PROGRAMA ALDIR BLANC BAHIA

MOSTRA DE CINEMAS AFRICANOS

2021



REALIZAÇÃO

ANA CAMILA COMUNICAÇÃO E CULTURA
CINECLUBE MÁRIO GUSMÃO

ANA CAMILA COMUNICAÇÃO E CULTURA

CINECLUBE MÁRIO GUSMÃO

Apresentam

MOSTRA DE CINEMAS AFRICANOS

12 a 22 de Março de 2021

Edição Online

SUMÁRIO

05. **Apresentação**
Ana Camila Esteves

07. **Cineclube Mário Gusmão e Mostra de Cinemas Africanos: a pesquisa e a extensão na construção de olhares sobre os cinemas da África**
Jamile Cazumbá

10. **FILMES | LONGAS-METRAGENS**

11. **Um olhar sobre (noções de) ativismos contemporâneos no cinema documentário na África**
Ana Camila Esteves e Beatriz Leal Riesco

16. **Fichas Técnicas | Longas-Metragens**

30. **TEXTOS DE CONVIDADOS**

31. **Onde não puderes reinventar teu olhar, não te demores**
bethania maia

33. ***Vamos Conversar* e *Descobrindo Sally*: algumas considerações sobre documentários autobiográficos dirigidos por mulheres em África**
Nina (Marina) Tedesco

41. ***Pare de Nos Filmar!:* um espaço híbrido de negociação no cerne das imagens coloniais da África**
Dieison Marconi

48. ***O Enredo de Aristóteles:* a reinvenção da forma dramática por Jean-Pierre Bekolo**
Marcelo Matos de Oliveira

54. FILMES | CURTAS-METRAGENS

55. Sobre os curadores

56. Sessão 01 | Memória: performatividade entre tempos
Álex Antônio, Ema Ribeiro e Jamile Cazumbá

63. Sessão 02 | Vivências do novo e perspectivas do agora
Álex Antônio, Ema Ribeiro e Jamile Cazumbá

70. Sessão 03 | Corpo-território: transversalizando os espaços
Álex Antônio, Ema Ribeiro e Jamile Cazumbá

75. ATIVIDADES PARALELAS

76. Imersão em perspectivas: livre diálogo sobre curadoria a partir de curadorias
Com Fabio Rodrigues Filho

78. Curso | Cinemas Africanos na(s) História(s) e Teoria(s) do Cinema
Com Ana Camila Esteves e Jusciele Oliveira

80. Mesa redonda | Ativismos contemporâneos no cinema documentário na África: uma conversa a partir da programação da mostra de cinemas africanos
Com Amaranta Cesar, Dieison Marconi e Gilberto Sobrinho.
Mediação: Gabriela Almeida

82. Sete filmes, infinitas perguntas
Gabriela Almeida

88 Sessão comentada: "Memória: performatividade entre-tempos"
Com Cintia Gudes, Fabio Rodrigues Filho e Musa Michelle Mattiuzzi
Mediação: Jamile Cazumbá

90 Sessão comentada: "Vivências do novo e perspectivas do agora"
Com Mírian Reis e Angela Figueiredo. Mediação: Álex Ântonio

92 Sessão comentada: "Corpo-território: transversalizando os espaços"
Com Janaína Oliveira e Tatiana Carvalho Costa. Mediação: Ema Ribeiro



APRESENTAÇÃO

Cena do filme *Invisíveis*

Por Ana Camila Esteves

Desde 2018, a Mostra de Cinemas Africanos tem se estabelecido no cenário de eventos nacionais como a única mostra no Brasil focada totalmente nos filmes contemporâneos produzidos no continente africano. De lá pra cá já passamos por diversas cidades do país - Salvador, Porto Alegre, Aracaju, São Paulo, Poços de Caldas - em um total de seis edições presenciais exibindo cerca de 50 filmes africanos, entre curtas e longas de dezenas de países do continente. Em 2020 iríamos abrir o ano com uma itinerância em oito cidades do interior e litoral de São Paulo, com apoio do Sesc SP, entre os meses de março e abril, mas fomos surpreendidas pela pandemia da Covid-19 que nos obrigou a repensar todas as nossas ações e planos de continuidade de exibir filmes africanos contemporâneos no Brasil.

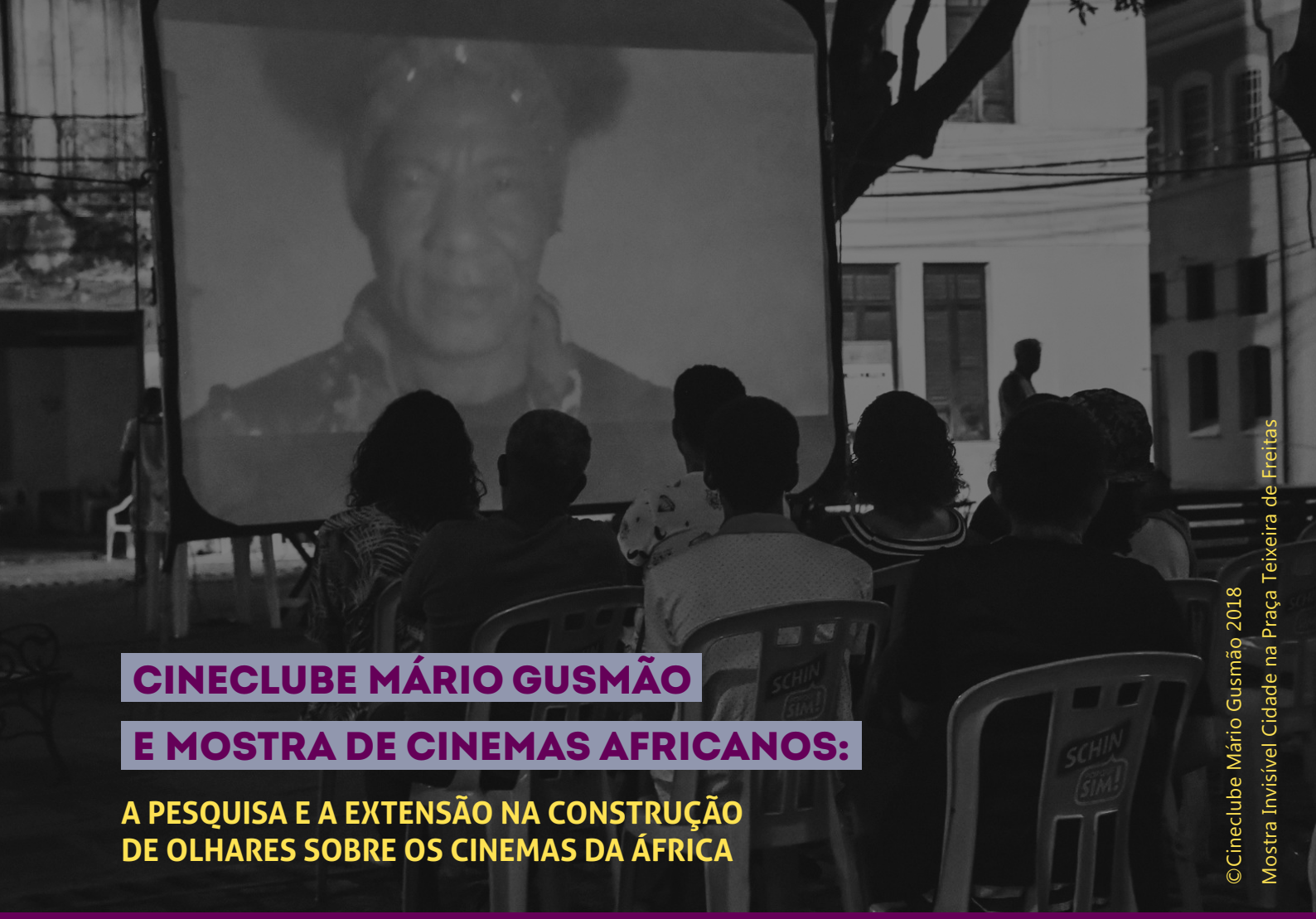
Depois de um ano inteiro de exibições online que nos ajudaram a pensar esta nova configuração de festivais em formato digital, começamos o ano de 2021 com a possibilidade de realizar uma edição especial da Mostra de Cinemas Africanos em parceria com o Cineclube Mário Gusmão, projeto de extensão da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB). Viabilizado pela Lei Aldir Blanc na Bahia, o projeto foi pensado de forma a levar a Mostra à universidade, ao mesmo tempo em que a recebemos dentro da nossa lógica de trabalho.

O desafio foi unir esses dois universos (formação e produção) de modo orgânico e pró-ativo para os estudantes do cineclube, mas também para a equipe da Mostra, que precisou se abrir e se adaptar. O maior ganho desta parceria é, sem dúvidas, o seu potencial de desdobramento no que tange às mais diversas áreas profissionais no campo do cinema e do audiovisual, em especial a produção de festivais em todas as suas dimensões - negociação de filmes, contratação e pagamento de equipe, coordenação de serviços contratados, suporte técnico nas ações do evento, entre outras - à comunicação de um festival grande e internacional - relacionamento com a imprensa, redes sociais, produção de conteúdo para site e catálogo, etc - e o processo curatorial de filmes, com todas as atividades vinculadas - programação, produção de textos e configuração de mesas redondas e sessões comentadas.

O resultado é uma Mostra de Cinemas Africanos com uma equipe imensa, um privilégio para um projeto que nasceu muito pequeno e colaborativo, e que pôde desfrutar de jovens estudantes que se dedicaram durante meses nas mais diversas tarefas dentro do escopo do projeto. Para marcar seu caráter extraordinário - já que não se configura na edição anual e principal da Mostra - apresentamos ao público brasileiro 10 sessões, sendo 7 de documentários em longa-metragem e 3 programas de curtas de ficção. A curadoria dos longas é assinada por Beatriz Leal-Riesco e por mim, e a curadoria de curtas por Ema Ribeiro, Jamile Cazumbá e Álex Antônio, estudantes vinculados ao Cineclube Mário Gusmão.

As exibições acontecem na plataforma da Spcine, a Spcine Play, parceria que muito nos orgulha, especialmente por sabermos que os filmes são exibidos com qualidade e, mais importante, com segurança. Se o formato online de festivais amplia as possibilidade de alcance de público em todo o Brasil, o que é excelente, por outro lado nos confronta com a pirataria e seus desdobramentos, razão pela qual trabalhamos sempre no sentido de garantir segurança para as agências, distribuidoras, produtoras e realizadores africanos que confiam no nosso trabalho. Todas as exibições via Spcine Play são gratuitas.

Enquanto seguimos vivendo um contexto de pandemia que nos força a recorrer ao formato online e digital para exibições de filmes africanos no Brasil, nos esforçamos para manter o nível de qualidade do nosso trabalho e dos filmes que trazemos para o país, a maioria deles inédita por aqui. Se a própria ideia de um festival virtual traz limitações no sentido dos encontros e dos modos de assistir aos filmes, nos agarramos à experiência fabulosa de poder ampliar nosso público em números nunca antes pensados por nós. Nesse sentido, esta edição especial com foco nos documentários africanos é mais um passo na nossa curta, porém prolífica trajetória de esforços para aumentar o repertório de cinemas africanos do público no Brasil.



©Cineclube Mário Gusmão 2018
Mostra Invisível Cidade na Praça Teixeira de Freitas

CINECLUBE MÁRIO GUSMÃO E MOSTRA DE CINEMAS AFRICANOS:

A PESQUISA E A EXTENSÃO NA CONSTRUÇÃO DE OLHARES SOBRE OS CINEMAS DA ÁFRICA

Por Jamile Cazumbá

Em pouco mais de dez anos de história, 2020 foi o primeiro ano em que o nosso corpo cineclubista não pôde compartilhar o cotidiano do Rio Paraguaçu, que corta e media o tempo, deságua, molha, reflete as ideias e sonhos, assim como um projetor reflete a luz nas telas de quatro quinas e vaza nas salas de aula, eventos, sessões, pesquisas, rodas de conversas, debates, encontros nas praças do Recôncavo da Bahia.

O Cineclube Mário Gusmão é um grupo de pesquisa e extensão vinculado ao curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, no Centro de Artes Humanidades e Letras - CAHL, localizado nas cidades Cachoeira e São Félix. O corpo cineclubista é formado pelos estudantes de cinema Álex Antônio (ex-coordenador), Ema Ribeiro, Reifra Pimenta; e também por estudantes de outros cursos, como Adrielly Novaes e Danielle Almeida, de Comunicação Social/Jornalismo; e por mim, do curso de Museologia, na coordenação do grupo desde o início de 2019. Temos ainda um estudante do ensino médio, da rede estadual de ensino da cidade de Cachoeira, Alderivo Amorim, e a coordenação pedagógica da professora Cyntia Nogueira.

O Cineclube é um espaço comprometido com a formação, debates e produções críticas acerca do cinema brasileiro e, especialmente, do cinema negro afrodiaspórico, tendo como referência o compromisso com a história e memória do ator e dançarino cachoeirano Mário Gusmão, nosso anjo negro. O desejo de troca entre o Cineclube Mário Gusmão e a Mostra de Cinemas Africanos surgiu em 2018. Uma mostra que vinha sendo planejada desde o final de 2019 foi interrompida em função da pandemia provocada pelo Sars-Cov-2. Finalmente, no final do ano de 2020, através do edital Jorge Portugal, pela Lei Aldir Blanc, pudemos colocar em prática essa parceria que tem como principal foco a imersão e formação

nos cinemas africanos contemporâneos a partir de três principais eixos: curadoria, produção e comunicação. Partimos, então, da pergunta: o que seria pensar os cinemas africanos de uma perspectiva cineclubista e, especificamente, da perspectiva crítica desenvolvida nesses dez anos pelo Cineclube Mário Gusmão?

O grupo sempre esteve envolvido com atividades de mostras, tanto na participação em mostras idealizadas por outras pessoas e instituições, quanto na criação e realização de suas próprias mostras. Nesta edição, em especial, a Mostra de Cinemas Africanos aprofunda seu caráter formativo, incluindo os membros e membras do cineclube em seu processo de concepção e realização. A vivência dos integrantes do cineclube na curadoria, produção e comunicação da Mostra de Cinemas Africanos, por sua vez, parte da identidade deste grupo, formado em sua maioria por corpos pretos. Isso significa pensar também o território no qual estamos inseridos: tanto no espaço universitário de formação quanto no fazer cinema neste território, e nos diálogos possíveis com os cinemas africanos contemporâneos a partir das reflexões críticas propostas pelos filmes.

Essa formação, dividida em três eixos, foi pensada de acordo com as atividades que estruturam a mostra e que os cineclubistas já exercem dentro do grupo. A curadoria foi um dos pontos mais pensados nesse processo. Ao cineclube coube a escolha dos curtas-metragens, com definição do conceito de cada sessão e das convidadas para os debates. Para a equipe de curadoria do cineclube, formada por Álex Antônio, Ema Ribeiro e por mim, foi proposta uma vivência de duas semanas, aberta a outros participantes, mediada por Fabio Rodrigues Filho. Ex-integrante do Cineclube Mário Gusmão, ele teve um papel muito expressivo dentro do grupo como o primeiro discente a assumir sua coordenação, e hoje trabalha como curador, crítico e pesquisador de cinema, trazendo para a vivência uma experiência mais expandida em curadoria. Ana Camila Esteves, uma das idealizadoras e curadoras da Mostra de Cinemas Africanos, trouxe uma perspectiva mais específica dos cinemas africanos em um processo de consultoria voltado somente para nós, curadores dos curtas-metragens da programação.

Durante este processo, surgiu outro questionamento: como compreender os filmes africanos sem cair nas armadilhas de um sistema colonial de análise e crítica? Ou seja, como estabelecer, não a partir de um filme, mas de um acervo de 55 filmes curta-metragens disponibilizados pela Mostra de Cinemas Africanos, uma perspectiva curatorial que exigiu, em diversos aspectos, sair de si, deslocar o olhar para perceber as semelhanças, mas também o que nos separa, entendendo de que modo enxergamos os fazeres fílmicos africanos e, ao mesmo tempo, os corpos, as narrativas e as histórias contadas, já que somos corpos negros, diaspóricos, que habitam exatamente o outro lado do Atlântico. Ou ainda pensar como são refletidas essas vivências e esse olhar no processo curatorial? De que modo nos distanciamos para perceber as especificidades culturais, linguísticas, corpóreas, portanto, a própria vivência?

Nesse sentido, todas essas indagações e reflexões obviamente repercutiram na definição do conceito das sessões e nas escolhas das pessoas que convidamos para aprofundar esses diálogos. A primeira sessão, *Memória: performatividades entre-tempos*, que tem como convidadas Cintia Guedes, Fabio Rodrigues Filho e a Musa Michelle Mattiuzzi, tem como intuito propor uma reflexão sobre a memória, o tempo e de que modo o corpo e o espaço performam histórias; a segunda, *Vivências do novo e perspectivas do agora*, traz diversas narrativas em torno das infâncias e tem como objetivo provocar o deslocamento do olhar para entender e discutir as complexidades dessas narrativas e formas de narrar, tendo como convidadas Mírian Reis e

Angela Figueiredo; e, finalmente, a sessão *Corpo-território: transversalizando os espaços*, que tem como convidadas Janaína Oliveira e Tatiana Carvalho Costa, busca recriar olhares sobre os corpos-territórios que cortam os tempos.

Na produção, que tem um papel essencial dentro da mostra, por envolver relações estabelecidas tanto dentro da equipe, quanto no âmbito externo e institucional, o cineclube e principalmente os cineclubistas Reifra Pimenta e Alderivo Amorim vivenciaram de uma forma mais latente e expandida as negociações internacionais com diversos países africanos - Nigéria, África do Sul, Egito, Gana, Namíbia, Senegal, Guiné Bissau, dentre outros. Outro ponto importantíssimo nesse processo de produção foi o acesso ao aprendizado teórico, crítico e prático em uma mostra de filmes africanos, incluindo uma dimensão formativa profissional e educacional. Esse eixo teve como mediadora Edmilia Barros, coordenadora de produção do projeto.

No âmbito da comunicação da Mostra, a experiência foi bastante desafiadora, já que o evento tem uma dimensão extensa em ações e visibilidade. Os trabalhos de *social media* e assessoria de imprensa foram realizados por Adrielly Novaes e Danielle Almeida e tiveram como mentora Gisele Santana, coordenadora de comunicação. Para a criação desses conteúdos midiáticos, na perspectiva da vivência, fez-se necessário também imergir no universo dos filmes e do que se entende por cinemas africanos, o que refletiu de forma muito potente nas experiências, expandindo a vivência para o campo de uma atuação e realização profissional dentro do cinema e da cultura de modo geral. Um dos desafios desse processo foi entender as especificidades de duas redes (Cineclube Mário Gusmão e Mostra de Cinemas Africanos) que tem um objetivo comum, mas que possuem identidades e formas de comunicar diferentes, ou seja, a pluralidade da própria comunicação social.

Outro papel muito importante na comunicação da Mostra foi o da designer e responsável pela construção de sua identidade visual, Ema Ribeiro. Foi a primeira atividade de nosso cronograma e o primeiro desafio, no sentido de pensar como seria uma identidade visual que atendesse ao conceito da Mostra de Cinemas Africanos, mas que trouxesse a própria identidade do cineclube.

O curso Cinemas Africanos nas Histórias(s) e Teoria(s) do Cinema teve como objetivo proporcionar um debate sobre o lugar dos cinemas africanos nos currículos acadêmicos, abrangendo uma dimensão teórica e histórica do fazer cinematográfico africano. Entendemos esta como uma demanda urgente de discussões dentro dos espaços de estudos de cinema nos cursos de graduação e pós-graduação, mas também no ensino básico e fundamental. O curso, mediado por Ana Camila Esteves e Jusciele Oliveira, possibilitou o encontro de professores e estudantes de diferentes universidades públicas e privadas de diversos lugares do Brasil e, principalmente, da Bahia.

O cineclube sempre esteve inserido dentro do campo da formação tanto pela pesquisa, que tem como intuito trazer os aportes teóricos críticos, institucionais, quanto de extensão que tem um aspecto relacional estabelecido com as comunidades do Recôncavo principalmente, que extrapolam e vazam os muros da instituição e que visam o desenvolvimento social e profissional dos estudantes. A parceria com a Mostra de Cinemas Africanos traz justamente essas diversas camadas de formação, propondo aos sujeitos que integram o grupo um desenvolvimento crítico, social e profissional.

LONGAS-METRAGENS

LONGAS-METRAGENS



Cena do filme *Sawaka*

UM OLHAR SOBRE (NOÇÕES DE) ATIVISMOS CONTEMPORÂNEOS NO CINEMA DOCUMENTÁRIO NA ÁFRICA



Por Ana Camila Esteves e Beatriz Leal Riesco

Em meio a um contexto global de pandemia, o dia 20 de outubro de 2020 foi marcante para a Nigéria. Em Lagos, na região de Lelli Toll Gate, a polícia atirou contra centenas de manifestantes que foram às ruas protestar contra a série de abusos cometidos pela Brigada Especial Anti-Roubo (Special Anti Robbery Squad - SARS) da polícia. A motivação dos protestos foi a morte de um jovem nigeriano, atribuída à violência policial, que levou a uma onda de manifestações em diversas partes do país por duas semanas. No mesmo dia 20 de outubro, o exército do país decidiu interromper as demandas por justiça social e responsabilidade por parte da classe política nigeriana - e o fez da maneira mais brutal: disparando sobre civis desarmados e matando dezenas de pessoas. Este evento traumático ganhou repercussão internacional, especialmente através das redes sociais e da hashtag #EndSARS, e certamente representa um marco na tomada de consciência das juventudes nigerianas sobre desigualdades sociais e opressões diversas.

Uma das muitas demonstrações de solidariedade ao #EndSARS foi o cancelamento, em 2020, do Africa International Film Festival (AFRIFF), o maior festival de cinemas africanos da Nigéria, que não se sentiu à vontade para fazer nenhum tipo de celebração diante do luto de centenas de pessoas. Em uma entrevista, Chioma Onyenwe, diretora artística do festival, disse que acredita que o cinema da Nigéria irá agora desdobrar os acontecimentos em torno

dos protestos, e que a edição 2021 do AFRIFF receberá muitos filmes cujos relatos, discursos, narrativas, estilos e estéticas serão fundamentais para que não só a Nigéria, mas o mundo inteiro possa entender os contextos dessa história e se posicionar diante deles em uma escala global.

Os filmes africanos, de fato, vem construindo discursos sobre as suas realidades cotidianas desde que nasceram, nos anos de 1960. As primeiras pesquisas sobre os cinemas da África subsaariana não demoraram em compreender as primeiras décadas de filmes produzidos no continente como filmes políticos, fortemente anticoloniais e comprometidos com uma didática e até mesmo pedagogia que se interessava em formar um pensamento crítico entre as novas gerações do continente. Impossível não mencionar aqui duas figuras da maior importância, o senegalês Ousmane Sembène (1923-2007) e o mauritano Med Hondo (1936-2019), cujas obras levaram ao limite críticas não somente aos terríveis legados coloniais, mas também às elites das novas nações que se formavam em contextos bastante complexos no continente.

No âmbito do documentário, os realizadores africanos das primeiras décadas tinham ainda que lidar com os desafios de se impor aos olhares etnográficos europeus (através de uma longa tradição de filmes da era colonial), e cuja principal figura dentro dos círculos crítico-artísticos encontra-se no documentarista francês Jean Rouch (1917-2004). Naturalmente que se opor ao olhar ocidental não é um problema apenas do documentário, mas o tal do cinema etnográfico aplicado às imagens da África resultou em um contexto no qual os realizadores africanos precisavam encontrar suas formas de construir uma linguagem documental que não caísse nas armadilhas de uma etnografia pautada em um *outro* estereotipado e fruto de imaginários que nada mais são que versões de violência colonial. A senegalesa Safi Faye (1943-) é talvez o nome mais relevante neste contexto, sendo ela a autora de uma série de filmes documentários - destaca-se *Carta Camponesa* (1973), ainda que a própria Faye se recuse a definir seu próprio exercício fílmico como documental ou autoficção - que, mesmo sob a influência direta de Jean Rouch, revela um "olhar etnográfico de dentro", sobre o que observa no seu ambiente e na sua própria vida. Este olhar a partir de dentro seria fundamental não só para o trabalho de documentaristas importantes como o camaronês Jean-Marie Teno, por exemplo, mas para a própria compreensão da importância de se pensar o documentário ou o ensaio fílmico realizado por africanos e em contextos africanos.

