Sesc

2021

MOSTRA DE CINEMAS AFRICANOS



MOSTRA DE CINEMAS AFRICANOS

01 a 10 de Outubro de 2021
Edição On-line

Formato Digital • Sesc São Paulo

M8559 Mostra de Cinemas Africanos: 2021 [recurso digital] / Serviço Social do Comércio. Administração Regional no Estado de São Paulo; Mostra de Cinemas Africanos. – São Paulo: Sesc São Paulo, 2021. –
145 p. il. xx.xxx Kb; e-PUB. –

ISBN 978-65-89239-06-2

De 01 a 10 de Outubro de 2021
Edição Online

1. Cinema. 2. Cinema Africano. 3. Cinemas Africanos. 4. Mostra de Cinemas Africanos. 5. Catálogo. I. Título. II. Serviço Social do Comércio. III. Cinemateca da Embaixada da França no Brasil. IV. Institut Français. V. Mostra de Cinema Árabe Feminino (Brasil). VI. Festival International des Films de Femmes de Cotonou (Benin). VII. Africa in Motion Film Festival (Escócia). VIII. Esteves, Ana Camila. IX. Oliveira, Jusciele Oliveira. X. Riesco, Beatriz Leal.

CDD 791.43

CINEMAS AFRICANOS NO BRASIL

As artes e, mais especificamente, o cinema atualizam as reflexões e os símbolos de cada período histórico antes mesmo de determinados antagonismos contemporâneos se revelarem.

A Mostra de Cinemas Africanos realiza sua segunda edição em parceria com o Sesc São Paulo. A primeira ocorreu presencialmente no CineSesc em 2019, tendo alguns títulos circulado posteriormente para unidades do interior paulista. Em 2020, realizamos conjuntamente o Cine África, um cineclube com filmes, debates e *workshops* ao longo do segundo semestre. As curadoras Ana Camila Esteves e Beatriz Leal Riesco se propõem ao importante compromisso de divulgar a produção cinematográfica contemporânea de países africanos e a debater não apenas seus temas, mas a estética que esses novos realizadores produzem a partir de suas experiências.

O Sesc, instituição sociocultural dedicada ao bem-estar social e à formação crítica de seus públicos, tem o compromisso de disponibilizar, por meio de sua programação, a pluralidade da produção artística e cultural surgida nos mais diversos contextos. A Mostra de Cinemas Africanos desvela uma grande diversidade daquele continente. O olhar minucioso do espectador brasileiro será capaz de identificar aproximações ou afastamentos das inúmeras questões levantadas nesse território sobre a relação com as Áfricas.

A essa missão se somam outros importantes parceiros, como a Embaixada da França no Brasil, o Institut Français e, ainda, a colaboração preciosa da Mostra de Cinema Árabe Feminino e do Festival International des Films de Femmes (FIFF), de Cotonou (Benin), que compreendem que reescrever a história só é possível com a união de esforços e por meio da educação ampla e contínua que a diversidade de experiência e pensamento é capaz de produzir.

Sesc São Paulo

SUMÁRIO

07 APRESENTAÇÃO

Ana Camila Esteves e
Beatriz Leal Riesco

13 ARTIGOS

Os cinemas da África, novas perspectivas
Daniela Ricci — 14

Cruzando limites: fronteiras, circulação e identidade em filmes contemporâneos africanos e da diáspora
Melissa Thackway — 38

Transportando a África: festivais de cinema africano fora da África
Lindiwe Dovey — 57

"Performando Argelianidade": história, memória e criatividade nos filmes argelinos contemporâneos
Sheila Petty — 77

82 LONGAS

83 — **Para Maria**
(*Ebun Pataki*, 2020)

87 — **Knuckle City**
(*Knuckle City*, 2019)

90 — **O Último Refúgio**
(*Le Dernier Refuge*, 2021)

93 — **Flatland**
(*Flatland*, 2019)

96 — **Você Morrerá aos 20**
(*Tu Morras à 20 ans*, 2019)

LONGAS

99 — **Meu Primo Inglês**
(*My English Cousin*, 2019)

102 — **Edifício Gagarine**
(*Gagarine*, 2019)

105 — **Rua do Saara, 143**
(*143 Rue du Désert*, 2019)

108 — **A Garota do Moletom Amarelo**
(*The Girl in the Yellow Jumper*, 2020)

111 — **Juju Stories**
(*Juju Stories*, 2021)

CURTAS

SESSÃO
Cinema Árabe Africano Feminino — 116

Indo cuidar dos seus gatos, me torno os olhos do meu pai
Analu Bambirra e Ana Camila Esteves — 117

Ficha Técnica dos Filmes — 119

SESSÃO
Competitiva FIFF — 126

Conexão Brasil - Benin
Cornélia Glele — 127

Parecer do Júri da Sessão Competitiva FIFF
Mariana Angelito, bethânia maia e Morgana Gama — 129

Ficha Técnica dos Filmes — 132

145

CURSO

Entre Comédias e Musicais: gêneros cinematográficos nos cinemas africanos

FICHA TÉCNICA

147

APRESENTAÇÃO

Por Ana Camila Esteves e Beatriz Leal Riesco



Desde o início de 2020, nós seres humanos tivemos que aprender duas lições essenciais: a aceitação da contingência e a necessidade de se adaptar. Duas realidades que os diretores de cinema africanos conhecem muito bem, por sua condição à margem na indústria audiovisual, forçados a improvisar e negociar em um mercado internacional de cinema flutuante e entrópico. A capacidade de resposta e recuperação diante de eventualidades marcaram as carreiras de cineastas africanos e diaspóricos desde sempre, o que os coloca em uma posição privilegiada para enfrentar e reconfigurar os efeitos de uma pandemia arrebatadora no cinema, um universo que estava em processo de mutação exponencial desde o início do século 21.

A atual mudança no mercado global de cinema tem causas múltiplas: às transformações de produção e difusão ligadas às novas tecnologias se unem novas formas de consumo audiovisual por públicos especializados. Impactados por mudanças demográficas, econômicas e de hábitos, esses novos públicos aumentaram suas horas de consumo audiovisual graças à proliferação de telas ubíquas. Esse consumo em ascensão explodiria em uma demanda de produtos audiovisuais insólita durante a pandemia da Covid-19, em razão do confinamento, do tempo livre e da falta de mobilidade. As apresentações artísticas ao vivo foram substituídas por projeções on-line, o que favoreceu o cinema e as plataformas de *streaming* em comparação aos espetáculos de música, teatro ou dança.



Os cinemas que vivem nas margens, como os africanos, receberam uma atenção sem precedentes, inclusive no Brasil, encontrando oportunidades de exibição on-line e alcançando um público mais amplo, quando antes estavam unicamente à disposição de iniciados e dos que iam a festivais especializados. Além das exibições, os diálogos e conversas em formato de "*live*" permitiram o encontro com profissionais africanos que sempre tiveram dificuldades de se deslocar aos centros de difusão cinematográfica fora da África. A essa ocasional realidade histórica, somam-se os protestos das populações negras pelo movimento #BlackLivesMatter nos Estados Unidos e sua irradiação para outros países com consideráveis populações afrodescendentes. O resultado dessas contingências fomentou uma maior participação dos afro-diaspóricos na produção do discurso artístico-cultural global, da literatura à arte contemporânea, inevitavelmente visibilizando criadores e filmes de países africanos e os colocando em primeiro plano.

Desde sua última edição presencial no CineSesc, em 2019, a Mostra de Cinemas Africanos teve que se adaptar e enfrentar todas as vicissitudes, recorrendo ao formato on-line desde 2020. Uma vez mais, e desejando que seja a última, nos vemos forçadas a utilizar um formato que, por um lado, nos conectou com públicos inesperados, por outro, vai de encontro à nossa filosofia de criar um espaço de encontro e debates críticos onde o público interaja diretamente com os realizadores e especialistas, tornando possíveis sinergias e colaborações futuras. É nossa mais sincera missão continuar oferecendo, ano após ano, a melhor mostra de produções africanas e diaspóricas contemporâneas em São Paulo e no Brasil, enriquecendo o debate cinematográfico de um modo geral no país, como foco de irradiação de um Sul Global que será protagonista na difusão e sanção nos próximos anos de criações audiovisuais africanas com propostas narrativas originais.

Mais uma vez, as histórias, mensagens e propostas dos filmes e realizadores incluídos nesta edição da Mostra de Cinemas Africanos pretendem fazer com que o público reconsidere o imaginário audiovisual partilhado sobre África. Ecoando nosso profundo conhecimento dos cinemas da África, bem como a experimentação e irreverência de algumas das suas vozes mais jovens, selecionamos dez longas-metragens de ficção e documentário que viajam do norte ao sul do continente, sem esquecer a diáspora.

Os títulos selecionados abordam temas essenciais, como o papel da mulher, a emigração, os sonhos individuais e compartilhados, os efeitos das diferenças socioeconômicas injustas e da violência na juventude, ou a riqueza do encontro entre as diferentes gerações. Todos esses temas buscam a conexão com o público por meio de mecanismos de entretenimento, sem cair em uma tendência do "cinema-arte" que se adapta confortavelmente às linhas da programação dos festivais internacionais, mas cai no paradoxo de perder o público no caminho. Todos os títulos confrontam seus temas de forma aberta, livres para se servir de gêneros como melodrama, *western*, drama carcerário ou suspense com citações cinéfilas, desdobrando uma artilharia composta por imaginários em movimento entre referências locais e ecos globais. Conscientes de que seu público potencial é uma parcela de jovens que cresceram rodeados de imagens e livres de hierarquias de raízes ocidentais, os realizadores e realizadoras aqui reunidos têm o objetivo de desestabilizar e não cair na indiferença com filmes que criam uma linguagem própria, acentuada pelas experiências e trajetórias de seus autores.

Do universo feminino, sempre naturalmente em destaque em nossas curadorias, apresentamos o terceiro longa-metragem da sul-africana Jenna Bass (*Flatland*) e o primeiro longa do nigeriano Damilola Orimogunje (*Para Maria*). Ambos provêm dos dois países de produção audiovisual mais potente do continente africano, e ambas as obras se ocupam da violência feita ao corpo da mulher com propostas

arriscadas e originais, lançando mão do *western* com pitadas de *road movie* e do melodrama à la Wong Kar-Wai e revisando os gêneros confortavelmente. Tanto *Flatland* como *Para Maria* estreiam no Brasil dentro da programação da Mostra de Cinemas Africanos.

O cinema de gênero se faz presente ainda com dois títulos que nos enchem de orgulho por estrearem no Brasil dentro do nosso festival: *Juju Stories*, um *anthology film* do coletivo nigeriano Surreal16 composto por C. J. "Fiercy" Obasi, Abba T. Makama e Michael Omonua, premiado em Locarno em 2021; e o *thriller* criminal *A Garota do Moletom Amarelo*, do ugandês Loukman Ali. Em ambas as obras se demonstra o peso de décadas de leituras e apreciação de filmes de gênero com propostas instigantes, em que a realidade do *juju* (magia) ou a busca por um *serial killer* permitem que os criadores usem de forma irreverente gêneros e referências de autores importantes em uma velocidade narrativa que mantém o espectador em suspense.

Do cinema da África do Sul, trazemos o também inédito no Brasil *Knuckle City*, de Jhamil X. T. Qubeka. Desde seu surgimento na década de 1960, a produção cinematográfica africana sempre foi rica, ainda que descontínua, de modo que é especialmente importante reconhecer diretores contemporâneos com longas trajetórias, como é o caso de Qubeka. Depois do sucesso do seu longa *Sew the Winter to my Skin* (2018), ele retorna com uma história de boxeadores e criminosos na qual reconsidera o papel da masculinidade nas comunidades sul-africanas contemporâneas. A excepcionalidade do diretor e roteirista Qubeka, cujo trabalho contínuo em quase duas décadas resulta em uma filmografia de uma dezena de títulos, entre curtas, séries e longas-metragens, demonstra os frutos da perseverança em um mundo competitivo e complexo como o cinematográfico e a evolução da indústria cinematográfica sul-africana desde a queda do apartheid.

A maioria dos títulos da seleção de longas-metragens é de estreias nesse formato, algo difícil de acreditar tamanha a maestria demonstrada por seus realizadores. Dentro da explosão do cinema sudanês dos últimos anos, Amjad Abu Alala se destaca por sua poesia e capacidade de tecer tradições e mensagens locais por meio da linguagem cinematográfica. Exibimos pela primeira vez no Brasil o seu longa-metragem ficcional multipremiado *Você Morrerá aos 20*, enquanto acompanhamos as próximas estreias do Sudão, que se encontra em plena expansão audiovisual depois de anos de censura e opressão política.

Outros dois longas-metragens estreantes são os documentários *Meu Primo Inglês*, do argelino Karim Sayad, e *O Último Refúgio*, do malinês Ousmane Samassekou, ambos com foco na emigração para a Europa. O primeiro foca a vida na diáspora africana na Europa por meio de uma história familiar que foge de figuras carismáticas e anedotas dramáticas para jogar luz sobre o dia a dia de um cozinheiro argelino em uma cidade inglesa, enquanto o segundo opta por mostrar os momentos de um grupo de homens e mulheres antes de enfrentar a última etapa de uma viagem perigosa pelo Sahel e pelo Magrebe. Suas histórias naquele "último abrigo" são carregadas de uma terrível dureza e honestidade. Pela força dos seus temas e pela potência comunicativa da sua linguagem cinematográfica, essas primeiras produções apresentam nomes do cinema que, sem dúvida, voltaremos a encontrar no futuro e que revelam para todo o mundo a vitalidade de um continente em plena expansão e transformação.

Ainda no âmbito do documentário, recuperamos o longa *Rua do Saara, 143*, exibido na 43ª Mostra Internacional de Cinema de São Paulo, dirigido pelo argelino Hassen Ferhani, reconhecido por seu lançamento anterior, *Roundabout in My Head* (2015). Nesse documentário estilo observacional, o diretor nos envolve no cotidiano de Malika, uma senhora que mantém uma espécie de mercearia em

uma parada de veículos nas ruínas de El Menia, cidade oásis à margem da rodovia principal (Route Nationale) do Saara argelino. Assim como *Meu Primo Inglês*, também uma produção da Argélia, nos encontramos com personagens mais expressivos que carismáticos, em um retrato contemporâneo desse país tão cheio de complexidades no norte da África.

Depois do sucesso do curta-metragem *Gagarine* (que exibimos na Mostra de Cinemas Africanos em diferentes ocasiões), a dupla francesa Fanny Liatard e Jérémy Trouilh teve a oportunidade de expandi-lo em um longa-metragem – *Edifício Gagarine* –, que chegou aos cinemas comerciais europeus com um coquetel imbatível: atuações cativantes de jovens engajados na luta contra a gentrificação e a negligência da população migrante nas cidades ocidentais, tudo isso com uma pitada do gênero vibrante do afrofuturismo. A perspectiva de pensar a condição do africano imigrante na França a partir do microcosmo de um edifício parisiense onde essas populações se sentem em casa, mas que se encontra na iminência de ser demolido, é construída de forma brilhante pelos realizadores.

