro caso de desdobramento dessa dependência é o do filme *Supa Modo* (2018, de Likarion Wainaina), também do Quênia. O longa é o quinto título realizado em coprodução Quênia/Alemanha a partir de um projeto idealizado pelo diretor alemão Tom Tywker (de *Corra, Lola, Corra!*) que busca incentivar a profissionalização de agentes da cadeia de produção cinematográfica do Quênia. A produtora alemã One Fine Day Films se uniu à produtora com base no Quênia Ginger Ink Films e juntas já realizaram seis filmes (até 2019). O acordo é: a One Fine Day Films financia a produção e leva sua equipe da Alemanha para orientar o trabalho da equipe queniana, como "tutores" e "mentores". Todos os filmes até *Supa Modo* tiveram estreia no Berlinale – a exceção se deu em 2019, com a estreia do longa *Lusala* em um festival de cinema do Quênia, o NBO Film Fest -, e *Supa Modo* especialmente circulou por mais de 100 festivais em 2018. Em 2019, a instituição alemã Goethe-Institut comprou os direitos de exibição da obra em nível global. Tanto no caso de *Rafiki* como no de *Supa Modo*, a projeção internacional não necessariamente garantiu a sustentabilidade de suas carreiras ou o aumento de visibilidade da qualidade da cinematografia africana. Ambos os filmes disputaram a vaga para representar o Quênia na indicação a melhor filme estrangeiro nos prêmios Oscar, – bolha que nenhum dos dois conseguiu furar – mobilizando diferentes engajamentos sobre



as relevâncias de suas narrativas para o Quênia e para o mundo.

Todas as questões acima pontuadas passam por um problema maior que é o horizonte de expectativas que age sobre a produção cinematográfica africana. Existe, antes de tudo, um imaginário de África, resultado de uma perspectiva e discurso coloniais que produziram narrativas hegemônicas por séculos – especialmente no cinema – que atua sobre o público ocidental até hoje. Estes imaginários criam expectativas que se revelam não só nas escolhas desses filmes pelas instâncias de consagração do cinema, mas também na forma como as pessoas assistem a esses filmes.

Nos ambientes da recepção, a obrigação do "autêntico" passa por questões como procedência do diretor (se é africano e vive na África, se é africano e mora na Europa, se é europeu e mora na África etc.), temas (se fala de África mesmo não estando lá, se é negro e fala de África, se é branco e fala de África, se é africano e não fala de África etc.) e gêneros (se é filme de arte, filme "comercial", se tem influência do cinema europeu e do estadunidense). Sem contar todas as questões que envolvem a África do Norte, predominantemente árabe e "não-negra", que torna ainda mais complexa a discussão em torno de raça e representatividade de África nas narrativas contemporâneas. Há ainda um outro lado marcado por narrativas "afro-otimistas", poderíamos assim chamar, que projetam expectativas das populações negras sobre temas específicos (afrofuturismo, realidades LGBTQi+, protagonismo e empoderamento feminino, celebrações culturais-artísticas, entre outros) que muitas vezes ignoram a qualidade da obra por conta da justificada urgência dos seus conteúdos.

Pensar essas mobilizações de afetos em torno dos cinemas africanos ajuda, nesse processo de contextualização, a tensionar as expectativas dos próprios realizadores, as suas disputas pelas narrativas e espaços hegemônicos, contextualizando, inclusive, algumas iniciativas de realizadores africanos que não pautam suas produções nestes espaços, criando novas formas de circulação e exibição que trazem outras disputas para a mesa. O cinema nigeriano (Nollywood) é o melhor exemplo disso. O cinema queniano está começando a se articular nesse sentido. A África do Sul desponta como país produtor de seus próprios filmes, ainda que articulados com a Europa. E a Netflix chegou com tudo para fazer parte dessas disputas, mobilizando afetos de outra natureza – a plataforma está constantemente adquirindo direitos de exibição de filmes africanos, tanto os mais populares (especialmente nigerianos) como o longa citado de Mati Diop. Em 2018, o longa nigeriano *Lionheart*, de Genevieve Nnaji, teve estreia mundial no TIFF e foi imediatamente comprado pela plataforma, garantindo distribuição em todo o mundo. Compras como essas significam que o filme sai direto de um festival internacional para uma

plataforma de *streaming* com alcance global, e provavelmente não terá mais uma circulação tão grande em festivais, além de ter suas chances de distribuição comercial em cinemas praticamente nulas. O que não é necessariamente ruim, mas desestabiliza o lugar do cinema e a própria trajetória dos realizadores neste contexto.

Toda essa reflexão de conjuntura pautada nos investimentos afetivos de realizadores, produtores, públicos e instâncias de consagração clássicas ainda nos faz voltar para a mesma questão que desestabiliza os cinemas da África desde os anos 1960: o que faz de um filme ser "africano"? O que é africano para o realizador, para o curador, para o pesquisador, para o público africano, para o público ocidental, para o público afrodiaspórico em geral, para o público brasileiro? Os imaginários são muitos, as expectativas continuam configurando versões de violência e cerceamento de liberdade criativa, e até mesmo os públicos afrodiaspóricos esperam um comprometimento narrativo e estético que consideram obrigatório por parte dos realizadores africanos. Seguimos carentes de um movimento continuado e profundo de reflexão, investigação e acolhimento dessas narrativas, que nos arrebatam com imenso frescor e originalidade, como modo de libertá-las do nosso olhar por vezes redutor. Essa paisagem afetiva é complexa e multifacetada, e certamente aponta para experiências em emergência que ainda não sabemos direito quais são e para onde conduzirão os agentes envolvidos. Estão acontecendo neste momento.

Ana Camila Esteves é doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da Universidade Federal da Bahia, onde desenvolve pesquisa sobre as narrativas do urbano nos cinemas africanos. Curadora da Mostra de Cinemas Africanos.







O SEGREDO DAS HIENAS

Morgana Gama

O que faria da hiena um animal emblemático para se referir à natureza humana? A sua perspicácia diante da presa? A dança que faz para se comunicar com outras do seu bando? Ou ainda a sua fama de ser a mais trapaceira dos animais? Por ser um animal tipicamente africano, a hiena está um pouco distante do repertório cultural brasileiro, mas a sua referência nos contos orais africanos costuma ter uma significação bem clara, comumente associada à ganância humana. Enquanto nos contos, essa alusão pode ter uma implicação maniqueísta – uma forma de ensinar às crianças sobre bons e maus comportamentos – nos filmes do senegalês Djibril Diop Mambéty a referência a hiena ressurge de forma irônica e sarcástica, pois ao invés de se referir a um mal que vem de fora – que no contexto africano poderia ser prontamente associada com a figura do colonizador europeu – se refere, antes, a um mal estar interno que se desenhou nos países africanos no período pós-independência.

Djibril Diop Mambéty (1945-1998), cineasta homenageado nesta Mostra de Cinemas Africanos, nasceu em Dakar, capital do Senegal, e faz dessa crítica interna à sociedade senegalesa o fio condutor de suas narrativas, razão pela qual, muitas vezes foi comparado ao "pai do cinema africano" e compatriota Ousmane Sèmbene. No entanto, o olhar de Mambéty não estava voltado para as autoridades que assumiram o poder após a independência, mas para as pessoas mais simples que, assim como ele, vinham dos "bairros de lata" de Dakar. Já nos seus primeiros curtas, o cineasta discute as contradições e ambiguidades da capital senegalesa pelos contrastes da paisagem urbana em *Contras' city* (Cidade de contrastes, 1968) e pelas idas e vindas de um garoto que foge de um policial em *Badou boy* (1970). É assim, de situações diluídas no cotidiano, que emerge a potência política de sua estética e a beleza singular de suas personagens como se pode ver em *Parlons grand-mère* (Vamos conversar avó, 1988) e na trilogia inacabada: *Le franc* (1994), *La petite vendeuse du soleil* (A pequena vendedora de sol, 1998), em edição na época de seu falecimento, e *La tailleuse de pierre* (A lapidadora) cujo roteiro não chegou a ser filmado.