É infrutífero tentar fazer aqui uma cronologia ou mesmo historiografia do documentário no universo dos cinemas africanos, considerando a imensidão de realizadores e realizadoras, estilos, contextos, linguagens e formatos. O que gostaríamos de chamar atenção, no âmbito desta curadoria de sete longas-metragens documentais para esta edição especial da Mostra de Cinemas Africanos, é que uma provocação em torno de uma dimensão política possível da linguagem do documentário nos países africanos é cada vez mais instigante nos contextos contemporâneos. Se estamos falando desses contextos, esta pequena seleção de títulos mostra que as narrativas de ativismos se desdobram tanto em situações de nível macro - como filmes "de protestos", por exemplo - como micro, ou seja, histórias do universo particular de indivíduos africanos que muito bem representam dilemas de um conjunto maior de pessoas em determinados cenários. Talvez o maior argumento aqui seja o de que pensar o cinema político no âmbito das cinematografias africanas encontra novas perspectivas quando olhamos para contextos em emergência no contemporâneo, entendido aqui como um espaço fundamental de disputas discursivas e de dissensos. Para além de

um cinema de resistência, caixa na qual se convencionou colocar os filmes africanos por décadas, um cinema ativista que foge do lugar comum da ideia de ativismo - ou seja, ultrapassa uma perspectiva de resistência apenas e quebra com a noção de um cinema político dissociado de uma perspectiva estética, na qual ainda insistem em inscrever os filmes da África.

Portanto, falar em ativismos contemporâneos no cinema documental da África é jogar luz sobre o que neste momento mobiliza os realizadores e realizadoras africanos, não só no que tange à temáticas pertinentes a uma política no cinema, mas também no âmbito do estilo, da forma de se contar essas histórias. Para além disso, perpassa toda a seleção da Mostra a ideia de que, uma vez que estão os africanos escolhendo seus temas, seus atores sociais e suas linguagens para relatar determinadas situações, histórias e inquietações de suas vidas cotidianas, como podemos pensar uma ideia de cinema político/ativista/militante africano hoje? O que os cineastas pautam em suas narrativas documentais, e que estratégias usam para colocar em perspectiva todos os discursos mobilizados pela vasta dimensão das experiências africanas hoje?

A produção holandesa ***Pare de nos filmar*** (2020) é assinada por Joris Postema, que fez do filme uma reflexão e esforço de autocrítica sobre ser um cineasta europeu filmando (n)a África. A questão sobre quem tem o direito de filmar a África e os africanos, ou ainda sobre a quem pertencem essas imagens, é uma das muitas questões que este filme convoca a partir de uma retórica, de entrada, que nos estimula a fazer melhores perguntas do que esperar por respostas. Começar a Mostra com este filme é ao mesmo tempo uma provocação e um convite a abrir o olhar sobre como a noção de ativismo ou de filme político pode tomar forma a partir de diferentes ângulos - notadamente aqui a partir de uma crítica sobre o longa e sua retórica, mas também colocando os nossos próprios olhares sobre a África em perspectiva, uma forma instigante de se preparar para os outros filmes do programa - ou qualquer narrativa africana ou sobre a África com a qual podemos nos deparar. O gesto de autocrítica, frutífero ou não, deve nos estimular a pensar - faríamos nós diferente?

Talvez a forma mais óbvia de pensar ativismos seja a partir da figura militante, aquela que vai às ruas protestar e fazer valer sua voz que demanda mais justiça social. Muitos documentários africanos recentes investem em narrativas sobre personagens como Boniface Mwangi, protagonista de ***Softie*** (2020), de Sam Soko, que estreou ano passado no Sundance Film Festival (ainda antes da pandemia) e chega pela primeira vez ao Brasil depois de uma triunfante carreira em festivais internacionais. A decisão de mudar de fotojornalista para uma vida na política do Quênia é mostrada no filme não só pela sua trajetória em protestos e campanhas, mas especialmente a partir da relação com sua esposa e filhos, e como o ativismo afeta a vida cotidiana de sua família. A realidade de corrupção do governo do Quênia, contra o qual Boniface se revolta há muitos anos, é atravessado pelo seu universo íntimo e familiar, com destaque absoluto para o papel central de Njeri, sua companheira, no processo, resultando em um filme que passeia de forma assertiva tanto pela linguagem televisiva quanto pelo estilo de filme de personagem - onde reside sua grande força.

O cotidiano é, por sua vez, o espaço maior de comunicação do que entendemos aqui como ativismos contemporâneos no cinema, e podemos notá-lo no filme marroquino ***Um Lugar sob o Sol*** (2019), dirigido por Karïm Aitouna. O longa revela aos poucos o dia a dia de camelôs em uma movimentada rua na cidade de Tetouan, no Marrocos, com foco em um grupo de vendedores e suas inquietações diante da ameaça de gentrificação do espaço que

certamente não os acolhe. A escolha do diretor em focar nas trajetórias pessoais dos ambulantes em vez de nos protestos organizados (que também fazem parte do filme) contra a proibição de seguir ocupando as ruas nos abre os olhos para uma política do cotidiano, do íntimo, das lutas diárias pessoais, forma mais que eficiente de nos aproximar daquelas pessoas e de uma realidade que afeta muita gente no mundo, inclusive aqui no Brasil.

A dimensão ativista ganha outros contornos em ***Sakawa*** (2018), de Ben Asamoah, que se aproxima de alguns jovens do Gana que ganham dinheiro aplicando golpes em homens e mulheres europeus (em sua maior parte) dentro de sites de relacionamento na internet. Esses golpes são comuns em várias regiões do continente, e neste filme entramos em contato com esse universo bem de perto, de dentro. Apesar de alguns recursos utilizados de maneira um pouco óbvia e até mesmo redundante, o documentário ganha força ao abordar a questão dos golpes de internet por uma perspectiva de sobrevivência em um dos tantos países africanos com graves problemas econômicos. Além disso, o elemento espiritual é talvez o mais impactante do longa - as fraudes nunca são articuladas sem um trabalho espiritual vinculado, levado muito a sério, e uma questão ética sobrevoa toda a narrativa, sem que seja posta de forma direta: não teriam os africanos o direito de roubar dos europeus da mesma forma que foram roubados por eles? Seriam os golpes pela internet uma subversão ou apropriação de uma ética ocidental? Estas e outras perguntas surgem de forma espontânea e substituem o caminho mais fácil, aquele que coloca os africanos no lugar de criminosos e, em um grau mais abrangente, de miséria e passividade diante das suas vidas.

As narrativas autobiográficas têm especial destaque nesta seleção com os longas *Descobrindo Sally* e *Vamos Conversar*. Neles, as realizadoras Tamara Dawit e Marianne Khoury, respectivamente, colocam-se como protagonistas dos universos que buscam retratar em seus filmes. Em ***Descobrindo Sally*** (2020), acompanhamos a trajetória de Tamara em busca da memória de sua tia Sally, personagem esquecida ou escondida nas recordações de sua família. Saída de uma vida burguesa no Canadá para uma jornada revolucionária na Etiópia, Sally nunca mais voltou - e esse mistério em torno da tia se torna combustível para que Tamara reflita sobre sua própria identidade etíope, tendo nascido no Canadá. O longa se torna, portanto, um retrato íntimo destas duas mulheres, tia e sobrinha, a partir de um fragmento da história da Etiópia que até hoje se reflete na vida de Tamara e de tantos outros etíopes.

No caso de ***Vamos Conversar*** (2019), entramos em um universo muito denso de conteúdo e personagens de três gerações da família de Marianne, cujo objetivo é, em última instância, pensar sobre ser mulher na sociedade egípcia contemporânea. Ao se tratar da família de Youssef Chahine, o nome mais celebrado do cinema do Egito, o filme é de grande interesse para os cinéfilos internacionais por abrir os arquivos audiovisuais de uma família essencial na história do cinema egípcio e universal - não sem convocar as controvérsias dos filmes de Chahine. A honestidade e o vacilo de Marianne diante dos problemas de sua família, da sua relação com a filha e a sua própria crise pessoal propõem uma reflexão profunda sobre o ser humano e as suas contradições, e como o cinema pode ajudá-la a se descobrir como uma mulher no cinema e na sociedade do Egito hoje.

Para fechar a programação, trouxemos um filme muito especial: ***Me Chamo Samuel*** (2020), do queniano Pete Murimi. Com circulação restrita em festivais por conta da ameaça que pode representar ao seu protagonista, o documentário é, antes de qualquer coisa, uma celebração do amor entre dois homens em um país onde a

homoafetividade é considerada crime. O Quênia vem trazendo filmes com temática LGBT há alguns anos, com destaque para a coleção de curtas *Stories of our Lives* (do The Nest Collective, 2014) e a ficção *Rafiki* (de Wanuri Kahiu, 2018). O longa de Murimi foge das narrativas pessimistas sobre ser LGBT no Quênia e nos apresenta uma bonita relação de amor e um cotidiano de casal, ao tempo em que acompanha Samuel na difícil missão de ter a benção do seu pai no que tange sua sexualidade e seu relacionamento amoroso. A escolha por trazer para a superfície uma história feliz, ainda que difícil, ressoa um "legado" da narrativa de *Rafiki*, mas fugindo das cenas de violência e investindo no universo íntimo e comovente de um casal de homens que ousam se amar em um contexto tão hostil.

Durante a produção da Mostra, fomos alertados pelo diretor e pela produtora do *Me Chamo Samuel* sobre não podermos usar, para fins promocionais, imagens que pudessem identificar Samuel, seu companheiro e seus amigos que fazem parte do filme, já que o protagonista ainda está em solo queniano e a exibição do filme pode colocá-lo em risco. Até que Samuel possa deixar o país (ainda não o fez por conta da pandemia da Covid-19), o longa circula pelo mundo com muita discrição e precaução. Esta situação nos envolveu diretamente em um contexto político que nos alertou ainda mais sobre a importância de ter este filme na nossa programação, e mais ainda de exibi-lo para o público brasileiro neste momento.

Nos últimos três anos muitos documentários africanos foram destaque em diversos festivais pelo mundo, e a tarefa de organizar uma pequena seleção que oferecesse um eixo instigante para o nosso público não foi nada fácil. Muitos títulos importantes ficaram de fora, mas já estão guardados para uma próxima ocasião - que esperamos que seja muito em breve. Por ora, esperamos que esse conjunto de títulos ofereça uma amostra de um panorama diverso em termos de narrativas em torno do que podemos enxergar como um cinema político hoje no continente africano - ao mesmo tempo em que colocamos em perspectiva esses filmes com aqueles militantes dos anos de 1960, ou mesmo tantos outros que ainda fazem parte do imaginário do que entendemos como "cinema africano". Nossos objetivos são sempre esses: trazer para discussão, questionar, instigar - e que estes filmes nos estimulem a fazer melhores perguntas e a nunca pensar que existe uma (única) resposta.



DESCOBRINDO SALLY

FINDING SALLY

Direção Tamara Dawit **Canadá/Etiópia** 78 min **2020**

Descobrindo Sally conta a história de uma mulher de 23 anos vinda da classe alta etíope que se tornou uma rebelde comunista com o Partido Revolucionário do Povo Etíope. Idealista e apaixonada, Sally foi pega pelo fervor revolucionário de seu país e acabou na lista dos mais procurados do governo militar. Ela foi para a clandestinidade e sua família nunca mais a viu. Quatro décadas após o desaparecimento de Sally, Tamara Dawit reúne as peças da vida misteriosa de sua tia Sally. Ela revisita a Revolução Etíope e o massacre pavoroso que aconteceu em seguida, que resultou em praticamente toda família etíope perdendo um ente querido. Sua busca a leva a questionar noções de pertencimento, convicções pessoais e ideais políticos em uma época em que, de novo, a Etiópia está passando por mudanças políticas importantes.





SOBRE A DIRETORA

TAMARA DAWIT

Tamara Dawit é uma cineasta etíope-canadense que mora em Addis Abeba na Etiópia, onde dirige a produtora Gobez Media e o Programa Criativo de Treinamento de Produtores que apoia o desenvolvimento, treinamento e exportação de conteúdos de filme e música etíope. Ela dirigiu também o curta-metragem *Gramdma Knows Best* (2014). Está em fase de produção do longa documental *Qeerroo* e do drama em longa-metragem *The Last Tears of the Deceased*.



SOFTIE

Direção Sam Soko **Quênia** 96 min **2020**

Softie acompanha a trajetória do ativista queniano Boniface Mwangi, homem irreverente e audacioso reconhecido como o fotojornalista queniano mais provocativo. Mas como pai de três crianças, essas qualidades criam um conflito tremendo entre ele e sua esposa Njeri. Quando decide se candidatar a um cargo político ele é forçado a escolher: país ou família?





SOBRE O DIRETOR

SAM SOKO

Sam Soko é um diretor e produtor de cinema com base em Nairobi que busca histórias que lhe permitam se engajar em espaços sócio-políticos. Sua obra em projetos cívico-literários em música, não ficção e ficção permitiu que ele se conectasse com artistas por todo o mundo. É cofundador da LBx África, uma produtora queniana que produziu o curta-metragem de ficção *Watu Wote*, concorrente ao Oscar de 2018.



PARE DE NOS FILMAR

STOP FILMING US

Direção Joris Postema **República Democrática do Congo/Países Baixos** 95 min **2020**

Um grupo crescente de jovens em Goma, na República Democrática do Congo, está resistindo aos relatos sobre sua cidade que apenas mostram imagens estereotipadas de guerra, violência, doenças e miséria, resultado de anos de dominação ocidental. Tais imagens não refletem a realidade na qual eles vivem. Pare de nos filmar é uma importante autocrítica que conduz à pergunta: quem tem o direito de filmar a África e os africanos?





SOBRE O DIRETOR

JORIS POSTEMA

O primeiro documentário de Joris Postema *FC Rwanda* estreou na IDFA (2013) e foi exibido em todo o mundo, da Costa do Marfim à Dinamarca e do Canadá à Itália. A DOXY Films produziu seu segundo filme *Daan's Inheritance*, que estreou na IDFA em 2016, seguido por um lançamento no cinema. Seu terceiro filme, *Bass-Men*, também produzido pela DOXY estreou em 2019 e retrata o famoso baixista holandês Henny Vrienten e seu filho também baixista, Xander. Os documentários de Joris revelam histórias que estão escondidas embaixo da superfície.



UM LUGAR SOB O SOL

UNE PLACE SOUS LE SOLEIL | مكان تحت الشمس

Direção Karim Aitouna **Marrocos/França** 75 min **2019**

A Rua Algéria em Tetouan é o coração vibrante da cidade, onde vendedores ambulantes comercializam todos os tipos de mercadoria contrabandeada. De repente surge uma notícia: não será mais permitido aos mercadores venderem suas mercadorias nas calçadas. Tem um novo mercado fechado em construção – mas nem todos terão acesso a um quiosque para conduzir seus negócios. Para Mohamed, Abdel Slam e muitos outros que cresceram na Rua Algéria é como se o tempo, de repente, entrasse em suspensão. Alguns esperam o pior, outros formam uma associação e organizam protestos.





SOBRE O DIRETOR

KARIM AITOUNA

Karim Aitouna é um produtor marroquino que trabalha entre França e Marrocos. Na Universidade Lumière Lyon II, na França, obteve mestrado em estudos de cinema e em gerenciamento cultural. Já produziu curtas-metragens, longas-metragens de ficção e documentários. *Um lugar sob o sol* é seu primeiro documentário em longa-metragem.



SAKAWA

SAKAWA

Direção Ben Asamoah **Gana/Bélgica** 81 min **2018**

O documentário acompanha um grupo de jovens ganeses que se voltam para a fraude na internet para ajudá-los em uma situação desesperadora. Existe uma riqueza de informações a ser encontrada no lixo digital em Gana. É uma questão relativamente simples abrir discos rígidos e adquirir acesso a fotos e detalhes pessoais de seus antigos proprietários. Equipados com um nome e endereço, praticamente qualquer um pode ser encontrado online. *Sakawa* mostra essas atividades fraudulentas a partir da perspectiva do diretor Ben Asamoah, que retrata os perpetradores a partir de sua própria perspectiva africana.





SOBRE O DIRETOR

BEN ASAMOAH

Ben Asamoah nasceu em Gana, mas sua mãe divorciada, Dinah, migrou com ele para a Holanda quando tinha 3 anos. Depois de dois anos procurando asilo, por fim eles conseguiram cidadania na Bélgica, onde Ben frequentou a escola. Na escola de cinema do Royal Institute for Theatre, Cinema and Sound (RITSC), Ben fez um documentário em curta-metragem chamado *Black*, sobre o sentido ocidental da cor preta estar sempre ligado ao negativo. *Sakawa* é seu primeiro documentário em longa-metragem, produzido pela Inti Films.



VAMOS CONVERSAR

LET'S TALK

Direção Marianne Khoury **Egito** 95 min **2019**

Uma mãe e sua filha exploram juntas quatro gerações de mulheres da mesma família, uma família egípcia originária do Levante, na qual a vida e o cinema sempre estiveram, e continuam a estar, intrinsecamente ligados. Essa é uma história intimista entre filmagens de arquivo pessoal onde realidade e ficção se interligam com os filmes autobiográficos de Youssef Chahine. De Alexandria ao Cairo, passando por Paris e Havana, uma mãe e filha nos levam a uma viagem pessoal, tanto visceral quanto visual, enquanto questionam suas emoções e destinos.





SOBRE A DIRETORA

MARIANNE KHOURY

Marianne Khoury produz e dirige filmes que engajam a audiência em um nível íntimo ao compartilhar sua paixão por temas controversos tais como identidade, memória, campos de ruptura, marginalização e exclusão social. Por mais de três décadas, Marianne tem sido uma colaboradora próxima do icônico cineasta Youssef Chahine. Ela é atraída pelo "cinema de autor", produzindo filmes independentes que vão contra o tipo de temas cinematográficos egípcios. Produziu e coproduziu por volta de 30 longas-metragens e documentários que ganharam vários prêmios em festivais regionais e internacionais. Foi fundamental na criação da primeira edição do Panorama do Cinema Europeu no Cairo em 2004. Fundou a ZAWYA, o primeiro cinema de arte no Egito e o Dahshur Workshops, que é dedicado à mentoria e desenvolvimento de filmes feitos por talentos emergentes egípcios e árabes.



ME CHAMO SAMUEL

I AM SAMUEL

Direção Pete Murimi **Quênia** 69 min **2020**

Samuel cresceu na zona rural queniana, onde a tradição é valorizada acima de tudo. Ele é próximo de sua mãe, mas seu pai, um pastor local, não entende por que ele ainda não casou. Depois de mudar para a capital do Quênia em busca de trabalho e uma nova vida, Samuel se apaixona por Alex e encontra comunidade e pertencimento. O amor deles floresce, apesar do fato de que as leis do Quênia criminalizam qualquer um que se identifique como LGBTQ+. Apesar das ameaças de violência e rejeição, Samuel e Alex se movimentam entre seus mundos coexistentes, esperando obter aceitação em ambos.





SOBRE O DIRETOR

PETE MURIMI

Pete Murimi é um diretor de documentários para TV, ganhador de múltiplos prêmios com foco em questões sociais de grande impacto. Recebeu o prêmio de Jornalista do Ano da CNN África por seu documentário intimista sobre mutilação genital feminina entre sua comunidade Kuria, *Walk to Womanhood* (2004). Outro projeto inovador foi o filme *Slum Survivors* (2007), filmado na capital do Quênia, que ganhou um prêmio no festival de cinema Czech Tur Ostrava. Pete foi produtor/diretor para o segmento África Investiga, da Al Jazeera, que expõe crimes e corrupção, com créditos incluindo *Spell of the Albino* (2011) e *Zimbabwe's Child Exodus* (2011). Outro filme da Al Jazeera *Kenya's Enemy Within* (2015) revelou a ameaça de terror representada pelos militantes somalis locais al Shabaab para o Quênia. *Me chamo Samuel* é seu primeiro longa-metragem como diretor, filmado em estilo real durante cinco anos em sua terra natal.

TEXTOS DE CONVIDADOS

TEXTOS DE CONVIDADOS
TEXTOS DE CONVIDADOS



Cena do filme *TAB*

ONDE NÃO PUDERES REINVENTAR TEU OLHAR, NÃO TE DEMORES

Por bethania maia

Há alguns anos, quando fui convidada a realizar minha primeira curadoria em um festival internacional, um dos aspectos que mais me pareceram pertinentes na construção da mostra era a diversidade. Parecia-me óbvio que deveríamos exibir um panorama que demonstrasse o quanto a produção fílmica contemporânea tem se enriquecido com a contribuição de realizadoras de todos os cantos do mundo. Ainda que o audiovisual seja até hoje uma das áreas mais elitizadas do mercado cultural, os rápidos avanços tecnológicos das últimas décadas viabilizaram que pessoas com menos possibilidade de acesso a equipamentos "de cinema" pudessem fazer filmes: bem-aventurança da globalização. Minha utopia durou pouco: ser a mais nova e menos renomada curadora do grupo provocou que minhas opiniões fossem recebidas com certo desdém.

Em 2020, a Três Produz realizou o Rastro - Festival de Cinema Documentário, primeira janela exclusiva de apreciação e discussão do cinema documental no Distrito Federal. Rafaella Rezende, Renata Schelb e eu, diretoras artísticas do festival, pudemos finalmente colocar em prática o que vínhamos discutindo há tempos: propor mudanças estruturais em como se pensa o fazer curatorial. Nosso incômodo perpassa a percepção de que as escolhas das comissões de seleção não levam em conta apenas a capacidade, mas fatores subjetivos que historicamente deixam grandes parcelas da população em escanteio. Pensamos duas ações que posicionaram o Rastro na contramão destes processos.

A primeira delas foi o lançamento do Edital de chamamento para novas e novos curadores, a partir do qual selecionamos duas pessoas com experiência de até dois anos na área para compor ao lado de Amaranta César e Melina Bomfim as mostras competitivas de curtas e longas metragens; assim se deu a entrada de Bruno Victor e Letícia Bispo no corpo curatorial do Rastro. A segunda ação constitui-se em convidar discentes do Curso Técnico em Produção de Áudio e Vídeo do Instituto Federal de Brasília do Campus Recanto das Emas para curar uma mostra paralela, trabalho executado com esmero por Gilberto Teixeira, Lari Oliveira, Naiara Rocha, O'hara Vitara e Tiago Lopes. Paralelamente, eu e as sócias curamos duas outras mostras: uma homenagem à Dácia Ibiapina e uma parceria com o Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano de la Habana.

Acompanhar pessoas experientes, iniciantes e estudantes em processos de curadoria e seleção foi uma escola. Compartilho a seguir algumas das percepções que se imprimiram em mim a partir disso: assistir cinemas africanos desafia nossos olhares impregnados de cinematografias hegemônicas - estadunidense e europeia - a dissolver conceitos aprendidos sobre África a partir de olhares externos, seja com enfoque nas mazelas do continente ou na projeção de expectativas sobre uma "africanidade real";

nem sempre pessoas não hegemônicas e com algum nível de entendimento sobre os malefícios do universalismo abstrato, tanto nas relações interpessoais quanto nas percepções de mundo, consegue distinguir se o desconforto sentido durante a apreciação de uma obra se refere a especificidades que fogem à norma mas não necessariamente a tornariam ruim: é preciso estar vigilante todo o tempo; e por último, mas não menos importante, se as mesmas pessoas seguirem ocupando os espaços de direção, curadoria e programação em mostras e festivais de maior ou menor alcance, não será possível formar público para outros cinemas, expandir discussões ou reprogramar olhares para outros tempos, cores, jeitos de falar.

Relembro aquele primeiro convite para curadoria amiúde. Deixei o trabalho depois de ouvir, entre outras coisas, a frase "não vamos selecionar um filme sem qualidade técnica só porque foi o único dirigido por uma mulher africana a se inscrever". Assim mesmo, sem que houvesse chance de discutir o que era "qualidade técnica" ou se o fato de não ter mais filmes africanos inscritos queria dizer algo sobre a maneira como nós realizamos aquela seleção ou várias outras questões, que surgiram nos anos que se passaram desde então.

Já há muito disse o poeta que "viver não é preciso"; após navegar o Atlântico e aportar no curso da Mostra de Cinemas Africanos, deparei-me com complexidades não previstas em alto mar. As palavras "desaprender" e "reeducar" jamais fizeram tanto sentido. *Desaprender* a esperar que as Áfricas tenham a cara que desejo ou remediem a constante sensação de orfandade que pessoas diaspóricas costumamos sentir. *Reeducar* meu olhar para receber o que o cinema do povo africano tem a dizer de peito aberto, deixando de lado o "termômetro de africanidade".