Produção africana feminina em curtas-metragens

Desde 2020 estamos experimentando o trabalho curatorial em conjunto com curadoras convidadas. No Cine África, projeto vinculado à Mostra de Cinemas Africanos, convidamos a curadora e crítica de cinema Claire Diao (Burkina Faso/França), que trouxe a sessão de curtas "Afrofuturistik", quarta temporada do seu projeto Quartiers Lointains, e a curadora Nadia Denton (Jamaica/Reino Unido), que apresentou a sessão "Beyond Nollywood", fruto de suas pesquisas sobre o novo cinema nigeriano. Em nossa edição especial de 2021, em parceria com o Cineclube Mário Gusmão (UFRB-BA), os estudantes vinculados ao cineclube Ema Ribeiro, Jamile Cazumbá e Álex Antônio assinaram a curadoria de três sessões de curtas-metragens. Nesta edição, seguimos trocando experiências e olhares sobre os filmes da África e da diáspora, dessa vez com dois focos específicos: filmes dirigidos por mulheres e vinculados a festivais parceiros no Brasil e na África.

A primeira sessão de curtas, intitulada "Cinema Árabe Africano Feminino", surgiu do nosso encontro com Analu Bambirra, curadora e diretora da Mostra de Cinema Árabe Feminino, que em 2019 e 2021 exibiu dezenas de filmes feitos por mulheres do mundo árabe. A convite da Agência de Notícias Brasil Árabe (ANBA), da Câmara de Comércio Árabe-Brasileira, Analu e Ana Camila gravaram um *podcast*, mediado pela jornalista Bruna Garcia, em que discutiram a produção contemporânea de filmes da região árabe, com foco na experiência de realizadoras mulheres e nos países africanos do norte. Essa experiência resultou na sessão "Cinema Árabe Africano Feminino", que apresenta sete filmes africanos feitos por mulheres no mundo árabe, ampliando a percepção da África do Norte como parte do continente, além de revelar estéticas, temas e universos estilísticos propostos por essas jovens realizadoras. A seleção de filmes abarca Marrocos, Egito, Tunísia, Argélia e Sudão.

A segunda sessão de curtas é uma experiência muito nova para nós. Acolhemos em nossa programação a sessão competitiva de curtas-metragens dirigidos por mulheres africanas promovida pelo Festival International des Films de Femmes (FIFF) de Cotonou (Benin), dirigido pela beninense Cornélia Glele. São 13 filmes selecionados pela equipe do FIFF, de países diversos, como Madagascar, Ruanda, República Centro-Africana, Senegal, Tunísia, Mauritânia, Camarões, Benin e Mali, apreciados aqui no Brasil por um júri de três mulheres parceiras da Mostra, cujo envolvimento com os cinemas africanos é notável: Morgana Gama (Bahia), Mariana Angelito (Rio de Janeiro) e bethania maia (Distrito Federal).

Estamos muito orgulhosas de trazer para o

Brasil essa seleção de 20 filmes curtos dirigidos por mulheres africanas de diversas partes do continente, revelando uma produção vibrante, contemporânea, autoral e atenta ao universo feminino na África, perspectiva oferecida de dentro.

Contribuições para a pesquisa em cinemas africanos no Brasil

Desde a primeira edição da Mostra de Cinemas Africanos, assumimos o trabalho de oferecer em língua portuguesa artigos essenciais de críticos e acadêmicos dedicados ao estudo e à pesquisa dos cinemas africanos. Nossos catálogos – e outras publicações, como o *e-book Cinemas Africanos contemporâneos: abordagens críticas* (Sesc, 2020) – têm sido espaço para a difusão desse conteúdo, com textos inéditos e traduções (do inglês e do francês) de artigos importantes para quem deseja se iniciar nesse universo de pesquisa e curadoria.

Neste catálogo, apresentamos a tradução inédita do artigo *Crossing Lines: Frontiers, Circulations, and Identity in Contemporary African and Diaspora Film*, de Melissa Thackway, conhecida pelo seu trabalho pioneiro e essencial *Africa Shoots Back*, que em 2023 completa 20 anos da primeira publicação, e pela recente monografia sobre o documentarista camaronês Jean-Marie Teno, *Reel Resistance: the cinema of Jean-Marie Teno* (2020). Em *Crossing Lines*, Thackway reflete sobre autores africanos e da diáspora que cruzam fronteiras e exercem sua liberdade em estilo e temas por meio de filmes que vão "além dos limites", como disse Frantz Fanon, e cujos diretores "afirmam sua presença poderosa no mundo, rejeitando ser imputados a um lugar, a um estilo, a uma identidade, ou para fácil categorização e abraçando uma liberdade incrível de estilo e temas".

Do livro *African Diasporic Cinema: Aesthetics of Reconstruction* (2020), de Daniela Ricci, professora da Universidade Paris Nanterre (França), recuperamos o capítulo "Les cinémas d'Afrique, nouvelles perspectives", em que é feita uma revisão da mudança de perspectivas e representações cinematográficas formuladas por diretores africanos depois das independências. A autora propõe uma forma mais adequada para considerar as realizações contemporâneas de autores na diáspora, ao mesmo tempo em que oferece um panorama bastante atualizado das gerações dos cinemas da África desde os anos de 1960 até hoje.

Há também a tradução inédita de "Moving Africa: African Film Festivals Outside of Africa", capítulo do livro *Curating Africa in the Age of Film Festivals* (2015), da pesquisadora Lindiwe Dovey, que oferece uma discussão riquíssima sobre o papel dos festivais de cinemas africanos fora da África, universo no qual a Mostra de Cinemas Africanos está inserida. A autora resgata experiências de festivais em diversos países, colocando em perspectiva as diversas formas de curadoria de filmes africanos e suas articulações com espectatorialidades complexas ao redor do mundo.

Por fim, contamos com um texto inédito e exclusivo assinado pela professora Sheila Petty, da Universidade de Regina (Canadá): *"Performando Argelianidade": história, memória e criatividade nos filmes argelinos contemporâneos*. A partir dos filmes argelinos ou que permeiam o universo da Argélia na nossa programação, a autora oferece *insights* sobre o cinema contemporâneo desse país árabe do norte da África. Petty contextualiza o cinema argelino, uma de suas especialidades, e nos brinda com um olhar atento e profundo sobre os longas *Rua do Saara, 143*, *O Último Refúgio* e *Meu Primo Inglês*, e os curtas *O Jogo Argelino*, *Mordi Minha Língua* e *A Senhorita*.

Lidos paralelamente em um mundo de constantes movimentos e transformações como o atual, esses artigos nos parecem essenciais, porque mostram diretores e diretoras e obras que são um ato de liberdade para expandir fronteiras e revelar novas possibilidades. Ressaltamos, portanto, a produção diaspórica, fundamental para compreender o

papel das obras e seus realizadores dentro e fora do continente africano, num trabalho constante de colaboração, diálogo e questionamento que, embora não sem obstáculos, mostra os resultados de trabalhar em nível internacional em um planeta como o nosso, onde as fronteiras humanas são ilusórias e cuja reconfiguração está nas mãos de uma geração jovem cheia de ideias originais.

Importante notar que Melissa Thackway, Daniela Ricci, Lindiwe Dovey e Sheila Petty são quatro dos nomes mais relevantes no que concerne aos estudos de cinemas africanos no mundo. Essas quatro mulheres, cujos livros e artigos continuam indisponíveis em língua portuguesa, têm contribuído imensamente para a qualidade da pesquisa nesse campo, e temos orgulho de tê-las por perto, ao mesmo tempo em que agradecemos imensamente sua ajuda e seu entusiasmo em fazer parte deste catálogo.

Parcerias e movimentos para o futuro

A edição 2021 da Mostra de Cinemas Africanos reafirma nossa parceria com o Sesc São Paulo, cuja confiança depositada em nós tem tornado possível a contínua difusão de filmes africanos contemporâneos no Brasil – e do jeito que acreditamos ser o ideal: de forma continuada, compromissada e com total liberdade. Este ano, o Institut Français e a Embaixada da França no Brasil se aproximaram ainda mais deste projeto, possibilitando a exibição de dez filmes da nossa programação, entre curtas e longas, um apoio fundamental para montarmos este programa que tanto nos orgulha.

Estamos também orgulhosas de inaugurar um movimento que ensaiamos desde o ano passado: convidar um crítico africano de cinema para escrever sobre os longas da programação. Começamos com o nigeriano Dika Ofoma, jovem crítico que conhecemos em 2020 e que, desde então, tem sido parceiro em diversos momentos. Este ano, ele nos oferece a oportunidade de mostrar ao público brasileiro uma perspectiva crítica africana sobre os filmes do continente, em consonância com o nosso constante esforço de desconstruir estereótipos dos cinemas da África. As críticas estão disponíveis neste catálogo em língua portuguesa.

Contamos também com o estágio profissional do colombiano Ricardo Jiménez Fernández, estudante de cinema na Universidade de Regina (Canadá), orientando da professora Sheila Petty. Esse intercâmbio entre as Américas foi uma oportunidade animadora para nossa proposta de internacionalização do projeto. Ricardo é o autor das sinopses exclusivas de todos os filmes da programação da mostra presentes neste catálogo.

Por fim, e certamente não menos importante, nossa parceria com o Festival International des Films de Femmes (FIFF) de Cotonou é um imenso privilégio, não só por, como já mencionado, podermos trazer esses filmes tão frescos da produção feminina no audiovisual africano, mas por nos permitir se aproximar de mais um festival que acontece no continente. Para nós, que entendemos que os protagonistas da Mostra de Cinemas Africanos são (e sempre serão) os agentes africanos da cadeia de produção cinematográfica (realizadores, curadores, críticos, etc.), essa aproximação com o Benin nos enche de orgulho e satisfação.

Para encerrar, gostaríamos de agradecer à toda a equipe que integra a Mostra de Cinemas Africanos por seu trabalho e, sobretudo, empenho e confiança. E a vocês, nossos companheiros de viagem nessa emocionante descoberta das cinematografias e vozes africanas em circunstâncias especialmente complexas como as atuais.

ARTIGOS ARTIGOS ARTIGOS

[Os cinemas da África, novas perspectivas[1]]

Por Daniela Ricci
Professora de Cinema na Universidade Paris Nanterre e Universidade de Paris 8

Enquanto o leão não tiver griô,
as histórias de caça sempre exaltarão o caçador.
Provérbio bantu

Se eu pego uma câmera para mostrar minha própria visão das coisas,
isso se torna interessante para meu povo e para o mundo.
Dani Kouyaté[2]

Os inícios e as evoluções

Não temos a intenção de abordar aqui toda a história dos cinemas da África. Para tal, convidamos o leitor a consultar as obras de Olivier Barlet, Férid Boughedir, Mbye Cham, Thierno Ibrahima Dia, Manthia Diawara, André Gardies, Giuseppe Gariazzo, Pierre Haffner, Kenneth Harrow, Françoise Pfaff, Melissa Thackway, Alexie Tcheuyap, Catherine Ruelle, Alessandra Speciale, Frank Ukadike e Paulin Soumanou Vieyra, que podem servir de base para uma investigação abrangente. Os websites www.africultures.com e www.africine.org também são referências obrigatórias. Em compensação, consideramos importante explorar as mudanças de ponto de vista e as novas representações cinematográficas trazidas pelos cineastas africanos pós-independência.

O cineasta burkinabé Gaston Kaboré (2007) confirma a necessidade de novos olhares:

> Durante meu mestrado em história [na França], reparei que a África era sempre narrada por antropólogos, etnólogos, sociólogos [...] quase que exclusivamente não africanos. Onde estava a parte de investigação da África sobre si mesma? Decidi analisar a maneira como a África era representada para além das palavras, em imagens. [...] Era preciso que enquanto africano, e eu enquanto historiador, fosse possível mudar esse olhar sobre a África, pois ele era portador de equívocos [...]. Era um olhar unilateral.

Os africanos, "que por muito tempo consumiram imagens vindas de outros lugares"

1 A versão original deste artigo, intitulado "Les cinémas d'Afrique, nouvelles perspectives", foi originalmente publicado como terceiro capítulo do livro *Cinémas des diaspora noires: esthétiques de la reconstruction*, de Daniela Ricci. L'Harmattan, 2016. Tradução autorizada pela editora.

2 apud RICCI, 2013.

(PFAFF, 2010, p. 10), e depois foram folclorizados por um olhar externo, tiveram então de se reapropriar de seu ponto de vista e de sua história. Contudo, os filmes dos pioneiros não substituíram os outros filmes que continuaram sendo exibidos. "O cinema importado [continuava] sendo dominante", como ressalta Victor Bachy (1984).

De todo modo, os filmes dirigidos por cineastas africanos se destacam por uma mudança de perspectiva. Isso nos interessa na medida em que encontramos ali uma oportunidade de modificar nossas perspectivas, de ver de uma outra maneira, de ampliar nosso olhar, para além dos clichês e dos estereótipos que às vezes são tão destrutivos. O importante é analisarmos essa crucial inversão de pontos de vista, o posicionamento dos cineastas e a perspectiva a partir da qual eles filmam. Não consideramos que o local de nascimento determine a legitimidade para se falar em nome da África, pois a questão é muito mais complexa. Não basta ser africano para se gabar de ter a prerrogativa de um olhar "autêntico", unicamente por suas origens, nem para se pretender porta-voz do continente – ao passo que essa legitimidade seria recusada a outros. Como diz Dani Kouyaté, não se pode falar de cinema "em termos geográficos, mas sim em termos de olhar, de ponto de vista" (BARLET, 2012, p. 51). Nós nos afastamos absolutamente de uma abordagem essencialista que recairia em uma oposição binária, baseada em um pertencimento cultural, como bem explicam Ella Shohat e Robert Stam (1994). Estes alertam para uma dupla armadilha. Por um lado, se pensaria que somente os iorubás podem falar em nome de si próprios; por outro, existiria a apropriação superficial de um turista que passou duas semanas em terras iorubás e acredita ter entendido tudo.

Os cineastas subsaarianos se apoderaram da câmera para mostrar seu ponto de vista, para dar sua versão da história. É em resposta a uma negação inicial e à distorção das representações que eles filmam, na urgência que eles têm de expressar suas visões e de vê-las reconhecidas. O título *Africa Shoots Back* (A África "contra-filma"), de Melissa Thackway (inspirado em Bill Ashcroft), é bastante revelador nesse sentido. Paradoxalmente, eles assumem a fala e a câmera para mostrar outras imagens de seu continente, ao mesmo tempo em que continuam dependentes dos financiamentos estrangeiros (provenientes, em sua maior parte, de antigos países colonizadores, encabeçados pela França). Contudo, é preciso ressaltar que os filmes da África hoje vão além desse esquema binário de uma "contra-escrita" cinematográfica, que seria uma resposta em forma de resistência às representações coloniais. Os filmes contemporâneos nascem de uma "vontade manifesta não necessariamente de inverter as coisas, mas de mostrar uma outra realidade", afirma Zeka Laplaine (apud BARLET, 2003), a respeito de seu filme *Le Jardin de Papa* (2004). Estamos lidando com criações artísticas que, na verdade, são enraizadas em seu contexto sócio-histórico de produção, mas que não se limitam a uma resposta mecânica e, de certa forma, pré-determinada.

Os anos 1960

Podemos dizer que as primeiras produções dos cineastas subsaarianos remontam à época das independências políticas, dentro do caldo social, cultural e cinematográfico dos anos 1960.[3] Esse

3 É oportuno especificar o termo *política,* pois embora se tenha comemorado o cinquentenário das independências, há de se perguntar se certos países africanos são, no momento atual, realmente independentes. Discutível no plano econômico, e em especial no que diz respeito à produção cinematográfica.

período sócio-histórico, na virada dos anos 1950 para 1960, coincide com o nascimento da *nouvelle vague* na França e de movimentos de ruptura e inovação cinematográfica em outros países, mas também com movimentos de libertação e luta contra o imperialismo cultural ocidental, como o Terceiro Cinema na América Latina.