Um filho da sua época, mas sem esquecer de suas raízes culturais, os filmes de Mambéty divergem em termos temáticos das preocupações ideológicas do realismo social, até então predominantes nos filmes africanos, e quanto à forma se destacam por explorar uma estética não-realista com narrativas que desafiam o público a buscar novas camadas de significação e até questionar suas próprias referências sobre África. Assim é que no seu primeiro longa-metragem *Touki Bouki* ("A viagem da hiena" em *wolof,* 1973), sem uma explicação aparente, somos apresentados à sequência onde o casal de protagonistas passeia sobre uma moto estilizada com um crânio de animal ao som da *Paris, Paris,* canção interpretada em francês pela cantora afroamericana Joséphine Baker. Embora tal dimensão experimental tenha sido relacionada às vanguardas ocidentais da época, o que se percebe no filme é uma mistura livre de referências da cultura juvenil da década de 1970 com códigos e elementos da cultura local, a exemplo da hiena mencionada no título do filme e que acaba funcionando como dupla chave interpretativa tanto para compreender a busca incessante das personagens em fugir da realidade circundante, quanto os valores, costumes e prioridades que da rotina de outros sujeitos da comunidade.

Quase vinte anos, Mambéty retoma a mesma chave e produz *Hyènes* (Hienas, 1992), fruto de uma ligeira adaptação da peça *La visite de la vieille dame* (A visita da velha senhora, 1956, de Friedrich Dürrenmatt). Dessa vez, a história não traz a fuga, mas o retorno de uma mulher à sua terra natal e a sua riqueza acaba colocando em xeque uma grande questão: até que ponto o dinheiro pode influenciar nas relações humanas? Diferente do primeiro filme, as construções alegóricas vão além da montagem e da justaposição simbólica de sons e imagens e se estendem para a encenação e o figurino rendendo ao filme a seleção para o Festival de Cannes (1973).

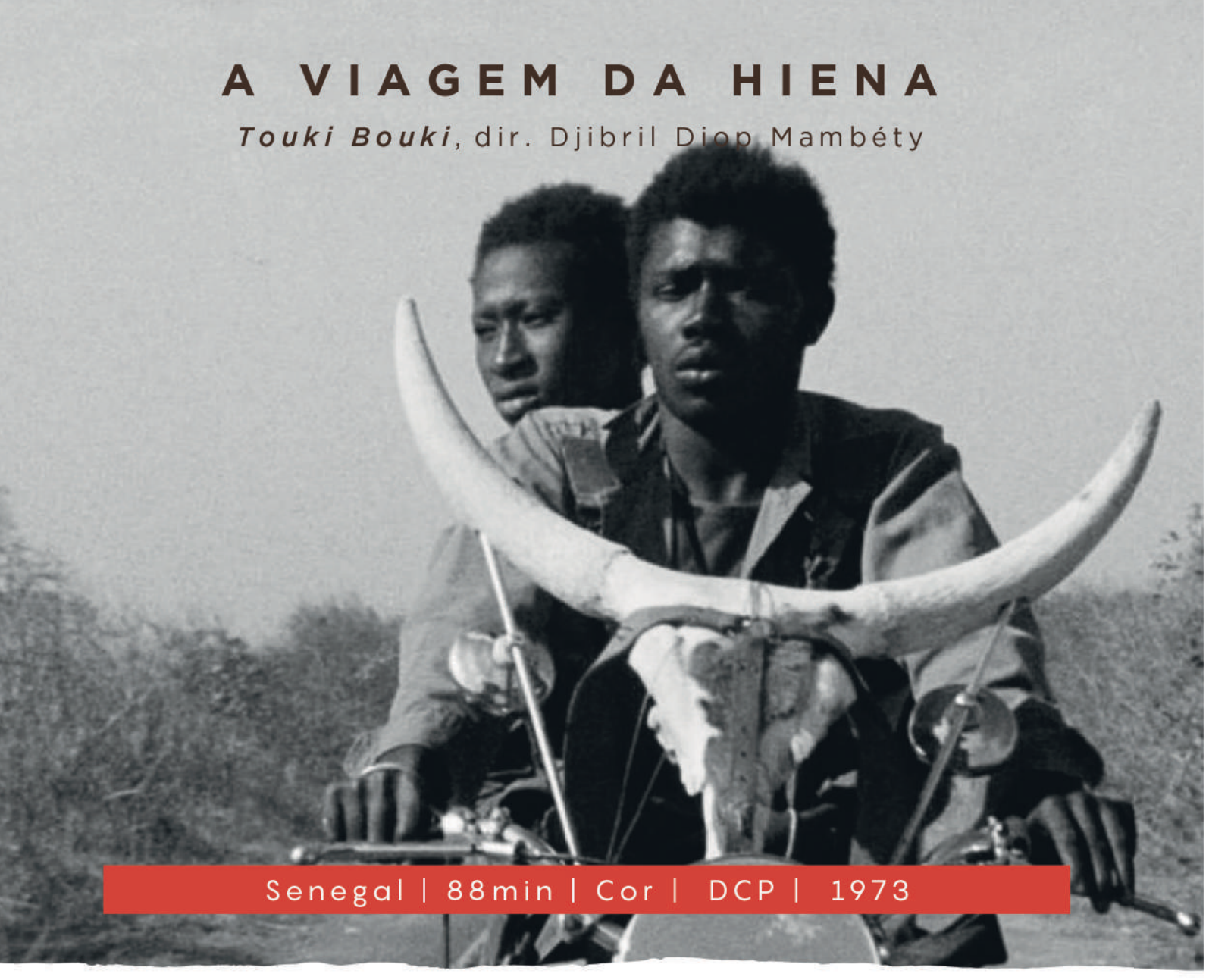
Agora disponíveis em DCP, é possível ver a esses dois longas com resolução de 2K com todos seus elementos cromáticos e sonoros originais dando ao público a oportunidade de desvendar as hienas, em sua beleza e em sua insanidade, tão africana e, ao mesmo tempo, tão cosmopolita. *Touki Bouki* foi restaurado pela Cineteca di Bologna/laboratório L'Immagine Ritrovata, em parceria com o World Cinema Project da The Film Foundation e com a família de Djibril Diop Mambéty. A restauração foi financiada por Armani, Cartier, Qatar Airways e Qatar Museum Authority. *Hyènes* foi resutarado ao longo do ano de 2017 pela Eclair Cinema em Vanves (França). A cópia restaurada foi assumida pela Thelma Film AG, CH–2863 Undervelier, com o suporte da Cinémathèque Suisse em Lausanne.

Morgana Gama é doutoranda pelo Programa de Comunicação e Cultura Contemporâneas da Universidade Federal da Bahia e pesquisa a relação entre narrativas cinematográficas e a tradição oral em filmes de África e suas diásporas.



A VIAGEM DA HIENA

Touki Bouki, dir. Djibril Diop Mambéty



Senegal | 88min | Cor | DCP | 1973

SINOPSE

Mory é vaqueiro e motociclista, Anta é universitária. Eles se conhecem em Dacar e sonham trocar o Senegal pela França. O aclamado filme de Mambéty retrata a realidade dos jovens que arriscam sua vida na tentativa de atravessar o oceano de deserto e encontrar a felicidade na Europa, mas são apenas frustrados pela crueldade humana que encontram pelo caminho. É um belo, inesperado e perturbador filme.

EXIBIÇÕES EM HOMENAGEM

HIENAS

Hyènes, dir. Djibril Diop Mambéty



Senegal/França/Suíça | 110min | Cor | DCP | 1992

SINOPSE

Linguère Ramatou retorna com uma grande fortuna e a promessa de salvar os moradores de sua cidade natal, Colobane, outrora uma charmosa vila que agora se encontra devastada pela pobreza. Mas há uma condição: Draman Drameh, o antigo amante que havia traído Linguère quando ela estava grávida aos 16 anos, precisa ser executado.

A DJIBRIL DIOP MAMBÉTY



LONGAS



A DANÇA DAS MÁSCARAS

The Sound of Masks, dir. Sara CF. Gouveia

África do Sul/Portugal | 70min | Cor | DCP | 2018

SINOPSE

Atanásio Nyusi é um poderoso contador de histórias e lendário dançarino de Mapiko. Ele nos leva em uma jornada que entrelaça o passado colonial e o presente de Moçambique. Usando música, dança e o corpo como arquivo de um saber coletivo, este documentário nos mostra a feiura da guerra através da beleza da dança e da poesia.

Sara Gouveia é portuguesa e mora na África do Sul. Foi lá que conheceu Atanásio e seu grupo de dança "Massacre de Mueda", em uma performance que lhe chamou atenção pela força e pelo modo como abordava a memória colonial. "Atanásio abordava o público diretamente, fazendo perguntas desconfortáveis, como se dissesse 'Não podemos esquecer'", conta. Sara convidou Atanásio para fazer um documentário nesta linha, de modo que ela mesma, como portuguesa, também pudesse questionar seu passado colonizador.