Creio que não somos preparadas, como espectadoras ou trabalhadoras do audiovisual, para consumir, apreciar e pensar cinemas africanos. Seja em âmbito acadêmico ou comercial, o acesso a essas cinematografias requer uma busca mais apurada e um olhar desejante. Tatiana Nascimento diz que "aprender é um abraço na vulnerabilidade de não saber e na força do querer saber". Acredito que acordar para a assimetria entre o que sabia sobre cinemas africanos (pouco) e o que colocava como expectativa em cada obra (muito) foi essencial para me aproximar da curadora que desejo ser. E seguirei atravessando essa kalunga grande quantas vezes forem possíveis para olhar bem fundo para o que ainda não sei.

SOBRE A AUTORA

bethania maia produz e programa mostras e festivais desde 2011, valendo destacar sua participação desde a gênese do biff - brasilia international film festival e da cinema urbana - mostra internacional de cinema de arquitetura, além das edições de estreia do immersphere fulldome festival e interanima - festival internacional de animação e interatividade. dirige o cineclube farol, projeto itinerante de cinema a céu aberto. é produtora de um longa-metragem e produtora executiva de dois, todas as obras em pós-produção. faz parte do coletivo cinema urbana e é diretora criativa da três produz filmes e produção cultural, com quem dirige o rastro - festival de cinema documentário.

VAMOS CONVERSAR E *DESCOBRINDO SALLY*:

ALGUMAS CONSIDERAÇÕES SOBRE DOCUMENTÁRIOS AUTOBIOGRÁFICOS DIRIGIDOS POR MULHERES EM ÁFRICA

Por Nina (Marina) Tedesco

As décadas de 1960 e 1970 foram marcadas, em muitos países, pelo ascenso de filmes políticos: produções militantes, de denúncia, explicitamente engajadas em projetos de construção de novas estruturas sociais, etc. Não obstante, foi nesse mesmo período que apareceram os primeiros documentários autobiográficos, os quais não tiveram tanta visibilidade naquele momento, mas que desde os anos 1990 vêm ganhando força em diferentes lugares do mundo.

Os documentários autobiográficos já nasceram políticos, embora de uma maneira bastante distinta dos chamados filmes políticos acima citados. Em geral, politizaram esferas da vida e da sociedade que apenas tempos depois foram mais amplamente entendidas como políticas, e que não poderiam ser pensadas e compreendidas, e às vezes sequer vistas, sem um mergulho profundo no íntimo, no familiar, no privado e no doméstico.

O trabalho da cubana Sara Gómez, uma pioneira do documentário autobiográfico ainda não devidamente reconhecida, é um exemplo disso. Em *Guanabacoa: crónica de mi familia* (1966), a cineasta levou às telas suas memórias e afetos, fotografias familiares e trajetórias de seus ascendentes, e terminou por falar, pelo menos para espectadores mais atentos, sobre as complexidades de raça e classe em Cuba antes e depois da Revolução.

Dez anos depois, a também pioneira Safi Faye, diretora senegalesa, convocou o público a pensar relações econômicas, sociais e de poder que extrapolavam inclusive a esfera nacional através das vidas de pessoas de seu povoado. O resultado pode ser visto no trânsito entre documentário autobiográfico e ficção do belíssimo e premiado *Carta camponesa* (que, é sempre importante lembrar, foi o primeiro longa-metragem africano dirigido por uma mulher).

Na América Latina de Sara Gómez, assim como na África de Safi Faye e nas experiências de múltiplas territorialidades de famílias como as que vemos em *Vamos conversar* (Marianne Khoury, Egito, 2019) e *Descobrindo Sally* (Tamara Mariam Dawit, Etiópia, 2020), vivemos um período em que o documentário autobiográfico parece ser, para um número crescente de realizadoras e realizadores, uma boa estratégia fílmica para se lidar com questões e traumas públicos-pessoais.

Em seu texto "O documentário em África e na sua diáspora: uma emancipação pela imagem" (2011), Lydie Diakhaté identifica o que o parágrafo acima sugere. São principalmente as cineastas mulheres quem têm se valido, "na esteira de Safi Faye" (DIAKHATÉ, 2011, p.99) e a partir tanto do continente quanto da diáspora, do que a autora denomina documentário intimista, mas que

prefiro chamar de documentário autobiográfico[1].

Esta produção tem alguns traços em comum, a exemplo "do abandono de um didactismo por vezes redutor" (DIAKHATÉ, 2011, p.104) e de levar "as personagens ao limite de uma confissão compartilhada, até o instante preciso a partir do qual a emoção poderia cair do *voyeurismo* ou na agressão" (DIAKHATÉ, 2011, p.104). Não obstante, essas características compartilhadas serão encontradas em filmes muito diferentes entre si, como evidente após o visionamento de *Vamos conversar* e *Descobrindo Sally*.

"Não estou te acusando por sua ausência. Estou só dizendo que vivi assim."

Vamos conversar estreou em 2019 no International Documentary Filmfestival Amsterdam, e neste mesmo ano recebeu o prêmio do público no 41st Cairo International Film Festival. Nele, a diretora Marianne Khoury e sua filha Sarah exploram as trajetórias de mulheres de quatro gerações da família, incluindo elas mesmas, através de conversas íntimas e por vezes dilacerantes, arquivos familiares e algumas obras ficcionais de Youssef Chahine, tio de Marianne.

Marianne Khoury vem de uma família que tem fortes vínculos com o cinema. Seu pai trabalhou com distribuição e, conforme acabamos de apontar, é sobrinha do prestigiado realizador egípcio Youssef Chahine. Produtora há três décadas, tornou-se cineasta com o documentário *The Times of Laura* (1999). A maioria das produções que dirigiu tem protagonistas mulheres, o que, segundo entrevista concedida ao Arabic Cinema Center, foi fruto consequência da sua vivência como mulher, e não de uma militância feminista - inclusive por se sentir mais à vontade para se considerar feminista apenas nos últimos anos (KHOURY, 2020a).

Relatou, em entrevista para a Lutfia Rabbani Foundation, que o processo de *Vamos conversar* foi bastante longo (KHOURY, 2020b). Começou vários anos antes com um sentimento de urgência de filmar sua família. Naquele momento ela ainda não sabia que deste gesto resultaria um filme. Além disso, Marianne contou na entrevista para o Arabic Cinema Center que a escrita do longa-metragem aconteceu na edição. A construção das personagens e cada um dos planos foram pensados durante quase dois anos (KHOURY, 2020a).

Como resultado da montagem, o documentário, que por vezes deixa o público um pouco confuso ao assisti-lo pela primeira vez, posto que apresenta uma infinidade de parentes, ao ser submetido à análise revela uma estrutura sólida e eficiente. Tal estrutura cumpre a função de nos permitir acompanhar a jornada da mãe e da filha em seus encontros e desencontros com Iris (mãe da diretora) e Nona (avó da diretora). Mas se conhecemos Iris e Nona principalmente através de grandes blocos temáticos, os dois primeiros da produção, vamos nos familiarizando com Marianne e Sarah não apenas nos blocos em que elas estão em foco, mas ao longo dos quase 100 minutos de duração de *Vamos conversar*, via suas conversas.

A estrutura permite também que a conversa, proposta já no título, seja a forma de autoinscrição da realizadora na obra. Diferentemente da imensa maioria dos documentários autobiográficos, a cineasta não se vale de narração. São as conversas entre mãe e filha (Marianne e Sarah), irmã e irmãos (Marianne, Elie e Gaby), sobrinha e tia (Marianne e Marcelle), sobrinha e tio (Mariane

1 A opção por documentário autobiográfico se dá pela explicitação, já à primeira vista, de que há uma autoinscrição da diretora ou diretor no filme.

e Youssef Chahine) e mãe e filho (Youssef Chahine e Nona) as fontes de informação verbal para os espectadores.

Destaque-se, ainda, que as pequenas confusões causadas pela estrutura, não cronológica, parecem ser calculadas. Por um lado, não são suficientes para que, ao fim do visionamento, não saibamos identificar as quatro mulheres. Em paralelo a isso, ao nos fazerem perder algumas especificidades, produzem momentos de opacidade, os quais chamam atenção às continuidades e convergências entre as mulheres da família. E elas são muitas. Nona e Iris não tiveram casamentos por amor, mas arranjados com homens bem mais velhos que seriam bons provedores e cuidadores. Marianne sentiu a ausência de Iris na infância e Sarah, a de Marianne. Estas duas ausências são, inclusive, bons pontos de partida para analisar um aspecto fundamental do filme: a relação entre Marianne e Sarah.

Se *Vamos conversar* é um documentário autobiográfico, Marianne Khoury não está sozinha nessa jornada. Sarah, com quem a mãe discute todos os temas relacionados à produção, é de uma sinceridade dilacerante, desafia sua genitora sempre que considera necessário e fala sem pudor ou culpa alguma. Com ela, não há caminhos fáceis - os quais tampouco interessam à diretora, como fica explícito na sequência que ela se recusa a atribuir o desconforto que sentiu a vida toda à descoberta que Iris só não a abortou porque tia Marcelle impediu o procedimento.

Em entrevista a Lutfia Rabbani Foundation, a realizadora contou que a conversa que teve com Sarah em Paris, a qual durou o dia inteiro, foi crucial para o seu processo criativo (KHOURY, 2020b). Até a filha dizer "Você não devia me filmar. Eu devia filmar você. Não está certo. Devíamos trocar a câmera. Por que está me filmando?", Marianne Khoury tinha muito material de arquivo e não sabia qual das histórias possíveis iria contar. Após tela preta e silêncio, a cineasta aparece à frente da câmera pela primeira vez sem fazer as perguntas da conversa, que ficam a cargo da questionadora Sarah.

Um acaso mais que providencial é que esta conversa em Paris tenha sido gravada em uma janela diferente de todo o resto, posto que a câmera utilizada foi o celular de Marianne. A janela vertical, mesmo que, sabemos, não tenha havido intenção na gravação, distingue esteticamente essa conversa, e enquadra Sarah em plano geral, o que permite ver sua personalidade questionadora e desestabilizadora em seu corpo, na sua postura corporal. Também singulariza a relação das duas. Marianne diz a Sarah: "falávamos [eu e minha mãe], mas não como estamos nos falando agora". Pelo que acessamos de Nona e Iris, a relação das duas tampouco era marcada pelo diálogo franco. Por fim, a janela vertical, ao resultar em uma visualmente única, reforça a filha como grande interlocutora da diretora sobre a obra. Youssef Chahine tem alguma importância nesse sentido, mas que não pode ser comparada com a de Sarah.

Vamos conversar é um filme que se propõe a conversar sobre todos os assuntos que as famílias costumam "varrer para baixo do tapete". Em Havana, onde Sarah está estudando cinema, a filha fala sem rodeios para a mãe que seu comportamento a fez sofrer. "Não estou te acusando por sua ausência. Estou só dizendo que vivi assim. [...] Quem estava sempre em casa quando eu voltava era meu pai, não a mamãe. Sei que fez o que podia como mãe. Mas eu sofri com muitas coisas. Vivíamos numa sociedade onde as mães não trabalhavam. Pegavam seus filhos na escola. E quem me pegava? A babá e o cachorro. Lembra disso ou não? [...] Eu sofria por ficar de fora quando todas as mulheres vinham pegar seus filhos. Também sofri com a imagem que eu passava para os outros. Agora uma mãe trabalhadora é uma coisa boa. É um exemplo pra mim. Também quero trabalhar. As coisas vão

mudar. Mas não era assim naquela época."

Esta longa citação de Sarah expressa características específicas da sua personalidade (algumas, segundo Marianne, compartilhadas com Iris e Nona), mas de certa maneira resume a proposta do documentário: toda família tem seus silêncios, seus não ditos. Só conseguiremos encerrar uma jornada em lindo mar, ao som não diegético de uma música comovente cantada por uma mulher e que traz frases como: "Oh, contador de histórias nos conte uma história [...] Conte das pessoas de tempos atrás [...] Nos ensine o significado da vida. [...] Todos nós temos uma história no coração", se conversarmos.

"Um renascimento das cinzas da antiga"

Falar sobre os silêncios familiares também é um ponto central em *Descobrindo Sally*. Ao começar a visitar sua família na Etiópia, Tamara Mariam Dawit, nascida e criada no Canadá, descobre uma tia da qual nunca ouvira falar. Selamawit Dawit, ou simplesmente Sally, ao passar umas férias no país onde nasceu, mas não viveu a maior parte da sua vida, se depara com a realidade etíope e decide ingressar no Partido Revolucionário do Povo Etíope (PRPE). Sally nunca mais aparece e, décadas depois, sua sobrinha resolve descobrir a sua história, não apenas indissociável, mas que faz parte da História da Etiópia.

Tamara Mariam Dawit é uma jovem diretora que passou por diferentes formas de arte, tais como dança e teatro, antes de chegar ao cinema. *Descobrindo Sally* foi seu primeiro longa-metragem, uma estreia bastante aguardada, mas conturbada devido à pandemia da Covid-19. Ainda assim, o documentário vem sendo exibido em festivais e eventos online com ótima repercussão, tendo recebido o prêmio Best Film Directed by a Woman of Color do público no African Diaspora Film Festival 2020. Atualmente, tem sua produtora em Addis Ababa.

Em entrevista concedida ao Canal Ndini, Tamara contou que foram quase 10 anos de produção até o lançamento do filme: entre 2011 e 2014 ocorreu o processo de pesquisa, e a partir de 2014 começou a realização propriamente dita (DAWIT, 2020a). Logo no começo de *Descobrindo Sally*, a cineasta-narradora informa que sua tia Kibre a avisara que precisaria adentrar com muita paciência no passado de Sally. As marcas da paciência e da duração são perceptíveis na obra, e vão desde falecimentos e casamentos na família até uma estrutura que imbrica, sem perder a clareza em nenhum momento, diferentes escalas de acontecimentos.

O documentário, em primeira pessoa, com uma narração que traz as reflexões de Tamara Mariam Dawit e uma excelente contextualização da Etiópia dos anos 1970, vasto material de arquivos públicos e privados e entrevistas que trazem as memórias das quatro tias, foi montado da maneira como o assistimos devido à compreensão da realizadora de que existiam três instâncias que não poderiam ser abordadas separadamente: sua jornada de reconexão identitária, a experiência de sua família - que, em certa medida, representaria boa parte das famílias etíopes -, e a História do país, que afetou Sally, seus avós, pai e tias e (não) chegou até ela.

É indiscutível que as duas últimas instâncias citadas ocupam mais tempo de tela. Ainda assim, Tamara compartilha com os espectadores as profundas consequências do processo de *Descobrindo Sally*. No filme, ela menciona rapidamente que se mudou para Addis Ababa "para poder entender melhor o país que está no meu sangue e construir uma relação com as irmãs do meu pai". Na entrevista para o Canal Ndini, ela complementa que a mudança foi motivada também por questões criativas e financeiras relacionadas à produção (DAWIT, 2020a).

Ademais, ao longo do filme a diretora se casou com um homem etíope de classe mais baixa que a sua, o que a remeteu a Tselote, companheiro de Sally no PRPE e na vida. Após

as breves sequências de seu casamento, Tamara afirma: "Talvez tenha sido isso que Tselote foi para Sally. A pessoa que pôde ser a ponte entre ela e o que acontecia no país. O embaixador dela na Etiópia". A identificação da cineasta com a tia marca um ponto de inflexão importante no documentário. A partir de então, desaparece a Sally que entrava de cabeça em todos os seus relacionamentos e se mimetizava com a cultura do amado, e que provavelmente por isso teria aderido à luta armada - uma teoria que aparece de forma mais explícita nas entrevistas de algumas tias, mas que também se insinuava, mesmo que com ambiguidades, na narração.

Certamente não só por causa do seu casamento, a realizadora compreendeu que a perspectiva de suas tias era "de fora", na medida em que elas não conviveram com a irmã no último período de sua curta vida, e atravessada por uma miríade de sentimentos complexos. Isso não está dito no documentário, mas é perceptível para o público. E Tamara Mariam Dawit fala, na entrevista que concedeu ao Face2Face host David Peck, sobre a importância de ter conversado com camaradas de Sally e militantes do PRPE à época (DAWIT, 2020b).

Este não dito em *Descobrindo Sally*, mesmo sendo a diretora-narradora quase onipresente na obra, é coerente com a postura que Tamara adota ao longo do filme, a de sugerir diferenças ao invés de explicitá-las ou enfrentá-las. Um exemplo é a primeira sequência com a tia Menbie, "a guardiã de todas as histórias da família". Enquanto vemos Mebie espanando retratos de seus irmãos já falecidos (o pai da Tamara e Sally) na parede, a cineasta pergunta: "Eu lembro de aprender muito com você sobre a família quando era pequena, mas por que você acha que eu nunca soube da existência de Sally até os 30 anos?". A imagem mostra a reação perplexa da entrevistada: "Três zero? Ah, não sei porque ela está em todas as fotos dos nossos álbuns familiares e... Teve muito tempo que não passamos juntos. Então eu acho que é uma questão de tempo. Se for o dia ou a tarde em que estivermos falando sobre Sally, ou alguém fizer uma piada sobre Sally, algo assim, e você estiver presente". Tamara Mariam Dawit obviamente não concorda, mas se expressou isso para a tia optou por não incluir na montagem.

Traço um paralelo entre essa forma de demonstrar respeito com o modo que a realizadora orienta seu diretor de fotografia a enquadrar os momentos de dor. Há duas sequências emblemáticas para tal discussão. Na primeira delas, um pequeno obelisco em homenagem a Sally, Tselote e os demais jovens que morreram lutando contra a ditadura de Mengistu Haile Mariam na região é inaugurado na presença de Tamara, suas tias e o padre do povoado. Entre as muitas possibilidades de filmagem, *closes* frontais para mostrar a família emocionada/chorando teriam sido a escolha de muitas diretoras e diretores. No entanto, em *Descobrindo Sally* assistimos a este momento dramático em planos que enquadram as tias de costas e o monumento de frente, ou em planos laterais. E os planos laterais, mesmo quando mais fechados, quase nunca são *closes*.

A segunda sequência que deve ser destacada para enfatizar como Tamara Mariam Dawit mostra a dor com certa deferência é a que abre o filme. Sem qualquer informação pregressa, vemos uma anciã chegando para visitar outra mulher idosa, que a espera na frente de casa. As duas caminham devagar e, quando se encontram, expressam seus sentimentos com palavras, muitos beijos, toques no rosto e, finalmente, um abraço. Começam a chorar. O enquadramento é um plano médio, mas as duas estão de lado em relação à câmera e ao mesmo tempo na imagem. Assim, sentimos toda intensidade e a emoção de um momento que não acontecia há décadas, mas sem a exposição máxima daquelas que descobrimos ser Abrehet e Tsehai, as avós da cineasta. A sequência inicial é a única à qual o público assiste sem ter ideia do que está acontecendo. Entretanto, muito rapidamente

a realizadora se autoinscreve no documentário. Após Abrehet falar que "o Derg veio massacrar as pessoas. Não queriam que os instruídos os ofuscasse. Massacraram todos aqueles que eram instruídos.", sua narração e imagens de arquivo começam a nos introduzir na História da Etiópia - e, por conseguinte, na história da sua família, que é a de tantas outras, e na sua.

A opção por uma estrutura narrativa cronológica se relaciona com os objetivos políticos da diretora. Já tendo trabalhado em produções anteriores ligadas a ativismo e direitos humanos, Tamara Mariam Dawit declara em todas as suas entrevistas que com *Descobrindo Sally* pretende que as gerações etíopes mais jovens, nascidas em África ou fora dela, conheçam a História de seu país de origem, suas próprias histórias e se somem ao necessário (na visão da diretora, que, após ver o filme, corroboramos) esforço de construção de memória coletiva na Etiópia. Junto a imagens da vida cotidiana nas ruas ouvimos: "As questões levantadas por Sally e seus camaradas podem ser diferentes daquelas dos jovens de hoje. Mas eu sei que os valores pelos quais ela se arriscou ainda tem a mesma importância. Espero que uma nova geração de líderes possa inspirar a união com que Sally sonhava. Espero que dos anos de amargor, morte e corrupção se erga uma nova Etiópia". A música que estava ao fundo sobe de volume e vemos uma imagem ficcionalizada da Sally guerrilheira. A cineasta conclui: "Um renascimento das cinzas da antiga".

Sobre vivências e renascimentos

Oriundas de contextos, trajetórias e gerações diferentes, Marianne Khoury e Tamara Mariam Dawit optaram pelo documentário autobiográfico para realizar *Vamos conversar* e *Descobrindo Sally*. E, com estes dois longas-metragens, trouxeram suas questões e contribuições para uma das vertentes mais proeminentes do cinema de não ficção feito por mulheres em África e na sua diáspora hoje (DIAKHATÉ, 2011[2]).

No entanto, não é apenas o pertencimento a esta abordagem estruturante, para me valer de palavras de Diakhaté, que os filmes têm em comum. Ambos resultam de processos longos, decorrentes da necessidade de suas diretoras de descobrir/se aprofundar em quem foram e são as mulheres das suas famílias. A identificação de Marianne e Tamara com suas antepassadas em várias sequências é evidente, assim como as vivências e renascimentos em nível pessoal e social que as obras se propõem a instaurar.

Entre as semelhanças, salta aos olhos também o primoroso material de arquivo que *Vamos conversar* e *Descobrindo Sally* mobilizam. Por serem duas cineastas provenientes das classes mais altas, tiveram muitos registros familiares, seja em forma de fotografia, áudio ou vídeo, para trabalhar. No caso de *Descobrindo Sally*, impressionam os registros de protestos e repressão na Etiópia que Tamara Mariam Dawit e sua equipe conseguiram.

Cabe destacar, ainda, como convergência entre estes documentários, que em um dado momento as realizadoras compreenderam bem que filmes queriam fazer e construíram estruturas adequadas para se comunicar e sensibilizar seus públicos. Não é sem razão que nas análises dei ênfase a elas, nem que as produções, mesmo com suas exibições em festivais prejudicadas pela pandemia, tenham recebido prêmios do público.

Não obstante haja importantes aproximações, é igualmente necessário olhar para aquilo que

2 Apesar do texto ser de 2011, ainda é a grande referência para se pensar o documentário nos cinemas africanos. E um olhar para a produção dos últimos anos aponta para a atualidade das considerações da autora.

os afasta. A autoinscrição fílmica de Marianne Khoury e Tamara Mariam Dawit ocorre de maneiras bastante distintas. Enquanto esta se vale de um recurso recorrente, a narração, aquela adota a conversa como método que orienta todas as relações da obra, desde as entre personagens até as entre documentário-público.

Descobrindo Sally tem início no contemporâneo, mas muito rapidamente retorna ao passado e constrói uma cronologia a qual permite que mesmo espectadores quase sem informações sobre a Etiópia possam acompanhar sua narrativa multiterritorial/escalar. Já em *Vamos conversar* não há uma preocupação em armar uma linha do tempo. Tendo como foco mulheres de quatro gerações da família, certa confusão, planejada e calculada, vai ao encontro de algumas continuidades que a diretora quer destacar.

Por fim, cabe salientar como Marianne Khoury e Tamara Mariam Dawit lidam com as diferenças e conflitos dentro da família. Os desconfortos das pessoas entrevistadas, relatados por Tamara em entrevista para o Face2Face host David Peck, não estão no seu filme, assim como não estão suas opiniões contrárias às das tias (DAWIT, 2020b). A cineasta evidencia suas discordâncias, mas de forma sutil e as separando na montagem. A contrariedade da tia Marcelle e do irmão Elie com as conversas gravadas, por sua vez, estão de forma explícita na tela, e as provocações e questionamentos de Sarah à sua mãe mais ainda.

As convergências e diferenças aqui identificadas apontam simultaneamente para as muitas possibilidades do documentário autobiográfico e para a heterogeneidade dos cinemas africanos. Os aspectos que analisamos, dentre tantos outros que poderiam ser destacados em *Vamos conversar* e *Descobrindo Sally*, reforçam a proposição de Lydie Diakhaté sobre a riqueza e pertinência das produções não ficcionais contemporâneas realizadas por mulheres em África ou na sua diáspora e que se inscrevem em seus filmes. Algo que encontramos desde a pioneira Safi Faye.

FILMOGRAFIAS

Carta camponesa. Direção: Safi Faye. Senegal: Safi Faye. 1976, 90 min.

Descobrindo Sally. Direção: Tamara Mariam Dawit. Canadá, Etiópia: CatBird Films; Cinema Politica. 2020, 78 min.

Guanabacoa: crónica de mi familia. Direção: Sara Gómez. Cuba: Instituto Cubano del Arte e Industrias Cinematográficos (ICAIC). 1966, 10 min.

The Times of Laura. Direção: Marianne Khoury. Egito: Marianne Khoury. 1999, 35 min.

Vamos conversar. Direção: Marianne Khoury. Egito: MISR International Films. 2019, 95 min.