Após a revolução cubana (1959), a Guerra do Vietnã (1955-1975) e a Guerra da Independência da Argélia (1954-1962), o clima sociopolítico dos países em desenvolvimento recém-descolonizados se tornou um caldeirão de mudanças no plano sociocultural e político, bem como no plano da criatividade artística. Foi um momento precioso de lutas coletivas, anos marcados por uma certa solidariedade: "cada vez que um de nós concluía um filme, era uma vitória para todos nós", disse Sembène Ousmane (DIA, 2008, p. 13).[4] Supondo que isso fosse verdade, infelizmente pode-se afirmar que essa fraternidade se tornou rara hoje em dia. Atualmente, a falta de financiamento, as dificuldades encontradas e a política de produção e distribuição com frequência provocam uma competição feroz, mais do que uma colaboração entre cineastas.

Nos anos 1960, os cineastas da África também entraram em contato com seus colegas da América Latina que militavam pela libertação cultural, como Fernando Solanas, Octavio Getino, Jorge Sanjinés, Tomas Gutiérrez Alea, Humberto Solàs e Glauber Rocha.[5] No final dos anos 1960 e nos anos 1970, foram realizados encontros pan-africanos e tricontinentais (que reuniram a África, a Ásia e a América Latina) e associações foram formadas. Podemos citar, por exemplo, o primeiro Festival Mundial de Artes Negras, que aconteceu em 1966, em Dacar; o Congresso Cultural de Havana, cuja tema foi "O intelectual e as lutas de libertação dos povos do terceiro mundo", em 1968; a fundação da Federação Pan-Africana de Cineastas (Fepaci), em 1969; e a criação das Jornadas Cinematográficas de Cartago, em 1966, pelo pan-africanista Tahar Cheriaa. Ou ainda, em 1968, a iniciativa dos encontros pan-africanos de cinema em Uagadugu, de onde emergiram, pouco tempo depois, as primeiras manifestações daquilo que veio a se tornar o Festival Pan-Africano de Cinema e Televisão de Uagadugu, o FESPACO.

Simultaneamente, na América, formavam-se os movimentos pelos direitos civis e de libertação negra. O cineasta etíope residente nos Estados Unidos, Haile Gerima, por seu duplo pertencimento (à comunidade negra americana e à África), era ao mesmo tempo engajado nas lutas nos Estados Unidos (como mostram seus filmes *Hour Glass*, *Bush Mama* e *Child of Resistance*, inspirado na história de Angela Davis) e nos movimentos de libertação cultural dos países do Sul (*Sankofa* e *Mirt Sost Shi Amit – La Moisson de 3000 ans)*.

A câmera se torna um instrumento de luta, que permitiria às massas se libertarem de sua mentalidade colonizada, e o ato de filmar adquire então um significado sociopolítico. Como diz Olivier Barlet, o cinema dos pioneiros "pretende ser uma descolonização do olhar e do pensamento, uma reconquista de sua autoimagem, mas é também uma afirmação cultural" (BARLET, 2012, p. 118). As obras dos pioneiros respondem

4 Existe certa confusão em torno do nome e sobrenome de Sembène. Segundo sua vontade, nós o chamaremos de Sembène Ousmane. Ousmane é seu nome, e Sembène seu sobrenome. Como a administração colonial inverteu nome e sobrenome, Ousmane Sembène decidiu adotar como nome de autor "Sembène Ousmane", uma vez que "a ideologia colonial destilará seu veneno" (DIA, 2008, p. 11).

5 Para saber mais, ler ROOF, 2004.

a uma necessidade artística de criar para existir, mas também à urgência de se livrar da dominação cultural estrangeira, que pretenderia uniformizar a visão. É um posicionamento essencial, se pensarmos que o cinema nasceu na Europa no momento da expansão colonial, e que ele sempre foi associado ao Ocidente. Aliás, é significativo lembrar que um dos primeiros filmes da história do cinema, *Le musulman rigolo* (Georges Méliès, 1897), já ridicularizava os hábitos culinários dos norte-africanos.

No entanto, muitos desses cineastas também se encontravam fora da África; as relações com a migração e a Europa são ambivalentes. A ambiguidade e a complexidade dessa África, que encontra a expressão de si na França, já estavam presentes em *Afrique-sur-Seine* (Vieyra, Sarr, Kane, Caristan, 1955), produzido com o apoio do Comité du Film Ethnographique [Comitê do Filme Etnográfico].[6] Alexie Tcheuyap (2011, p. 19) observa, com razão, que esse filme retoma a ideia colonial dos africanos como "Outros". Muitos historiadores situam o nascimento do "cinema africano" em 1955, com esse filme. Contudo, parece que esse não foi o primeiro curta-metragem de seu autor, Paulin Soumanou Vieyra. Em 1954, Vieyra já teria dirigido, em Paris, um filme de conclusão de curso, *C'était il y a Quatre Ans*. Giuseppe Gariazzo (2001) também cita outros filmes que o teriam precedido, como *La Leçon du Cinéma,* que o congolês Albert Mongita teria rodado em 1951. Também existem indícios de outros filmes, como *Les Pneus Gonflés*, do congolês Lubalu, de 1953; ou *Mouramani*, que o guineense Mamadou Touré teria filmado na França no mesmo ano. Segundo o site Africultures, "Raberono aparentemente é o diretor do primeiro filme negro-africano: *Rasalama* (1937)".

Entre os primeiros filmes dirigidos por africanos alguns anos mais tarde, vale destacar o curta-metragem *Aventure en France* do camaronês Jean Paul N'Gassa (1962). Em 1963, a camaronesa Thérèse Sita Bella (única mulher cineasta da época, segundo Alessandra Speciale e Frank Ukadike, citados por Gariazzo) dirigiu um documentário de 30 minutos, *Tam-tam à Paris*. No mesmo ano, Timité Bassori iniciou sua carreira na Costa do Marfim e o guineense Alpha Adama estreou na França. Desse modo, existe uma certa confusão em torno da gênese das cinematografias subsaarianas, mas uma coisa é certa: seu surgimento tardio, em relação às outras cinematografias do mundo.

No que diz respeito à busca de si e à complexidade dos pertencimentos, é significativo também que *La Noire de...*, de Sembène Ousmane (1966), considerado o primeiro longa-metragem (60 minutos) da África Subsaariana, tenha sido rodado em grande parte na França. Sembène adapta um de seus romances, ele mesmo inspirado em uma notícia de jornal. Essa ficção exibe já em seu título – um tanto enigmático, com suas reticências – a dupla obsessão de todo imigrante: a consciência de si e o enraizamento, o pertencimento. A emblemática aniquilação do outro é resumida na existência humilhada de Diouana, jovem empregada senegalesa levada a Antibes por seus patrões que acaba se suicidando. Sembène Ousmane já havia se destacado em nível internacional devido ao seu curta-metragem *O Carroceiro* (*Borom Sarret*), que ficou em primeiro lugar no Festival de Tours, em 1963.

Além disso, muitos desses primeiros filmes exibiam títulos emblemáticos de uma busca identitária, situada em um ponto intermediário,

6 Trata-se de uma ficção de cerca de 20 minutos, rodada em Paris – em razão do decreto Laval – pelo Groupe Africain de Cinéma (coletivo fundado pelo beninense de nacionalidade senegalesa Paulin Soumanou Vieyra, pelos senegaleses Mamadou Sarr e Jacques Mélo Kane, e por Robert Caristan, cidadão da Guiana Francesa).

como por exemplo: *Concerto pour un Exil* (Désiré Ecaré, 1968), *À nous Deux, France* (Désiré Ecaré, 1970), *Boubou-cravate* (Daniel Kamwa, 1972), *Identité* (Pierre-Marie Dong, 1972), *Les Princes Noirs de Saint-Germain-des-Prés* (Ben Diogaye Bèye, 1975), *Nationalité Immigré* (Sidney Sokhona, 1975), ou ainda *L'exilé* (Oumarou Ganda, 1980), *Comédie Exotique* (Kitia Touré, 1984) e, mais recentemente, *I. T. (Immatriculation Temporaire)* (Gahité Fofana, 2001). A representação das ambiguidades identitárias ainda se revela atual, tanto na ficção (p. ex.: *Identité Malsaine*, Amog Lemra, 2010), como em documentários (p. ex.: *Noire ici, Blanche là-bas*, Claude Haffner, 2012, ou *Trop Noire pour être Française?*, Isabelle Boni-Claverie, 2015). Logo, desde o nascimento dos cinemas da África, é central a complexa questão da construção identitária diante do Outro, o europeu.

Os anos 1970

Nos anos 1970, as mulheres começaram a dirigir seus filmes. Após um primeiro curta-metragem, *Monangambé,* em 1968, a guadalupense e africana de coração, Sarah Maldoror, assinou em 1972 o longa-metragem *Sambizanga*. No mesmo ano, a senegalesa Safi Faye dirigiu *La Passante*, que viria a ser historicamente considerado o primeiro curta-metragem dirigido por uma mulher na África. Depois, seu longa-metragem *Carta Camponesa* (*Kaddou Beykat/Lettre Paysanne*) (1976), inicialmente proibido no Senegal, comoveu espectadores do mundo inteiro (DIAO, 2010).

Essa década viu também o lançamento de *Touki Bouki – A Viagem da Hiena* (1973), que Olivier Barlet (2008) define como um "manifesto surrealista e profético". Esse filme reflete as intuições artísticas e a ruptura estética do visionário vanguardista senegalês Djibril Diop Mambéty, que já havia chamado a atenção com seus curtas-metragens *Badou Boy* (1965) e *Contras City* (1969).[7] Mambéty costuma ser descrito como uma exceção no panorama africano, pois foge do realismo social encontrado com tanta frequência nos primeiros filmes. Quanto a nós, consideramos sua cinematografia totalmente representativa da variedade estilística dos cinemas do continente africano e de seu dinamismo artístico.

É nos anos 1970 que começam a despontar os cineastas das antigas colônias britânicas. Na Nigéria, uma etapa importante é marcada por *Amadi* (1975), de Ola Balogun, que já havia dirigido *Alpha* em 1972, filme rodado em Paris sobre a alienação cultural de um artista no exílio. Em Gana, Kwaw Ansah dirigiu com verba privada *Love Brewed in the African Pot* (1980), que teve grande sucesso de público em vários países do continente africano. Ansah viria a ser notado mais tarde internacionalmente, com *Heritage Africa* (1989). Nigéria e Gana continuaram sendo os dois países "anglófonos" a produzirem mais filmes.

Os encontros intercontinentais foram se multiplicando ano após ano. Em 1973, cineastas do continente africano e da América Latina se reuniram em Argel no Third World Filmmakers Meeting para discutir problemas em comum e combater as repercussões do imperialismo e do neocolonialismo. Foi também na Argélia que, no dia 18 de janeiro de 1975, durante o segundo congresso

7 Para saber mais, recomendamos a leitura de Michel Amarger, *Djibril Diop Mambéty ou l'ivresse irrépressible de l'image*, Paris: ATM-MTM, 2000; Anny Wynchank, *Djibril Diop Mambéty, ou le voyage du voyant*. Ivry-sur-Seine: Éditions A3, 2003; Julie Ledru, *Djibril Diop Mambéty: un autre cinéaste d'Afrique Noire*, dissertação de mestrado em estudos cinematográficos. Paris: Université de Paris III, 1999; Niang Sada, *Djibril Diop Mambéty: un cinéaste à contre-courant*, Paris, L'Harmattan, 2002; Nar Sene, *Djibril Diop Mambéty. La caméra au bout... du nez*. Paris: L'Harmattan, col. "La bibliothèque d'Africultures", 2001; ou ainda os trabalhos de Thierno Ibrahima Dia.

da Federação Pan-africana de Cineastas (Fepaci), a Carta de Argel foi aprovada por unanimidade.

O documento traduz o compromisso dos cineastas militantes com a luta anti-imperialista. Essa carta, cujos fundamentos são sobretudo ideológicos, determina que "a consideração da rentabilidade comercial não poderia ser uma norma de referência para o cineasta africano" (LA CHARTE D'ALGER *in* RUELLE *et al.*, 2005, p. 304). No entanto, sabe-se bem que o cinema é uma indústria que deve ser financeiramente viável para existir. A liberdade de expressão dos cineastas é reconhecida pela carta como uma condição indispensável, mas também se estipula que o cineasta africano deve "se considerar como um artesão a serviço de seu povo", o que tenderia a fechá-lo dentro do esquema engessado de um dever militante e didático, jogando para segundo plano as necessidades artísticas. O texto explica ainda que o cinema "exprime as necessidades e as aspirações populares", o que o tornaria destinado a um público popular africano. Nem sempre isso se verifica, sobretudo no que diz respeito ao cinema autoral que, bem ou mal, é mais visto e apreciado fora da África, a maior parte do tempo por públicos internacionais de nicho. Originalmente, a Fepaci é uma organização de cineastas movidos por preocupações mais políticas do que estéticas, como a libertação cultural do continente africano e de outros países oprimidos. Assim, esse cinema deveria visar a "despertar consciências" na medida em que as sociedades africanas viviam "ainda uma situação objetiva de dominação que se exerce sobre diversos planos: político, econômico e cultural" (LA CHARTE D'ALGER *in* RUELLE *et al.*, 2005, p. 303). Impulsionada por preocupações menos cinematográficas do que políticas, essa federação teve um papel diretivo e autoritário, portanto. Porém, Alexie Tcheuyap (2011, p. 4) ressalta que os manifestos ideológicos e peremptórios, provavelmente necessários no contexto histórico e sociopolítico da época, influenciaram os filmes e os discursos sobre os cinemas da África durante meio século. Ele observa, com razão, o quanto a Carta de Argel era diretiva. Em menos de duas páginas, o verbo "dever" se repete oito vezes (Ibid., p. 5). Segundo ele, esse documento define a natureza da maior parte dos primeiros filmes da África, que se apresentam sob uma forma "semidocumental" (Ibid., p. 6). Essa perspectiva também condicionou os olhares dos críticos e marcou as análises dos historiadores do cinema. Não negamos a qualidade artística de certos filmes pioneiros, mas observamos que os críticos louvavam mais o engajamento sociopolítico que as características estéticas. Observamos que não foi o caso dos cineastas da América Latina, eles também movidos inicialmente por um espírito militante. Eles resistiam igualmente a fazer simples entretenimento, mas para eles a dimensão estética continuava sendo primordial. Desde o início, portanto, critérios particulares foram aplicados aos filmes da África.

Durante esse tempo, o público do continente africano continuava a assistir filmes de faroeste, filmes hindus ou hollywoodianos, exibidos em salas administradas por companhias estrangeiras (Secma e Comacico, em especial, para os países "francófonos"), algo perfeitamente ilustrado no documentário *Afrique, Je Te Plumerai* (Jean-Marie Teno, 1992), no qual crianças se extasiavam diante de dançarinas indianas que viam nas telas. Os cineastas subsaarianos se viram, portanto, como herdeiros de uma cultura cinematográfica estrangeira. Não somente eles tiveram de combater uma representação exógena e distorcida dos africanos, como também encontraram um mercado dominado pelo estrangeiro, e era tarde demais para mudar as regras. Nos anos 1970, os desafios da distribuição se tornaram cruciais. Em 1977, após a Conferência Africana de Cooperação Cinematográfica que acabara de ser realizada em Maputo (em uma Moçambique recém-independente), vários países se uniram na Associação Africana de Cooperação Cinematográfica (AACC), com a intenção de

combater o monopólio estrangeiro da distribuição. Esse objetivo não foi atingido, sobretudo pelo engajamento político limitado da maioria dos países participantes (ANDRADE-WATKINS, 1995). Em 1979, foi criado o Consórcio Interafricano de Distribuição Cinematográfica (CIDC), que comprou os direitos de distribuição, em 14 países da África, de filmes da União Africana de Cinema (UAC).[8] O CIDC, cuja sede ficava em Paris – aparentemente um paradoxo, mas que, à luz da história dos cinemas da África, não é – só existiu por cinco anos (BOUGHEDIR, 1987). Segundo a análise de Olivier Barlet (2012, p. 122), podemos ver, no fracasso do CIDC, a imagem das desilusões que sucederam as esperanças depositadas no pós-independência e a decepção frente à atitude das elites dirigentes.