"Estou curiosa para ver o que as pessoas vão achar do filme no Brasil, por conta de nossa história juntos (Brasil-Portugal). O filme é um belo retrato de um artista moçambicano que poucas pessoas conhecem. Atanásio é um grande contador de histórias, então eu espero que o público se permita ser levado nesta jornada com ele".



> *Meus filmes revelam minha obsessão com o passado, a memória e o inconsciente, misturando o documentário com o sonho.*
>
> *Sara CF Gouveia*

A LUTA DE SILAS

Silas, dir. Anjali Nayar e Hawa Essuman

África do Sul/Quênia/Canadá | 80min | Cor | DCP | 2017

SINOPSE

Com uma rede de dedicados repórteres-cidadãos ao seu lado, o experiente ativista liberiano Silas Siakor desafia o status quo, dominado por corrupção e nepotismo, em sua luta pelas comunidades locais.

Silas Siakor é um incansável defensor da extração ilegal de madeira. Ele viu empresas multinacionais causarem danos ao meio ambiente, enriquecendo-se e empobrecendo os liberianos. Mesmo com esse tipo de corrupção perdurando por décadas, A Luta de Silas é um alerta para o poder dos cidadãos de resistir.

Enquanto outros documentários assumem uma perspectiva global sobre ameaças ambientais, este filme ganha poder a partir de seu foco específico em um país africano. Siakor e sua esposa acupunturista Marlay fazem uma parceria impressionante, demonstrando humor e resiliência apesar das adversidades. Eles representam uma nova geração de resistência.

Anjali Nayar é roteirista, diretora e produtora. Trabalhou por mais de seis anos com as redes de proteção ambiental destacadas no filme A Luta de Silas. Hawa Essuman é cineasta e trabalhou com documentários e comerciais de TV antes de dirigir a série televisiva queniana Makutano Junction. Seu longa Soul Boy (2010) foi exibido em mais de 40 festivais de cinema ao redor do mundo.









AME QUEM VOCÊ AMA

Love the One You Love, dir. Jenna Bass

África do Sul | 88min | Cor | DCP | 2014

SINOPSE

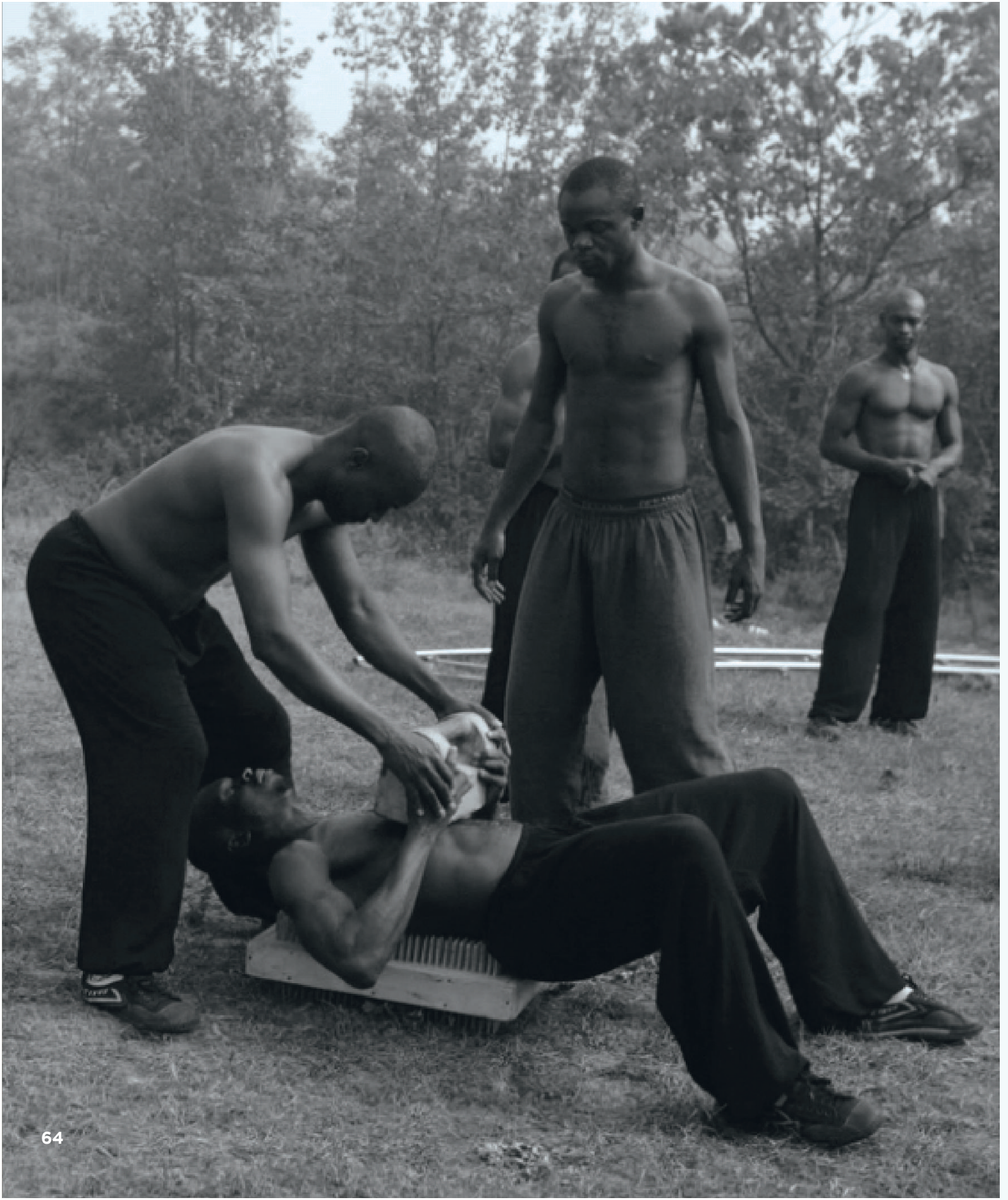
Terri e Sandile decidem dar um tempo em seu relacionamento, mas enfrentam a resistência de seus amigos e familiares. Situações estranhas faz com que desconfiem de uma grande conspiração para mantê-los juntos. Eugene encontra provas irrefutáveis de que ele e sua ex-noiva são destinados um para o outro e parte em busca de reconquistá-la. Através de histórias paralelas, o filme questiona os ideais de amor, de felicidade e da nova África do Sul.

Jenna Bass é diretora e roteirista sul-africana. *Ame Quem Você Ama* é seu primeiro longa, seguido de *High Fantasy* (2017) e *Flatland* (2019), um faroeste feminista que estreou no Berlinale. Jenna é um dos nomes mais criativos do cinema sul-africano contemporâneo.

Sobre a experiência de ter seu filme exibido no Brasil, Jenna comenta: "A sensação que tenho é que Brasil e África do Sul vivem um período em que a história oficial diz que tudo está ótimo, mas na realidade estamos enfrentando diversos problemas, e eu acho que isso é uma simplificação exagerada; de certo modo, meu filme trata disso. É ao fingir que está tudo bem que nós ignoramos os problemas reais que temos. Acredito que isso vai ecoar no público brasileiro também".



> *Ao ver este filme, muitos jovens cineastas na África do Sul perceberam que há formas não-convencionais de se contar histórias.*
>
> *Jenna Bass*



O AFRICANO QUE QUERIA VOAR

The African Who Wanted to Fly, dir. Samantha Biffot

Gabão/França/Bélgica/China | 70min | Cor | DCP | 2016

SINOPSE

Gabão, 1979. Luc, um menino de nove anos, vê um filme de Kung Fu pela primeira vez e tem uma revelação: chineses sabem voar. Ele fica obcecado em aprender a voar também. Depois de 31 anos vivendo na China, dominando as artes marciais e atuando em filmes de Kung Fu, ele alcança seu sonho.

Diretora e roteirista gabonesa, Samantha Biffot estudou na *Ecole Supérieur de Réalisation Audiovisuelle* (Paris), de 2004 a 2007. Antes de voltar ao Gabão em 2010 para criar a *Princesse M Productions* (em Libreville), ela trabalhou em inúmeras produções em Paris.