REFERÊNCIAS

DAWIT, Tamara Mariam. 126 | Tamara Mariam Dawit - If we don't know about our past, we can't learn from it. In: *Canal Ndini*. Publicado em 05 jul 2020a. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=jeBdph_fe6w>. Acesso em: 02 mar 2021.

DAWIT, Tamara Mariam. Episode 502 - Tamara Dawit - Finding Sally [Entrevista concedida a Face2Face host David Peck]. In: *David Peck Live* (Canal do Youtube). Publicado em 21 mai 2020b. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Y-TmrHWg4B4>. Acesso em: 02 mar 2021.

DIAKHATÉ, Lydie. O documentário em África e na sua diáspora: uma emancipação pela imagem. In: DIAWARA, Manthia; DIAKHATÉ, Lydie (orgs.). *Cinema africano*: novas estéticas e políticas. Lisboa: Sextante Editora, 2011, p..83-125.

KHOURY, Marianne. ACC Talks: EP13: Jay Weissberg Meets Marianne Khoury. In: *Arabic Cinema Center* (Canal do Youtube). Publicado em 07 set 2020a. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=fjahheqNOD8>. Acesso em: 01 mar 2021.

KHOURY, Marianne. "Let's Talk": A Conversation with Marianne Khoury. In: *Lutfia Rabbani Foundation* (Canal no Youtube). Publicado em 05 out 2020b. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=UL4VhH9ivtI>. Acesso em: 01 mar 2021.



SOBRE A AUTORA

Professora do Departamento de Cinema e Vídeo e do Programa de Pós-graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense. Pesquisa cinema latino-americano e mulheres no cinema. Entre suas principais publicações, destaca-se a co-organização do livro Feminino e plural: mulheres no cinema brasileiro (2017). Seu último filme, o longa-metragem *À luz delas*, é sobre diretoras de fotografia no Brasil.

PARE DE NOS FILMAR!:

UM ESPAÇO HÍBRIDO DE NEGOCIAÇÃO NO CERNE DAS IMAGENS COLONIAIS DA ÁFRICA

Por Dieison Marconi

Em 2010, Joris Postema trabalhou como cineasta para uma das 250 Organizações não Governamentais - ONGs ocidentais de Goma, cidade localizada no nordeste da República Democrática do Congo (RDC). O cineasta afirma que durante aquele período, devido à violência e a insegurança que fazia do nordeste do país "o lugar mais perigoso do mundo", a organização humanitária lhe orientou que evitasse circular a pé pela cidade e que fizesse suas filmagens apenas dentro de um jipe. Anos depois, enquanto rola uma página do *Google imagens* que exibe a violência e a pobreza da RDC, o cineasta holandês nos informa que retornou a Goma para trabalhar com uma organização local. Nesta segunda estada, diz que andou livremente pela cidade e que pôde conhecer um lugar completamente diferente daquele que lhe haviam descrito em 2010.

Agora, enquanto assistimos ao tráfego de pessoas e automóveis nas ruas de Goma, Postema afirma em voz *off* que o imaginário ocidental de "inferno na terra" se chocou com a realidade congolense. Em seguida, ele então introduz a pergunta que sustenta e ao mesmo tempo fragiliza seu longa-metragem: "*eu, como cineasta ocidental, posso filmar esse mundo?*". O uso da palavra *posso* demonstra, já de início, alguns sintomas que acredito merecerem um pouco mais de atenção antes de seguir adiante. Primeiro, Postema não se pergunta, necessariamente, se ele *tem o poder* de filmar aquele lugar e aquelas pessoas. Como cidadão branco ocidental, ele sabe que tem. Já havia feito isso antes, assim como muitos outros jornalistas, cinegrafistas, fotógrafos, cineastas e turistas ocidentais já o fizeram. E fizeram isso sem questionar, na maioria das vezes, *o porquê* de terem o poder de produzir e reproduzir, nos termos da escritora Chimamanda Ngozi Adichie (2019), uma história única sobre a África e os africanos: o continente da falta, da miséria, da fome, das doenças, da instabilidade política e de uma população que precisa ser salva e tutelada pelo branco ocidental - sobretudo europeu.

Um conjunto de estereótipos como este não pode, portanto, ser facilmente compreendido sem levar em consideração que um elemento importante do discurso colonial é essa fixidez ideológica de uma alteridade limitada. O ato de estereotipar, como apontou o sociológico indo-britânico Homi Bhabha (2013), não é o estabelecimento de uma "falsa imagem" que se torna o bode expiatório de práticas discriminatórias e nem uma mera simplificação de dada realidade. As imagens ocidentais da África se constituem como estereótipos porque elas são uma forma metafórica (mascaramento e recusa das diferenças) e metonímica (discurso agressivo de substituição e exclusão) que, ao mesmo tempo em que promove a negação da diferença, também sustenta a repetição excessiva de uma alteridade limitada em um círculo fechado de interpretação. Assim, o *outro*, nesse caso o africano, "é citado, mencionado, emoldurado, iluminado, encaixado na estratégia de imagem/contraimagem de um esclarecimento serial" (BHABHA, 2013, p. 65).

Por esse motivo, argumenta Bhabha, o que muitas vezes se nega ao sujeito colonial, tanto ao colonizador quanto ao colonizado, é o acesso ao reconhecimento da diferença. Mas suponhamos, então, que através da reflexão crítica e autocrítica, Postema tenha relativamente acordado para o reconhecimento dessa diferença e que seu filme seja um operador dissensual no fluxo de imagens estereotipadas de africanos produzidas por pessoas brancas ocidentais. Dito ainda de outro modo, digamos que Postema tenha compreendido o que sustentou e ainda sustenta a produção de imaginários estereotipados sobre a África: a hegemonia, o poder, o conhecimento, a fantasia e os efeitos inconscientes de fetichismo que difundem, através de imagens midiatizadas, reducionismos e essencialismos raciais (HALL, 2016). Se levarmos em frente essa "constatação", o termo *posso*, referente a *ter o poder* de filmar aquele mundo, sofre uma inflexão: Postema pode ter o poder de fazer mais do mesmo, no entanto não quer fazê-lo. E isso nos leva ao segundo sintoma.

Se está ciente de que não deveria deter tal poder de enquadrar a África por meio de uma lente ocidentalizada, Postema então se questiona: posso, ainda assim, me autorizar a filmar este mundo? Seria necessário voltar à África para produzir um filme não sobre a RDC, mas sobre como o ocidente vê, imagina e produz imagens do país? Se eu não posso tão somente me autorizar, outra pessoa deveria me autorizar a filmar este mundo? Algumas das primeiras respostas para estas perguntas podem ser ouvidas enquanto Postema acompanha Mugabo Baritegera, fotógrafo e cineasta congolês, tentando realizar fotografias de algumas mulheres em uma movimentada rua de Goma. Enquanto Baritegera fotografa, as mulheres interpelam a equipe: "O que este homem branco está fazendo? Aonde vai com nossas fotos? Ganha dinheiro com nossas fotos? Você faz essas fotos e não nos dá nada em troca!". Enquanto Baritegera se sai bem na situação por ser um irmão congolês, mais à frente saberemos que, além dos gritos e interpelações, as mulheres ali enquadradas chegaram a jogar objetos em Postema. O recado estava sendo dado: *pare de nos filmar*.

Essas mulheres introduzem um argumento que, embora não consensual dentro de sua comunidade, não deixa de polemizar a metalinguagem do longa-metragem. Há, nestas falas iniciais, uma postura crítica muito próxima do que bell hooks (2015) já havia descrito como *olhar opositor*. As mulheres filmadas na rua, assim como outros africanos e africanas que vão introduzindo-se nas imagens de *Pare de nos filmar* (2020), sabem quais são os enquadramentos que o ocidente, sobretudo os países colonizadores, produzem da África e dos africanos. E sabem que esses enquadramentos não podem contar como verdade absoluta. Tanto sabem que não estão se opondo apenas depois do último corte, fruto da insistência de Postema em seguir filmando. As congolesas foram capazes de marcar sua oposição ali, no momento em que a câmera do cineasta europeu mira seus corpos e seus rostos: "o que este homem branco está fazendo?".

Por último, a palavra *posso* ainda resguardaria um terceiro sintoma. Posso no sentido de: tenho a capacidade, enquanto cidadão branco ocidental, de filmar este mundo sem reproduzir a violência de uma imagem única? Essa questão é importante porque ela tensiona um tom essencialista, afinal, como cineasta ocidental, cidadão nativo de um rico país europeu, Postema é capaz de usar uma outra lente que não seja colonialista? E a que serviria essa autocrítica bem-intencionada? Não teria sido melhor desligar a câmera e ter ido embora? Em diferentes momentos de *Pare de nos filmar*, Postema segue demonstrando algumas dificuldades, senão incompetências, para a autorreflexão e a autocrítica.

Um desses momentos é quando o diretor, logo no início do filme, enquadra um homem congolês sendo chicoteado na rua. Depois se diz chocado com tamanha violência, pois na Holanda isso jamais seria visto - diz ele. Então, sua equipe de filmagem, integrada por nativos de Goma, lhe explica que castigos físicos como aquele são

comuns e que o que ele acabara de ver é um resquício do período da colonização europeia na África. Não muito tempo depois, o diretor também apresenta dificuldade em entender sobre como agiu de maneira neocolonialista ao dar um biscoito não solicitado para as crianças na rua. Ainda mais a frente, Postema pergunta aos congoleses, incluindo sua própria equipe de filmagem, se ele pode ficar ou não para continuar seu filme. Distintas opiniões são dadas, no entanto a conclusão quase ampla é que seria melhor que Postema deixasse a RDC.

O holandês fica especialmente chocado com o fato de seu próprio tradutor, Gaïus Kowene, ter dito que ele deveria deixar o país. Kowene argumenta que o trabalho de Postema não é realmente necessário porque as pessoas na RDC poderiam fazer um filme como esse que ele busca fazer. Nestes três momentos e em tantos outros, Postema demonstra que pouco sabe sobre a história e as culturas da África, mas que também sabe muito pouco sobre o próprio cinema africano. Afinal, ao menos em alguma medida, Kowene está certo. Apesar de ser uma cinematografia ainda jovem, os cinemas africanos já emergiram, nos anos 1960, com fortes propósitos anticolonialistas - "nada de bom poder vir da França", já dizia uma personagem de *A Viagem da Hiena* (*Touki Bouki*, 1973) drama senegalês dirigido por Djibril Diop Mambéty. Alexie Tcheuyap (2011) lembra, inclusive, que ao menos parte dessa cinematografia também abraçou tons nacionalistas em oposição a um "ocidente homogêneo".

No entanto, e aparentemente com pouco ou nenhuma reflexão prévia e mais aprofundada sobre a cidade e a cultura que iria filmar, Postema decide ficar e rodar um filme chamado *Pare de nos filmar*. Agora finalizado e divulgado, só resta atender ao seu pedido de que seja visto. E enquanto produto final, o longa-metragem não apresenta um resultado exatamente fácil de digerir ou de opinar sobre. Mas há, na obra, um encadeamento de imagens que talvez permita refletir, sem essencialismos, sobre como podemos ter uma experiência com este filme sem abraçar opiniões reificadas ou cair em armadilhas dicotômicas.

Em mais um momento, Joris Postema novamente acompanha Mugabo Baritegera, só que agora ao gravar um curta-metragem bastante prosaico. Baritegera filma um menino congolês despertando. O garoto levanta-se da cama, dedilha um piano, brinca com seu cachorro, pega seus patins e sai para passear pelo bairro e pela cidade. O fotógrafo e cineasta congolês não combate de modo pedagógico e explícito o consenso ideológico que as imagens ocidentais apresentam da RDC e da África. Ele opta, na verdade, por contribuir de modo sutil para desenhar outras formas de articulação entre o visível, o dizível e o pensável a respeito de sua cidade, de seu país e de seu continente: um menino acorda e sai para brincar nas ruas de seu bairro. Não há só a pobreza, nem só a violência, nem só a doença. Dentro do filme de Postema, o curta-metragem de Baritegera é a imagem pensativa da qual nos fala Jacques Rancière (2018), pois o filme sabe preservar essa distância que torna mais possível o encontro de uma visualidade qualquer com o espectador e, por isso mesmo, capaz de reconfigurar os sentidos do que é figurado nas imagens de Goma e da RDC, e menos uma proposta diretiva de um referente explícito capturado por alguém e entregue como produto de um olhar para outro alguém.

Mugabo Baritegera faz um filme que Postema parece não ser capaz de fazer, já que este se dedica a abraçar o intenso conflito de captar e editar imagens que se prestam a refletir sobre sua própria dificuldade – e a do ocidente – em produzir *outras* imagens sobre a RDC e a África. Enquanto Postema abraça sua própria obstinação em não parar de filmar, Baritegera abraça uma "política da imagem" (RANCIÈRE, 2018) que é, ao mesmo tempo, uma "prática reparativa" (SEDGWICK, 2003), pois o diretor abre mão dos afetos negativos e vai filmar outras histórias: os dedos de um menino africano que dedilham um teclado, o medo que esse menino

perdeu de usar os patins, seu passeio às margens do Lago Kivu. Ainda assim, *Goma Balade* é um filme dentro de outro filme. Um filme de um congolês dentro do filme de um holandês que decide refletir sobre os regimes de imaginidade que o ocidente produz de Goma, da RDC e da África.

Em outro momento, Postema acompanha um grupo de congoleses analisando duas fotografias de pessoas africanas. A primeira fotografia trata-se de uma mulher que, além de usar turbante e outros adereços da cultura congolesa, está sorrindo em direção à câmera. "Ela é uma pessoa feliz", "sente orgulho de ser africana", "aposto que quem fez essa fotografia foi um africano que quer mostrar a África positivamente, mostrar que as pessoas são livres aqui" - argumenta um dos rapazes diante da imagem. Já a fotografia seguinte é a de uma menina africana que, ao ocupar o centro da imagem, encara a câmera com o semblante fechado e o corpo rígido. Um dos garotos que comentam a fotografia argumenta que aquela imagem é um insulto, pois foi feita para as ONGs. "Ela não está feliz em ser fotografada", "está posando obrigada", "essa criança comum foi colocada em frente a um espaço cheio de vida, mas ela não tem prazer pela vida", "esse fotógrafo é desumano vendendo a foto dessa garota por milhões", "isso não é a África" - são outros comentários que escutamos em uma curta fração de minutos.

É aí, então, que o grupo chega a um impasse: um africano seria capaz de fazer essa foto? Teria sido mais um estrangeiro e sua lente ocidental? Ou, então, um africano com a mentalidade colonizada pelas ONGs? O grupo coloca essas questões na mesa para saber, logo em seguida, que aquela imagem fora captada por Ley Uwera, uma fotógrafa de Goma, ao que um dos rapazes conclui: "ou ela trabalha para uma ONG ou tem uma mentalidade colonizada. Ela não vê a garota como uma pessoa. Ela fotografou a irmã dela. Estragou a fotografia mostrando a garota sem emoção, sem presença".

Em seguida, Postema acompanha Ley Uwera, autora da fotografia, dentro de um jipe a caminho de um campo de refugiados onde vivem algumas famílias, sobretudo de mulheres e crianças, que estão fugindo da guerra. Lá, ela bate mais algumas fotos semelhantes àquela que o grupo de congoleses analisou. Quando contratada pelas ONGs, Uwera vai atrás desse perfil de pessoas e, em geral, acaba sendo orientada a produzir aquele tipo de imagem. Mulheres e crianças tristes, abatidas, magras, deslocadas. Ao que parece, fotografar a tristeza e o deslocamento forçado rende um tipo de ajuda financeira que não só não resolve os problemas da África, como também justifica a permanência neocolonialista do trabalho humanitário de ocidentais que são, no final de contas, os responsáveis pelos baixos índices de desenvolvimento humano e econômico de alguns países do continente.

"Antes de assinar o contrato, tem algumas instruções estabelecendo as coisas"; "faço o que eles me pedem, entrego o que eles esperam", diz Uwera. E acrescenta: "as pessoas em dificuldades precisam ser ajudadas, não é porque queremos mudar a imagem da África que os problemas devem ser esquecidos, evitar mostrar o que está errado". Nesse momento, um dos membros da equipe intervém e argumenta que a imagem produzida pela fotógrafa "é a foto clichê de refugiados que vemos no ocidente" e que as fotografias "reforçam uma imagem de que a população africana sempre está na miséria". Uwera afirma que entende o argumento, mas ressalta que é o seu trabalho e que há uma distância entre ela e um fotógrafo ocidental: "um fotógrafo ocidental vai até uma escola e, dentro de uma sala de aula, fotografa uma criança que está nua. Isso é expor a criança. Eu não faço isso; antes de ser fotógrafa, sou africana, respeito certas coisas, respeito as pessoas".

Depois dessa entrevista, Ley Uwera aparece conversando com mulheres congolesas de maneira amigável enquanto faz fotos diferentes daquelas exigidas pelas ONGs. Antes disso, Postema nos mostra algumas cenas em um festival de música em Goma, depois acompanha

a cineasta congolesa Bernadette Vivuya que deseja fazer um filme sobre as relações coloniais entre a RDC e a Bélgica e, para isso, ela vai buscar apoio financeiro no Instituto Francês. Em outro momento, o diretor filma um dos membros da equipe fazendo piada com a cobertura que a imprensa ocidental faz da epidemia do ebola, assim como mais adiante o diretor vai até as ONGs para entrevistá-las. Além disso, ora diante, ora atrás das câmeras, Postema deixa-se ser alvejado por críticas anticolonialistas, como na cena em que seu tradutor lhe explica que ele deveria ter ido embora e, mais tarde, Postema mostra esse mesmo tradutor pedindo para seus chefes uma autorização para que seu depoimento pudesse entrar no filme.

E assim segue o filme de Postema até o fim, sempre ganhando fôlego a partir dessas dobras conflituosas de imagens. Elipses complexas de tensão, estranhamento e contradição. Diferentes ângulos de visão que se vêem condicionados a transacionar, a ceder e avançar, fazendo com que as imagens captadas e sua posterior montagem apresentem uma tessitura híbrida. No entanto, essa tessitura híbrida, fruto da coprodução entre República Democrática do Congo e Países Baixos, não comunica uma visualidade sobre diversidade cultural. Esse mosaico de imagens conflituosas trata, muito mais, de diferença cultural e da dificuldade de lidar com esse deslizamento.

Em o *Local da Cultura* (2013), Homi Bhabha argumenta que, com muita facilidade, grande parte do discurso considerado político – seja ele teórico ou artístico – estrutura-se a partir do princípio binário de oposição de contrários: "nós" e "eles", "oprimidos" e "opressores", "colonizados" e "colonizadores". E, de fato, em *Pare de nos filmar* esses pares opostos se tensionam a todo instante. No entanto, mesmo reconhecendo essas oposições, e sabendo que elas são fruto das históricas relações de poder e exploração dos países europeus sobre o território africano, as imagens do longa-metragem não se prestam a agir a partir da *negação* - típica estratégia dos discursos e práticas de ordem binária que precisam obrigatoriamente excluir e silenciar o ponto de vista do outro para validar a si mesmos.

Pare de nos filmar insiste em "articular e encadear elementos antagônicos e oposicionais sem a racionalidade redentora da superação dialética ou da transcendência" (BHABHA, 2013, p. 57) e, talvez por esse motivo, seja possível argumentar que o longa-metragem também se esforça para entregar o que Homi Bhabha (2013) nomeia por como espaço de *negociação* ou de *tradução*. Tendo em vista que o filme opta por essa constante manutenção do conflito e pelo aprofundamento das tensões sem o apagamento da instância contrária, o filme de Postema se qualifica como esse momento híbrido que não é nem a comunidade congolesa figurada enquanto identidade homogênea de vítima, nem os ocidentais figurados como instância salvadora ou cristalizados no essencialismo algoz, mas algo a mais. Algo "que contesta os termos e territórios de ambos" (BHABHA, 2013, p. 55).

Mesmo na sequência final, por exemplo, essa tensão de ambas as posições fica longe de ser resolvida. Após a exibição do mesmo longa metragem que acabamos de ver, Postema escuta as opiniões dos espectadores congoleses. Junto às passagens anteriores, estas cenas finais seguem sendo didáticas em demonstrar como a população de Goma é formada por espectadores críticos e intelectualizados. Ali, a comunidade de Goma não é o sujeito do horizonte exegético da diferença, mas um dos agentes ativos da articulação fílmica. Nem um "povo mítico e misterioso", como eram vistos esses grupos no início da colonização europeia, nem um sintoma monstruoso da natureza, como fez acreditar o Iluminismo, diria Stuart Hall (2016).

E como agentes ativos, novamente expõem que o trabalho de Postema não é necessário, porque eles poderiam fazer aquele filme sozinhos e melhor, produzindo as imagens positivas que são necessárias à luta anticolonialista, ao mesmo tempo que o risco de um outro essencialismo, o das imagens positivas, também já havia sido colocado em cheque pelos próprios congoleses, a

exemplo do relato de Ley Uwera. Já em relação a Postema, um espectador argumenta que a postura do diretor é interessante, pois, ao contrário de outros cineastas ocidentais que vieram filmar na África, o holandês não se comportou como um deus. Esteve estudando, escutando e aprendendo com os congoleses.

Ainda assim, nesta mesma sequência final, outro espectador aponta que quando exibido no ocidente, provavelmente as pessoas irão apenas lembrar de cenas como aquela em que Ley Uwera vai até o campo de refugiados para fazer fotografias de acordo com a linha editorial das ONGs e da cena em que a cineasta Bernadette Vivuya pede auxílio ao Instituto Francês para finalizar seu longa-metragem. E estas cenas, para aquele espectador, apenas reforçariam o argumento da África vulnerável, e, portanto, Postema caiu na armadilha que desejava combater.

Se, para Marcius Freire (2012), alguns documentários, para tomarem forma, precisam ser produto de um encontro, *Pare de nos filmar* é produto de um encontro difícil de ser sustentado, mas que apesar disso não cede aos que gostariam de acreditar no abismo da diferença cultural. O filme não tenta, e nem conseguiria, conter os conflitos da diferença, mas ao contrário, é o espaço de abertura de um outro lugar cultural e político de enfrentamento no cerne da representação colonial. Em outras palavras, *Pare de nos filmar* se afasta, com suas elipses quase tautológicas, de uma retórica radical de separação na qual a diversidade cultural apenas representaria as comunidades isoladas em seus locais históricos, "protegidos na utopia de uma memória mítica e de uma identidade coletiva única" (BHABHA, 2010, p. 62). Talvez um lugar onde fosse possível, inclusive, até fingir que o trauma colonial já não é mais uma pedra em nosso sapato.

Na derradeira cena final, Postema pergunta, novamente, se ele deveria ter ficado ou ido embora. "Você deveria ter ido embora"' é a resposta que se ouve de imediato. Ao menos em parte, também acredito que Postema poderia ter desligado a câmera e voltado para a Holanda, mas dizer isso agora soa demasiado tarde e improdutivo. Nesse caso, tendo em vista que o diretor *não parou de filmar*, que ao menos a negociação política e cultural de imagens em seu longa-metragem tenha a sorte de colocar uma rasura no imaginário fetichista e essencialista de quem se dispuser a entrar em contato com seu trabalho. No caso, não me refiro às populações da RDC e da África: estes que nem precisam assistir ao longa, aqueles que aceitaram contribuir com um filme que poderiam ter feito sozinhos, tantos outros que preferem contar suas próprias histórias e assim ocupar as imagens do cinema. Afinal, como disse outro espectador congolês após a exibição, "esse filme não foi feito por nós, nem é para nós. É para eles, os ocidentais".

FILMOGRAFIA

A Viagem da Hiena (*Touki Bouki*). Direção: Djibril Diop Mambéty. Senegal: Cinegrit Studio Kankourama. 1973, 85 min.

Pare de nos filmar. Direção: Joris Postema. Países Baixos, República Democrática do Congo: Doxy Films. 2020, 95 min.

REFERÊNCIAS

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. *O perigo de uma história única*. São Paulo: Companhia das letras, 2019.

BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

FREIRE, Marcius. *Documentário*: ética, estética e formas de representação**.** São Paulo: Annablume, 2012.

HALL, Stuart. *Cultura e representação*. Rio de

Janeiro: Editora Puc-Rio, 2016.
HOOKS, Bell. Olhar opositor: mulheres negras espectadoras. In: *Olhares negros*: raça e representação. São Paulo: Elefante, 2015.

RANCIÈRE, Jacques. *O desentendimento*: política e filosofia. São Paulo: Editora 34, 2018

SEDGWICK, Eve. *Touching feelings*: affetc, pedagogy, performativity. Durham and London: Duke University Press, 2003.

TCHEUYAP, Alexie. *Postnationalist African cinemas*. Manchester, UK: Manchester University Press, 2011.