Os anos 1980

As relações entre os cineastas de diversas regiões continuaram se fortalecendo na luta contra a homologação e a dominação cultural, movidas por um espírito pan-africano. Em 1981, em Niamey, o mauritano Med Hondo, o senegalês Sembène Ousmane, o tunisiano Tahar Cheriaa, o sul-africano Lionel N'Gakane, o etíope Haile Gerima, entre outros, formaram o Comitê Africano de Cineastas, para militar por novas práticas cinematográficas (BARLET, 2012, p. 180). Era uma iniciativa coletiva por parte de cineastas que partilhavam recursos e trabalhavam juntos, e que preconizava, em escala continental, o coletivo L'Œil Vert, criado no mesmo ano em Uagadugu. Segundo o cineasta senegalês Ousmane William Mbaye, o L'Œil Vert foi criado para contestar um certo "cinema estático e político [dos] predecessores", movido por ambições estéticas e consciente da urgência de "dizer as coisas de uma outra forma" (PFAFF, 2010, p. 23). Esse coletivo também ressaltava ser urgente livrar-se da dependência financeira dos países europeus, pois uma verdadeira libertação dos cinemas da África só seria possível após uma mudança nas estratégias de produção.

Em 1982, foi redigido o Manifesto de Niamey que, ao contrário da Carta de Argel, volta-se mais para a necessidade de criar uma indústria cinematográfica do que para uma ideologia de luta anti-imperialista. O manifesto foi redigido por cineastas, críticos, diretores de instituições cinematográficas e de televisão da África e outros continentes, que se encontraram no Níger durante o primeiro colóquio internacional sobre a produção cinematográfica na África. O texto define os quatro principais eixos de desenvolvimento: operação das salas, importação/distribuição de filmes, infraestrutura técnica e formação profissional, concluindo com o compromisso urgente dos Estados e das emissoras de televisão. Infelizmente, podemos notar que, passados mais de 30 anos, a situação não teve uma melhoria notável.

Os cineastas também não pararam de se encontrar em diferentes espaços da diáspora. Foi assim que, em 1988, os cineastas diaspóricos se reagruparam dentro da Guilda Africana de Cineastas e Produtores, uma associação sediada em Paris.

Duas décadas após a produção dos primeiros filmes, abertamente políticos, os cineastas se empenharam em uma reapropriação do olhar. Os filmes eram marcados pela necessidade de uma recomposição da história e da memória, tanto individuais quanto coletivas. A subjetividade dos cineastas foi liberada, o íntimo foi exposto e os níveis

8 A UAC era uma filial da UGC que havia comprado as companhias Secma e Comacico. A companhia francesa UGC detinha o monopólio da distribuição nos países africanos francófonos. Ver BARLET, 2012, p. 121.

pessoais e políticos foram sobrepostos. Com obras majoritariamente bancadas por financiamentos ocidentais, sobretudo produções francesas, os anos 1980 representaram a década de ouro para os filmes da África, que agora alguns acusavam de recair em uma espécie de folclore próprio para seduzir o público internacional carente de exotismo. O reconhecimento internacional chegou ao seu apogeu quando o malinês Souleymane Cissé venceu o Prêmio do Júri no Festival de Cannes de 1987, com *Yeelen – A Luz*.

Ainda em Cannes, dois anos mais tarde, o burkinabé Idrissa Ouédraogo ganhou o Prêmio da Crítica Internacional com *Yaaba*, e depois o Prêmio do Júri com *Tilai*, em 1990. Após esses momentos de glória, os anos seguintes viram o declínio do sucesso internacional. Nos anos 1990, os financiamentos, por intermédio do Ministério da Cooperação da França, do Fundo Europeu de Desenvolvimento (FED) e da União Europeia, sofreram uma diminuição, que Elisabeth Lequeret chamou de "corte draconiano" (LEQUERET, 2003, p. 64). Foram 20 anos até que o júri de Cannes concedesse novamente um prêmio a um filme africano: *Um Homem que Grita* (*Un Homme qui Crie*), de Mahamat-Saleh Haroun (2010), mas, dessa vez, o filme não teve grande sucesso comercial na França. Em 2013, *Grigris*, de Haroun, também entrou para a seleção oficial do Festival de Cannes, mas não caiu nas graças da crítica. Já *Timbuktu*, de Abderrahmane Sissako, que entrou para a seleção oficial do Festival de Cannes de 2014, não recebeu nenhum prêmio, mas teve grande sucesso de bilheteria na França (mais de 1 milhão de espectadores).[9] Indicado ao Oscar, o filme ganhou sete prêmios César.[10] No tocante à fama internacional, a passagem de bastão entre o binômio Cissé/Ouédraogo e Haroun/Sissako marca a atualidade da virada do milênio na França.

Os anos 1990 e o novo milênio

Para sair da "jaula" da diferença e da categorização, no início dos anos 1990, os cineastas buscaram se libertar do rótulo de "diretor africano", que os limitava a uma espécie de folclore exótico. A palavra de ordem se tornava: "Não sou um cineasta africano, sou um cineasta que é africano".[11] Idrissa Ouédraogo foi o primeiro a reivindicar o fato de ser "simplesmente um cineasta", assim como o diretor de cinema canadense Xavier Dolan recusava o epíteto de "jovem". Este pedia que seus filmes fossem vistos simplesmente como filmes, e não como os filmes de um jovem diretor de cinema:

> Espero simplesmente que eu seja julgado impiedosamente, sem que a idade constitua um argumento contra a imperícia. Espero que o epíteto "jovem" antes de "diretor" não confine meus filmes a um raio limitado de primeiras obras "corajosas". Quero que meu cinema seja o menos rotulado possível, que falem de meus filmes como bons ou maus filmes, mas nunca como um "bom filme para um diretor de 20 anos". (2010)

9 Como escreveu Thierno Ibrahima Dia, trata-se de um recorde para um filme da África (o recorde anterior havia sido de *Le destin*, de Youssef Chahine, com 619.669 espectadores). Pode-se ter uma ideia da dimensão do acontecimento, se pensarmos que, no que diz respeito à África Subsaariana, *Yeelen* registrou 341.700 espectadores na França em 1987, e o filme anterior de Sissako, *Bamako*, 207.137. Disponível em: www.imagesfrancophones.org.

10 Melhor filme, melhor diretor, melhor montagem, melhor fotografia, melhor roteiro original, melhor som, melhor música.

11 Esse grito é retomado e citado por muitos cineastas e críticos. Ver, por exemplo, PRADO, 1995. Ver também: KOUVOUAMA, 2007; DIOP, 2001.

É esse olhar infantilizante, paternalista e guetificante que os cineastas da África também recusam.

A partir dos anos 1990, um papel importante foi atribuído ao vídeo, que se tornou um meio mais econômico e simples de contar histórias. Balufu Bakupa-Kanyinda dedica o documentário *Afro@digital* (2002) às possibilidades oferecidas pelas novas tecnologias aos países da África. É no início dessa década que se desenvolve o fenômeno Nollywood.

Em 1992, o sucesso de público de *Vivendo no Cativeiro* (*Living in Bondage*),[12] de Chris Obi-Rapu, na Nigéria Oriental, pode ser considerado como o motor da indústria de Nollywood. São produções de filmes nas línguas nacionais, muitas vezes realizados com pequenos orçamentos, que, embora tratem de temáticas sociais, estão mais para lazer ou entretenimento. No entanto, esses filmes são muito bem distribuídos nos mercados (legais e ilegais) de DVD. Custam barato nas ruas e são assistidos em família, e não em salas de cinema.[13] A indústria de Nollywood evoluiu para uma abertura maior ao mercado internacional.

Hoje, os pesquisadores aclamam uma nova Nollywood.[14] O "fenômeno Nollywood" está em plena evolução. Prova disso é o Festival Nollywood Week (a semana de Nollywood), cuja terceira edição, em 2015, aconteceu no cinema L'Arlequin, em Paris. Os filmes eram legendados em francês, e os financiamentos (privados) eram quase inteiramente nigerianos. Também surgiram jovens *videomakers* por todo o continente africano, mas que encontraram dificuldades para sair das fronteiras de seu país.

Nos anos 1990, a produção cinematográfica desacelerou, mas, acima de tudo, por volta do final da década, surgiu um novo grupo de cineastas. Durante esse período, certos diretores, como Mweze Ngangura e Jean-Pierre Bekolo, se distanciaram do cinema didático e impregnado de realismo socialista de pioneiros como Sembène Ousmane, a quem, no entanto, declaravam admirar. O camaronês Bekolo revelou sua sensibilidade artística com *Quartier Mozart* (1992). Ele defendia o direito à imaginação e explicou como a opressão cultural também passava por fazer os africanos acreditarem que sua imaginação não podia ultrapassar a realidade (UKADIKE, 2002). Bekolo apresenta seus questionamentos sobre o cinema na África, sua produção e sua recepção em *O Enredo de Aristóteles* (*Le Complot d'Aristote*; 1996),[15] que contraria as imagens de uma África miserabilista e engessada. O filme responde a uma grande exigência estética; seu estilo parodia diferentes gêneros, o cinema de ação hollywoodiano, os faroestes, as comédias,

12 *Living in Bondage* (Chris Obi-Rapu, produção de Kenneth Nnebue, Nigéria, 1992, 120 min.).

13 Para um aprofundamento sobre as produções de Nollywood (segunda maior indústria cinematográfica do mundo, atrás somente de Bollywood, segundo um estudo da Unesco publicado em 5 de maio de 2009), recomendamos as obras de Pierre Barrot, entre as quais *Nollywood: The Video Phenomenon in Nigeria* (Bloomington: Indiana University Press, 2009). Sugerimos também o capítulo "Nollywood: Popular Cinema and the New Social Imaginary", *In:* DIAWARA, 2010. E as obras escritas ou organizadas por Jonathan Haynes.

14 Sobre esse assunto, ver, por exemplo: KRINGS; OKOME, 2013.

15 O filme foi coproduzido por British Film Institute de Londres (BFI), Kola Case Production, Framework International (Zimbabwe) e MGI International (França), com a participação do Fonds Sud Cinéma Unesco, da Fundação Rockefeller, e do Fundo Hubert Bals, da União Europeia. *O Enredo de Aristóteles* faz parte de uma série encomendada pelo BFI na ocasião do centenário do nascimento do cinema, da qual participaram Martin Scorsese, Stephen Frears, Bernardo Bertolucci e Jean-Luc Godard.

os filmes policiais, desconstruindo certos clichês. Cineasta deliberadamente voltado para o futuro, Bekolo escolhe como subtítulo de seu blog: "Pode o cinema nos ajudar a parir um novo mundo?".[16] *Les Saignantes* (2005) é um filme de vanguarda, entre erotismo, sátira e ficção científica, cuja trama se situa em 2025. Sempre "entre a leveza e a seriedade", segundo o próprio diretor, esse filme propõe uma crítica sociopolítica do sistema de corrupção em Camarões e, de forma mais geral, na África.

É interessante notar que Bekolo se inspirou na tradição, no ritual *mevungu* das mulheres Beti, utilizado para transformar situações inaceitáveis. Mas o diretor, ele mesmo um Beti, descobriu esse mito em livros (BARLET, 2005b). Tendo estudado na França e lecionado nos Estados Unidos antes de voltar para Camarões, Bekolo – artista polivalente extremamente interessante – é um emblema da mestiçagem cultural, que ele traduz no estilo sincrético de seus filmes.

De fato, muitos filmes dos anos 1990 e 2000 representavam de maneira cada vez mais explícita o hibridismo que os próprios cineastas experimentaram em suas vidas cotidianas. As obras de Newton Aduaka, Jean-Pierre Bekolo, Sarah Bouyain, Andrew Dosunmu, Dyana Gaye, Alain Gomis, Mahamat-Saleh Haroun, Balufu Bakupa-Kanyinda, Mama Keïta, Wanjiru Kinyanjui, Dani Kouyaté, Zeka Laplaine, Jean Odoutan, Kivu Ruhorahoza e Abderrahmane Sissako (para citar só alguns) são bons exemplos. Alexie Tcheuyap (2011, p. 12), depois de Jude Akudinobi (2001), situa nos anos 1990 o surgimento de filmes que vão romper com a estética "de orientação ideológica" dos pioneiros. Surgem novas estéticas heterogêneas, inspiradas ao mesmo tempo nas culturas e nas expressões artísticas ocidentais e africanas. Mbye Cham (2005, p. 181), por exemplo, encontrou nos filmes dos anos 1990 uma "incorporação do hibridismo racial e cultural enquanto direção do futuro (em oposição a um nacionalismo narcísico e essencialista, racial, étnico e cultural)". Como afirma Olivier Barlet (2000, p. 114):

> Surge um novo cinema no início do século, anunciado por filmes como *La Vie sur Terre*, do mauritano Abderrahmane Sissako (1998), ou *Bye Bye Africa*, do chadiano Mahamat-Saleh Haroun (1999), emblemáticos de uma nova escrita capaz de assumir riscos tanto na forma quanto no conteúdo, levantar perguntas sem respostas, explorar o humano sem concessões.

Em *A Vida na Terra* (*La Vie sur Terre*), é o próprio cineasta que volta ao Mali, em Sokolo, para visitar seu pai. Nesse filme sobre o exílio, entre documentário e ficção, o diretor mostra a vida no vilarejo, que ele mesmo redescobre depois de ter vivido no exterior. É fruto de um olhar de quem volta do estrangeiro para penetrar nos problemas da vida no vilarejo. Já o jovem malinês Abdallah, protagonista do longa de ficção *Heremakono – Esperando a Felicidade* (2002), vai visitar sua mãe na Mauritânia, onde ele é estrangeiro; seu olhar continua voltado para o exterior. O ciclo se fecha com *Bamako* (2006), que discute as circunstâncias que forçam as pessoas a partir e buscar em outros lugares seus meios de subsistência. *Bye Bye Africa* – o primeiro longa-metragem de Haroun e também o primeiro dirigido em seu país, o Chade – é uma ficção que toma emprestado o registro do documentário. O cineasta volta para casa na ocasião da morte de sua mãe, o que o leva a se questionar sobre o estado do cinema nesse país arrasado pela guerra. Suas reflexões se tornam um filme pessoal sobre a sétima arte no continente africano.

16 "Le Blog de Jean-Pierre Bekolo. Le cinéma peut-il nous aider à accoucher d'un nouveau monde?". Disponível em: jeanpierrebekolo.blogspot.fr.