Ela conta que foi puro acaso que a fez tomar conhecimento de um festival de cinema africano organizado na China por um gabonês chamado Luc. Movida pela curiosidade, Samantha foi pesquisar sobre ele e se deparou com uma incrível história. "Eu fiquei impressionada com a vida dele e ao mesmo tempo triste, pois as pessoas no Gabão mal sabiam das coisas incríveis que ele fez. Foi quando decidi contar a história dele para que se tornasse conhecido no Gabão e no mundo". Esta é a primeira vez que o filme é exibido na América Latina, e Samantha se diz muito feliz e grata. "Eu espero que os brasileiros fiquem comovidos com a história e entendam que nenhum sonho é inalcançável na vida, contanto que você acredite e trabalhe para chegar lá".

> *Eu acho que é a história perfeita para contar para a juventude africana e em qualquer lugar do mundo o tipo de exemplo a ser mostrado aos jovens.*
>
> *Samantha Biffot*



RAFIKI

Rafiki, dir. Wanuri Kahiu

Quênia | 82min | Cor | DCP | 2018

SINOPSE

Apesar das disputas políticas entre suas famílias, Kena e Ziki resistem e permanecem amigas próximas, apoiando uma a outra na busca por seus sonhos em uma sociedade conservadora. Quando o amor floresce entre elas, as meninas são obrigadas a escolher entre a felicidade e a segurança.

Rafiki ganhou notoriedade no mundo inteiro quando estreou em *Cannes* em 2018, ao mesmo tempo em que foi banido no Quênia, onde a homossexualidade é crime. De lá pra cá, o filme foi exibido em centenas de festivais e conquistou um feito raro para filmes africanos: distribuição comercial em vários países do mundo, incluindo o Brasil. Atualmente Wanuri trabalha em dois projetos em Hollywood.

Sobre a motivação para fazer o filme, Wanuri conta: "Tenho visto poucos filmes que tratam do amor africano no cinema, e eu quis colocar o nosso amor na tela grande. Todos têm o direito de amar. É o direito humano mais básico. Vivemos em Nairóbi, uma cidade cosmopolita, e temos amigos gays e lésbicas, pessoas que quisemos honrar com o nosso filme". Quando *Rafiki* foi banido no país, Wanuri se disse mais decepcionada que surpresa. "Foi a violação de um direito constitucional de livre expressão. É a nossa voz e a nossa memória, e a nossa voz precisa contar essas histórias".





> *Faço um trabalho muito mais importante sendo artista que estando na política.*
>
> *Wanuri Kahiu*



BAKOSÓ: AFROBEATS DE CUBA

Bakosó: Afrobeats of Cuba, dir. Eli Jacobs-Fantauzzi

Cuba | 48min | Cor | DCP | 2019

SINOPSE

O filme segue o DJ Jigüe até sua cidade natal, Santiago de Cuba, para encontrar inspiração em novos sons. Ele acredita que o Afrobeats ajudou a criar um novo gênero, o Bakosó, um belo intercâmbio sonoro e cultural entre Cuba e África.

O diretor Eli Jacobs-Fantauzzi comenta que, com este filme, quis mostrar o que acontece quando músicos da África e da América Latina se conectam e criam juntos, sem a mediação dos meios hegemônicos. O filme foi lançado mundialmente no LA Pan African Film Festival e é exibido pela primeira vez no Brasil na Mostra de Cinemas Africanos.

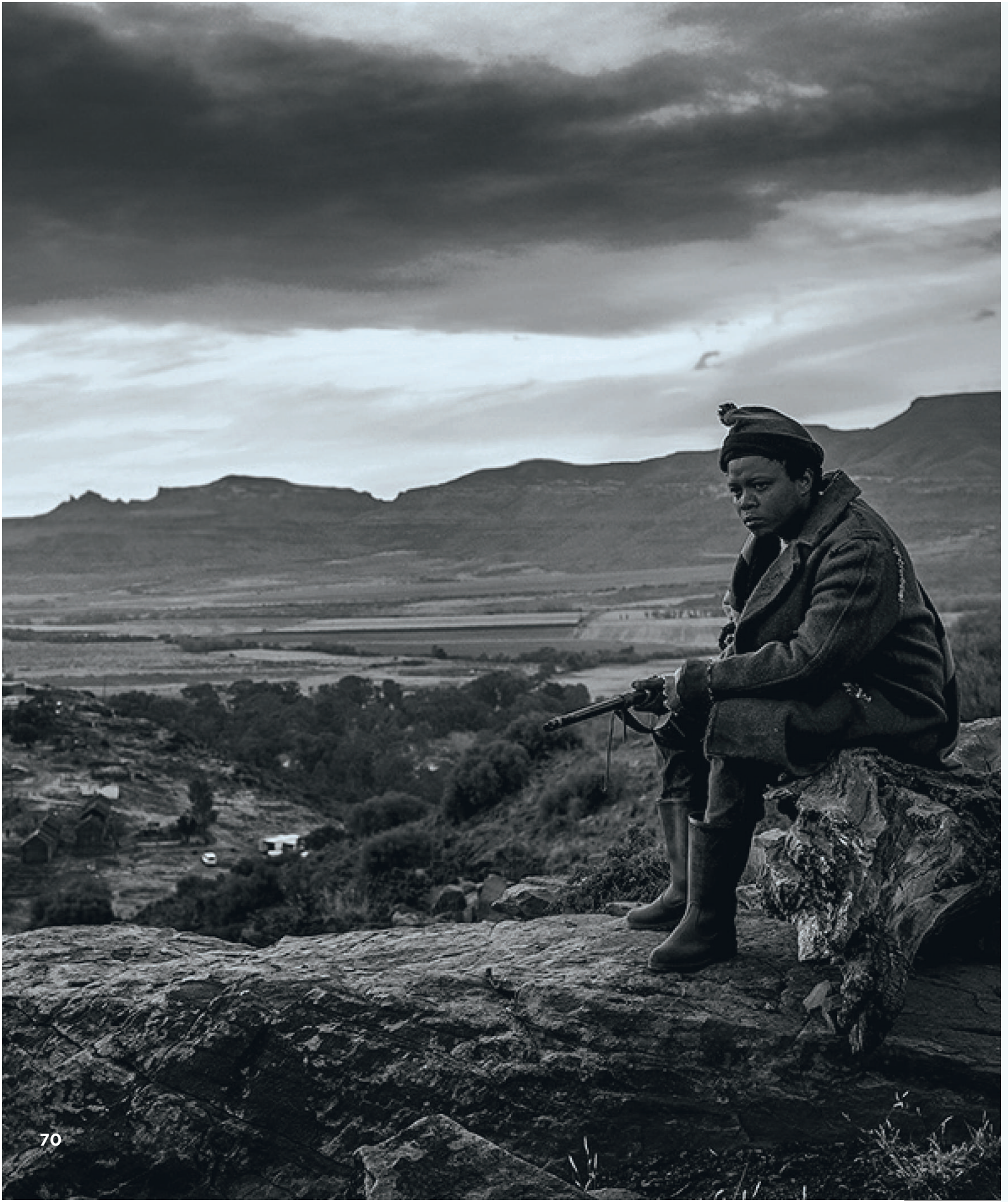
"Nós estamos muito orgulhosos de estar ao lado de um conjunto de filmes que nos conectam ao continente africano e que eleva sua beleza e poder. O Brasil, assim como Cuba, é um exemplo de país que não se desvencilhou das tradições africanas, mesmo através da escravização, genocídio e séculos de opressão. Os colonizadores não foram e continuam não sendo capazes de retirar a conexão que temos com a África através de nossa música, comida, dança, ritmos e espiritualidade".



Sou profundamente comprometido com a justiça social e acredito muito no poder transformador do cinema.

Eli Jacobs-Fantauzzi





CINCO DEDOS POR MARSELHA

Five Fingers for Marseilles, dir. Michael Matthews

África do Sul | 120min | Cor | DCP | 2017

SINOPSE

20 anos depois de fugir da brutal agressão policial na cidade de Marselha, no interior da África do Sul, um membro do grupo Cinco Dedos retorna em busca de paz, mas com a cidade sob nova ameaça, ele deve relutantemente lutar para libertá-la. O longa reúne influências do faroeste em um filme sul-africano contemporâneo falado na língua local.