SOBRE O AUTOR

Dieison Marconi é Doutor em Comunicação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS, com período sanduíche realizado na Universidade Complutense de Madrid (UCM), na Espanha, junto ao Grupo de Pesquisa em Gênero, Estética e Cultura Audiovisual (GECA -UCM). É Mestre em Comunicação e Bacharel em Comunicação Social (Jornalismo) pela Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). Como pesquisador, se dedica aos estudos das relações entre imagem, estética política e estudos *queer*.

O ENREDO DE ARISTÓTELES:

A REINVENÇÃO DA FORMA DRAMÁTICA POR JEAN-PIERRE BEKOLO

Por Marcelo Matos de Oliveira

Essomba Tourneur, ET, é um cineasta que retorna a sua cidade em algum lugar da África e encontra sua cultura local tomada pelo modo de vida estadunidense. A sala de cinema está repleta de gângsters, imitações africanas do gênero cinematográfico americano que parecem ter se desprendido da tela para habitar o mundo. ET vai então se aliar à polícia local para combater os seus implacáveis inimigos. No entanto, ele acaba se tornando aquilo que quer combater, uma personagem ao modo justiceiro hollywoodiano com sua moto vermelha e seu jaquetão de couro.

No entanto, reduzir *O Enredo de Aristóteles* (Jean-Pierre Bekolo, Camarões/Inglaterra, 1996) ao seu *logline*, a sua linha da história, é reduzir toda uma narrativa complexa à intriga com a qual ele quer travar uma luta. Enredo ou intriga (em português) e *plot* (em inglês) são traduções para o original grego *mythos*, conceito que Aristóteles usa para definir a imitação de uma ação única. Aristóteles dizia que um enredo não é construído com situações que acontecem uma *depois* da outra, mas com uma por *causa* da outra, o que faz Bordwell (2005) – por exemplo – ver a *causalidade* como o princípio unificador do cinema clássico hollywoodiano. Se para Aristóteles (2017, p. 83), o enredo é o princípio e a alma da tragédia, Bekolo ataca então o coração de *A Poética*, pois não será somente a causalidade que encadeará as situações a fim de formar a unicidade da ação, mas também a narração, o relato e o comentário. Desta maneira, o título *O enredo de Aristóteles* talvez não passe de uma grande ironia que caracteriza todo o filme.

ABC Cinema. Jean-Pierre Bekolo parece querer retornar às origens, ao bêabá (com dois acentos mesmo) para poder reinventar o próprio cinema. O primeiro acento estaria sobre a *opsis* – aquilo que Aristóteles se referia ao pôr em cena o texto, a encenação (a *mise en scène*) - que no filme é construída sobre a consigna do simulacro, uma imitação de uma imitação. Já o segundo acento se faria no processo de desconstrução-reinvenção do *mythos*.

O plano de abertura de *O Enredo de Aristóteles* parece ser uma condensação de todo o filme que retornará como penúltimo plano próximo ao final. Tela escura. Um estrondo de trovão sobre um trilho de trem. Melhor dizendo: não vemos o trilho por conta do ponto de vista baixo da câmera, mas sabemos que ele está lá pela indicialidade sugerida pelo semáforo, fios e postes que desenham a perspectiva através da qual imaginamos a existência do trilho. Um policial entra nesse plano geral com dois rapazes algemados em cada um de seus braços. Eles vão e vem, atravessando o trilho imaginário cuja realidade supomos. Depois de um breve silêncio, após o trovão, uma voz *off* em primeira pessoa nos conta ironicamente que tudo começou quando os tambores tocaram "dizendo que recebi uma ligação de Londres. O British Film

Institute me convidou para fazer um filme em celebração aos 100 anos do cinema" (Trecho de *O Enredo de Aristóteles*, 1996). A imagem do cineasta recebendo o recado do telefone via os tambores soa aqui, também, como uma ironia, que expõe o clichê da racionalidade europeia em relação ao continente africano que os veem como atrasados, selvagens e praticantes de uma cultura anterior à modernidade. O comentário continua nos informando que outros grandes cineastas – Scorcese, Godard, Bertolucci – também foram convidados para o projeto: cada cineasta deveria realizar um filme-documentário comemorativo aos 100 anos sobre o cinema. No entanto, a voz *off* nos informa que o seu avô o questionou se ele não estaria aceitando o desafio numa situação de desvantagem.

Um plano inaugural curioso, pois ele se faz exatamente *sobre* a lendária figura que marcaria um dos primeiros filmes rodados pelos irmãos Lumière *A Chegada do trem na estação* (1886), película cuja lenda conta que, na sua primeira exibição, gerou uma reação inesperada dos franceses que levantaram de suas cadeiras quando viram a grande massa preta do trem vindo na direção deles, galgando a contramão da linha de fuga da perspectiva imposta pelo trilho do trem ao quadro. Até aquela época, a pintura e a fotografia usavam a perspectiva como uma linha de fuga, uma maneira de dragar o olhar em relação ao infinito da imagem, espécie de vertigem de um poço sem fundo, fazendo-o ir até os confins da representação para então liberá-lo para flanar sobre os outros elementos do quadro. O que os irmãos Lumière fizeram naquela célebre vista foi exatamente pôr o inesperado surgimento do trem no instante em que o olhar deveria se desviar do ponto final da linha de fuga, obrigando-o a realizar o movimento contrário ao qual estava habituado. Dessa maneira, o olhar ficaria preso, algemado, à massa da locomotiva que se aproximava com um realismo assustador.

Se lá o trilho funcionava como a linha de fuga da perspectiva em relação ao qual o movimento do trem vinha inverter, no plano inicial de *O Enredo de Aristóteles* a perspectiva é transversalizada pelo movimento das personagens que sempre vem rompê-la, passando por cima dela e deslocando o nosso olhar de um lado a outro do quadro e não mais para o fundo infinito. Se lá a direção e a via era única, aqui estamos literalmente em uma encruzilhada, onde múltiplas direções são possíveis. Agora os corpos negros dos atores passam por cima da figura do trilho que marcou a origem da perspectiva no cinema. Não se trata mais de fazer a cor negra do trem criar um impacto assustador sobre os corpos da plateia, por isso ele não precisa nem da linha (o trilho) nem do trem (a massa). Com esse procedimento, Bekolo, contrariamente aos Lumière, cria uma distância da cena mantendo o público emocionalmente num lugar calmo e seguro para que ele possa pensar, estranhar e rir. Esta operação de distanciamento é instaurada durante todo o filme por uma metalinguagem cinematográfica, um filme sobre o cinema.

Bekolo foi academicamente orientado por Christian Metz, um dos mais influentes semiólogos do cinema. No entanto, ele parece ter levado seus ensinamentos às últimas consequências e até mesmo criando curto-circuitos em seus conceitos. Segundo a tradição estruturalista da linguística, a qual Metz se filiava, para se estudar uma linguagem é preciso dividi-la em unidades mínimas de sentido, para daí ir agrupando-as em grandezas maiores até chegar ao texto analisado. No entanto, se Metz produziu isso através da escrita teórica, Bekolo fará esse procedimento através da prática. Não se trata mais de um procedimento ideal de análise, mas de instaurar um procedimento cinematográfico concreto, um filme-análise, um filme teórico. Se Metz realiza uma distinção entre o filme (a mensagem concreta que é caracterizada por uma multiplicidade heterogênea de códigos cinematográficos e não cinematográficos) e o cinema (o conjunto de códigos específicos a esta linguagem), Bekolo embaralha um e outro. Para Metz, "a leitura do semiólogo é uma metaleitura [pois] o que o cineasta constrói é o texto, o que

analista constrói é sistema" (1980, p. 88), para Bekolo a prática cinematográfica de um cineasta pode construir o texto e, concomitantemente, um sistema de análise.

É neste sentido, que ao se referir ao ABC, Bekolo parece não só querer apenas reinventar as unidades de sentido do cinema e entrar numa rota de coalização com elas, mas também tentar construir uma linguagem enraizada no continente africano, no aqui e agora, no bairro. *O Enredo* é um filme que teoriza o cinema e, para se fazer, abole toda a oposição que a racionalidade ocidental instaurou entre a teoria e a prática, o pensamento e a execução, o inteligível e o sensível, o espírito e o corpo, o enredo e a encenação, o *mythos* e a *opsis*. Como diz o Policial, no final do filme, quando instaura uma harmonia entre as partes em conflito: "Já chega vocês dois. Na vida, é preciso achar uma solução para os problemas […] A pessoa tem um corpo, de acordo com a ciência. Tem cabeça. Tem mãos. Essas mãos esperam por um sinal, que vem da cabeça. E quando a cabeça não funciona, as mãos não conseguem ouvir. […] De um lado, uma mão precisa de uma cabeça. De outro lado, uma cabeça precisa da mão" (Trecho de *O Enredo de Aristóteles*, 1996). Distinguir a mão da cabeça não é a mesma coisa que opor uma à outra.

A maneira que Bekolo realiza essa junção entre a cabeça e a mão é a cópia, a imitação, mas não uma imitação de primeiro grau e sim de segundo grau: uma cópia da cópia, uma imitação da imitação, um simulacro. Mas não seria exatamente o ato de imitar a imitação, de copiar a cópia e de narrar a narrativa – esse procedimento que faz um verbo operar sobre o seu substantivo – onde se produz a *diferença*? Seria talvez essa a necessidade de voltar às origens, de retomar o plano inaugural da *Chegada do Trem na Estação*, mas sem o trem e o trilho, modificando o ponto de vista e o movimento dos corpos nos quadros? O primeiro acento de inversão diz respeito, então, ao próprio cinema, a *opsis*, ao efeito sensível do espetáculo, ao pôr o drama em cena, a encenação.

Todas as cenas que aparecem no filme são também imitação da imitação dos filmes de ação, de gângsters e de faroeste. São tentativas de fazer variar, de fazer *diferença* com o cinema clássico hollywoodiano e com o cinema europeu: a iluminação contrastada característica dos filmes policiais, o cinema – lugar escuro – como reduto dos gângsters, o som da gaita extradiegética e os balcões dos bares dos filmes de faroeste onde sempre vêm se apoiar os forasteiros, os movimentos de luta dos filmes de ação, os figurinos, os movimentos de câmera e o uso da montagem para criar a continuidade do espaço e do movimento.

As personagens são talhadas dentro do sistema do simulacro, pois também são imitações de imitações: Cinema, Nikita, Van Damme, Bruce Lee e Schwarzenegger, apresentadas uma a uma após entrarem no cinema tendo seus nomes projetados na tela ao fundo. Em seguida, elas caminham e se sentam nas poltronas da plateia fazendo, assim, a passagem de atores do filme para espectadores de um filme o qual nunca veremos. Esse são os "gângsters", os "fora-da-lei", que parecem estar ali numa função invertida, pois em vez de irem contra a ordem, eles consomem os filmes de mercado, afirmando o monopólio da distribuição de filmes das grandes empresas de distribuição. Se na caverna de Platão o simulacro é a própria imagem que desfila diante do público da caverna, aqui o simulacro toma corpo e se encarna nas próprias pessoas que veem os filmes na sala escura do cinema. As sombras de Platão, alegoria do simulacro, são vistas agora também por outros simulacros, criando um sistema em abismo. A chave de *O Enredo de Aristóteles* é exatamente, através da paródia e da alegoria, essas figuras de linguagem que têm o poder de fazer do simulacro um procedimento de perspectivismo crítico, pôr em xeque as estruturas clássicas aristotélicas e, através dessa operação de reinvenção, falar sobre e, ao mesmo tempo, fazer cinema africano.

O segundo acento de reinvenção do bêabá recai, dessa maneira, sobre o enredo, a intriga, sobre aquilo que os gregos chamavam de

mythos. Aqui, uma outra ironia: "eu suspeitava que a decisão de me convidar para celebrar o centenário do cinema poderia ser um sub-enredo que tinha 2300 anos de idade: o enredo de Aristóteles". Aristóteles é um neófito de apenas 2300 anos se comparado a tradição de contação de histórias no continente africano que remonta desde os primórdios da humanidade. O enredo de Aristóteles é apenas um sub-enredo de um enredo mais geral que é a história da contação de histórias. Essa parece ser a resposta que Bekolo encontra no meio do filme para aquela pergunta do início quando se questionava se o convite do British Film Institute não seria por conta de uma caridade cristã ou de uma política de reparação, e que por isso ele poderia estar partindo de uma situação de desvantagem em relação aos outros cineastas.

Se havia toda uma gama de grandes cineastas contemporâneos evocada para realizar os filmes comemorativos financiados pelo BFI, Bekolo parece evocar a sua força, a sua resposta a uma suposta desvantagem, convocando aqueles que o antecederam. No plano seguinte ao plano inicial da encruzilhada do trem, o Policial se posiciona – ou melhor, é posicionado pois ele está em um filme – entre os dois rapazes que estão algemados a ele: Cinema e o cineasta ET. O primeiro, líder da gangue, é assim apelidado por ter já visto mais de dez mil filmes, o segundo – o cineasta – é acusado por Cinema de falar daquilo que não faz. O cineasta pergunta à Cinema dos tantos filmes que viu, quantos eram africanos. "Muito poucos porque são uma porcaria", responde. O cineasta ET retruca: "Então se eles são uma porcaria, você também é! Porque você é africano". O Policial intermedia a favor do cineasta dizendo que ver filmes não é um trabalho e que o rapaz é um cineasta, ou seja, ele é um trabalhador. O cineasta acusa Cinema de ser ladrão e o Policial então pede os documentos ao segundo. Mesmo sem ter visto, ou de não ter gostado, dos filmes africanos que assistiu, as fotos dos documentos de Cinema aparecerem com os nomes de diversos cineastas africanos: Djibril Diop Mambéty, Gaston Kaboré, Med Hondo, Lionel Ngakane. Com este gesto, Bekolo inscreve o cinema africano na história do cinema. Uma arte africana que tem suas particularidades e que sobrevive numa constante tensão entre o público e o cineasta, tendo quase sempre a mediação das figuras de poder, encarnada no filme pelo Policial – que parece representar a colonização, a censura governamental e também as instituições financeiras americanas e europeias que sempre estão a ditar e a impor como os filmes devem ser, como devem ser filmados e sobre o quê devem tratar[1].

Se a função da tragédia, segundo Aristóteles, era gerar o efeito catártico de compaixão e medo, a África funcionou, historicamente, como um enredo trabalhado pelos filmes estrangeiros para despertar esses sentimentos. Isso não se daria por conta de uma pretensa universalização do modo aristotélico posto em obra pela indústria para se contar uma história? Ao querer universalizar o outro, na verdade não se apagaria a singularidade e a diferença da alteridade? Será que a Europa e Hollywood, ao filmarem o continente africano, não criaram apenas uma imagem invertida delas mesmas ao esmagar as diversas culturas numa pretensa universalização do enredo? Se sim, como atacar a alma do enredo de Aristóteles? Como liberar essa singularidade aprisionada?

Assim, Bekolo investe contra o enredo aristotélico, e a maneira com a qual ele faz isso já se insinua desde o primeiro plano quando faz o comentário em voz *off* corroer a forma

1 Essa leitura do policial como uma figura institucional de poder que media o público e o cineasta foi elaborada pela professora Jusciele Oliveira durante o curso "Cinemas Africanos na(s) História(s) e Teoria(s) do Cinema", promovido pela Mostra de Cinemas Africanos em parceria com o Cineclube Mário Gusmão e facilitado por Ana Camila Esteves e Jusciele Oliveira, entre 17 e 27 de fevereiro de 2021.

dramática da apresentação das personagens na encruzilhada do trem. Ao pôr a narração (o relato e o comentário) como fio condutor de todo o filme, Bekolo embaralha Aristóteles para quem haveria dois modos distintos de apresentação: o relato (que Aristóteles chamava de narrativa, num sentido um pouco diferente do qual usamos hoje) onde a mimesis se dá pela via da narração – onde o narrador toma a voz de uma outra pessoa ou fala como se fosse ele mesmo –, e o modo dramático onde a mimesis se dá "via conjunto das personagens que atuam e agem mimetizando" (ARISTÓTELES, 2017, p. 51), personagens que vemos diante de nossos olhos *como se* fossem reais. No entanto, a *Poética* de Aristóteles foca apenas no segundo modo, deixando de lado a narração que estaria reservada ao modo épico. Bekolo trabalha a narração, deixada de lado por Aristóteles, de modo que os limites da *mimesis* (imitação) sejam ultrapassados pela *diegesis* (narrativa, narração, relato), fazendo o dramático expandir-se através do épico.

Não é que Bekolo recuse o drama, mas põe em cena uma outra forma de drama. Ao recusar o enredo de Aristóteles, ele coloca em cena um contra-enredo. A narração permite Bekolo explodir a unidade da fábula, já que não é mais necessária a relação de causa e efeito entre as situações para se contar uma história, de modo que agora "um herói pode realizar muitas ações sem que se estabeleça uma ação única" (ARISTÓTELES, 2017, p. 95). Se em Aristóteles a ação teria uma primazia sobre as situações, Bekolo inverte a fórmula estilhaçando a unidade de ação, um dos mais fortes fundamentos da *Poética*, pois para o filósofo grego "é necessário que haja mimesis de um único evento, como ocorre com o enredo, que é a mimese de uma ação, ou seja, de uma ação única e que forma um todo" (ARISTÓTELES, 2017, p. 95). Ao fragmentar o enredo, de modo a não precisar saber mais em que capítulo se está, Bekolo ganha outras liberdades como começar pelo fim, romper a linearidade do tempo, fazer situações retornarem, matar e fazer reviver as personagens, e principalmente narrar, tal como sempre fizeram os contadores e as contadoras de histórias africanas.

No entanto, o curioso é que dentro de sua lógica crítica do simulacro, *O Enredo de Aristóteles* mimetiza também um filme policial onde algo deve ser descoberto. O Chefe da polícia encarrega seu subalterno, o Policial, de uma investigação: descobrir por que uma pessoa morre em um filme e a mesmíssima pessoa reaparece viva no filme seguinte. Todo filme policial tem sempre duas histórias que se entrelaçam: uma que aconteceu no passado e que diz respeito à história do crime, e uma outra no presente cujo enredo está vinculado à história da investigação do crime cometido. Se a primeira é uma história revelada, a outra é uma história reveladora. Não é à toa que Bekolo escolhe o filme policial, cuja estrutura narrativa nos remonta à tragédia mais bem-feita de todas as tragédias segundo Aristóteles: *Édipo Rei*. Édipo se coloca a missão de descobrir quem foi que matou Laio a fim de extinguir a peste que ameaçava Tebas. No final, descobrirá que foi ele mesmo o autor deste e de mais outro crime. Se no texto de Sófocles há uma coincidência entre aquele que investiga e aquele que executou o crime, se há o reconhecimento (*anagnórisis)*, em *O Enredo de Aristóteles* isto não se dá. Na verdade, não saberemos nem mesmo qual o resultado, pois a lata de filme entregue ao chefe pelo Policial como resultado da investigação não será aberta. Se as ações para Aristóteles deveriam tender a um clímax onde se daria a catarse, em Bekolo não há nem catarse nem clímax, mas uma indistinta distinção entre ficção e realidade - pois se não há uma Hollywood africana é "provavelmente porque não queremos produzir nosso cinema fora da vida. Porque quando está fora da vida, está morto. Como um parto de risco. Quem você escolheria? A mãe ou o filho? A vida ou o cinema? Porque quando o cinema se torna a sua vida, você está morto. O cinema está morto. Estamos todos mortos" (Trecho de *O Enredo de Aristóteles*, 1996).

O enredo pode até ser de Aristóteles, mas o que Bekolo faz com ele é uma outra história...



FILMOGRAFIA

A chegada do trem na estação. Direção: Louis Lumière, Auguste Lumière. França: Société A. Lumière et ses Fils. 1886, 1 min.

O Enredo de Aristóteles. Direção: Jean-Pierre Bekolo. França, Reino Unido, Zimbábue, Camarões: British Film Institute. 1996, 68 min.

REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. *Poética*. trad. Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2017.

BORWELL, David. O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos. In: RAMOS, Fernão (org.). *Teoria contemporânea do cinema*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005. Volume II.

METZ, Christian. *Linguagem e Cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1980.

SOBRE O AUTOR

Professor assistente do curso de cinema e audiovisual da UFRB e doutorando em Arte Cênicas na UFBA. Coordenou pedagogicamente diversos projetos na interface cinema-educação exibindo filmes (Cineclube Mário Gusmão) e criando cineclubes em escolas públicas (Projeto Lanterninha). Trabalhou como facilitador na formação de professores em audiovisual (Secretaria de Educação da Bahia) e em oficinas e consultorias de formação em audiovisual (Centro de Formação em Artes do Estado da Bahia, Museu de Arte Moderna da Bahia, Kabum-Escola de Comunicação Interativa). Foi sócio-diretor, de 2007 a 2015, da produtora Vogal Imagem onde co-realizou com Wallace Nogueira os curtas-metragens *Carranca* e *Menino do Cinco* filmes ganhadores de 25 prêmios, exibidos em 70 festivais em mais de 20 países e produziu os documentários *Álbum de Família*, dirigido por Wallace Nogueira, e *Curandeiros do Jarê*, dirigido por Marcelo Góis.

CURTAS-METRAGENS

CURTAS-METRAGENS



Cena do filme *Invisíveis*

SOBRE OS CURADORES

Álex Antônio



Graduando em Cinema e Audiovisual pela Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB), onde foi membro e coordenador do Cineclube Mário Gusmão, vem se dedicando à pesquisa em torno do cinema negro. É sócio fundador da Travessia Filmes, na qual tem realizado produções audiovisuais e oficinas de documentário. Já ministrou oficinas de produção audiovisual em escolas públicas de Cachoeira e Cabaceiras do Paraguaçu. Em 2017, foi Júri Jovem CachoeiraDoc e em 2020 fez parte da equipe curatorial da IX edição do mesmo festival.



Ema Ribeiro

Mulher, preta e cria de Salvador, é graduanda em Cinema e Audiovisual na Universidade Federal do Recôncavo da Bahia. Trabalha com diversas linguagens das artes: fotografia, videografia, projeção (vj) e arte digital. Desdobra-se em seus trabalhos atravessamentos interseccionais interligados pela perspectiva e estética afrofuturista, buscando a ressignificação a partir das imagens. Integra o Cineclube Mário Gusmão como designer, projecionista e coordenadora do projeto de formação Cinediáspora nas escolas públicas do Recôncavo baiano. Associada à APAN -Associação dos Profissionais do Audiovisual Negro. Produtora e VJ residente do Baile das Braba.

Jamile Cazumbá



Jamile Cazumbá tem 24 anos, vivida no bairro da Palestina (Salvador) e atual moradora do Recôncavo da Bahia. Graduanda em Museologia (UFRB), é coordenadora e produtora do Grupo de Pesquisa e Extensão Cineclube Mário Gusmão. Integra os projetos Práticas Desobedientes, Grupo de Pesquisa Ativista Raça Gênero e Subalternidade - Coletivo Angela Davis e faz parte do corpo editorial da revista Gravidade. Jamile transita por diversos campos das artes, como cênicas, visuais, música, curadoria, produção e cinema. Atualmente dedica-se principalmente ao campo das artes visuais, performance e literatura, pesquisando memórias ancoradas nos corpos de mulheres negras.

SESSÃO 01 MEMÓRIA: PERFORMATIVIDADES ENTRE-TEMPOS

Por Álex Antônio, Ema Ribeiro, Jamile Cazumbá

"Eu quero sentar ao seu lado na sombra das árvores, escutar a calma cadência da natureza, aprender com a sabedoria guia do silêncio. Percebi de uma forma conturbada que os sonhos frustrados não são tão gentis como eu pensei.
Eles nos lembram de todos os lugares que a estrada não passou, dos diferentes significados que nossos sonhos carregam, dos mistérios hipnotizantes que as paisagens reservam;
Eu sou grato por crescer ciente de que durante toda minha vida um homem magnífico cresceu em algum lugar distante de mim, lá no fundo, como um segredo bem guardado."

Um Cemitério de Pombos (2018)

Memórias gotejam corpos que dobram-se e desdobram-se em infinitos corpos, que transbordam além da matéria e performam entre-tempos. As reflexões, os debates e os sentidos aos quais os filmes desta sessão nos conduziram afirmam e requerem um novo olhar sobre eles, fazendo debruçar o pensamento sobre o corpo. O corpo é água, que vive a colidir com o tempo. A sessão Memória: performatividade entre-tempos traz como reflexão a memória, o tempo e o modo como o corpo e o espaço contam histórias.

De que forma essas memórias se manifestam, acalentam ou assombram?