Acontece de esses diretores voltarem a temas antigos, para compreendê-los à luz de sua experiência no mundo contemporâneo. Filmes como *A Vida na Terra* e *Bye Bye Africa* (assim como *L'Afrance* e *Teza*) tratam da questão do "retorno" ao continente africano, como fizeram em sua época os senegaleses Ababacar Samb-Makharam, em *Et la Neige N'Était Plus* (1965), e Amadou Saalum Seck, em *Saaraba* (1988). A diferença está no fato de que, em *A Vida na Terra* e *Bye Bye Africa*, são os próprios diretores que se representam, expondo ainda mais sua subjetividade, e que mostram seu olhar de "estrangeiro" sobre o próprio país.[17]

Os filmes contemporâneos: a reconstrução

The journey is home.
John Akomfrah[18]

No século XXI, eu luto usando a câmera para ter o direito à memória.
Haile Gerima[19]

Os cineastas contemporâneos das diásporas subsaarianas são unidos por pertencimentos plurais, pelo sentimento de serem portadores de heranças culturais e memórias diversas, que confluem em seus estilos narrativos heterogêneos. Eles se colocam nos interstícios das culturas e isso lhes confere um olhar particular sobre as sociedades contemporâneas. Eles estão em um movimento (físico e metafórico) permanente.

Assim, o "ritmo decorrente lembra o *blues*, alinhado com temáticas da marginalidade e da errância", observa Olivier Barlet (2012, p. 125). Assim como no *blues* (música "deslocalizada" que deriva da fusão de diversos estilos e experiências), esses cineastas buscam harmonizar notas dissonantes, elementos aparentemente contraditórios, mas que podem se combinar em uma lógica mais inclusiva do que exclusiva.

As novas escritas cinematográficas ilustram a pluralidade estética e a especificidade de cada um desses cineastas, por meio de estilos muito pessoais, sobretudo o humor cáustico de Jean Odoutan, a comédia de Henri Duparc, a comédia musical de Flora Gomes, a expressão da violência social de Mama Keïta, a "estética do silêncio" de Abderrahmane Sissako, o cinema da memória de Mahamat-Saleh Haroun, a ficção científica de Wanuri Kahiu e as fábulas de Dyana Gaye.

Essas narrativas fílmicas polifônicas nascem da errância, do movimento, dos trânsitos e das transições, das transformações, das ultrapassagens de diversos tipos de fronteiras. É nesse sentido que Olivier Barlet (2005a) prefere falar de cinema "nômade", mais do que "cinema mestiço": "Os filmes dos anos 2000 questionam através de uma viagem pelo mundo. Seu nomadismo é uma filosofia, a de compreender que o enriquecimento vem do Outro" (BARLET, 2012, p. 125). Em seu famoso artigo *Thoughts on Nomadic Aesthetics and the Black Independent Cinema: Traces of a Journey*, Teshome H. Gabriel (1990) já falava em uma "estética nômade", que caminha juntamente com o

17 O mesmo dispositivo – que também encontramos em *Chronique d'une Disparition* (Elia Suleiman, Palestina, 1996) – é utilizado por Jean-Marie Teno, dessa vez em um documentário, *Vacances au Pays* (2000). Jean Odoutan utiliza um dispositivo similar em seu filme de ficção *L'Argile,* rodado no Benin, onde faz seu próprio papel, ou seja, do organizador do Quintessence, o Festival International de Cinema de Ouidah, um beninense vindo da França.

18 John Akomfrah, *As Nove Musas*, documentário, Reino Unido/Gana, 2010.

19 Nossa tradução do inglês: "For me in the 21 century I fight using the camera to have the right to remember".

que ele chama de pensamento nômade do cinema dos negros. Este é definido como um "cinema de viagem" (no singular, infelizmente), que vai ao encontro dos outros e do desconhecido, onde a dimensão imaginativa e simbólica é muito forte. As semelhanças que Teshome Gabriel vê entre o pensamento dos nômades e o de certos cineastas negros e/ou africanos se baseiam no pertencimento a diversas culturas e na ultrapassagem constante das fronteiras, reais e simbólicas. Mas, acima de tudo, Gabriel ressalta que, para os nômades, a arte de contar histórias parte da memória, e que a memória coletiva, mais do que a história oficial, ocupa um lugar crucial na obra desses cineastas.

A experiência diaspórica necessita da consideração das origens. Portanto, os cineastas precisam se reestruturar segundo as diferentes dimensões, entre as quais figuram as raízes africanas, a trajetória migratória, a experiência diaspórica e as contaminações culturais. Nesse sentido, muitos filmes são um incentivo a uma redescoberta de si mesmo, a uma saída do mimetismo para ir ao encontro do outro, e a uma afirmação de sua própria especificidade, sua identidade heterogênea.

"O futuro vem do passado", diz o griô em *Niaye* (Sembène Ousmane, 1964). Com a diferença de uma palavra, encontramos a mesma frase ("O futuro *nasce* do passado") na boca do griô de *Keïta!, l'Héritage du Griot* (Dani Kouyaté, 1995). Em *Taafe Fanga* (Adama Drabo, 1997), o griô Sidiki Diabaté (apud BARLET, 2012, p. 27) desenvolve a mesma ideia ao indicar que seu "dever é prender o passado para alimentar o presente e preparar o futuro". No espaço da diáspora, os cineastas podem aplicar um processo de recuperação das raízes, flexíveis o suficiente para permitir uma realocação em outro lugar. Nesse processo, a memória exerce um papel-chave e diversas histórias, memórias, trajetórias se cruzam. É justamente a consciência dessas novas identidades sincréticas, que se forjam em outros lugares, mas a partir das raízes, que constitui a riqueza dos filmes em questão.

Para certas pessoas, a deslocação se tornou a base de sua existência e obra. De fato, as identidades diaspóricas são estruturadas também pelo deslocamento, pela viagem que "assume a forma de uma interrogação incessante" (CHAMBERS, 1994, p. 2).[20] Como afirma Sheila Petty (2008, p. 1), "talvez seja a viagem que defina a identidade, e nós existimos em um estado de 'não-aqui/não-lá' que oscila entre chegada e partida, global e local, nação e (não)nação"[21] – e entre privado e político, podemos acrescentar.

Assim, a integração de diversas visões e referências culturais, sociais e históricas gera novas mentalidades, capazes de ir além do "pensamento único". Podemos apelar à noção de "pensamento mestiço" (GRGUZINSKI, 1999), um "pensamento intrinsicamente multidimensional" (TAIYE, 2005).

É essencial ir além do pensamento único, lugar contra a uniformização que serve de base para a construção do Outro a partir de uma lógica de oposição binária (Oriente/Ocidente, vocês/nós, negro/branco). Os movimentos da *negritude* e do *Black Power* ainda eram baseados nessa visão dualista, que não transforma de fato as ideologias, mas que se contenta em inverter o ponto de vista. Esses movimentos às vezes caem na armadilha de abraçar a origem binária que eles pretendiam combater e focam sua atenção em um único aspecto da pessoa, como a cor da pele. Eles não deixam espaço para uma terceira via, a do novo que

20 Nossa tradução do inglês: "Such a journey acquires the form of a restless interrogation...".

21 Nossa tradução do inglês: "Perhaps it is the travel that defines identity, and we exist in some (not-here/not-there) state oscillating between arrival and departure, global and local, nation and (non)nation".

pode nascer do encontro, da mestiçagem.

As ideias defendidas pelos movimentos da *negritude* e do *Black Power* correspondiam a reivindicações fundamentais, mas que, no entanto, deviam ser superadas para se chegar a um mundo onde o tigre não precisa mais criar sua *tigritude* (Wole Soyinka), onde cada ser humano tem o mesmo direito de existir, se expressar, ocupar seu lugar. Citemos Jean-Paul Sartre (1948, p. XLI): "A negritude é feita para se destruir; é passagem e não resultado, é meio e não fim último". Hoje, assistimos a um questionamento do conceito de *negritude*, tanto no nível teórico quanto na literatura, na música e no cinema. Muitas produções culturais propõem atualmente noções de identidade complexas, que incluem diversas variáveis.

O "pensamento multidimensional" se insere naquilo que Homi K. Bhabha define como "terceiro espaço", ou seja, um espaço novo e híbrido, "que torna possível o surgimento de outras posições" (BHABHA; RUTHERFORD, 2006, p. 99), de interstícios, de nuances, de um novo terreno de negociações e novas representações. O conceito de "terceiro espaço" como local de hibridação cultural vai além da noção "exotizante" de multiculturalismo, baseada em diversidades culturais engessadas. A mistura de dois ou mais elementos que, como em uma reação química, se transformam se recombinando de outra forma, produz algo completamente diferente dos elementos originais. O resultado da mestiçagem cultural é imprevisível. Sheila Petty (2008, p. 6) ressalta o quanto os filmes levam a mesma atenção especial às complexidades da reconstrução identitária dentro de contextos transnacionais que as teorias das diásporas negras.

Mas esses filmes, capazes de incluir diferentes territórios, espaços, tempos, culturas, línguas, histórias e memórias, se afastam ainda mais da expectativa dos espectadores em relação a uma pretensa "autenticidade africana".

Cinema, África, equívocos e novos paradigmas

Por que não fazemos filmes como os outros?
Jean-Pierre Bekolo[22]

Sou beninense, mas faço filmes franceses.
Jean Odoutan[23]

De fato, foram frequentes as ambiguidades na recepção dos filmes da África, muitas vezes vistos como uma categoria fechada, separada do resto da cinematografia mundial. É verdade que quando se associa o adjetivo "africano" a um filme, isso muda as expectativas dos espectadores. Sarah Bouyain confirma:

> O que às vezes é difícil, quando se é cineasta africano – situação à qual sou confrontada –, é que quando o público vai assistir a um filme que lhe é apresentado como africano, ele busca uma verdade sociológica, que sirva como exemplo. Ele não olha o trabalho do cineasta, e isso é muito triste.

Bouyain diz ainda: "Penso que ninguém faz cinema africano, as pessoas são o que são e fazem os filmes que fazem, e são os outros que depois vão classificar os filmes como *cinema africano*".[24]

David Murphy e Patrick Williams (2007, p. 19) descrevem essa situação como "uma forma

22 apud BARLET, 2005b.

23 apud CADASSE, 2004.

24 Entrevista, Paris, agosto de 2011.

de excepcionalismo, que vê e classifica o cinema africano em termos muito diferentes daqueles que encontramos nos estudos cinematográficos em geral".[25] Ainda hoje, os filmes da África são ignorados e isso se deve a uma distribuição fraca e deficitária, a um estreito acesso aos circuitos comerciais clássicos. Olivier Barlet (2002) nota a ausência da maioria desses filmes nas revistas de cinema, sendo que o pouco de críticas que pode ser lido sobre eles dá uma visão miserabilista. Ademais, muitas vezes os teóricos e críticos especializados em filmes da África, em espaços dedicados, também perpetram esses equívocos ao se concentrarem menos nas formas estéticas e mais nos elementos "africanos". Muitas vezes, os espectadores que têm acesso a esses filmes os descobrem em condições particulares (salas independentes, situações de "nicho" etc.). Eles são exibidos principalmente em festivais especializados ou seções específicas de grandes festivais. Os espectadores podem, a partir disso, ter uma impressão distorcida, com base em uma certa expectativa da descoberta de um lugar mítico, um mundo antigo, primitivo e estático em sua imobilidade, confirmando uma certa ideia de *africanidade* pura, original. É uma expectativa que pode acabar impedindo o simples prazer de descobrir uma obra de arte.

Como observa Olivier Barlet, as expectativas do público são formadas por duas tendências: de um lado, uma "exigência de exotismo" por parte daqueles que procuram uma África rural, mítica e lendária. De outro, uma "exigência de realidade" da parte daqueles que se interessam mais pela descrição dos problemas das cidades africanas modernas. De todo modo, "os filmes dos cineastas de origem africana devem intrinsicamente provar sua 'africanidade'. Eles recebem, então, a santa unção, em geral o reconhecimento de sua 'autenticidade'" (BARLET, 2001).

Esses filmes, percebidos e legitimados como "filmes africanos", e não simplesmente filmes, são assim reduzidos para serem um "gênero à parte". O cineasta congolês Bakupa-Kanyinda conta que houve uma época em que ele pôde considerar o "filme africano" um *gênero*, da mesma forma que "um faroeste ou um pornô. As regras desse gênero determinam que os filmes devem falar de pobreza, senão os europeus dirão que não é um filme africano autêntico" (BAKUPA-KANYINDA, 2010, p. 223).[26] Essa anedota ilustra bem o emprego de um "horizonte de expectativa" (JAUSS, 1990, p. 49) ou de "expectativas genéricas" (MOINE, 2005, p. 85) precisas que se têm sobre o folclore, o exotismo ou o enclausuramento dentro da alteridade. Entre nossas experiências pessoais, destaco uma conversa que tivemos no trem: nossa vizinha, ao saber que estávamos indo a um festival de cinema africano, exclamou: "Ah, adoro documentários sobre animais!". Mas a surpresa também pode vir do mundo acadêmico: após a exibição do filme *Temporada de Seca* (Haroun, 2006), um africanista que estava presente na sala comentou: "Ah, esse foi um *filme de verdade*!". Ao perguntarmos o que ele esperava ao ir ver um *filme*, ele explicou: "Um filme africano, um filme de vilarejo, com a câmera tremida e mulheres pilando painço".

O cineasta Imunga Ivanga, atual diretor do Instituto Gabonês da Imagem e do Som, observa: "Quando surgem novas propostas, não é raro ouvir 'isso não é africano!'". Assim, é possível

25 Nossa tradução do inglês: "[...] a form of exceptionalism, which views and classifies African cinema in very different terms from those we might find in films studies more generally".

26 Nossa tradução do inglês: "[...] like a western or a porno. The rules of this genre say these films must deal with poverty - otherwise people in Europe will say it's not a genuinely African film".

ver "o Sul se transportar para o Norte, o que aumenta a confusão daqueles que preconizam a autenticidade". Então, "o que pensar de um Alain Gomis, que faz um *L'Afrance*? Ou de um Zeka Laplaine, com seu *Paris: XY*?". Vemos de fato que "as definições iniciais logo são transcendidas pelas vontades dos criadores; seus status não podem ser contidos por grilhões" (IVANGA, 2005, p. 175).

Também poderíamos nos questionar sobre as diferentes maneiras como são percebidas na França as figuras de Alain Gomis e Fabrice Eboué, ou de Dyana Gaye e Thomas Ngijol. Da mesma forma, quando filmes como *As Canções de Handsworth* (1987) ou *As Nove Musas* (2010), ambos de John Akomfrah, são vistos às vezes como "estranhos" ou "bizarros" – comentários que se ouve na saída das salas –, a quais códigos e a qual normalidade os espectadores estão se referindo? É justamente contra essas expectativas, que atribuem os filmes da África a um gênero cinematográfico à parte e homogêneo, que os cineastas se revoltaram no início dos anos 1990.

Estamos bem cientes de que existe uma dificuldade em definir e classificar certos filmes. Alexie Tcheuyap (2011) ressalta o quanto essa operação de definição, hoje mais do que nunca, constitui um desafio.

Asmara Beraki é uma figura emblemática dessa insanidade. Como defini-la, ela, que nasceu nos Estados Unidos de pai eritreu e mãe americana, e que atualmente mora na República Tcheca e dirigiu filmes tanto nos Estados Unidos quanto em seu país atual? O mais recente, *Anywhere Else* (2012), tem como tema os questionamentos identitários das diásporas negras. Beraki também dirigiu curtas-metragens tchecos, rodados em Praga, em idioma tcheco, com equipe, atores e música tchecos. A pergunta definitiva seria: por que sentimos a necessidade de definição a qualquer preço? A liberdade artística, quando pode se expressar, tem como reação um efeito de libertação sobre a personalidade do autor, uma personalidade plural, heterogênea e em evolução, suscetível a não entrar em grades imóveis e preestabelecidas.