O roteirista Sean Drummond conta que o projeto nasceu a partir de uma viagem com Michael (diretor) em 2009. Eles ficaram fascinados com as paisagens que viram no interior do país, sobretudo por serem da Cidade do Cabo e nunca terem visto o país dessa forma. "Queríamos contar uma história emocionante e com foco nos personagens, mas que também tivesse alegorias sociais e políticas, analisando os danos causados ao nosso país ao longo de gerações e como ainda persistem nos dias atuais." Sean afirma que passou muito tentando encontrar o balanço ideal entre o gênero faroeste e uma autêntica história sul-africana.

Sobre a estreia do filme no Brasil, Sean comenta estar muito empolgado. "Acho que existe uma relação especial entre os dois países. Paixão e cultura incríveis, amor pela música e arte, e ambos têm enfrentado dificuldades nos quesitos históricos e políticos até os dias atuais. Com o fortalecimento das parcerias do BRICS, tenho esperança de ver mais coproduções África do Sul-Brasil acontecendo".

> *Nós queríamos entreter, emocionar, mas também desafiar e inspirar o público.*
>
> *Sean Drummond*



KASALA!

Kasala!, dir. Ema Edosio

Nigéria | 90min | Cor | DCP | 2018

SINOPSE

Um jovem de um subúrbio de Lagos leva o carro de seu tio para se divertir com os amigos. As coisas se complicam quando eles têm um acidente e apenas cinco horas para coletar dinheiro e consertar o dano antes que seu tio retorne. Uma comédia em ritmo acelerado que, segundo a própria diretora, é um reflexo de sua vida na Nigéria.

Ema Edosio iniciou sua carreira de forma autodidata, ao acompanhar cineastas da indústria de cinema *Nollywood*, na Nigéria. É formada em cinematografia e direção pela *New York Film Academy* e pelo *Motion Pictures Institute of Michigan*, nos Estados Unidos. *Kasala!* está percorrendo o mundo nos festivais de cinema, e desafia com originalidade e frescor a indústria nigeriana.

Para a diretora Ema Edosio, as histórias contadas acerca das favelas da Nigéria eram quase sempre tristes e trágicas. Ela queria contar uma história sobre como as pessoas que moram em favelas podem viver felizes, mesmo com toda a dureza que as cerca. *Kasala!* é um filme sobre amizade, dedicação e coragem não apenas dos personagens no filme, mas de todos os africanos.

Sobre ter seu filme exibido no Brasil, Ema declara: "O Brasil já tem uma relação muito próxima com a África e fico muito empolgada de compartilhar meu filme com os brasileiros e fortalecer esta relação através de *Kasala!*".

> *Kasala! é minha carta de amor para Lagos, celebrando nossa obstinação, tenacidade e habilidade para encontrar felicidade no caos ao nosso redor.*
>
> *Ema Edosio*







LUA NOVA

New Moon, dir. Philippa Ndisi-Herrmann

Quênia | 71min | Cor | DCP | 2018

SINOPSE

A cineasta Philippa Ndisi-Herrmann embarca em uma espontânea jornada para entender os caminhos da sua própria fé. Neste documentário, acompanhamos a diretora na descoberta de uma nova espiritualidade e no confronto às contradições e complexidades da religião que escolheu para si.

Philippa Ndisi-Herrmann, nascida em 1985 na Alemanha, é uma premiada artista que se dedica ao ofício da poesia, fotografia e cinema. Interessada em memória, espiritualidade e o ritmo do oceano, seu trabalho revela uma mistura de documentário autobiográfico e poesia.

Sobre *Lua Nova*, Phillipa comenta que nunca teve a intenção de fazer um filme sobre fé e islamismo "Foi apenas na fase de montagem que eu percebi que eu tinha que contar aquela história, pois mais pessoas precisam saber como indivíduos comuns podem ser inspirados em ingressar na fé islâmica". O resultado foi um filme intimista, experimental e poético, que revela outros olhares sobre o Islã.



> *O cinema nos permite criar empatia com o outro, mudar nossas perspectivas e romper com nossos preconceitos.*
>
> *Philippa Ndisi-Herrmann*

OLHE PARA MIM

Regarde-moi, dir. Néjib Belkadhi

Tunísia/França/Catar | 98min | Cor | DCP | 2018

SINOPSE

Lotfi, um imigrante tunisiano que vive na França, é forçado a voltar à Tunísia para cuidar de Youssef, seu filho autista de 9 anos que ele não via há 7. Ignorado pelo garoto, que não lhe dá sequer um mínimo olhar, Lotfi transforma sua situação em um desafio que o levará a se tornar um pai de verdade.

Sobre a motivação para o filme, Néjib conta: "Em meu subconsciente, foi a morte de meu pai. Nosso relacionamento sempre foi conflituoso e nunca tivemos a chance de conversar sobre nossas diferença. Este filme provavelmente é minha maneira de fazer as pazes com ele, um ato de reconciliação".

O diretor conta que está muito emocionado e ansioso de ter seu longa exibido no Brasil. "Na verdade, eu exibi meu primeiro curta metragem no Festival Internacional de Curtas-metragens de São Paulo em 2005, e este foi o primeiro festival internacional do qual participei. Voltar ao local onde minha carreira começou vai ser muito gratificante".

> *"Para mim, o filme trata principalmente dos dilemas da paternidade."*
>
> *Néjib Belkadhi*







SOFIA

Sofia, dir. Meryem Benm'Barek

Catar/França | 80min | Cor | DCP | 2018

SINOPSE

Sofia tem 20 anos e mora com seus pais em Casablanca, Marrocos. Em negação sobre a própria gravidez, ela acaba por quebrar as leis de seu país ao dar à luz um bebê fora do casamento. O hospital concede um prazo de 24 horas para que ela forneça a documentação do pai da criança antes de informar o crime às autoridades.

A diretora Meryem Benm'Barek nasceu em 1984 em Rabat, Marrocos. Dirigiu cinco curtas, dentre os quais *Nor (2013)* e *Jennah (2014)*, com destaque para este último, selecionado para inúmeros festivais internacionais e considerado para uma submissão ao *Oscar* em 2015 por seu país. Sofia é seu primeiro longa-metragem.



Meryem conta que casos como o de Sofia são recorrentes no Marrocos: "Todos os dias neste país, 150 mulheres dão à luz fora do casamento, correndo o risco de ser presas e estigmatizadas, junto com seus filhos. Com a ameaça da prisão, casamentos forçados são a única saída para essas mulheres".

Ao apresentar uma narrativa que questiona a própria sociedade marroquina e a forma como trata as mulheres, Meryem conta que tomou cuidado para não fazer nada que pudesse gerar censura ao filme. Sua maior motivação foi a de que muitas pessoas pudessem vê-lo e debater sobre ele. "Espero que o público possa de algum modo se identificar com o filme, pois quero que a história seja o mais acessível possível. Eu também fui extremamente cuidadosa ao evitar estereótipos", conta.



> *"Não acredito que possamos falar sobre a condição das mulheres na sociedade sem questionar a própria sociedade."*
>
> *Meryem Benm'Barek*

SUPA MODO

Supa Modo, dir. Likarion Wainaina

Quênia/Alemanha | 74min | Blu-Ray | 2018

SINOPSE

Jo, uma garota de nove anos com uma doença terminal, sai do hospital para viver seus últimos dias em casa com a mãe e a irmã. Seu único conforto nesse momento difícil é sonhar em ser uma super heroína. A família de Jo e a comunidade local tentam tornar seu sonho possível.

O diretor queniano Likarion Wainaina conta que inicialmente queria contar uma história sobre sua infância e a relação que tinha com sua mãe e irmãos. Durante o desenvolvimento do filme, a equipe visitou um hospital em Nairóbi que tinha uma ala para crianças com doença terminal, e os pontos de vista delas fizeram com que mudassem toda a motivação para fazer o filme.

Supa Modo estreou no Berlinale 2018 e desde então já circulou em mais de uma centena de festivais no mundo, tendo sido exibido comercialmente no Quênia por vários meses. Depois de ser exibido em Salvador, Porto Alegre e Aracaju, chega pela primeira vez em São Paulo. Sobre ter o longa circulando no Brasil, Wainaina comenta que está orgulhoso de entrar no continente pelo país, e que espera que as pessoas possam se emocionar e se inspirar com a história de Jo. A exibição de *Supa Modo* tem o apoio do Goethe-Institut.