Quanto silêncio há nas palavras? Quanto do vazio está cheio? ***Um Cemitério de Pombos*** (2018) transita por onde palavras parecem não caber, e as que cabem são enterradas. Talvez para cultivo ou para esquecer. Um personagem enterra a si mesmo. Como um corpo performa esse tempo-espaço de dor, no qual o oceano que liga é o mesmo que separa? Na sua profundeza, o filme parece caber mais água que na sua superfície.

Invisíveis (2019) brinca com as memórias e as presenças através das vivências e conflitos dos personagens e de como estes se relacionam com seus corpos, traumas, angústias e sensações. Às vezes é necessário sair, desfazer-se de si para ir atrás de si, sua identidade, anseio e desejos, em confronto com um sistema político, econômico e cultural. Os corpos transbordam em lugares secos, inundam e molham, regam o lugar.

A Lutadora de Boxe (2016) nos convida a viajar pela cidade de Dakar junto ao seu corpo



que é tomado por uma força desconhecida e densa que a coloca em um novo trajeto que não é da sua escolha. Essa força a leva ao encontro com a água, ao conflito, e arrebenta no mar. Porque nem sempre podemos controlar os impulsos que tomam o nosso corpo; ele involuntariamente dança, sorri, corre, fica tenso, dói, chora, grita, silencia.

Treino Periférico (2020) se constrói numa dança entre as palavras e o corpo. Nos arredores da cidade, treina-se o corpo e a mente. Dois dançarinos entram numa reflexão profunda sobre o papel que devem assumir na sociedade e o lugar que ainda hoje lhes parece destinado, contra a sua vontade. O filme externa e assume o lugar do corpo no espaço que o rodeia, reivindicando o direito de pertença daqueles corpos àqueles espaços.

As memórias são como ondas do mar, não podem ser contidas. Elas possuem seus próprios fluxos ora intimidantes, ora sedutores, flui como se esperasse o momento certo para emergir. A construção fílmica de **Bablinga** (2019) reproduz essa natureza volúvel das lembranças: o vai e vem, a desorientação, o fugaz.

essa sessão é mar em início, meio e fim.

UM CEMITÉRIO DE POMBOS

A CEMETERY OF DOVES

Direção Sultan Sangodoyin **Nigéria** 15 min **2018**

Um adolescente que está entendendo sua sexualidade ousa fazer confidências para alguém em quem confia numa sociedade onde é melhor manter tais descobertas em segredo.







SOBRE O DIRETOR

ADÉ SULTAN SANGODOYIN

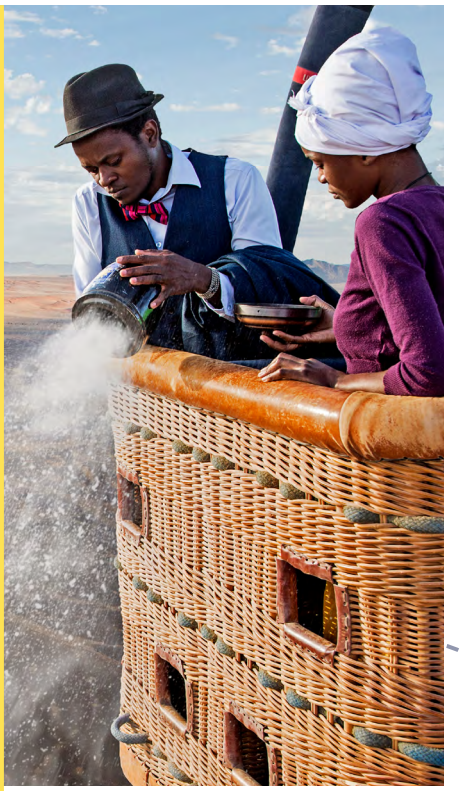
Cineasta e escritor nigeriano. Estudou Literatura Inglesa com Jornalismo na Universidade de Buckingham na Inglaterra. É conhecido por dirigir os filmes *Different Plains* (2015), *A Cemetery of Doves* (2019) e como coprodutor do filme *Eyimofe* (2020), que estreou no 70º Festival Internacional de Cinema de Berlim. Seus contos *A Language of the Inconscious*, *Dad Attempted Many Things and Failed*, *The Charred Flower* e *A Cocaine Fairytale* foram publicados na Kalahari Review e Agbowo Revista.

INVISÍVEIS

INVISIBLES

Direção Joel Haikali **Namíbia** 17 min **2019**

Dois indivíduos, sentindo-se irrelevantes para o mundo, se encontram em uma fase ruim de suas vidas. Em vez de se afogarem juntos, eles partem em uma jornada de amor próprio e liberdade. Ao viajarem pelo majestoso interior da Namíbia, a paisagem da psique de uma nação pós-Apartheid e da sua própria psique, eles encontram o seu lugar.





SOBRE O DIRETOR

JOEL HAIKALI



Cineasta namibiano, acadêmico e empreendedor criativo que escreve e dirige a maioria de suas películas, desde curtas-metragens aclamados, documentários e longas-metragens. Nos últimos dez anos ele se estabeleceu como um gerador de mudanças na indústria criativa africana. Joel tem mestrado em cinema e é ativamente envolvido na gestão do cinema e indústria criativa como Presidente do Conselho da Comissão de Cinema da Namíbia.

A LUTADORA DE BOXE

BOXING GIRL

Direção Iman Dijonne **Senegal** 26 min **2016**

O curta conta a história de amadurecimento de Adama, uma entediada cabeleireira de 17 anos que encontra luvas de boxe vermelhas depois de ser atropelada por uma moto. Ao calçar as luvas, ela é conduzida misteriosamente por toda a cidade de Dakar. Testada mental e fisicamente, Adama terá que lutar contra seus demônios para enfrentar a última luta.





SOBRE A DIRETORA



IMAM DIJONNE

Estudou economia antes de ir atrás de sua paixão e se matricular no curso de cinema nos Estados Unidos, onde dirigiu o filme estudantil *In the Jam* e ganhou experiência de set. Decidiu então retornar ao Senegal, onde trabalha atualmente como profissional freelancer, dirigindo videoclipes, vídeos corporativos e documentários. *Boxing Girl* é seu primeiro curta.

TREINO PERIFÉRICO

TREINO PERIFÉRICO

Direção Welket Bungué **Portugal/Guiné-Bissau** 20 min **2020**

Dois artistas saem para treinar - eles não cabem nos padrões do seu bairro, da sua cidade, nem da sua cultura impostora. Este é um filme feito na periferia da "grande Lisboa" e discursa poética e assertivamente sobre ocupação territorial, pós-colonialismo e desigualdade social ainda vigente na cultura portuguesa.



WELKET BUNGUÉ

Nasceu na Guiné-Bissau e vive atualmente em Berlim. É um artista transdisciplinar em trânsito permanente. Atua como protagonista do filme *Berlin Alexanderplatz* (Berlinale 2020), realizado por Burhan Qurbani. Assinou a curadoria da Mostra de Cinema Afrotela 2019, e em 2020 assumiu a curadoria de filmes de realizadores afrodescendentes para o Young South Film Festival (Portugal), com filmes do Brasil, Cabo Verde, Guiné-Bissau e Sao Tomé e Principe. É co-fundador da produtora KUSSA, desenvolve Escrita Dramática, Argumento de Cinema, Performances e Teatro. É licenciado em Teatro no ramo de Atores (ESTC/Lisboa) e pós-graduado em Performance (UniRio/RJ), membro permanente da Academia Portuguesa de Cinema desde 2015, e membro da Deutsche Filmakademie desde 2020. Em 2019 produziu mais de seis curtas-metragens tais como *Intervenção Jah*, *É Bom Te Conhecer* e *Corre Quem Pode, Dança quem Aguenta*.

SOBRE O DIRETOR



B A B L I N G A

BABLINGA

Direção Fabien Dao **França/Burkina Faso** 14 min **2019**

Moktar sempre disse que quando conseguisse fechar seu bar Bablinga ele voltaria para Burkina Faso. Esse dia chegou, mas ele não está pronto para partir. Nesse dia fantasmas lhe convidam para celebrar a última noite do bar.





SOBRE O DIRETOR



FABIEN DAO

Nasceu em Paris, do encontro de uma professora francesa com um diretor de cinema burquinense. Seu gosto pela música e cinema o levou ao departamento de som do FEMIS. Lá dirigiu *The Boromo's Caïman* (2015) e *It Rains on Ouaga* (2017). Em 2019 conclui sua trilogia em torno de seu pai com *Bablinga*.

SESSÃO 02 VIVÊNCIAS DO NOVO E PERSPECTIVAS DO AGORA

Por Álex Antônio, Ema Ribeiro, Jamile Cazumbá

O que é ser e estar sujeito?

A construção narrativa sob a perspectiva da infância, na individualidade de cada personagem, é transversal ao ambiente externo, ou seja, ao meio social e cultural. A segunda sessão, *Vivências do novo e perspectivas do agora,* traz diversas narrativas em torno das infâncias e tem como proposição um deslocamento do olhar para entendermos e discutirmos suas complexidades. Faz-se necessário desprender-se das imagens para atravessá-las; é preciso sair para observar. É sobre romper.

No processo curatorial, nos deparamos com muitos filmes nos quais a narrativa é conduzida sob a ótica da criança. Filmes que a priori só tinham como ligação a criança, juntos vão além e nos fazem perguntar: por que e como narrar sob o ponto de vista infantil? Qual a potencialidade da imagem? Como lidar com as violências no campo imagético e narrativo? Sob qual ponto de vista narrar? Qual o limite entre a denúncia e a ruptura com um imaginário opressor? E quais respiros esses filmes apresentam? Afinal, como deslocar o olhar?

O que liga é o mesmo que separa

Os corpos são geográficos e, paralelo a isso, são simbólicos, abrigam múltiplas identidades que, no cinema, manifestam suas experiências em corpo e imagem. Faz-se necessário o deslocar do olhar para perceber como as complexidades corpóreas-geográficas levam a determinadas construções imagéticas, evocando o lugar do sujeito e dos processos de subjetivação que entrecruzam a imagem. Os filmes nigerianos, por exemplo, têm fortemente a presença de denúncias, narrativas densas que exprimem imagens das quais queremos por vezes nos distanciar, ou colocá-las de uma outra forma.

No curta ***Encrenqueiro*** (2019), a guerra que aparece por entremeio da brincadeira das crianças Emeka e Obi evoca os conflitos nas relações de respeito e ancestralidade com o avô deste último e suas memórias, feitas de ausências e silêncios, traumas da guerra. Em ***Perdendo minha Fé*** (2018), por outro lado, a presença torna-se distante e opressora nas relações patriarcais, familiares e religiosas, que perpassam o corpo de Junior, uma criança que resiste a seguir os caminhos que lhe são traçados; o que é problematizado, no campo das imagens, de forma tênue e ao mesmo tempo precisa. Como essas relações de distanciamento podem interferir na construção dos sujeitos e que marcas podem deixar? Em ***Tab*** (2019), as trocas de olhares através do reflexo do retrovisor evidenciam o

distanciamento na relação entre o pai e Khanya (a filha mais velha), que passa por um momento importante da sua vida tensionando e expondo os conflitos existentes nesta relação. O que fazemos quando passamos a decodificar as relações que se estabelecem socialmente entre os corpos familiares?

De que modo as questões estéticas podem nos fazer refletir sobre nós mesmos? Buhle, personagem principal do filme ***Cabelo com Balanço*** (2014), nos propõe aprofundar o olhar sobre cotidianos e a revisitar questões que também nos tocam aqui, relacionadas à construção dos ideais de beleza. ***Boa Noite*** (2019) é sobre um dia atípico de duas crianças. Entre um jogo de futebol e um passeio à cidade, Matilda e Prince constroem uma relação com Bogah mediada pelo mar e por uma câmera. Enquanto o mar estabelece conexões que envolvem medo, curiosidade e afetos, a câmera pode representar tanto um ponto de conflito como a criação de uma outra perspectiva das imagens agenciadas por Prince.



ENCRENQUEIRO

TROUBLEMAKER

Direção Olive Nwosu **Nigéria** 11 min **2019**

Obi está com calor, entediado e desesperado por algo a fazer. Quando seu melhor amigo, Emeka, lhe dá um pacote de fogos de artifício, os garotos decidem se divertir. Mas as coisas saem do controle e Obi aprende pela primeira vez que atos têm consequências e que há coisas que ele não consegue entender. Ambientado na Nigéria oriental, o curta é uma história de amadurecimento sobre masculinidade, violência e os efeitos da guerra em comunidades ao longo de gerações.





SOBRE A DIRETORA



OLIVE NWOSU

Escritora e diretora premiada de Lagos, Nigéria. Olive estudou cinema documental em Praga e fez Mestrado em Artes em roteiro e direção na Escola de Artes da Universidade Colúmbia (Nova York). Sua obra é formada pela natureza fragmentária de suas experiências de vida – ao longo de vários continentes e identidades. São temas tipicamente focados no lugar do marginal e o africano, desafiando o *status quo* de quem e o que nós crescemos acostumados a ver no cinema.

PERDENDO MINHA FÉ

LOSING MY RELIGION

Direção Damilola Orimogunje **Nigéria** 14 min **2018**

Junior é forçado a se converter religiosamente e as consequências são devastadoras.



SOBRE O DIRETOR

DAMILOLA ORIMOGUNJE



Nigeriano de 28 anos, roteirista e diretor de cinema. Formado em Comunicação pela Caleb University, em Lagos, Nigéria. Seus curtas-metragens foram selecionados e exibidos em mais de 40 festivais incluindo Luxor African Film Festival, The African Film Festival, Lake International Pan African Film Festival, vencendo prêmios de Melhor Curta e Melhor Ator. Em 2014 venceu a competição de curtas das Nações Unidas promovida pela Homevida Short. Seus filmes giram em torno de temas como amor, traição, depressão e morte. Tem como inspiração as obras de Wong Kar-Wai e Ingmar Bergman. Damilola se vê como parte de uma nova geração de nigerianos cineastas criando conteúdo africano visualmente atraente, não convencional e de apelo social.

TAB

TAB

Direção Hlumela Matika **África do Sul** 13 min **2019**

Khanya, com 15 anos de idade, é a mais velha de duas irmãs e anseia por uma vida normal. Todo dia, após a escola, seu pai, viciado em corridas de cavalos, a pega na escola e a leva ao ponto de apostas, onde a deixa com sua irmã caçula no carro por horas, com a instrução rígida de nunca entrar na arena de apostas. Um dia as coisas saem do controle.





SOBRE A DIRETORA

HLUMELA MATIKA



Diretora, escritora e produtora nascida em 1986 na África do Sul. Graduada em produção de cinema pela Escola de Cinema AFDA, em 2016 ganhou a prestigiosa bolsa Fulbright para seguir com seus estudos na Syracuse University Upstate New York. Em 2017 escreveu e dirigiu *Lalibela*, um curta-metragem documentário híbrido que foi selecionado e exibido no Silicon Valley African Film Festival (2017), The African International Film Festival (2017) e Meraki Film Festival (2018). Seu segundo curta-metragem *The Strong Black Woman* (2018) foi selecionado pela publicação online de Berlim Women Cinemakers 2018. Produziu também um curta-metragem experimental *The Body Remembers* (2019), que explora o legado da etnografia e a autoimagem. Em 2019 foi selecionada para participar da International Filmmaking Academy em Bolonha (Itália). Atualmente, mora na África do Sul e trabalha como cineasta independente.

CABELO COM BALANÇO

HAIR THAT MOVES

Direção Yolanda Mogatusi **África do Sul** 19 min **2014**

Uma jovem entra em uma competição de canto com a esperança de ganhar um carro que facilite seu trajeto para uma escola distante, e tenta de tudo para que seu cabelo afro e curto balance ao vento como o de sua estrela pop favorita.



SOBRE A DIRETORA

YOLANDA MOGATUSI



Graduada pela escola de cinema sul-africana AFDA, trabalhou na TV com o seriado africânder para a SABC Askies, que ela co-criou com Teboho Pietersen. Depois do sucesso do seriado, prosseguiu criando outro programa híbrido sobre estilo de vida adolescente para a SABC 3, chamado *Meet Hoe Food*. O programa durou duas temporadas.Yolanda também participou do programa de escrita NFVF Spark e participou do seminário de ficção de Robert McKee quando ele estava na África do Sul, em 2011. Em 2012 foi selecionada entre 50 outros cineastas africanos para fazer parte do 5th Durban Talent Campus que é afiliado com o Berlinale Talent Campus. Também foi selecionada para participar do programa Focus Features Africa First com seu curta-metragem *Cabelo com Balanço*.



BOA NOITE

DA YIE

Direção Anthony Nti **Gana/Bélgica** 21 min **2019**

Em um dia ensolarado em Gana, um estrangeiro se aproxima de duas crianças e as leva em uma viagem inesperada. Os três se dão tão bem que "Bogah", o estrangeiro, começa a questionar sua intenção inicial.



SOBRE O DIRETOR



ANTHONY NTI

Nasceu em Gana em 1992 e se mudou para a Bélgica quando tinha por volta dos 10 anos. Estudou cinema no RITCS em Bruxelas e se tornou parte de uma cena artística variada, fazendo comerciais e vídeos de música com uma infinidade de jovens artistas talentosos. Sua obra tem um quê especial que a torna viral – seu vídeo *Black Magic* (*Yung Mavu*) teve mais de 20 milhões de visualizações. Seus curtas-metragens *Kwaku*, *Only Us* e *BOI* foram favoritos em festivais. Anthony desenvolveu um estilo jovem e inovador com um sabor exótico – uma mistura de sol e frieza. *Boa Noite* teve excelente entrada em festivais internacionais e alcançou a *shortlist* do Oscar 2021 de melhor curta-metragem.

SESSÃO

03 CORPO-TERRITÓRIO: TRANSVERSALIZANDO OS ESPAÇOS

Por Álex Antônio, Ema Ribeiro, Jamile Cazumbá

E quando você está ou quer ir para um território que não te abriga? Seria um sonho?
O que te motiva ir para um lugar distante? O que te mobiliza mudar de lugar?

Essa sessão é sobre romper imagens recriando olhares e corpos que cortam os tempos: é sobre o corpo-território. Os filmes reunidos aqui propõem transitar e compreender as complexidades do ser; refletir sobre seus sonhos, vontades e desejos de trânsito. É sobre a experiência do questionamento de quem se é e para onde se deseja ir. Seja para outro país, para o espaço, outro planeta, ou para dentro de si. É sobre a subjetividade da existência e a interação com o mundo. É sobre o território e os deslocamentos feitos pelo chão, mas também pela subjetividade, e sobre os saltos que damos quando finalmente percebemos se a gravidade nos joga de volta para o chão ou nos propõe permanecer flutuando.

Um corpo deslocado no mundo dentro de vários espaços, em órbita para sempre. ***Ethereality*** (2019) esboça muito bem isso com seu personagem astronauta, vagando nos diversos cantos de uma cidade, tentando decidir se volta ou não para suas origens, porque "sobreviver às vezes significa ter que abandonar seu lar". Lar é uma palavra carregada de memórias, de cheiros, de cores e espaços que podem ser reavivados em qualquer lugar. No entanto, há uma dupla consciência nas pessoas radicadas em outro país. Elas já não mais se sentem no lar no país de origem, nem no escolhido para morar. ***Ward e a Festa da Henna*** (2020) traz uma outra abordagem: o que é estar em seu território e não ser reconhecido como parte do mesmo?

No curta ***O Azul Branco Vermelho do Meu Cabelo*** (2016), a personagem busca transformações em si para ser aceita em um local que a princípio não é seu. O "fora de quadro" faz com que Seyna raspe seu cabelo para conseguir uma carteira de identidade. "Mãe, para os pilotos não é importante caminhar, o que eles querem é voar", diz Youri, personagem principal de ***Gagarine*** (2015). Youri Gagarine tem o sonho de flutuar. Alcançar o espaço e, assim, sonhar. Este, mais que um lugar imaginário e de fantasia, propõe uma sensação. Por mais que esse sonho possa parecer distante, seu corpo flutua sempre que é possível e traz as estrelas para perto de si. Desafia o estado, a sociedade e de certo modo, a si mesmo.

ETHEREALITY

ETHEREALITY

Direção Kantarama Gahigiri **Suíça/Ruanda** 14 min **2019**

Abandonado por 30 anos no espaço. Como é a sensação de finalmente voltar para casa? Uma reflexão sobre a migração e o sentido de pertencimento.





SOBRE A DIRETORA



KANTARAMA GAHIGIRI

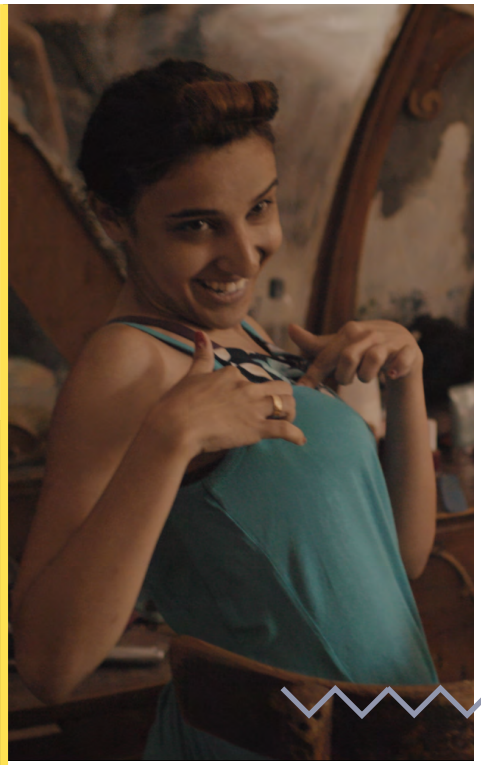
Cineasta ruandesa, *Tapis Rouge*, seu primeiro longa-metragem, recebeu prêmios mundiais, incluindo o Prêmio TV5Monde de Melhor Longa-Metragem de Língua Francesa, seguido por um lançamento em salas de cinema na Suíça e França (2017). Em 2019, Kantarama escreveu e dirigiu *Ethereality*, premiado no Rastro Festival (Brasil). Atualmente desenvolve o longa-metragem *Tanzanite,* uma odisséia futurística, feminista e ecológica ambientada no Quênia em 2045. Kantarama foi selecionada em diversas residências como o Realness Institute Residency (África do Sul 2018), La Fabrique (Festival de Cannes 2019) e Moulin d 'Andé - CÉCI (França 2020). Em 2021 fez parte do Berlinale Talents.

WARD E A FESTA DA HENNA

HENET WARD

Direção Morad Mostafa **Egito** 23 min **2020**

Halima, uma pintora de henna sudanesa, vai até a casa de uma jovem noiva egípcia para prepará-la antes de seu casamento, com sua filha de 7 anos "Ward", que perambula para conhecer o lugar. Sob o olhar de Ward, o encontro entre as duas mulheres evolui da cumplicidade a tensões surgidas subitamente.





SOBRE O DIRETOR

MORAD MOSTAFA

Cineasta egípcio, nascido em 1988 no Cairo. Estudou direção de cinema em Cinema Palace e começou sua carreira como diretor assistente, onde trabalhou com muitos diretores. Seu último filme como assistente foi o de Ayten Amin *SOUAD,* selecionado no Festival de Cinema de Cannes de 2020. Iniciou sua carreira de diretor em 2019, quando escreveu e dirigiu seu primeiro curta-metragem *Ward e a Festa da Henna* que teve sua primeira exibição mundial no Festival Internacional de Curta-Metragem Clermont-Ferrand na Competição Internacional. O filme foi selecionado em mais de 100 festivais por todo o mundo, incluindo 20 festivais que qualificam para o Oscar, e ganhou muitos prêmios. Em 2020 ele também escreveu e dirigiu seu segundo curta-metragem *What We Don't Know About Marian*.



O AZUL BRANCO VERMELHO DO MEU CABELO

LE BLEU BLANC ROUGE DE MES CHEVEUX

Direção Josza Anjembe **França** 21 min **2016**

Com 17 anos, Seyna, uma adolescente de origem camaronesa, se apaixona pela história da França, o país que a viu nascer. Com a formatura e a maioridade se aproximando, Seyna quer apenas uma coisa: conseguir a nacionalidade francesa. Mas seu pai se opõe totalmente.



SOBRE A DIRETORA



JOSZA ANJEMBE

Nascida em Paris com ascendência camaronesa, Josza Anjembe é diretora, documentarista, roteirista e jornalista. Tem mestrado em Comunicação e Informação pela Universidade de Paris VIII e atuou como jornalista em diversas empresas, como TF1, France5, France2, Africa242 e Canal+. Em 2011 passou a dirigir seus próprios filmes. O *Azul Branco Vermelho do meu Cabelo* é sua primeira ficção, e seu segundo curta *Freed* competiu no Cesar 2021.