Seria possível, hoje, evocar uma "autenticidade africana" (MURPHY, 2006)? Ou precisamos, na verdade, de "respostas novas para a pergunta sobre 'quem é africano' e quem não é"?, questiona Achille Mbembe (2005). Depois de Iain Chambers (1994), pensamos que hoje a autenticidade se constitui de um presente sincrético e dinâmico, formado por transfigurações culturais, que devem ser constantemente renegociadas.

"Meus filmes são africanos?", pergunta-se a cineasta marfinense Isabelle Boni-Claverie (2005, p. 267). "De todo modo, eu sou. Mas de uma África contemporânea, cosmopolita e descomplexada, que se lembra de suas tradições, mas não precisa mais se refugiar nela para ter uma identidade".

Os cineastas que estudamos não renegam sua africanidade, eles a reinterrogam, enriquecem-na. "Eles confirmam assim novas formas de africanidade, misturadas, fluidas, em evolução, expressas por cada um deles com suas próprias experiências e percepções, recusando-se a se deixar trancar dentro de conceitos engessados de identidade ou autenticidade, recusando assim os discursos comunitaristas, culturalistas ou essencialistas que idealizam os valores culturais" (BARLET, 2000, p. 117). Habitados pela mestiçagem cultural, questionando-se com frequência, em geral eles recusam qualquer oposição maniqueísta entre África e Ocidente, e isso em nome de um sincretismo inovador. Sua especificidade se encontraria justamente na expressão de uma reconstrução, de uma identidade recomposta, plural e "para além de um pertencimento territorial" (MBEMBE, 2000), em espaços móveis e cambiantes, espaços de transformação.

Seus filmes, longe de determinações identitárias, clamam por uma renovação, buscando uma linguagem apropriada para seus questionamentos.

Eles naturalmente entram em "zonas de contato",[27] atravessando fronteiras flexíveis e permeáveis, escapando de qualquer classificação rígida. É nesse sentido que os cinemas da África devem ser reposicionados, à luz dessas incidências múltiplas e das trocas culturais globais, próprias de nossos tempos.

Esses filmes são pós-nacionalistas, no sentido de Alexie Tcheuyap (2011), ou seja, eles se situam para além das formas de resistência que acompanharam os filmes pioneiros, no momento do nascimento das jovens nações africanas. O pós indica, portanto, um processo em evolução, mais do que uma designação temporal. Tcheuyap ilustra bem como os novos cinemas pós-nacionalistas questionam identidades proteiformes e novas construções sociais instáveis, caracterizadas por dinâmicas de hibridação cultural. Ele propõe uma interessante ruptura analítica, desconstruindo a leitura dos filmes africanos enquanto gênero.

De fato, como também ressalta Kenneth Harrow (2007), hoje é urgente renovar o paradigma crítico, rever a abordagem analítica desses filmes, à luz da práxis contemporânea (TCHEUYAP, 2011, p. 28). A nova abordagem levaria em conta, primeiramente, os aspectos artísticos e estéticos, sem, no entanto, esquecer as especificidades devidas aos meios históricos, políticos, econômicos e socioculturais de produção.

Os contextos de produção: indústria, instituições e subjetividades

As produções cinematográficas refletem não somente a aspiração à liberdade de expressão artística de cada cineasta, mas também um meio sociocultural e histórico preciso, bem como as coerções devidas aos modos de produção. Portanto, para melhor entender a complexidade, as ambiguidades e os riscos, nos debruçaremos um pouco sobre as condições de produção, com uma breve análise das instituições cinematográficas e dos contextos econômicos de produção.

Os filmes são fabricados dentro de "comunidades organizadas", que o sociólogo do cinema Pierre Sorlin (1977, p 121) chama de "indústria cinematográfica". Esta é influenciada por diversos componentes, entre eles o contexto econômico, mas também por circunstâncias históricas e socioculturais. Como o cinema também é uma indústria, não se pode analisar as obras sem levar em conta "diretivas" e "imposições" da produção (ESQUENAZI, 2007, p. 141). Jean-Pierre Esquenazi (Ibid., p. 117) mostra como as diretivas das instituições cinematográficas, ou seja, os locais onde os filmes são fabricados, definem os gêneros e os formatos. Há situações bem específicas na origem das obras, que podem determinar sua gramática fílmica. As *diretivas* que presidiram a fabricação de certos filmes da África (sobretudo da África "francófona") eram baseadas na expectativa de um *cinéma calebasse* ["cinema cabaça"], ou seja, o cinema rural, atemporal, exótico, do qual os cineastas transnacionais tentavam se libertar.

Os desejos artísticos dos autores nem sempre encontram apoio dos órgãos de financiamento. Assim, para preservar uma certa liberdade artística, eles são obrigados a desempenhar diferentes papéis, como já demonstrava a obra do pioneiro Sembène Ousmane. Foi assim que Françoise Pfaff (2010, p. 10) falou da "tradição do cineasta homem-orquestra, que pena para escrever, produzir e distribuir seus filmes". Mais recente, o exemplo de Jean Odoutan, ao mesmo tempo produtor, distribuidor, ator e compositor musical em seus próprios filmes, é emblemático. Da mesma forma, Jean-Marie Teno produz, escreve, filma, edita e faz a sonoplastia de muitos de seus documentários,

27 Para se aprofundar no conceito de "*contact zone*", ler: PRATT, 1991, 1992.

nos quais ele mesmo faz a narração. É ele também que faz a distribuição, por meio de sua empresa Les Films du Raphia (www.raphia.fr). Embora seja possível encontrar seus filmes na Fnac ou na Amazon (o que é bastante excepcional), Jean-Pierre Bekolo, também homem-orquestra, vende ele mesmo os DVDs de seus filmes em seu site: www.jeanpierrebekolo.com. Se os cineastas se tornam produtores ou coprodutores de seus filmes, é muitas vezes por necessidade. "Eu teria preferido encontrar produtores que compartilhassem da minha visão, de modo que eu fosse somente o diretor. Mas o mundo não é assim, então acabo sendo meu próprio produtor, para defender minha propriedade intelectual", conta Haile Gerima (apud RICCI, 2013).

A situação dos cineastas da África é complexa, pois as diretivas a considerar podem ser múltiplas. Os cineastas diaspóricos buscam ao mesmo tempo em seu meio de origem e de residência. Se é consabido que um filme é sempre uma obra coletiva, esses cineastas, que são levados a assumir diversos papéis ao longo da realização de seus filmes, são um elo vivo entre suas diferentes comunidades de pertencimento. Esses filmes atravessam diferentes espaços sociais, meios de produção e instituições cinematográficas, que nem sempre têm os mesmos códigos de comunicação. As obrigações financeiras evidentemente têm uma grande influência, na medida em que a sétima arte é, de todas as formas de expressão artísticas, a mais cara. Uma das particularidades da produção dos filmes que nos interessa está ligada ao fato de que os financiamentos (portanto, o gosto dos comitês de seleção) são estrangeiros, sobretudo europeus, e na maior parte das vezes provêm de antigas potências coloniais, o que é um fenômeno único no mundo. A esse respeito, Elisabeth Lequeret (2003, p. 9-10) fala em "censura econômica":

> Embora os cineastas não gostem de usar a palavra censura, fato é que eles estão mais dependentes do que nunca do veredito de alguns leitores de roteiros. Assim, pode-se ouvir, aqui e ali, falar em determinado roteiro sendo reescrito de maneira a "enriquecer o papel dos colonos" ou em diversas incitações que tendem a "deixar mais leve" um roteiro político, puxando-o mais para a comédia, ou adocicar um tema mais polêmico... Prova de que a censura continua. Ela simplesmente foi internalizada e muitas vezes é antecipada pelos próprios cineastas: é econômica, e não mais política.

As imposições da produção também influenciam na estética do filme. O diretor de cinema camaronês Bassek Ba Kobhio, fundador do festival Écrans Noirs de Iaundê, confirma o que alegam certos críticos europeus em suas análises: certos filmes utilizam a música tradicional não por escolha artística, mas em razão de limitações orçamentárias (GIVANNI, 2001, p. 149). Uma outra particularidade dos "filmes da África" reside no fato de que, nos festivais, a nacionalidade de um filme é a do diretor, ao passo que normalmente ela é determinada em função da nacionalidade da produtora. Nesse sentido, o título do artigo em *Africultures*, *Cinéma: l'exception africaine*, é emblemático de uma situação única no mundo, no que diz respeito à produção cinematográfica. Embora seja verdade que os cineastas diaspóricos podem procurar financiamento nos dois continentes, não se pode negligenciar o fato de que existe uma escassez de instituições cinematográficas na maioria dos países do continente africano.

O comprometimento financeiro para a produção cinematográfica de certos países, como Marrocos, Gabão, África do Sul e Senegal, é uma exceção. É por isso que muitos cineastas são obrigados a buscar financiamento em outros lugares.

Financiamentos

Hoje assistimos a uma tendência entre os cineastas "francófonos" de buscar subsídio institucional, ao passo que os "anglófonos" optam por uma forma de cinema independente.

Na Grã-Bretanha, o Greater London Council e o Black British Film subsidiaram, nos anos 1980, o surgimento de oficinas cinematográficas nas comunidades de imigrantes. Nessa esteira, vários grupos de *black cinema* foram fundados na Grã-Bretanha, entre eles o Sankofa Film and Video Collective e o Black Audio Film Collective, do qual participou John Akomfrah. Nos filmes resultantes é possível encontrar um processo de conscientização identitária. Entre os cineastas emblemáticos do *black cinema* na Grã-Bretanha, figuram Isaac Julien (nascido em Londres de pais caribenhos originários de Santa Lúcia), cofundador do Sankofa Film and Video Collective, e o trinitino Horace Ové, autor de *Pressure* (1976). Primeiro longa-metragem *black* inglês, esse filme se tornou uma fonte de inspiração para muitos outros cineastas, entre eles Menelik Shabazz, originário de Barbados e diretor de *Burning an Illusion* (1981). Infelizmente, esses modos de produção permanecem compartimentados dentro do sistema comunistarista caro às políticas do multiculturalismo britânico. Na França, em compensação, embora exista uma tradição de *cinéma beur* [cinema árabe], há uma falta de filmes *black*. Olivier Barlet atribui o fato à tradição assimilacionista francesa:

> Apoiar a expressão de uma comunidade minoritária equivale a admitir sua existência e, portanto, um direito à diferença. Isso pressupõe que é preciso aceitar uma mutação de nossa própria identidade enriquecida pela experiência do Outro e pela confrontação de culturas. É sobretudo a isso que o cinema negro nos convida... (BARLET, 1996, p. 134)

Contudo, essa situação também está ligada às condições exigidas pelos órgãos financiadores especificamente dedicados aos filmes "africanos". Na França, os cineastas das diásporas da África podem aspirar às fontes tradicionais de financiamento do cinema – Centro Nacional do Cinema e da Imagem Animada (CNC), Sociedade Civil dos Produtores de Cinema e Televisão (Procirep), Sociedade Civil para a Administração dos Direitos dos Artistas e Músicos Intérpretes (Adami) – ou ainda, em escala europeia, se beneficiar dos guichês especiais (regiões, canais de televisão). Em certa medida, sua abordagem se aproxima da dos autores franceses: os cineastas propõem seu roteiro, procuram uma produtora e postulam por ajudas institucionais. Desse modo, os cineastas podem se beneficiar da ajuda do CNC – ajuda para escrita, reescrita, adiantamento de receitas (antes e após a produção), desenvolvimento, produção, pós-produção, finalização e distribuição –, bem como ajudas regionais, entre outras. No entanto, é preciso dizer que são raros aqueles que obtêm o apoio do CNC.

Caso contrário, enquanto africanos, eles podem acessar fundos de montante muito limitado, dedicados aos cinemas dos países do Sul. Nesse caso, os cineastas ficam sujeitos à obrigação de que os filmes sejam rodados nos países do Sul. Isso explica por que poucos filmes são dirigidos na França por cineastas das diásporas negras. Entre os raros filmes nesse caso, destacamos *Ragazzi* e *Le Onzième Commandement* (Mama Keïta, 1991 e 1997), *Une Couleur Café* (Henri Duparc, 1997), *Sexe, Gombo et Beurre Salé* (Mahamat-Saleh Haroun, filme para a TV, 2007), *Paris: XY* (Zeka Laplaine, 2001), *Paris Selon Moussa* (Cheick Doukouré, 2003), bem como alguns filmes de Jean Odoutan, entre eles *Djib*, *Mama Aloko* e *La Valse des Gros Derrières* (2000, 2002 e 2004). Vale mencionar também o último filme independente de Newton Aduaka, *One Man's Show* (2013). A estreia nas salas de cinema de *Rengaine,* em novembro de 2012 (depois de ter sido visto na Quinzena dos Realizadores do Festival de Cannes de 2012), talvez anuncie o início de uma nova tendência. Deve-se ressaltar que, como o filme *Donoma*, do haitiano Djinn Carrenard (2011), *Rengaine* é um filme independente, produzido com um orçamento restrito, que em seguida foi comprado por redes de televisão francesas. Seu autor, Rachid Djaïdani, nascido na França de mãe

sudanesa e pai marroquino, foi esnobado pelos produtores franceses e lutou por nove anos para terminar esse primeiro longa-metragem. *Rengaine* representa a Paris mestiça e complexa de hoje. Essas produções independentes recentes expõem a problemática das instituições cinematográficas e dos contextos de produção.

Às vezes, e ainda hoje, a escolha das comissões se baseia mais em argumentos sociológicos ou paternalistas do que em critérios artísticos. "Essas comissões agem por pena, com argumentos que não têm mais nada a ver com o cinema", lamenta Jean-Pierre Bekolo (apud BARLET, 2005). Os filmes que não atendem às "expectativas genéricas" dos financiadores muitas vezes têm dificuldade para encontrar verba.

O marfinense Alex Ogou, por exemplo, postou em sua página no Facebook a seguinte conversa telefônica, a respeito de seu projeto para um filme policial:[28]

> — Sr. X: Temos um problema, seu filme não é muito africano.
>
> — Eu: Não sei... é um filme policial.
>
> — Sr. X: Sim, mas ele não trata de problemáticas africanas.
>
> — Eu: O que seriam as problemáticas africanas?
>
> — Sr. X: Você sabe... Quero dizer, não se sente um toque africano em seu filme.
>
> — Eu: Mas você está interessado ou não?
>
> — Sr. X: Ah, sim... Mas como faríamos a divulgação?
>
> — Eu: Da mesma maneira como você faria para um romance policial.

Entre as outras fontes de financiamento abertas aos cineastas africanos, figurava o Fonds Images Afrique, subsidiado pelo Ministério francês das Relações Exteriores e destinado ao fortalecimento da produção e da difusão das imagens africanas, que funcionou de 2004 a 2009.

A Organização Internacional da Francofonia (OIF) criou, em 1988, o Fundo Francófono de Produção Audiovisual do Sul. Chamado atualmente de "Fundo", esse dispositivo de financiamento francófono multilateral é responsabilidade conjunta da OIF e do Conselho Internacional de Rádios e Televisões de Expressão Francesa (Cirtef). O "Fundo" é gerido pela Departamento de Língua Francesa e Diversidade Cultural e Linguística da OIF.[29] Os países do Sul membros da Francofonia podem ter acesso a ele. Os filmes são "selecionados em função de seu potencial artístico e seu caráter universal, da possibilidade de penetrar em mercados tanto nacionais quanto internacionais e ampliar assim sua audiência". Eles devem comportar um número majoritário significativo de elementos do Sul: conteúdos, temas, roteiros, produtores, diretores, atores. Entendemos o quanto as diretivas de produção podem influenciar a criação de obras que resultarão de um acordo entre os desejos e as intenções dos cineastas e as condições práticas da produção. A dimensão desse acordo varia em função da determinação e da posição ideológica de cada cineasta.