> *Não fizemos o filme pelos prêmios, mas é maravilhoso sermos reconhecidos mundialmente, em especial no Quênia.*
>
> *Likarion Wainaina*



APOIO: GOETHE INSTITUT


Uu
Qq
Vv
Hh



VAYA

Vaya, dir. Akin Omotoso

África do Sul | 115min | Cor | DCP | 2016

SINOPSE

Um trem chega a Joanesburgo vindo de Durban com três passageiros: Zanele, uma jovem bailarina que deseja se consolidar como artista; Nhlanhla, um menino do interior que visita um primo que lhe promete trabalho, e Nkulu, que viajou à cidade grande para buscar o cadáver do pai. Baseadas em histórias reais, as experiências na cidade grande dessas personagens as obrigam a repensar suas atitudes diante da vida e das pessoas.

"A história de *Vaya* é inspirada nas vidas de Tshabalira Lebakeng, David Majoka, Anthony Mafela e Madoda Ntuli, participantes do projeto *The Homeless Writers*, gerenciado por Robbie Thorpe e Harriet Perlman. Este projeto foi desenvolvido como um lugar onde pessoas que vivem nas margens da sociedade podem compartilhar suas histórias. Ao longo de oito anos, a história de *Vaya* surgiu deste processo coletivo".

Akin conta que *Vaya* teve uma repercussão incrível ao redor do mundo, com muitas premiações para toda a equipe. Para ele, os personagens serem de algum modo abandonados pelas suas famílias torna a história de *Vaya* interessante para todas as audiências, e ao mesmo tempo relevantes do ponto de vista social. O longa estreou em Toronto e também foi exibido em festivais importantes como o *Berlinale* e o *New York African Film Festival*.

ÁFRICA DO SUL



> *"Vemos as pessoas na rua e são tão invisibilizadas que nem nos perguntamos como foram parar ali."*
>
> *Akin Omotoso*





CURTAS



AS ESPADAS

Hasaki Ya Suda, dir. Cédric Ido

França | 24min | Cor | DCP | 2011

SINOPSE

Por volta de 2100, o aquecimento global causou terríveis secas, provocando escassez de comida e conflitos. As primeiras vítimas desta mudança climática foram as populações do Sul, que foram forçadas a deixar suas terras e se exilar em direção ao Norte. Então, um êxodo massivo perturba a ordem mundial.

Cédric Ido é um versátil artista, autor, diretor, ator e ilustrador franco-burquinense. Dirigiu documentários e ficção, incluindo o *Twaaga*, sensível narrativa alegórica sobre o líder revolucionário de Burkina Faso, Thomas Sankara. Seu primeiro longa, *Chateau Paris*, foi lançado em 2017 e teve distribuição comercial no Brasil.

Cédric conta que a motivação para fazer esta obra veio do seu amor pelos filmes de samurai. “Eu cresci assistindo a estes filmes. *As Espadas* é uma maneira de prestar homenagem ao gênero, adicionando um toque muito pessoal.” Este é o único dos seus filmes que nunca foi exibido no Brasil, e o diretor diz se sentir feliz com a estreia. “É sempre empolgante exibir o filme a um novo público. Eu sei que o Brasil tem fortes influências africanas. Eu espero que o público adore a loucura de meu filme”.

> *A direção me dá condições de contar as minhas histórias de forma única e original ao reunir todas as minhas influências.*
>
> *Cédric Ido*



AFRONAUTAS

Afronauts, dir. Nuotama Bodomo

Estados Unidos | 14min | Preto e Branco | DCP | 2014

SINOPSE

Em 16 de julho de 1969, os Estados Unidos se preparam para lançar a Apollo 11. A milhares de quilômetros de distância, um grupo de exilados da Zâmbia está tentando passar na frente dos EUA e chegar primeiro à lua.

Nuotama Bodomo é uma cineasta ganense que também viveu na Noruega e em Hong Kong. Ela se formou em cinema na Universidade de Columbia e na Universidade de Nova Iorque. Seus curtas-metragens foram exibidos e premiados em diversos festivais no mundo. Atualmente, está desenvolvendo a versão em longa-metragem de *Afronautas.*

Particularmente interessada no otimismo inabalável por trás deste pequeno esforço utópico, Bodomo acredita que o programa espacial da Zâmbia é um forte exemplo para outros outsiders globais que não têm chance se destacar nos assuntos mundiais.

Em *Afronautas,* a sinceridade e a força necessárias para levar adiante esse projeto utópico são retratadas em imagens impressionantes. Bodomo deseja que o filme inspire todos aqueles com atividades igualmente ambiciosas e surreais.

> *As pessoas cujas histórias são perdidas ou silenciadas para uma história tradicional icônica são a minha inspiração.*
>
> *Nuotama Bodomo*



GAGARINE

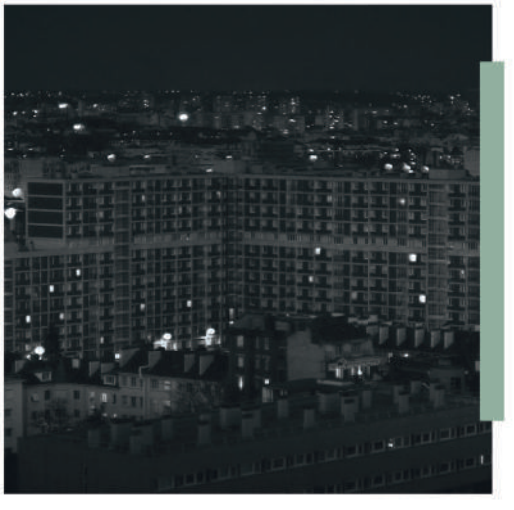
***Gagarine*, dir. Fanny Liatard e Jérémy Trouilh**

França | 15min | Cor | DCP | 2015

SINOPSE

Gagarine é protagonizado pelo personagem Youri, que tem 20 anos e mora com sua mãe em Ivry-sur-Seine, na periferia de Paris, onde nasceu e cresceu. Mas uma demolição se aproxima: a cena de seus sonhos de infância desaparecerá. Como decolar quando já não há mais uma nave espacial?

O título do filme faz referência à visita do cosmonauta russo Yuri Gagarin ao local na década de 1960, que resultou na construção de um enorme condomínio de moradia popular batizado com seu nome, e que tem previsão de ser demolido no primeiro semestre de 2019. O curta aborda de forma onírica e delicada o cotidiano num "*banlieue*", como são chamadas as localidades da periferia de Paris habitadas principalmente por imigrantes e seus descendentes.



Fanny Liatard e Jérémy Trouilh dirigiram juntos três curtas-metragens. Além de ***Gargarine***, também são realizadores de ***Cão Azul*** (2018) e ***A República dos Encantadores*** (2016).



IRMANDADE

Brotherhood, dir. Meryam Joobeur

Canadá/Tunísia/Catar/Suécia | 25min | Cor | DCP | 2018

SINOPSE

Mohamed é um rígido pastor que vive na zona rural da Tunísia com sua esposa e dois filhos. Mohamed fica profundamente abalado quando seu filho mais velho, Malik, retorna para casa após uma longa viagem com uma misteriosa nova esposa. A tensão entre pai e filho aumenta ao longo de três dias até atingir o limite.

A diretora e roteirista tunisiana-americana Meryam Joobeur é formada pela Escola de Cinema Mel Hoppenheim, em Montreal. Atualmente, ela trabalha no desenvolvimento de três longas-metragens, incluindo a versão em longa de *Irmandade*. Ela conta que a motivação para fazer o filme surgiu do encontro ao acaso dela com dois irmãos tunisianos ruivos, Malek e Chaker, no meio do nada, no norte da Tunísia, em fevereiro de 2016. Tempos depois, Meryam descobriu que uma quantidade elevada de homens estavam deixando a pequena cidade de Sejnan, no interior da Tunísia, e migrando para a Síria. Então, "eu soube que queria abordar esta questão social através do íntimo ponto de vista de uma única família, e eu também queria que aqueles irmãos atuassem no meu filme". De vila em vila, ela finalmente os encontrou e os convenceu a atuar no filme, junto com seu terceiro irmão, Rayene. É a primeira vez que *Irmandade* é exibido no Brasil. "Eu espero que o filme consiga humanizar o mundo árabe/islâmico para o público brasileiro, e também inspirar as pessoas a conversar com suas próprias famílias, por mais difíceis que algumas conversas sejam, algo que meus personagens falharam em fazer".