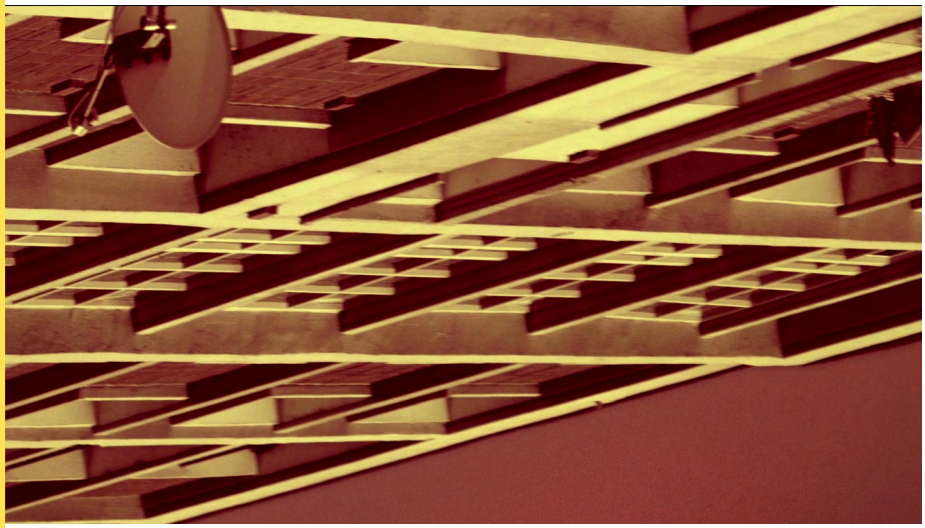


GAGARINE

GAGARINE

Direção Fanny Liatard e Jérémy Trouilh **França** 15 min **2015**

Youri tem 20 anos e mora com sua mãe em Ivry, a cidade que o viu crescer. Mas a demolição do condomínio onde moram se aproxima: a cena de seus sonhos de infância desaparecerá. Como decolar quando já não há mais uma nave espacial?



SOBRE OS DIRETORES



FANNY LIATARD
JÉRÉMY TROUILH

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

ATIVIDADES PARALELAS

ATIVIDADES PARALELAS
ATIVIDADES PARALELAS



Cena do filme *Boa Noite*



IMERSÃO EM PERSPECTIVAS:

LIVRE DIÁLOGO SOBRE CURADORIA A PARTIR DE CURADORIAS

Facilitador: Fabio Rodrigues Filho

Data: 21 a 30 de Janeiro de 2021

Modalidade: Online

15 Selecionados dos Estados da Bahia, Pernambuco, São Paulo, Rio Grande do Norte, Minas Gerais, Santa Catarina e Distrito Federal.

Esta atividade online e gratuita teve por objetivo a criação de um grupo provisório para reflexão conjunta acerca de processos, práticas e pensamentos em torno da curadoria e programação em cinema. A partir de algumas proposições - leituras, entrevistas, visionagem de programas, exercícios com imagens, partilha de experiências e estudo de proposições -, foram discutidos processos e procedimentos curatoriais, bem como foram propostas reflexões de modo mais abrangente sobre crítica, pesquisa e mediação em cinema. Esta proposição não se configurou como uma oficina, mas um espaço de trocas, de livre diálogo e de investigação sobre o campo interdisciplinar que é a curadoria. Chamamos essa ação experimental de imersão sublinhando o desejo de durar um pouco mais em algumas experiências vivas, ativando um repertório de questões e dilemas, a fim de que coletivamente se deter em alguns exemplos de curadorias: experimentando suas perspectivas e nos esforçando para desmistificar, interrogar e sondar sentidos para este campo de atuação. Ao todo foram seis encontros ao longo de duas semanas, onde foi acionado um repertório de imagens, textos, programas e mostras, com vistas a fazer dessa imersão uma tentativa de compor juntos/as sínteses provisórias, bem como proliferar questões complexificando o que se entende por curadoria em cinema. Esta atividade foi voltada para jovens estudantes de cinema (ou áreas afins), cineclubistas e também trabalhadores do cinema em começo de trajetória com interesse no tema.



Fabio Rodrigues Filho

Fabio Rodrigues Filho atua na crítica, programação, pesquisa e realização em cinema. Mestrando em Comunicação pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), graduou-se na mesma área na Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB). É membro dos grupos Áfricas nas Artes (Cahl/UFRB) e Poéticas da Experiência (UFMG). Compôs a comissão de seleção de festivais, mostras e laboratórios de filmes, a exemplo do FestCurtas BH (2019-2020), Festival Internacional do Audiovisual Negro do Brasil – FIANB (2020), Diáspora Lab (2018), Mostra de Cinema Contemporâneo do Nordeste (2018), etc. Compôs também a equipe curatorial do IX CachoeiraDoc, festival junto ao qual vem contribuindo ao longo dos últimos anos. Cineclubista, participou do Cineclube Mário Gusmão, Cine Tela Preta, Cinema em Vizinhança, etc. Realizador do filme ensaio "Tudo que é apertado rasga" (2019). Trabalha ainda como cartazista, realizando pôster para diversos curtas-metragens e mostras de cinema. Contribui com textos para revistas, catálogos, sites e para o blog pessoal Tocar o Cinema.



Cena do filme *Sawaka*

CURSO CINEMAS AFRICANOS NA(S) HISTÓRIA(S) E TEORIA(S) DO CINEMA

Facilitadoras: Ana Camila Esteves e Jusciele Oliveira

Data: 17 a 27 de Fevereiro de 2021

Modalidade: Online

281 inscritos de todo o país. 55 selecionados dos Estados da Bahia, Pernambuco, São Paulo, Rio de Janeiro, Minas Gerais, Ceará, Pará, Sergipe, Paraná, Rio Grande do Norte, Rio Grande do Sul e Distrito Federal.

O curso Cinemas Africanos nas História(s) e Teoria(s) do cinema se propôs a discutir as histórias e teorias do cinema em sua articulação com os cinemas africanos. Considerando tanto a ausência das cinematografias da África nas discussões teóricas em cursos universitários de cinema no Brasil como a crescente demanda dos estudantes por este repertório, este curso buscou iniciar um gesto de preencher esta lacuna dentro do espaço acadêmico.

Ministrado pelas pesquisadoras Ana Camila Esteves e Jusciele Oliveira, o curso foi online, gratuito e voltado para estudantes e professores de cinema em universidades do Brasil (preferencialmente públicas e da Bahia). Durante os encontros, as professoras discutiram teorias e historicidades do cinema trazendo as cinematografias da África para o primeiro plano. O objetivo foi fornecer repertório e ferramentas de análise para que tanto alunos como professores possam compreender o lugar dos cinemas africanos no estudo e pesquisa em cinema no Brasil. As aulas abordaram nomenclaturas associadas aos filmes africanos, abordagens possíveis do cinema de autor e autoria, dos gêneros cinematográficos e documentários, além de articular questões de espectatorialidade, difusão (festivais e Netflix) e atividade da crítica de cinema no Brasil, propondo novos contextos de análises temáticas, teóricas, historiográficas e estéticas.

Ana Camila Esteves



Graduada em Comunicação com Habilitação em Jornalismo na Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia (2009) com pesquisa sobre o cinema autoral do realizador espanhol Julio Medem. Mestre em Comunicação com ênfase em Cinema pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da UFBA (2012), com pesquisa sobre o cinema autoral a partir de uma perspectiva de análise da narrativa. Atualmente desenvolve pesquisa no âmbito do doutorado sobre os cinemas africanos contemporâneos no mesmo programa. É cofundadora e curadora da Mostra de Cinemas Africanos e curadora colaboradora do Africa in Motion Film Festival (Escócia). Publicou artigos e ensaios sobre os cinemas africanos em diversas revistas e catálogos, e coeditou o e-book *Cinemas Africanos Contemporâneos – Abordagens Críticas* (Sesc São Paulo) com Jusciele Oliveira em 2020. Facilitou aulas e cursos em torno de diversos temas sobre as cinematografias da África no âmbito da Mostra de Cinemas Africanos, do Cine África, do Sesc São Paulo, da Escola Superior de Propaganda e Marketing (ESPM) São Paulo, da Ulbra – Universidade Luterana do Brasil, do GT África RS, da Unicamp e da Intercom – Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, além de ter sido professora convidada na School of Arts da University of London (Inglaterra), e na Faculty of Media + Art + Performance da University of Regina (Canadá).



Jusciele Oliveira

Possui graduação em Letras Vernáculas pela Universidade Federal da Bahia (2006). Especialização em Metodologia do Ensino de História e Cultura Afro-Brasileiras e Docência do Ensino Superior (2010). Mestre em Literatura e Cultura, pela Universidade Federal da Bahia (2013), com a dissertação sob o título "Tempos de Paz e Guerra: dilemas da contemporaneidade no filme Nha fala de Flora Gomes". Doutora em Comunicação, Cultura e Artes pelo Centro de Investigação em Artes e Comunicação da Universidade do Algarve, em Portugal (2018), com bolsa da CAPES Doutorado Pleno no Exterior, com a tese; "Precisamos vestirmo-nos com a luz negra": uma análise autoral nos cinemas africanos - o caso Flora Gomes. Tem textos publicados nacional e internacionalmente sobre literatura, cinema e cultura africanas, notadamente, sobre a Guiné-Bissau e Flora Gomes. Coeditou o e-book *Cinemas Africanos Contemporâneos – Abordagens Críticas* (Sesc São Paulo) com Ana Camila Esteves em 2020. Atualmente, é investigadora colaboradora do Centro de Investigação em Artes e Comunicação (CIAC/Ualg-Portugal) e pesquisadora do Laboratório de Análise Fílmica, da Universidade Federal da Bahia (Facom/Ufba).



Cena do filme *Softie*

MESA REDONDA

ATIVISMOS CONTEMPORÂNEOS NO CINEMA DOCUMENTÁRIO NA ÁFRICA:

UMA CONVERSA A PARTIR DA PROGRAMAÇÃO DA MOSTRA DE CINEMAS AFRICANOS

Com base na programação de longas-metragens desta edição especial, a mesa redonda discutiu o cinema documentário contemporâneo na África. A ideia foi conversar sobre a perspectiva trazida pela própria seleção da Mostra, cujo tema ou recorte central gira em torno de ativismos contemporâneos nos cinemas da África. Convidamos profissionais do cinema e do documentário no âmbito da academia para situar as discussões e reflexões possíveis sobre estes filmes nos estudos de cinema no Brasil.

MEDIADORA

Gabriela Almeida



Professora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Práticas de Consumo (PPGCOM) da ESPM-SP, onde lidera o grupo de pesquisa Sense - Comunicação, consumo, imagem e experiência. Autora do livro *O ensaio fílmico ou o cinema à deriva* (Alameda, 2018) e co-organizadora da coletânea *Comunicação, Estética e Política: epistemologias, problemas e pesquisas* (Appris, 2020). Membro da Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual (SOCINE) desde 2009 e integrante da diretoria da entidade na gestão 2019-2021. Produtora e curadora do Seminário Pensar a Imagem, no festival Cine Esquema Novo, em Porto Alegre.

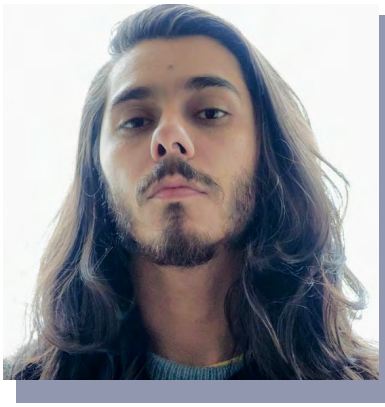
SOBRE OS CONVIDADOS



Amaranta Cesar

Professora do Curso de Cinema e Audiovisual da UFRB, tem doutorado em Cinema e Audiovisual pela Universidade de Paris III - Sorbonne-Nouvelle (2008) e realizou pesquisa de pós-doutorado na New York University e na UFPE. É idealizadora e coordenadora do Cachoeiradoc - Festival de Documentários de Cachoeira (BA) e coordenadora do Grupo de Estudos e Práticas em Documentário. Tem participado de inúmeros festivais como júri, curadora, palestrante e conferencista. Dirigiu e roteirizou *Maré* (2018), curta-metragem híbrido, exibido em diversos festivais (16o DocLisboa; 7o Curitiba IFF [Prêmio de Melhor Curta Brasileiro]; 20o Belo Horizonte ISFF, entre outros).

Dieison Marconi



Pós-doutorando no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Práticas de Consumo da ESPM-SP. Doutor em Comunicação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS, com período sanduíche realizado na Universidade Complutense de Madrid (UCM). É Mestre em Comunicação e Bacharel em Comunicação Social (Jornalismo) pela Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). Como pesquisador, se dedica aos estudos das relações entre imagem, estética, política e estudos queer.



Gilberto Sobrinho

Professor de estudos de cinema e TV e vídeo, na graduação (Midialogia) e pós-graduação (Artes Visuais e Multimeios), no Instituto de Artes da Unicamp, em Campinas -SP. Foi professor visitante na San Francisco State University (EUA) e na Universidad Iberoamericana (MX), onde ministrou disciplinas sobre documentário, um de seus campos de ensino e pesquisa. É também realizador, dirigiu curtas-metragens, videoarte e websérie documental, com foco, principalmente, em questões afrodiaspóricas.

SETE FILMES, INFINITAS PERGUNTAS

Por Gabriela Almeida



Se os esforços que vêm sendo empreendidos nos últimos anos no Brasil para ampliar a circulação e o debate em torno dos cinemas africanos incluem uma justa busca por considerá-los em seus aspectos estéticos e narrativos, para além dos contextos sociopolíticos neles mostrados e das suas questões de financiamento e produção, também é verdade que, com frequência, a discussão volta a um ponto que está longe de ser superado na história do cinema e, mais amplamente, da cultura midiática: o direito de se narrar. Quando se trata de filmes documentários esse chamado é ainda mais forte, como mostraram as obras selecionadas pela curadoria desta edição da Mostra de Cinemas Africanos produzida em parceria com o Cineclube Mário Gusmão, da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB).

O direito de se narrar e, mais especificamente, uma discussão em torno da ideia de imagens em disputa atravessou a mesa redonda *Ativismos contemporâneos no cinema documentário na África*[1], da qual participaram Amaranta Cesar, professora do curso de Cinema e Audiovisual da UFRB, idealizadora e coordenadora do Cachoeiradoc – Festival de Documentários de Cachoeira e realizadora; Dieison Marconi, pós-doutorando no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Práticas de Consumo da ESPM (PPGCOM

1 A mesa redonda pode ser acessada aqui: https://youtu.be/pV7EKY8HF0E.

ESPM) e pesquisador das relações entre imagem, estética, política e estudos *queer* e Gilberto Sobrinho, professor do Departamento de Multimeios, Mídia e Comunicação da Unicamp, pesquisador das representações afro-brasileiras e diaspóricas e do cinema negro, *queer* e LGBT, além de realizador de documentários.

Na condição de mediadora, iniciei o debate interessada em discutir uma noção alargada de ativismo que se fazia presente nos filmes. Em alguns deles, se tratava de mostrar mais efetivamente um ativismo político explícito, como em *Softie* (Quênia, 2020, dir. Sam Soko), que aborda a trajetória do jovem ativista queniano Boniface Mwangi e os conflitos que vive ao administrar a vida pública-política em um contexto de muitos riscos à sua integridade física com a sua vida pessoal, seu convívio familiar como homem casado e pai de duas crianças que é frequentemente cobrado quanto aos riscos que corre para continuar, como o próprio personagem diz, servindo a seu país.

Em outros filmes, é possível pensar em um ativismo ligado a questões de visibilidade de gênero, às condições de apagamento de mulheres em suas próprias famílias e de reaparecimento dessas mulheres pelos olhos, ouvidos, mãos e esforços de mulheres mais jovens que fazem filmes na tentativa de restituir as trajetórias daquelas que foram apagadas, valendo-se para isso de memórias e arquivos familiares. É o caso de *Descobrindo Sally* (Etiópia/Canadá, 2020, dir. Tamara Dawit) e de *Vamos conversar* (Egito, 2019, dir. Marianne Khoury).

A curadoria fez emergir também uma noção de ativismo como existência e resistência, como em *Sakawa* (Gana, 2018. dir. Ben Asamoah), *Um lugar sob o sol* (Marrocos, 2019, dir. Karim Aitouna) e *Me chamo Samuel* (Quênia, 2020, dir. Peter Murimi), filmes que mostram, a partir de situações bastante distintas, a luta pela sobrevivência em contextos de severas restrições materiais ou de impossibilidade de vivências de sexualidades dissidentes.

Não menos importante, em *Pare de nos filmar* (Holanda/República Democrática do Congo, 2020, dir. Joris Postema) o ativismo aparece na forma como os atores sociais registrados pelo diretor, um holandês que vai filmar a/na República Democrática do Congo, interpelam direta e imperativamente Postema e dizem: "para de nos filmar". O pedido nunca é atendido e algumas perguntas se colocam: por que produzir uma imagem? Quem filma? De onde filma? Para quem filma?

Ao comentar essa noção expandida de ativismo que os filmes colocam em cena, Amaranta Cesar afirmou que encontra em René Vautier, uma das primeiras pessoas a filmar a África em uma perspectiva anticolonial (ainda que seja um francês), uma definição do filme ativista, militante ou engajado – como preferirmos chamar – como aquele que busca produzir intervenção social, que carrega em si o desejo de atuar e intervir na história. A questão passa a ser, para Amaranta, como o cinema pode participar da história, da transformação do curso histórico construindo perspectivas políticas outras, contra-hegemônicas, afastadas daquelas das grandes narrativas midiáticas ou do cinema hegemônico. Assim, uma disputa pelas imagens tem relação com a disputa política, e outra pergunta aparece: qual a relação das disputas simbólicas com as disputas materiais, com as disputas da história?

Gilberto Sobrinho, em um recuo histórico em relação ao presente imediato, relembrou a história do ativismo audiovisual ligado mais ao vídeo do que propriamente ao cinema, especialmente no caso brasileiro, e pontuou que o cinema africano pós-independência, autônomo e liberto, faz ver como dado central a diáspora. Há nos filmes uma condição afrodiaspórica ligada à maneira como a imagem é recomposta, produzida e como ela circula e com quem dialoga para além

do continente africano. E nas dinâmicas entre reivindicação, intervenção e transformação com ou por meio do cinema, a reivindicação antecede a intervenção: é preciso produzir visibilidade e construir capilaridade para transformar.

Para Dieison Marconi, ao pensar sobre cinema ativista ou militante a partir dos filmes presentes na programação da mostra, outras perguntas se colocaram: para além de pensar a quem as imagens são endereçadas e como serão vistas, há em alguns dos filmes, especialmente *Softie* e *Um lugar ao sol*, um processo de acompanhamento de um acontecimento em curso. Como pensar, então, no que as imagens podem fazer no próprio momento da filmagem, quando elas registram processos históricos enquanto eles se desenrolam? Como os filmes se inserem enquanto prática política e ativista nesses processos e também depois, reverberando em mostras e festivais, por exemplo? Como reagir ainda a certa crítica que tende a apontar uma oposição entre invenção formal e ativismo, como se a política chegasse antes do cinema?

Pare de nos filmar: um filme desnecessário?

Único filme da programação de longas-metragens da Mostra assinado por um realizador europeu, *Pare de nos filmar* foi o responsável pelo retorno ao debate sobre o direito de (se) filmar e a atualização das formas de colonialidade no presente nas relações entre Europa e África. A partir da afirmação-provocação de Gilberto de que se trataria de um filme desnecessário, passou-se a discutir o que fazer com esse filme, uma vez que ele está aí e será visto.

Para Dieison, com todos os seus problemas, *Pare de nos filmar* é um filme que coloca uma pergunta incômoda: existe um espaço cinematográfico, econômico, político e social que não seja um espaço de negociação e de conflito? Existe algum espaço que não seja de negociação e de tradução, pensando nos termos de Homi Bhabha? O que o filme mostra de forma escancarada é que o processo de colonialidade é ainda uma pedra no sapato de todo o mundo e comunidades que são frequentemente colocadas em termos opostos - colonizado e colonizador, ocidental e não ocidental, europeu e africano – são obrigadas a negociar. E é necessário que o conflito seja mantido, porque ele também é o espaço da política.

Como o realizador europeu branco negocia é, para Amaranta, a pergunta fundamental. O diretor Joris Postema, holandês, tem total agência sobre o filme (o filme é dele, afinal) e se coloca na cena de negociação fílmica como alguém sem agência, produzindo um lugar truncado. O que se produz, então, é uma cena de fragilidade branca em que ele se pergunta, como se fosse efetivamente escutar, se deve ficar ou ir embora. Amaranta considera que Postema se coloca em uma posição passiva de extrema escuta que é totalmente inversa ao que ele efetivamente faz. Assim, mais incômoda do que a pergunta que o filme coloca (quem pode filmar?) é a constatação de que o realizador não se coloca na negociação com todos os termos de que dispõe, ao contrário do que encena. Para Amaranta, retomando também Homi Bhabha, a questão é de local de enunciação e não de transferência de tecnologia. No caso de Postema em *Pare de nos filmar*, a inscrição da perspectiva está jogando com os dois termos, a representatividade e a representação, não está em um lugar só. O cineasta questiona a posição de todos os seus interlocutores, mas se coloca na cena como uma ingenuidade perturbadora, no limite do cinismo.

Gilberto considerou também que se trata de uma performance cínica, quando refletimos sobre as necessidades da arte e sobre os modos como um objeto artístico responde às questões do seu tempo. Haveria então, no filme, uma espécie de assincronia na perspectiva de um sujeito deslocado que produz uma obra à qual

falta contemporaneidade e restam atributos neocoloniais. E por que o cinema dá espaço para isso, indaga o pesquisador? Porque Postema dispõe de recursos e de acesso a um dos principais festivais de documentário do mundo, realizado em seu país, o International Documentary Filmfestival Amsterdam (IDFA).

O incômodo produzido pelo filme, para Gilberto, está no modo como o cineasta enquadra os outros e se coloca arrogantemente acima de todos. Impõe fronteiras rígidas, afirma e reafirma sua ocidentalidade. Não haveria contágio, transculturalidade? Uma pessoa oriunda da África que está na Europa é africana e apenas africana para sempre? Quando se considera a tradição documental ligada às ciências humanas como uma prática que questiona o mundo em que se insere, o que dizer desse filme em que o diretor reforça fronteiras, poderes e distanciamentos, ao mesmo tempo em que solicita das plateias alguma complacência na medida em que se mostra "levando pedradas", numa espécie de narcisismo às avessas, para remeter a uma expressão utilizada por Fernão Ramos (2002)[2]?

Ética, alteridade e endereçamento: para quem se filma?

Em outros filmes da mostra, como *Sakawa* e *Me chamo Samuel*, questões éticas de outra ordem estão bastante presentes e permitem perguntar por onde circulam as imagens que mostram atores sociais que levam formas de vida proibidas em seus países? No caso de *Me chamo Samuel*, os riscos em que os personagens se colocam ao aceitar participar do filme são imensos: filmado no Quênia, país em que práticas homossexuais são criminalizadas e fatores sociais e religiosos produzem inclusive perseguição civil – não apenas legal – a pessoas LGBTQIA+, o diretor (um homem cis heterossexual) acompanha a trajetória de Samuel e de seu companheiro Alex com todas as dificuldades e violências envolvidas na afirmação de uma existência gay, inclusive no âmbito familiar.

Inevitável lembrar de *Rafiki*, da queniana Wanuri Kahiu, ficção que mostra um relacionamento homoafetivo lésbico e que se tornou um marco histórico do cinema do Quênia ao ser exibido na mostra *Un Certain Regard*, no Festival de Cannes, em 2018, e foi proibido no país de origem da diretora, que correu também o risco de receber uma pena de 14 anos de prisão pela realização da obra que, no entendimento das autoridades locais, "legitimava a homossexualidade". No entanto, enquanto o fato de se tratar de uma ficção e a enorme repercussão internacional do filme de algum modo protegeram Kahiu, no caso de *Me chamo Samuel* trata-se de um documentário com pessoas que ainda vivem no Quênia e, por isso, estão sujeitas a sanções de várias ordens. O filme mostra, inclusive, que um dos personagens foi violentamente agredido fisicamente por um grupo de homens um dia após ter revelado a homossexualidade ao próprio pai.

Já *Sakawa* mostra um grupo de pessoas em situação de extrema precariedade material, em sua maioria homens, que sobrevive de aplicar golpes em homens da Europa e da América do Norte, passando-se por mulheres, em contextos de falsas interações afetivas e sexuais e falas autoconscientes que enunciam uma espécie de "direito de reparação histórica" de extorquir os brancos. Gilberto considera que há de se pensar nos mecanismos de proteção dos sujeitos filmados no contexto de um cinema que mostra, de um lado, uma situação de vulnerabilidade extrema e, do outro, expõe essas pessoas naquilo que elas fazem, que é ilegal.