Uma outra fonte importante de financiamento era o Fonds Sud Cinéma, criado em 1984 e cofinanciado pelo Ministério francês da Cultura e da Comunicação (por meio do CNC) e pelo Ministério das Relações Exteriores. As coproduções entre

28 Acesso em: 27 nov. 2012.

29 Sua dotação anual é de aproximadamente 1,3 milhão de euros (divididos entre cinema e televisão), muito menos, portanto, que o orçamento de um único longa-metragem francês. De fato, o auxílio que esse órgão atribui à produção de um longa-metragem é de aproximadamente 100.000 euros, e o auxílio para a finalização é de 15.000 euros.

uma sociedade francesa e uma sociedade do Sul podem ser contempladas por ele, mas, nesse caso, 75% do filme deve ser rodado em um país do Sul.[30] Zeka Laplaine (apud BARLET, 2003) lamentou a exigência:

> Meu próximo filme será sobre a minoria africana em Paris, uma comédia para mostrar que essa presença e essa coabitação que pode assustar certas pessoas não é tão terrível assim. A dificuldade será convencer o Fond Sud e os doadores de verbas da necessidade de um filme como esse, sendo que o critério oficial é que ele seja rodado majoritariamente na África.

Mas 50% dessa verba proveniente do CNC devem ser gastos na França. Da mesma forma, a pós-produção deve ser efetuada lá, sendo que 75% do filme deve ser rodado em um país do Sul: no fim das contas, essas disposições evidentemente não contribuem para o desenvolvimento da indústria cinematográfica dos países em questão.

Em 2012, o Fonds Sud Cinéma se tornou a Aide aux Cinémas du Monde (ACM) [Ajuda aos cinemas do mundo], que também englobava a Aide aux Films en Langue Étrangère (AFLE) [Ajuda aos filmes em língua estrangeira]. Só poderiam ser contemplados (antes ou após a produção) filmes coproduzidos por uma sociedade francesa e uma estrangeira, dirigidos por um cidadão estrangeiro – excepcionalmente francês, especifica o panfleto explicativo – e rodados fora da França. Os cineastas da África que quiserem ter acesso ao fundo, portanto, permanecem dependentes da França, mas são obrigados a filmar em outros lugares. Também existem fundos de financiamento para os cinemas do Sul, em especial da África, em diversos países da Europa. Cada um tem suas próprias regras e comitês de seleção. Outros fundos de auxílio para a produção são ligados a festivais: o de Roterdã (Fundo Hubert Bals), o de Amsterdã (Fundo Jan Vrijman), bem como o Fonds d'aide au développement du scénario d'Amiens. O Fundo Audiovisual Flamengo, que existe desde 2002, apoia coproduções internacionais com Flandres. Hoje, a União Europeia também tem um papel-chave nos financiamentos, com seu programa trianual ACP Films (África, Caribe, Pacífico).

Uma parte importante do financiamento dos filmes também vem das redes de televisão, como as francesas Canal Plus (*Nossa Estrangeira*; 2010), Canal Horizons (*Juju Factory*), TV5 Monde, Arte, TF1, France 2, France 3, France 5; as alemãs WDF, ZDF ou Arte, que também financiou *Teza*; as britânicas Channel Four e BBC; e a canadense Vidéo Tiers Monde. Às vezes, as televisões compram os filmes depois de produzidos e garantem sua distribuição, como foi o caso de *Rage* (Arte). Os auxílios concedidos pelo governo das regiões continuam sendo outra possibilidade. Assim, a região de Île-de-France contribuiu para a pós-produção de *L'Afrance* por meio da THECIF (Théâtre et cinéma en Île-de-France), e para a produção de *Nossa Estrangeira*. *Teza* obteve subsídio da Alsácia (Communauté Urbaine de Strasbourg), e *Juju Factory* da Bélgica (Région de Bruxelles-Capitale). Nos Estados Unidos, os cineastas podem contar com fundações privadas, doações de empresas e mecenato.

Fora isso, resta ainda a via dos filmes realizados e produzidos com recursos pessoais, sem financiamento público. Entre eles, podemos citar *Rage* e *One Man's Show*, de Newton Aduaka, um rodado em Londres (1999), e o outro em Paris (2012). "Depois de terminar um filme, normalmente

30 O auxílio para a produção atinge um máximo de 152.000 euros, e o auxílio para a finalização se limita a 46.000 euros por filme.

ficamos financeiramente arruinados", afirma Mama Keïta.[31]

Mais recentemente, têm surgido novos caminhos. Há cineastas recorrendo a coproduções junto com espectadores, por meio de pedidos de apoio pela internet, o chamado *crowdfunding* ou financiamento coletivo. Foi dessa forma, por exemplo, que o diretor de cinema guineense Cheick Fantamady Camara conseguiu parte da verba para seu último filme *Morbayassa, le serment de Koumba* (2014).

De maneira geral, o fato de existirem fontes de financiamento particulares para os filmes "da África" e "do Sul", ainda que sejam muito limitadas, constitui uma especificidade desses cinemas, e os relega a produções que têm dificuldades para se afirmarem no *mainstream.*

A quem esses filmes se destinam? Difusão, recepção e interpretação

Quando os filmes acabam se materializando, surge então a questão da distribuição. Uma questão crucial, uma vez que "a vida de um filme não para em sua produção. Sua 'verdadeira vida', ficaríamos tentados a dizer, aquela que faz dele uma obra fílmica, começa com sua apropriação pelos espectadores" (ESQUENAZI, 2007, p. 129).

A questão da distribuição é muito delicada e carrega em si a problemática da recepção e do público, que se impõe com cada vez mais urgência. Ela está sempre presente nos debates entre artistas, pesquisadores e todos os profissionais do cinema, e consta no título da palestra de Jean-Marie Teno, durante um colóquio realizado em Londres em novembro de 2012.[32] Sob o título "Para quem você faz seus filmes?", o cineasta camaronês conta como essa pergunta, que lhe foi feita ao longo de toda sua vida, acabou o inspirando a fazer seu documentário, *Lieux Saints*.[33] Ao mesmo tempo, ele se questiona a respeito do sentido dessa pergunta. Por acaso perguntam a Ken Loach, por exemplo, para quem ele faz seus filmes? Jean-Marie Teno coloca em evidência, dessa forma, uma outra anomalia. De fato, os cineastas da África se encontram na maior parte do tempo diante de públicos estrangeiros, que esperam que eles se comportem como embaixadores de seus países. Fora dos festivais, esses filmes geralmente são pouco vistos no continente africano. Reflitamos sobre a fala de Mama Keïta (apud BARLET, 2002, p.19):

> Até o momento, o cinema africano tem sido feito por cineastas africanos, mas não destinado aos africanos. Não prego que seja uma obrigação para um cineasta africano fazê-lo "para seu povo", não é assim que funciono. Mas noto que, pelo contrário, o cinema era feito para um certo público, destinado a certas comissões, de certos festivais ou certas seleções, e que era então um cinema redutor.

Os desafios são claros, pois, como disse Tahar Cheriaa, "quem detém a distribuição, detém o cinema" (CHERIAA, 1978). Contudo, a questão da distribuição não entra no escopo deste artigo, que se concentrou em contextualizar os cinemas da África até o momento contemporâneo.

31 Entrevista, Paris, junho de 2010.

32 O colóquio "Evolving African Film Culture" foi realizado nos dias 10 e 11 de novembro de 2012 na Universidade de Westminster.

33 Esse documentário narra o cotidiano de uma videolocadora de bairro em Uagadugu, onde são exibidos filmes de todos os gêneros, sobretudo estrangeiros. Teno analisa as questões complexas e as contradições do lugar do cinema na África.

Referências

AKUDINOBI, Jude. Nationalism, African Cinema, and the Frames of Scrutiny. **Research in African Literature**, n. 32, p. 123-142, p. 125, 2001.

ANDRADE-WATKINS, Claire. Portuguese African Cinema. Historical and Contemporary Perspectives, 1969-1993. *In*: MARTIN, Michel T. (org.) **Cinemas of the Black Diaspora**: diversity, dependency and oppositionality. Detroit: Wayne State University Press, 1995. p. 189.

ASHCROFT, Bill; GRIFFITHS, Gareth; TIFFIN, Helen. **The Impire Writes Back**: Theory and Practice in Post-Colonial Literature. Londres/ Nova York: 1989.

BACHY, Victor. Survol sur le cinéma noir. *In:* Centre d'Étude sur la Communication en Afrique (Cesca). **Camera nigra**: les discours du film africain. Bruxelas/Paris: Ocic-L'Harmattan, 1984. (Col. "Cinémedia. Cinémas d'Afrique noire")

BAKUPA-KANYINDA, Balufu. Africa's Own Mirror Leaves it Invisible. *In*: DIAWARA, Manthia. **African Film**: new forms of aesthetics and politics. Berlim: Prestel, 2010. p. 223.

BARLET, Olivier. Cinquante ans de cinéma africain en cinq décennies [press kit]. **Africamania**, Paris, 17 de janeiro-17 de março de 2008.

BARLET, Olivier. Du cinéma métis, au cinéma nômade. **Africultures**, "Métissages: un alibi culturel?" (dossier), n. 62, 2005a.

BARLET, Olivier. Entretien avec Jean-Pierre Bekolo à propos des Saignantes. Être à la fois africain et contemporain. Paris, juillet 2005 [on-line]. **Africultures**, 8 de outubro de 2005. Disponível em: www.africultures.com/ php/?nav=article&no=3944, Acesso em: 12 de dezembro de 2012.

BARLET, Olivier. Entretien avec Zeka Laplaine [on-line]. **Africultures**, 10 de outubro de 2003. Disponível em: www.africultures.com/ php/?nav=article&no=3071. Acesso em: 12 maio 2013.

BARLET, Olivier. L'exception africaine. **Africultures**, "Cinéma: l'exception africaine" (dossier), n, 45, 2002, p. 5.

BARLET Olivier. Entretien avec Mama Keita. **Africultures**, "Cinéma :l'exception africaine" (dossier), n. 45, 2002, p.16-19.

BARLET, Olivier. **Les Cinémas d'Afrique des années 2000**: perspectives critiques. Paris: L'Harmattan, 2012. (Col. "Images Plurielles")

BARLET, Olivier. **Les Cinémas d'Afrique noire**: le regard en question. Paris: L'Harmattan, 1996. (Col. "Images Plurielles")

BARLET, Olivier. Les nouvelles stratégies des cinéastes africains [on-line]. **Africultures**, 1º de outubro de 2001, Disponível em: www.africultures. com/php/?nav=article&no=185. Acesso em: 15 dez. 2008.

BARLET, Olivier. Les Saignantes de Jean-Pierre Bekolo [on-line]. **Africultures**, 8 de agosto de 2005b. Disponível em: www.africultures.com/ php/?nav=article&no=3943. Acesso em: 12 dez. 2012.

BARLET, Olivier. Nouvelles écritures francophones des cinéastes afro-européens. **Cinémas**: revue d'études cinématographiques, v. 11, n. 1, p. 113-132, 2000.

BHABHA, Komi H.; RUTHERFORD, Jonathan. Le tiers-espace [entrevista]. **Multitudes**, v. 3, n. 26, p. 95-107, 2006.

BONI-CLAVERIE, Isabelle, L'avenir fantôme. *In*: RUELLE, Catherine *et al.* (org.). **Afriques 50. Singularités d'un cinéma pluriel**. Paris: L'Harmattan, coll. « Images plurielles », 2005, p. 267.

BOUGHEDIR Férid. **Le Cinéma africain de A à Z**. Bruxelas: OCIC, 1987.

BOUGHEDIR, Férid. Cinémas nationaux et politiques cinématographiques en Afrique noire: du rêve Sud-Sud à la défense de la diversité culturelle. *In*: RUELLE, Catherine *et al.* (org.). **Afriques 50. Singularités d'un cinéma pluriel**. Paris: L'Harmattan, coll. « Images plurielles », 2005, p. 165.

CADASSE, David. Je suis béninois mais je fais des films français. Entretien avec Jean Odoutan [on-line]. **Afrik.com**, 26 de agosto de 2004. Disponível em: www.afrik.com/article7584.html. Acesso em: 12 jul. 2010.

CHAM, Mbye. Le cinéma africain: continuité et rupture. *In*: RUELLE, Catherine *et al.* (org.). **Afriques 50. Singularités d'un cinéma pluriel**. Paris: L'Harmattan, coll. « Images plurielles », 2005, p. 181.

CHAMBERS, Iain. **Migrancy, Culture, Identity**. Londres: Routledge, 1994.

CHERIAA, Tahar. **Écrans d'abondance ou cinémas de libération en Afrique**. Túnis/Tripoli: Satpec/EI-Khayala, 1978.

DIA, Thierno I. L'Aîné des Anciens. [prefácio] **Africultures**, Sembène Ousmane (1923-2007) (dossiê), n. 76, p. 11, 2008.

DIAO, Claire. Le 32e Festival du Film de Femmes de Créteil rend hommage à Safi Faye [on-line]. **Africultures**, 7 de abril de 2010. Disponível em: www.africultures.com/php/?nav=article&no=9413. Acesso em: 3 maio 2013.

DIAWARA, Manthia. **African Film**: new forms of aesthetics and politics. Berlim: Prestel, 2010.

DIOP, Boris Boubacar. Identité africaine et mondialisation. **Africultures**, n. 41, 2001.

ESQUENAZI, Jean-Pierre. Éléments de sociologie du film. **Cinémas**, v. 17, n. 2-3, p. 117-141, 2007.

GABRIEL, Teshome H. Thoughts on Nomadic Aesthetics and Black Independent Cinema: Traces of a Journey. *In:* FERGUSON, Russel (org.). **Out There**: Marginalization and Contemporary Cultures. Cambridge, MA: MIT Press, 1990. p. 395-410.

GARIAZZO, Giuseppe. **Breve storia del cinema africano**. Turin: Lindau, 2001.

GIVANNI, June (org.). **Symbolic Narratives/ African Cinema**: Audiences, Theory and the Moving Image. Londres: British Film Institute, 2001.

GRUZINSKI, Serge. **La Pensée métisse**. Paris: Fayard, 1999.

HARROW, Kenneth H. **Postcolonial African Cinema**: From Political Engagement to Postmodernism. Bloomington: Indiana University Press, 2007.

INTERVIEW avec Xavier Dolan [on-line]. **Trois Couleurs**, 28 de setembro de 2010, Disponível em: www.mk2.com/troiscouleurs/index.php?post/2010/09/28/Interview-XavierDolan. Acesso em: 5 out. 2010.

IVANGA, Imunga. Au Sud, des cinemas. *In:* RUELLE, Catherine *et al.* (org.). **Afriques 50. Singularités d'un cinéma pluriel**. Paris: L'Harmattan, coll. « Images plurielles », 2005, p. 175.

JAUSS, Hans Robert. **Pour une esthétique de la réception**, Paris: Gallimard, 1990. (Col. "Tel")

KABORÉ, Gaston. Master Class with Gaston Kaboré. Cannes Film Festival, 2007. **Africultures**, 28 de junho de 2007. Disponível em: http://africultures.com/masterclass-with-gaston-kabore-6656/. Acesso em: 29 set. 2007.