> *A cada filme, meu amor e admiração pelo cinema se aprofunda à medida que aprendo mais sobre o mundo e sobre mim mesma através do processo de dar vida a uma história na tela.*
>
> *Meryam Joobeur*



KOKA, O AÇOUGUEIRO

Koka - The Butcher, dir. Bence Máté

Alemanha/Egito | 38min | Cor | DCP | 2018

SINOPSE

O documentário acompanha a vida de Koka, um respeitado treinador de pombos que mora na conservadora Cidade do Lixo, no Cairo (Egito). Enquanto uma importante corrida de pombos se aproxima, o jovem de 30 anos enfrenta a pressão social para abandonar sua paixão pelos pombos e construir uma família.

Bence Máté é cineasta e jornalista húngaro. As competições de corridas de pombos foi uma das histórias que cruzaram seu caminho enquanto cobria diversos assuntos relacionados aos subúrbios de Cairo (Egito). *Koka* marca sua estreia na direção de um documentário.

"As corridas de pombos serviam como o veículo perfeito para adentrarmos em uma comunidade tão fechada como aquela. Durante as filmagens, a questão que mais me interessava era como um pombo - geralmente um símbolo de paz - pode se tornar uma expressão de honra e orgulho masculinos", comenta o diretor. Pela primeira vez, as lendárias corridas de pombos do Cairo são registradas em filme.

Koka, O Açougueiro nunca foi exibido no Brasil até agora, e Bété declara que não sabe o que esperar do público brasileiro. "Na Europa e América do Norte as pessoas ficam impressionadas pela força visual da vida do subúrbio no Cairo. Estou muito curioso para descobrir como o Brasil vai olhar para meu filme".

> *"Filmei Koka por três anos e seu mundo acabou se tornando um pouco o meu também."*
>
> *Bence Máté*



NORA

Nora, dir. Alla Kovgan e David Hinton

Moçambique/EUA/Reino Unido | 35min | Cor | DCP | 2008

SINOPSE

Nora é baseado nas memórias de infância da dançarina autoexilada Nora Chipaumire, que nasceu no Zimbábue em 1965. Usando performance e dança, ela conta sua história em um poema de som e imagens que se movem rapidamente. A trilha original foi composta pela lenda zimbabuana Thomas Mapfumo.

> *Nora e eu tivemos um encontro artístico e instintivo. Nos respeitamos profundamente e por isso decidimos criar uma nova obra de arte juntas.*
>
> *Alla Kovgan*

Alla Kovgan, diretora do filme junto com David Hinton, conta que sua maior motivação para fazer o filme foi a própria Nora. "Nora tem uma presença que nos compele. Você pode assisti-la para sempre, como uma estrela de cinema. Esta foi a minha primeira impressão, e depois tivemos chance de nos conhecer de verdade e descobrimos que tínhamos muito em comum. Eu cresci na União Soviética e ela no Zimbábue; nós duas saímos de nossa terra natal, viramos nômades, seres multiculturais, adotamos outras terras como nossas e, ainda assim, continuamos no processo de uma constante busca".

A diretora conta que *Nora* já teve várias exibições no Brasil em diferentes ocasiões, mas ressalta que pela primeira vez o filme está no contexto de um festival de cinema africano. "Eu não sou do continente africano, mas o filme é sobre uma artista da África. Isso abre portas para o diálogo, que é uma necessidade urgente das sociedades contemporâneas profundamente divididas".



O REI DO MERCADO

Soko Sonko, dir. Ekwa Msangi

Quênia/Estados Unidos | 22min | Cor | DCP | 2016

SINOPSE

Quando sua mãe adoece, o pai de Kibibi precisa levá-la para trançar o cabelo antes do início das aulas. O curta é uma jornada hilária de um peixe fora d'água, um pai bem-intencionado que vai onde nunca nenhum homem esteve antes... porque apenas mulheres estiveram lá.

Ekwa Msangi é uma cineasta tanzaniana-americana que cresceu no Quênia e vive em Nova Iorque. Dirigiu vários curtas-metragens, além de séries dramáticas para as principais emissoras do Quênia e para a MNET South Africa. Um dos principais objetivos de Ekwa como artista é transformar as imagens e a relação das nossas sociedades com as culturas africanas e capacitar os cineastas africanos a contar suas histórias.

A cineasta queria contar uma história que refletisse sua relação com o pai, falecido desde 2003. Durante um tempo, ela morou apenas com o pai em casa, e eles criaram o hábito de sair para os salões de beleza para fazer o cabelo dela. Ele se divertia com o processo, chegava a idealizar cortes engenhosos para os cabeleireiros fazerem nela, mesmo sendo pouco comum ver homens se envolvendo nessas questões. No fim das contas, o personagem do filme possui o mesmo amor e dedicação que o pai da cineasta tinha por ela, contando as aventuras que eles tinham juntos.

> *"Estou muito honrada de ter meu trabalho compartilhado o público brasileiro, e eu espero um dia poder passar muito tempo no Brasil."*
>
> *Ekwa Msangi*



PELA TERNURA

Vers la Tendresse, dir. Alice Diop

Quênia | 40min | Cor | DCP | 2015

SINOPSE

Este filme é uma íntima exploração do território masculino a partir dos depoimentos de quatro imigrantes do Magreb que vivem na região periférica de Paris. A diretora segue suas andanças pela cidade, percorrendo um mundo onde corpos femininos são apenas silhuetas distantes.

Alice Diop é uma cineasta francesa de origem senegalesa, com mestrado em história e doutorado em sociologia visual. Desde 2005, ela escreveu e dirigiu vários documentários, incluindo os média-metragens, e seu primeiro longa-metragem, *La mort de Danton* (2011), recebeu inúmeras premiações.

Alice conta que sua primeira ideia foi fazer um filme de ficção sobre o amor nas regiões periféricas de Paris. "Eu não imaginava que aquelas vozes que gravei seriam material para outro filme. Os quatro encontros foram fantásticos, e a qualidade dos diálogos foi o que me motivou a fazer este filme".

> *Este filme é uma mise-en-scène da voz off.*
>
> *Alice Diop*

A diretora comenta que a masculinidade é sempre discutida a partir da perspectiva da mulher, e que se interessava em pautar o tema sem investir em dualismos. "Acredito que não ouvimos suficientemente os homens com relação a suas questões e seus medos".



PUMZI

Pumzi, dir. Wanuri Kahiu

Quênia | 20min | Cor | DCP | 2009

SINOPSE

Em uma África futurística, 35 anos após a Terceira Guerra Mundial, a natureza está extinta. O mundo lá fora está morto. Asha trabalha como curadora de museu em uma das comunidades internas organizadas pelo Conselho de Maitu. Quando ela recebe pelo correio uma caixa contendo terra aparentemente fértil, Asha foge dos limites seguros da comunidade e vai ao mundo exterior em busca de respostas – e de vida.

Considerada a primeira ficção científica do Quênia, a ideia de *Pumzi* surgiu como uma brincadeira. "Conversava com uma amiga sobre a possibilidade de viver em um lugar onde tivéssemos que pagar pelo ar. Inventamos a cidade, os museus naturais e as pessoas". Para compor os cenários futuristas, destaque absoluto do curta, Wanuri se inspirou nos filmes clássicos dos anos 1950 e na arte tradicional africana.

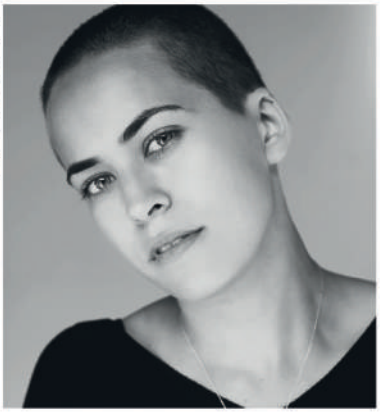
Em *Pumzi,* Wanuri aborda a batalha já contemporânea sobre recursos escassos, desenvolvendo o tema em um cenário de pesadelo pós-apocalíptico, mas não sem deixar um vislumbre de esperança para o espectador.

> *Pumzi é uma ode visual para a vida.*
> *Uma vida que (como descrita por Lorraine Hansberry) "tem dentro aquilo que é bom, aquilo que é belo e aquilo que é amor".*
> *Pumzi é a essência de tudo isso.*
> *Pumzi é minha respiração.*
>
> *Wanuri Kahiu*

QUAL O FUTURO DOS CINEMAS AFRICANOS?