Para Amaranta, pensar para quem se filma e para onde vão as imagens é fundamental e por isso lhe chamou a atenção a quantidade de laboratórios e festivais pelos quais alguns filmes

da mostra passaram, especialmente *Sakawa*. Se perguntar sobre os circuitos por onde o projeto passou antes de se constituir efetivamente como filme é elucidativo das disputas que as imagens estão fazendo: quando não é um problema que as pessoas sejam filmadas constituindo provas contra si mesmas, quem é que vai ver as imagens? E em que circuitos? Dieson lembrou que, não por acaso, os sujeitos filmados por Joris Postema em *Pare de nos filmar*, que interpelam diversas vezes o diretor convidando-o a pensar sobre as razões para fazer o filme e cogitar inclusive não fazê-lo, dizem, no final, após assistirem a um corte do material: "esse filme não é feito por nós e para nós, é para eles, os ocidentais".

Pensando gênero junto com classe

Mesmo nos filmes que não têm como mote uma questão de gênero, como o próprio *Sakawa* e também *Um lugar sob o sol*, chama a atenção a presença ínfima de mulheres ocupando os espaços públicos e fílmicos. Dois filmes da curadoria, no entanto, foram dirigidos por mulheres, apresentam teor confessional e testemunhal e se preocupam diretamente com as condições de desaparecimento e reaparecimento de mulheres nos seus contextos familiares e também sociais: *Descobrindo Sally* e *Vamos conversar* colocam em cena ainda as condições de classe que permitiram às realizadoras dos filmes e a algumas das mulheres sobre quem falam ou que entrevistam uma vivência cosmopolita com viagens e períodos da vida passados no Ocidente. Mas principalmente, como aspecto mais importante para ambos os filmes, essas condições de classe permitiram trabalhar com arquivos documentais e visuais.

Dieison apontou que há um marcador econômico que parece definir as experiências possíveis de realização de filmes de família, independente do local e dos contextos específicos em que tenham sido produzidos. Existem relações históricas e econômicas com o cinema que permitem a essas mulheres fazer esse tipo de filme. No caso de *Vamos conversar* isso aparece de forma ainda mais notável, considerando-se que se trata da família do diretor egípcio Youssef Chahine – a diretora Marianne Khoury é sua sobrinha.

Já *Descobrindo Sally* apresenta uma abertura um pouco maior do privado a um público-político: Sally é uma tia da diretora Tamara Dawit que morreu muito jovem quando vivia escondida em um local ermo da Etiópia porque, em função de sua militância política junto ao Partido Revolucionário do Povo Etíope, foi perseguida pelo regime totalitário que acedeu ao poder no país após um golpe em 1974 e promoveu o assassinato de milhares de opositores.

Como nos lembrou Gilberto, pobre não tem arquivo. Apesar de a diretora de *Descobrindo Sally* dizer, no filme, que só tomou conhecimento da existência dessa tia aos 30 anos, abundam imagens de arquivo da família Dawit na Etiópia, no Sudão e no Canadá, os locais onde o pai, um diplomata, viveu a trabalho acompanhado pela família nas décadas de 1950 e 1960. Algumas delas, oriundas de arquivos públicos ou particulares, mostram o pai na companhia de Haile Selassie, imperador da Etiópia para o governo de quem o pai de Sally (e avô da diretora) trabalhava, e que foi deposto com o golpe. O que emerge como discurso de fundo é, como apontou Gilberto, uma narrativa autoconsciente de um estrato social elevado e intelectualizado que pode compartilhar uma metahistoriografia de sua própria experiência.

Amaranta disse que algum incômodo se colocou com a impressão de que a família bloqueava a possibilidade de que a história de Sally se descortinasse em toda a sua potência política, de modo que a narrativa em primeira pessoa por vezes parecia não um dispositivo de abertura, mas de contenção da dimensão coletiva da trajetória da personagem, de bloqueio da

historicidade da história da Sally. E outra pergunta se colocou para a pesquisadora, então: será que há um esgotamento dentro de um estrato de classe desse tipo de narrativa que pretende que o ponto de vista familiar seja privilegiado para se falar da história, quando para pobres e subalternizados a história é um fardo sobre seus corpos e suas famílias?

Passadas duas horas de discussão sobre os filmes, o desejo era de vê-los todos novamente. Vários olhares diferentes, várias novas questões que foram se colocando a partir da experiência dos outros com os filmes. A experiência de cinema – e não só ela – em tempos de pandemia tem sido dolorosamente solitária, mas a possibilidade de discutir os filmes coletivamente nunca foi tão grande. Num presente marcado pela dor, pela morte e pela destruição, espaços onde algo se constrói na beleza e na coletividade são de enorme potência política. Que as imagens e os encontros continuem nos ajudando a viver.

REFERÊNCIAS

RAMOS, Fernão. Má-consciência, crueldade e 'narcisismo às avessas' no cinema brasileiro contemporâneo. Comunicação & Informação, v. 5, p. 13-24. Disponível em: https://www.revistas.ufg.br/ci/article/view/24167/14058.

SOBRE A AUTORA

Gabriela Almeida é professora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Práticas de Consumo (PPGCOM) da ESPM-SP, onde lidera o grupo de pesquisa Sense - Comunicação, consumo, imagem e experiência. Pesquisadora de cinema, vem desenvolvendo trabalhos de investigação sobre as relações entre estética, política e imagens. É autora do livro *O ensaio fílmico ou o cinema à deriva* (Alameda, 2018) e co-organizadora das coletâneas Comunicação, Estética e Política: epistemologias, problemas e pesquisas (Appris, 2020) e *Políticas do sensível: corpos e marcadores de diferença na Comunicação* (Selo PPGCOM UFMG, 2021). Membro da Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual (SOCINE) desde 2009 e integrante da diretoria da entidade na gestão 2019-2021. Produtora e curadora do Seminário Pensar a Imagem, no festival Cine Esquema Novo, em Porto Alegre.



Cena do filme *Bablinga*

SESSÕES COMENTADAS

As sessões comentadas desta edição da Mostra de Cinemas Africanos são dedicadas exclusivamente aos três programas de curtas curados pelos estudantes do Cineclube Mário Gusmão: Ema Ribeiro, Jamile Cazumbá e Álex Antônio. As discussões e os nomes de convidadas e convidados foram pensados por eles já durante o processo curatorial, e refletem uma vontade do Cineclube de dialogar com pessoas de diferentes áreas do conhecimento e das artes através do cinema. A oportunidade de reuni-las aqui é uma honra para todas e todos nós. Confira abaixo o eixo de cada encontro e uma biografia de todas as convidadas.

SESSÃO 01

MEMÓRIA: PERFORMATIVIDADES ENTRE-TEMPOS

De que forma as memórias se manifestam, acalentam ou assombram? A primeira sessão: **Memória: Performatividades entre-tempos** nos propõe sentir e refletir a invocação da linguagem e a necessidade de um novo olhar, tendo como fio condutor a memória, o tempo e de que modo o corpo e o espaço performam essas histórias. O convite para esse encontro tem como intuito propor uma discussão acerca do tempo e das memórias ancoradas nos corpos. **Mediada por Jamile Cazumbá**, a conversa teve a participação de Cintia Guedes, Fabio Rodrigues Filho e Musa Michelle Mattiuzzi.

SOBRE OS CONVIDADOS



Fabio Rodrigues Filho

Atua na crítica, programação, pesquisa e realização em cinema. Mestrando em Comunicação pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), graduou-se na mesma área na Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB). É membro dos grupos Áfricas nas Artes (Cahl/UFRB) e Poéticas da Experiência (UFMG). Contribui com textos para revistas, catálogos, sites e para o blog pessoal Tocar o Cinema.

Cíntia Guedes

Escreve, pesquisa, é artista e professora da Universidade Federal da Bahia, do Instituto de Humanidades Artes e Ciências Professor Milton Santos. Suas pesquisas atravessam o campo multidisciplinar das artes, e abordam a produção de corporeidades e memórias a partir de perspectivas anti-coloniais e afrodiaspóricas.





Michelle Mattiuzzi

Performer, diretora de cinema, escritora e pesquisadora do pensamento radical negro norte-americano. Seus trabalhos se apropriam do/e subvertem o lugar exótico atribuído ao corpo da mulher negra pelo imaginário cisnormativo branco, que o transforma numa espécie de aberração, entidade dividida entre o maravilhoso e o abjeto.



Cena do filme *Boa Noite*

SESSÕES COMENTADAS

SESSÃO 02

VIVÊNCIAS DO NOVO E PERSPECTIVAS DO AGORA

O que é ser e estar sujeito? A construção sob a perspectiva da infância na sua individualidade é transversal ao externo, ou seja, ao meio social e cultural. A segunda sessão: **Vivências do novo e perspectivas do agora** traz diversas narrativas em torno das infâncias e tem como proposição um deslocamento do olhar para entendermos e discutirmos suas complexidades. O convite para esse encontro tem como intuito propor uma discussão acerca das narrativas e das formas de narrar essas histórias. **Mediada por Álex Antônio**, a conversa contou com a participação de Angela Figueiredo e Mirian Reis.

SOBRE AS CONVIDADAS



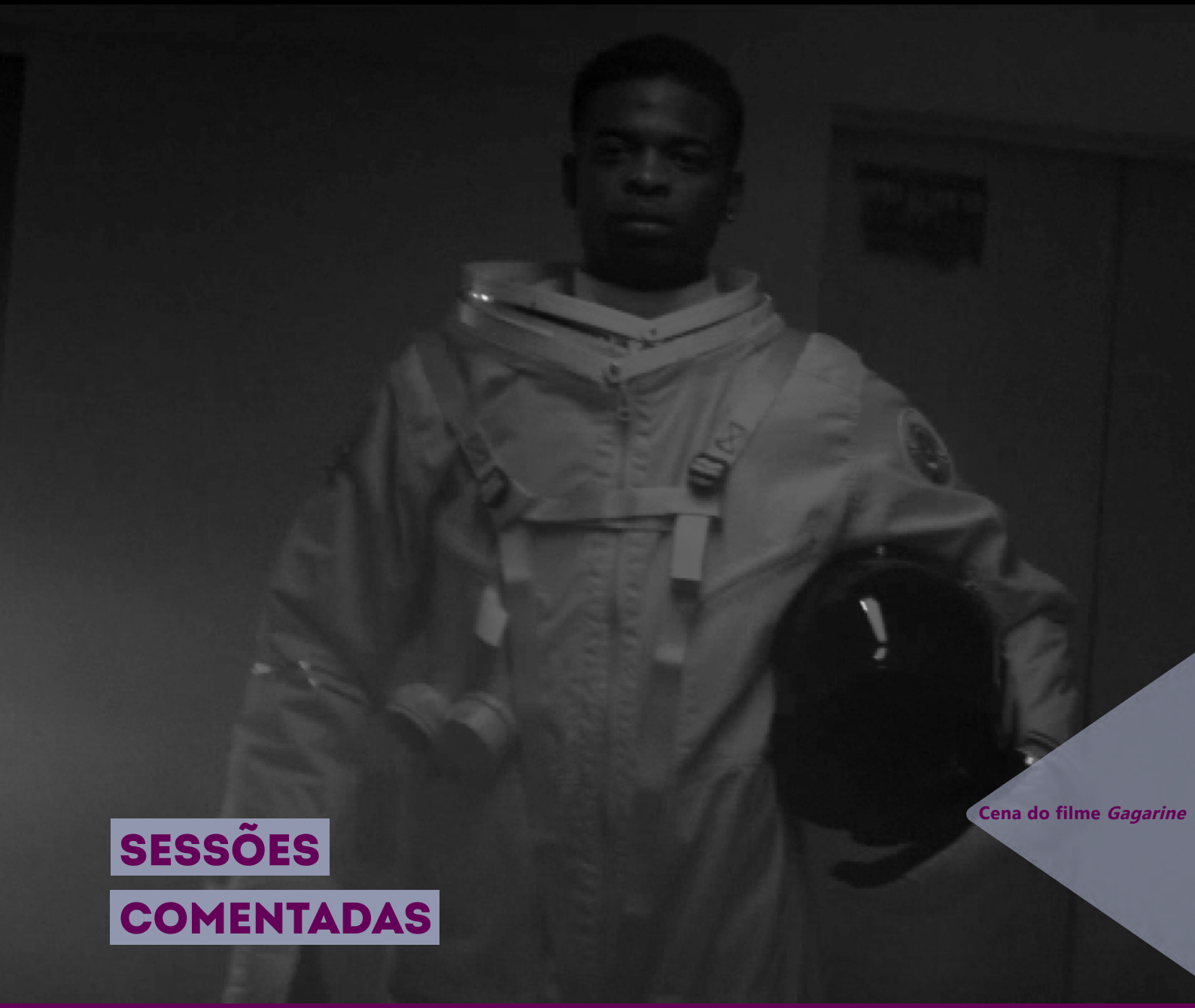
Mírian Reis

Professora de Teoria da Literatura no Campus dos Malês da Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-brasileira - UNILAB e do Programa de Pós-graduação em Estudos Literários da UEFS. Doutora em Ciência da Literatura pela UFRJ, Mestra em Literatura em Diversidade Cultural pela UEFS e Bacharela em Letras Vernáculas pela UFBA, possui Pós-doutorado em Educação pela UEFS, com ênfase em Formação de Leitores. Coordena o Literarte - Grupos de Estudos em literatura e outras linguagens (UNILAB - DGP/CNPq). Desenvolve pesquisas que trazem como tema as relações entre ficção, memória e história através dos diálogos possíveis entre as diversas expressões artísticas, em especial nos contatos entre literatura e cinema.

Angela Figueiredo



É professora Associada II no Centro de Artes, Humanidades e Letras da UFRB e coordenadora do Coletivo Angela Davis, grupo de pesquisa ativista nas áreas de gênero, raça e subalternidade e coordenadora da primeira Escola Internacional Feminista Negra Decolonial. É professora do Programa de Pós-graduação em Ciências Sociais da UFRB, atua em dois programas na UFBA, a Pós-Graduação em Estudos étnicos e Africanos (POSAFRO) e no programa de Pós-graduação em Estudos Interdisciplinares de gênero (PPGNEIM). Como pesquisadora, tem atuado nas áreas de Desigualdades Sociais e Raciais, Desigualdades de Gênero, Cultura e Identidade, Classe Média, Beleza, Movimento Sociais, Empreendedorismo, Feminismo Negro e Emprego Doméstico. Nos últimos anos, publicou artigos na área de gênero, raça e feminismo negro. Realiza oficinas e workshops sobre Empreendedorismo, Feminismo negro e Escrita para as mulheres.



Cena do filme *Gagarine*

SESSÕES COMENTADAS

SESSÃO 03

CORPO-TERRITÓRIO: TRANSVERSALIZANDO OS ESPAÇOS

A sessão é sobre romper imagens recriando olhares e corpos que cortam os tempos, é corpo-território, buscando transitar e compreender as complexidades do ser, refletindo sobre os sonhos, as vontades, desejos de trânsito do corpo, a experiência do questionamento de quem se é e para onde deseja ir. O convite para esse encontro tem como intuito propor uma discussão sobre os deslocamentos feitos pelo chão, mas também pela subjetividade. É sobre os saltos que damos e quando finalmente perceberemos se a gravidade nos joga de volta para o chão ou nos propõe permanecer flutuando. **Mediada por Ema Ribeiro**, a conversa teve a participação de Janaína Oliveira e Tatiana Carvalho Costa.

SOBRE AS CONVIDADAS



Janaína Oliveira

Pesquisadora e curadora, é doutora em História, professora no IFRJ (Instituto Federal do Rio de Janeiro), e foi Fulbright Scholar no Centro de Estudos Africanos na Universidade de Howard, em Washington D.C. nos EUA. Desde 2009, desenvolve pesquisa sobre as cinematografias negras e africanas, atuando também como curadora, consultora, júri e painelista em diversos festivais e mostras de cinema no Brasil e no exterior. Em 2019 realizou a mostra "Soul in the eye: Zózimo Bulbul's legacy and the Contemporary Black Brazilian Cinema" no IFFR - International Film Festival Rotterdam. Foi também consultora de filmes da África e da diáspora negra para o Festival Internacional de Locarno (2019-2020). Atualmente é curadora do Encontro de Cinema Negro Zózimo Bulbul (RJ), do FINCAR (Festival Internacional de Realizadoras / PE) e da Baobácine Mostra de Filmes Africanos de Recife. Faz parte da APAN (Associação dos Profissionais do Audiovisual Negro). É idealizadora e coordenadora do FICINE, Fórum Itinerante de Cinema Negro (www.ficine.org) e é a programadora do Flaherty Film Seminar (Nova York) para 2021.

Tatiana Carvalho Costa



Doutoranda em Comunicação Social pela UFMG. Docente no Centro Universitário UNA, em Belo Horizonte, nos cursos de Cinema e de Jornalismo e coordenadora, nesta instituição, do projeto de extensão universitária PRETANÇA. Na UFMG, integra os grupos de estudos/pesquisa CORAGEM – Comunicação, Raça e Gênero – e Poéticas da Experiência, além de ser colaboradora do NUH - Núcleo de Direitos Humanos e Cidadania LGBT. Participa do movimento de artes cênicas segundaPRETA e colabora em festivais de cinema e cineclubes como curadora, programadora e júri. É integrante do FICINE – Fórum Itinerante do Cinema Negro – e é conselheira da APAN – Associação de Profissionais do Audiovisual Negro. Desde 2018, integra a equipe de curadoria de curtas-metragens da Mostra de Cinema de Tiradentes. Em 2020, participou das equipes de curadoria do Festival Interamericano de Cinema Universitário LUMIAR e da Semana de Cinema Negro de Belo Horizonte . Atua como consultora de roteiros de filmes, narrativas seriadas e outros produtos audiovisuais. É co-autora dos livros "Olhares Contemporâneos" (2011), "Mulheres Comunicam: Mediações, Sociedade e Feminismos" (2016), entre outros.



Cena do filme *Me chamo Samuel*

EQUIPE DE COMUNICAÇÃO
MOSTRA DE CINEMAS AFRICANOS 2021



Gisele Santana

Jornalista e especialista em Comunicação Estratégica e Gestão de Marcas pela UFBA. Atua como Assessora de Imprensa há 8 anos, trabalhou como repórter e atualmente coordena o setor de produção de conteúdo na TV UFBA. Foi voluntária no setor de marketing da Associação de Jovens Empreendedores da Bahia por dois anos.

Adrielly Novaes



Estuda Comunicação com ênfase em Jornalismo na UFRB. É fotógrafa e atualmente trabalha em assessoria de comunicação, marketing político e mídias sociais. Integra a assessoria de comunicação do Cineclube Mário Gusmão desde 2018.



Danielle Almeida

Estudante do curso de Comunicação com ênfase em Jornalismo na UFRB, faz parte do Cineclube Mário Gusmão desde 2018, integrando a assessoria de comunicação. É repórter da UFRB TV, DJ e atua nos podcasts *Tá a fim de música?, Bota Pagodão e Dá o play*.

Ema Ribeiro



Mulher, preta e cria de Salvador, é graduanda em Cinema e Audiovisual na Universidade Federal do Recôncavo da Bahia. Trabalha com diversas linguagens das artes: fotografia, videografia, projeção (vj) e arte digital. Desdobra-se em seus trabalhos atravessamentos interseccionais interligados pela perspectiva e estética afrofuturista, buscando a ressignificação a partir das imagens. Integra o Cineclube Mário Gusmão como designer, projecionista e coordenadora do projeto de formação Cinediáspora nas escolas públicas do Recôncavo baiano. Associada à APAN -Associação dos Profissionais do Audiovisual Negro. Produtora e VJ residente do Baile das Braba.

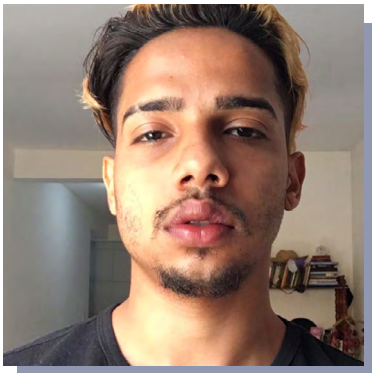
EQUIPE DE PRODUÇÃO
MOSTRA DE CINEMAS AFRICANOS 2021



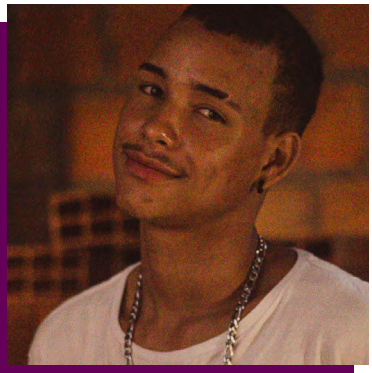
Edmilia Barros

Atua na área de produção cultural desde 2010 e possui experiência em diversos festivais e eventos da Bahia, notadamente na área da música. Atua na produção executiva e coordenação de produção de mostras audiovisuais, espetáculos de dança e teatro, além de eventos literários, tanto na Bahia como em outros estados e países.

Reifra Pimenta



Graduado em Cinema e Audiovisual na UFRB, diretor e roteirista do curta *Crianças do milênio* (2019) e sócio da produtora Pimenta Rosa. Integra o Cineclube Mário Gusmão desde 2016, atuando na produção e curadoria.



Alderivo Amorim Neto

Estudante do 2º ano do ensino médio no Colégio Estadual da Cachoeira, DJ, ator e desde 2018 faz parte do Cineclube Mário Gusmão, desenvolvendo trabalhos no campo do cinema, educação e da produção.

FICHA TÉCNICA

Realização: Ana Camila Comunicação & Cultura e Cineclube Mário Gusmão

Direção e Coordenação Geral: Ana Camila Esteves

Curadoria Longas-Metragens: Ana Camila Esteves e Beatriz Leal-Riesco

Curadoria Curtas-Metragens: Jamile Cazumbá, Ema Ribeiro e Álex Antônio

Coordenação de Produção: Edmilia Barros

Equipe de Produção: Alderivo Amorim e Reifra Pimenta

Coordenação de Comunicação: Gisele Santana

Equipe de Comunicação: Danielle Almeida e Adrielly Novaes Leite (Imprensa e redes sociais)

Identidade Visual e Design: Ema Ribeiro

Design e Diagramação do Catálogo: Jéssica Patrícia Soares

Coordenação Cineclube Mário Gusmão: Jamile Cazumbá

Coordenação Pedagógica Cineclube Mário Gusmão: Cyntia Nogueira

Coordenação Pedagógica Mostra de Cinemas Africanos: Jusciele Oliveira

Produção Editorial: Ana Camila Esteves e Jusciele Oliveira

Produção de Cópias e Revisão de Legendas: Daniel Petry

Tradução Materiais Promocionais e Legendas: Casarini Produções

VT: Levi Barbosa

Trailers: Bebeto Junior

Imersão em Curadoria: Fabio Rodrigues Filho

Curso Cinemas Africanos: Ana Camila Esteves e Jusciele Oliveira

Convidados Mesa Redonda: Gabriela Almeida (ESPM-SP), Amaranta César (UFRB), Gilberto Sobrinho (Unicamp) e Dieison Marconi (ESPM-SP)

Convidados Sessões Comentadas: Cintia Guedes (UFBA), Fabio Rodrigues Filho (UFMG), Michelle Mattiuzzi, Mírian Reis (UNILAB/UEFS), Angela Figueiredo (UFRB), Janaína Oliveira (IFRJ) e Tatiana Carvalho Costa (UFMG).

Imagem da Capa: Still do filme *Boa Noite* (*Da Yie*) CAVIAR FILMS | Pieter-Jan Claessens

Apoio: Spcine Play, Africa in Motion Film Festival e Festival Griot

Esta edição especial da Mostra de Cinemas Africanos em parceria com o Cineclube Mário Gusmão tem apoio financeiro do Estado da Bahia através da Secretaria de Cultura e da Fundação Cultural do Estado da Bahia (Programa Aldir Blanc Bahia) via Lei Aldir Blanc, direcionada pela Secretaria Especial da Cultura do Ministério do Turismo, Governo Federal.

MOSTRA DE CINEMAS AFRICANOS

MOSTRA DE CINEMAS AFRICANOS

MOSTRA DE CINEMAS AFRICANOS

MOSTRA DE CINEMAS AFRICANOS

Apoio Financeiro:

FUNDAÇÃO CULTURAL ESTADO DA BAHIA funceb

GOVERNO DO ESTADO

SECRETARIA DE CULTURA

SECRETARIA ESPECIAL DA CULTURA

MINISTÉRIO DO TURISMO

PÁTRIA AMADA BRASIL GOVERNO FEDERAL