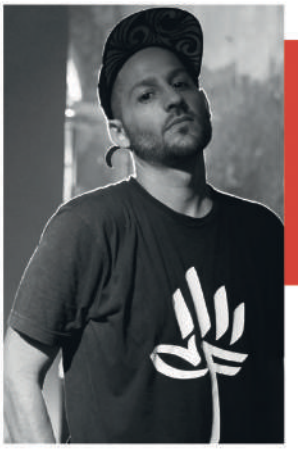
Realizadores que têm seus filmes exibidos nesta Mostra de Cinemas Africanos falam sobre suas impressões do que ainda está por vir nas cinematografias do continente.



Meryam Joobeur
Diretora de ***"Irmandade"***

Se nós tivéssemos mais salas para criar uma indústria nacional, não dependeríamos tanto do investimento estrangeiro para financiar nossos filmes. Cineastas africanos precisam contar com seus próprios países como fonte primária de financiamento. Assim, nós seríamos independentes e capazes de colaborar com parceiros internacionais ao invés de depender deles.

O futuro do cinema africano virá quando pararmos de imitar o Ocidente, quando contarmos nossas próprias histórias, que mostram nossas complexidades e belezas, quando formos nós mesmos sem pedir desculpas, quando imaginarmos, filmarmos e visualizarmos o mundo em que nós queremos viver.



Eli Jacobs-Fantauzzi
Diretor de ***"Bakosó - Afrobeats de Cuba"***

Acho que nós devemos falar mais sobre os filmes da África no presente, e parar de fantasiar apenas com o futuro. Precisamos levar histórias fortes e emocionalmente carregadas para o mundo. Eu tenho certeza que o continente tem mais que o necessário para ser a maior indústria cinematográfica do mundo. Hoje e amanhã.

Cédric Ido, diretor de ***"As Espadas"***





Na última década, a África está cada vez mais representada em festivais prestigiosos ao redor do mundo. Eu acredito que uma nova geração de cineastas e produtores estão contando histórias modernas que dialogam com o mundo. O próximo desafio será levar esses filmes para um público mais amplo [fora dos festivais], no mundo inteiro. Este é o verdadeiro desafio.

Néjib Belkadhi diretor de ***"Olhe Para Mim"***

Sean Drummond
Roteirista de ***"Cinco Dedos por Marselha"***

Nunca houve mais potencial do que agora. Grandes e pequenos festivais ao redor do mundo estão acolhendo e buscando ótimos filmes africanos, e ainda há tantas vozes e histórias a ser descobertas, de filmes de arte a filmes de gênero, de filmes independentes de baixo orçamento aos mais comerciais. Todos estão superando os limites do que pode ser feito, se tornando mais ousados, mais arriscados. E todo este excelente trabalho está esperando para ser levado ao mundo.





Perguntar sobre o futuro do cinema africano é como perguntar sobre o futuro da África, e com todos os respectivos países vivendo diferentes situações, é como se já estivéssemos no futuro! Mais filmes tem sido feitos, o cinema está lentamente sendo mais democratizado, mas não se trata apenas de mais pessoas tendo acesso a equipamentos, diz respeito também aos filmes serem distribuídos no continente e fora dele. Definitivamente, ainda temos um longo caminho pela frente.

Jenna Bass
Diretora de ***"Ame Quem Você Ama"***

Eu acho que o melhor ainda está por vir! Nós somos um continente com tradição na contação de histórias e o mundo ainda não ouviu um décimo sequer de nossas incríveis narrativas!



Nós temos muitas histórias interessantes para contar. Torço para que continuemos nos esforçando para criar filmes comoventes, impactantes e profundos.

Philippa Ndisi-Herrmann
Diretora de ***"Lua Nova"***



Samantha Biffot
Diretora de ***"O Africano que Queria Voar"***

Estou muito empolgada com o cinema africano. Eu acredito que há um renascimento acontecendo, no qual as gerações mais novas estão começando a questionar nossa existência e nossa relação com o meio ambiente e com o mundo. Nós, jovens cineastas, estamos começando a definir e criar histórias nas quais acreditamos, muito autênticas às nossas experiências.

Ema Edosio, diretora de ***"Kasala!"***





Vivemos um período muito empolgante para o cinema africano e podemos ver isso pelo número de filmes incríveis que tem saído do continente nos últimos anos e chegado em festivais internacionais e conseguido distribuição. Acesso a financiamento ainda é um problema, mas a criatividade é abundante, então eu tenho certeza de que veremos muitos filmes africanos incríveis sendo produzidos no futuro próximo.

Sara Gouveia
Diretora de ***"A Dança das Máscaras"***



A África, os africanos, o continente e a diáspora são absolutas minas de ouro em termos de criar histórias e de compartilhar nossas vidas. Nós temos um acúmulo de histórias que precisam ser contadas, nossa própria História precisa ser explorada, e a boa notícia é que há inúmeros artistas incrivelmente talentosos aparecendo e compartilhando suas obras. O futuro do nosso cinema é muito forte para mim, e também muito empolgante. Mal posso esperar!

Ekwa Msangi
Diretora de ***"O Rei do Mercado"***



Música, dança e performances são ubíquas e se manifestam de diferentes formas no continente. Torço para que mais filmes singulares sobre música e dança surjam da África. É um tema muito rico a se explorar, com um potencial incrível para engajar o público tanto do continente quanto fora dele.

Alla Kovgan
Diretora de ***"Nora"***



Eu acredito que uma revolução cinematográfica está chegando e que a África é um importante agente nela. O mundo está percebendo agora que as histórias africanas ainda precisam ser exploradas e compartilhadas com o mundo. O cinema africano é o próximo passo para a revolução cinematográfica.

Likarion Wainaina
Diretor de ***"Supa Modo"***

SESC - SERVIÇO SOCIAL DO COMÉRCIO
Administração Regional no Estado de São Paulo

PRESIDENTE DO CONSELHO REGIONAL
Abram Szajman
DIRETOR DO DEPARTAMENTO REGIONAL
Danilo Santos de Miranda

SUPERINTENDENTES
Técnico-social Joel Naimayer Padula **Comunicação Social** Ivan Giannini **Administração** Luiz Deoclécio Massaro Galina
Assessoria Técnica e de Planejamento Sérgio José Battistelli

GERENTES
Ação Cultural Rosana Paulo da Cunha **Estudos e Desenvolvimento** Marta Raquel Colabone **Artes Gráficas** Hélcio Magalhães
CineSesc Gilson Packer **Relações Internacionais** Aurea Vieira

MOSTRA DE CINEMAS AFRICANOS

IDEALIZAÇÃO
Ana Camila Comunicação & Cultura

CURADORIA:
Ana Camila Esteves e Beatriz Leal Riesco

EQUIPE SESC
Cecília Nichile, Cesar Albornoz, Gabriella Rocha, Graziela Marcheti, Heloisa Pisani, Humberto Mota, Ilona Hertel,
Ioná Damiana de Souza, Karina Musumeci, Kelly Adriano de Oliveira, Nadya Librelon, Rodrigo Gerace, Simone Yunes

PRODUÇÃO:
Coordenação de produção Ana Camila A**ssistente de produção** Jusciele Oliveira **Produção de tráfego** Ana Camila e Beatriz Leal Riesco **Produção de cópias** Tito Oliveira **Produção editorial** Ana Camila e Beatriz Leal Riesco **Traduções materiais promocionais** Rodrigo Lessa **Tradução e produção de legendas** Ana Camila **Revisão de legendas** Inara Rosas **Projeção de legendas** Casarini Produções

COMUNICAÇÃO:
Projeto gráfico Jéssica Patrícia Soares **Redes sociais** Inara Rosas **VT** Laiz Mesquita **Vídeos promocionais** Alfazema Filmes
Assessoria de imprensa ProCultura

IDEALIZAÇÃO

APOIO

REALIZAÇÃO

AGRADECIMENTOS:
Gabriela Almeida, Caroline Musskopf, Glauber Lacerda, Heloisa Pisani, Rodrigo Gerace, Carol Rodrigues, Mara Malu Minassian, Alexie Tcheyuap, Olivier Barlet, Kênia Freitas, Lúcia Monteiro, Alessandra Meleiro, Morgana Gama, Marcelo Ribeiro, Teemour Mambéty, Daniel Fróes, Aaron Cutler. Festival Olhar no Cinema, Goethe-Institut.

A toda equipe da Mostra de Cinemas Africanos.

Esta Mostra sempre será dedicada à memória do nosso amigo Mahomed Bamba.



CINESESC

RUA AUGUSTA, 2075

SÃO PAULO – SP

(11) 3087 0500

SESCSP.ORG.BR