KOUVOUAMA, Abel *et al.* **Figures croisées d'intellectuels**: trajectoires, modes d'action, production. Paris: Karthala, 2007.

KRINGS, Mathias; OKOME, Onookome (orgs.). **Global Nollywood**: The Transnational Dimension of an African Video Film Industry. Bloomington: Indiana University Press, 2013.

LA CHARTE D'ALGER. *In*: RUELLE, Catherine *et al.* (org.). **Afriques 50. Singularités d'un cinéma pluriel**. Paris: L'Harmattan, coll. « Images plurielles », 2005.

LEQUERET, Élisabeth. **Le cinéma africain**: un continent à la recherche de son propre regard. Paris: Cahiers du Cinéma, 2003. (Col. "Les petits cahiers").

MBEMBE, Achille. À propos des écritures africaines de soi. **Politique africaine**, n. 77, p. 16-43, 2000.

MBEMBE, Achille. Afropolitanisme [on-line]. **Africultures**, 26 de dezembro de 2005, Disponível em: www.africultures.com/php/?nav=article&no=4248. Acesso em: 7 fev. 2006.

MOINE, Raphaëlle. **Les Genres au cinéma**. Paris: Armand Colin, 2005 [Nathan, 2002].

MURPHY, David; WILLIAMS, Patrick. **Postcolonial African Cinema**: ten directors. Nova York: Manchester University Press, 2007.

MURPHY, David. Africans filming Africa: Questioning Theories of an Authentic African Cinema. *In*: EZRA, Elizabeth; ROWDEN, Terry (orgs.). **Transnational Cinema and the Film Reader**. Nova York: Routledge, 2006. p. 27-38.

PETTY, Sheila J. **Contact Zone.** Memory, Origin and Discourse in Black Diasporic Cinema. Detroit: Wayne State University Press, 2008.

PFAFF, Françoise. **À l'écoute du cinéma sénégalai.** Paris: L'Harmattan, 2010. (Col. "Images Plurielles")

PRADO, Carlos. "Du cinéma africain à son dernier "Cri du coeur", entrevista de Ouedraogo: La force de continuer, **Libération**, 8 de abril de 1995.

PRATT, Mary Louise. Arts of the Contact Zone. **Profession**, n. 91, p. 33-40, 1991.

PRATT, Mary Louise. **Imperial Eyes**: Travel Writing and Transculturation. Londres: Routledge, 1992.

RICCI, Daniela. **Imaginaires en exil. Cinq cinéastes d'Afrique se racontent**. Documentário. França: Daniela Ricci, 53 min. [Com Newton I. Aduaka, John Akomfrah, Haile Gerima, Dani Kouyaté, Jean Odoutan], 2013.

ROOF, María. African and Latin American Cinemas: Contexts and Contacts. *In*: PFAFF, Françoise. **Focus on African Films**. Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press, 2004. p. 241-270.

SARTRE, Jean-Paul. Orphée Noir [prefácio]. *In*: SENGHOR, Léopold Sédar. **Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française.** Paris: PUF, 1948. p. XLI.

SEMBÈNE, Ousmane. Continuons à travailler sans relâche... *In*: RUELLE, Catherine *et al.* (org.). **Afriques 50. Singularités d'un cinéma pluriel**. Paris: L'Harmattan, coll. « Images plurielles », 2005, p. 13.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. **Unthinking Eurocentrism**: Multiculturalism and the Media. Nova York: Routledge, 1994.

SORLIN, Pierre. **Sociologie du cinéma**. Paris: Aubier, 1977.

TAIYE Selasi. Bye-Bye Barbar [on-line]. **The LIP Magazine**, 3 de março de 2005. Disponível em: https://thelip.robertsharp.co.uk/2005/03/03/bye-bye-barbar/. Acesso em: 29 set. 2021.

TCHEUYAP, Alexie. **Postnationalist African Cinemas**. Nova York: Manchester University Press, 2011.

THACKWAY, Melissa. **Africa Shoots Back**: Alternative Perspectives in Sub-Saharan Francophone African Film. Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press, 2003.

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

Cruzando limites: fronteiras, circulação e identidade em filmes contemporâneos africanos e da diáspora[1]

Por Melissa Thackway

Professora de cinema africano na Sciences-Po e INALCO em Paris

La première chose que l'indigène apprend, c'est de rester à sa place, à ne pas dépasser les limites. C'est pourquoi les rêves de l'indigène sont... des rêves d'action... Je rêve que je saute, que je nage, que je cours... que je franchis le fleuve d'une enjambée...

Fanon (1961)[2]

Limites, fronteiras, linhas – sejam geográficos, imaginários, mentais, visíveis ou invisíveis –, percorrem a história do filme de autor africano e da diáspora com a notável constância e recorrência do leitmotiv. Desde os primeiros trabalhos dos pioneiros Paulin S. Vieyra (*África no Sena*, 1955) e Ousmane Sembène (*O Carroceiro*, 1962), os protagonistas do cinema cruzaram, voltaram a cruzar ou seu movimento foi prejudicado pelas fronteiras nacionais e pelo não dito, linhas invisíveis, mas não menos reais, que compartimentaram a cidade colonial e, posteriormente, a cidade pós-colonial. As "linhas de força" que Fanon descreve (p. 37), criando espaços distintos de pertencimento ou exclusão.

No mundo pós-colonial e globalizado de hoje, onde os discursos de livre circulação, do livre fluxo de ideias, da "morte da distância", estão em contraste absoluto e constrangedor com as realidades de controles de fronteira cada vez mais rigorosos e hostis e até mesmo a construção de muros destinados a conter o fluxo de certas populações no que Achille Mbembe denomina como uma "corrida para a separação e o *desligamento*"

1 A versão original deste artigo, intitulado *"Crossing Lines: frontiers, circulations and identity in contemporary African and diaspora film",* foi originalmente publicado no livro *Companion to African Cinema,* Kenneth W. Harrow & Carmela Garritano. Malden (MA): Wiley Blackwell, 2018. A tradução foi autorizada pela editora.

2 "A primeira coisa que o nativo aprende é a ficar no seu lugar, não ultrapassar os limites. É por isso que os sonhos do nativo são... sonhos de ação... Eu sonho que pulo, nado, corro... cruzo o rio com uma passada só..." (A partir da tradução para o inglês de Farrington, 1963, p. 51.)

(2016, p. 8),[3] uma série de filmes contemporâneos oferecem questões e representações marcantes da fronteira e seus corolários: Itinerância, migração, circulação, desterritorialização e reterritorialização.[4] Explorando viagens reais, cruzamentos, deslocamentos e exílio, essas viagens cinematográficas também são um símbolo de missões: Missões de identidade, como indivíduo e como parte de uma família ou comunidade mais ampla, busca por um sentimento de pertencimento e por uma compreensão do seu lugar no mundo.

Embora o tema do exílio e a exploração concomitante de limites e fronteiras tenham prevalecido no cinema africano desde o início, os filmes transnacionais contemporâneos discutidos neste capítulo – *A Trip to the Country [No Brasil, "Férias em Casa"]* de Jean-Marie Teno (Camarões, 2000), *The Nine Muses [No Brasil, "As Nove Musas"]*, de John Akomfrah (Reino Unido, 2010), *Kinshasa Palace* de Zeka Laplaine (RDC, 2006) e *Mille Soleils* [Tradução livre: *"Mil Sóis"*] de Mati Diop (França, 2013) são notáveis por suas explorações estéticas e cruzamentos de linhas também. Autorreflexivos e muitas vezes experimentais, eles, como seus cineastas, de pertencimentos frequentemente múltiplos e estilos de vida itinerantes ou exílicos, de fato resistem a uma categorização fácil. Todos estão em interseções, e muitas vezes misturam várias formas: Documentário (primeira pessoa), (auto) ficção, arte e filme experimental. Movendo-se entre gêneros e estilos, movendo-se por lugares e histórias, pessoais e coletivas, cruzando linhas espaço-temporais para reinventar filiações e genealogias, eles questionam e exploram memórias e identidade, não como "uma essência fixa", para citar Stuart Hall, mas como "um posicionamento" (1989, p. 226). Em um mundo em movimento, eles procuram "pontos de identificação" (HALL, 1989, p. 237) entre o local e o global, o vai e vem, o puxar das raízes, das filiações, das origens e a liberdade de avançar e forjar novos pertencimentos. Sem tentar fixar artificialmente essas obras, então, ou fundir seus estilos e temas, sem tentar agrupá-los em uma onda, e menos ainda em um gênero, eu simplesmente desejo aqui, em um corpo de obras heterogêneo, destacar alguns pontos comuns marcantes que parecem sintomáticos, talvez, de pertencer, como Paul Gilroy descreve, a "parte de um mesmo momento histórico ou conjuntura... a um presente comum" (2016).

Mas antes de olhar para os próprios filmes, para a sua aceitação de circulações, vale a pena considerar algumas reflexões sobre a noção de fronteira nos contextos subsaariano e da diáspora e o que procuram regular ou controlar: Movimento. De fato, é interessante notar como os

3 Em seu recém-publicado *Politiques de l'inimitié*, Achille Mbembe descreve o mundo de hoje como sendo pego em um "course vers la séparation et la *déliaison*".

4 Mbembe continua, em *Politique de l'inimitié*: "Il ne s'agit manifestement plus d'élargir le cercle, mais de faire des frontières des formes primitives de mise à distance des ennemies, des intrus et des étrangers, tous ceux qui ne sont pas des nôtres. Dans un monde plus que jamais caractérisé par une inégale redistribution des capacités de mobilité et où, pour beaucoup, se mouvoir et circuler constituent la seule chance de survie, la brutalité des frontières est désormais une donnée fondamentale de notre temps. Les frontières ne sont plus les lieux que l'on franchit, mais des lignes qui séparent." ["Manifestamente, não se trata mais de alargar o círculo, mas de transformar as fronteiras em formas primitivas de distanciar inimigos, intrusos e estrangeiros, todos aqueles que não são um de nós. Em um mundo mais do que nunca caracterizado por uma redistribuição desigual das capacidades de mobilidade e onde, para muitos, o movimento e a circulação constituem a única hipótese de sobrevivência, a brutalidade das fronteiras é agora um fato fundamental do nosso tempo. Fronteiras não são mais os lugares que você cruza, mas as linhas que dividem"] (2016, p. 9-10).

discursos racialistas europeus dos séculos XVIII e XIX, que construíram as hierarquias raciais que racionalizaram e justificaram o comércio de escravos transatlântico e, mais tarde, o imperialismo e o colonialismo europeus, também construíram a representação do Continente africano como "imóvel" e "desconectado" do mundo. Em sua *Filosofia da História*, postumamente publicada, de 1822 a 1830, Hegel (1956, p. 91, 99), por exemplo, declarou:

> A África propriamente dita, no que diz respeito à história, permaneceu – para todos os efeitos de conexão com o resto do mundo – calada. É... a terra da infância, que está além do dia da história autoconsciente, está envolvida no manto escuro da Noite...
> Neste ponto, a África é deixada, e não mais mencionada novamente. Pois não tem movimento ou desenvolvimento para exibir. Os movimentos históricos nela, isto é, em sua parte norte, pertencem ao mundo asiático ou europeu.

Deixando de lado a não factualidade,[5] é interessante notar como o movimento aqui era equiparado à humanidade. No entanto, como Mbembe (2005, p. 27) aponta, foram precisamente as forças colonizadoras da Europa que procuraram restringir e controlar este movimento:

> [...] A história pré-colonial das sociedades africanas foi uma história de pessoas em perpétuo movimento por todo o continente. ... A história cultural do continente dificilmente pode ser entendida fora do paradigma ou itinerância, mobilidade e deslocamento.
> É essa mesma história de mobilidade que a colonização uma vez se esforçou para congelar por meio da moderna instituição de fronteiras.

Talvez, então, a insistência no movimento nos filmes aqui considerados possa ser entendida não apenas como um reflexo das realidades migratórias e exílicas contemporâneas e das questões intercontinentais e internas da África de liberdade de movimento, mas também, conscientemente ou não, como um afastamento das correntes de uma imaginação colonial há muito imposta e muitas vezes duradoura. Assim como a história do continente é uma história de circulações, então, o cinema pós-colonial da África Subsaariana e da diáspora é também um cinema de circulação, um "cinema nômade" (GABRIEL, 1988) que traça e "torna visíveis outras cartografias" (VERGÈS, 2012).

Embora predominantemente fictícios, os filmes africanos dos anos 1960 e 1970 que exploravam o tema do exílio e retratavam as condições do exílio focavam principalmente na discriminação racial, moradia hostil e condições de trabalho, exclusão, solidão ou indiferença enfrentados pelos imigrantes africanos na Europa. Notavelmente, *A Negra de...* (1966), de Ousmane Sembène, *Ó, Sol,* de Med Hondo, *Nationalité immigré* (1975), de Sydney Sokhana. Ou exploravam a atração mítica de um Eldorado europeu e os sonhos de um outro lugar, por exemplo, *Touki Bouki – A Viagem da Hiena* (1973), de Djibril Diop Mambéty. Representações contemporâneas do movimento nos filmes discutidos aqui tenderam a diversificar, complexificar e acima de tudo subjetivar experiências. Talvez sintomáticos dos fluxos antinômicos e bloqueios de movimento de hoje, os cineastas contemporâneos representam e

5 Graças às descobertas arqueológicas do século XX, agora sabemos com certeza que a humanidade se espalhou de seu local de nascimento no continente africano para Ásia, Europa e além, inevitavelmente implicando uma longa história de migração e movimento, como as antigas trocas comerciais da África com a Ásia via Rota da Seda já em 500 a.C., seus intercâmbios religiosos (a cristianização da Etiópia no 1º século d.C. ou a islamização da África Subsaariana a partir do século VIII d.C.) ou culturais e intelectuais (Timbuktu foi um renomado centro internacional de estudos islâmicos nos séculos XIV e XV), para citar alguns exemplos.

afirmam uma fluidez, um cruzamento de linhas, um ir e vir, uma liberdade de movimento. Mas, ao mesmo tempo, seus trabalhos refletem um desejo de um enraizamento, um traço, marcados como são pela preocupação com filiações, com histórias de família, muitas vezes reconstruindo genealogias e explorando "identidades reformuladas na interface entre cosmopolitismo e os valores da autoctonia" (MBEMBE, 2001, p. 4). Essas narrativas estão enraizadas em experiências pessoais e às vezes autobiográficas, algumas afirmando uma voz ou ponto de vista subjetivo, outras com diretores cruzando a linha de trás da câmera para a tela, tornando-se frequentemente protagonistas esquivos e itinerantes. Elas encarnam uma série de viagens, partidas, retornos (impossíveis) e perdas que são tanto uma busca por si mesmo quanto uma reivindicação de uma presença africana mutante e polimorfa no mundo – uma *Présence Africaine*[6]. Revelando-se por meio de uma variedade de estratégias cinematográficas, seus cineastas se engajam com e em suas narrativas.

Se a colonização atribuiu aos sujeitos coloniais uma identidade e um lugar fixos, negando e silenciando sua subjetividade, e em um mundo hoje que continua muitas vezes a marginalizar e excluir as vozes e a presença de africanos, então reafirmar o pessoal, o individual, o subjetivo e a liberdade de definir as próprias identidades plurais e em evolução é um ato eminentemente político de autoafirmação. A subjetividade pode, de fato, ser entendida como intrinsecamente relacionada a questões de tempo, posição e lugar. Está inscrito, posicionado. Em *Cultural Identity and Diaspora* [Identidade Cultural e Diáspora], Stuart Hall afirma que todos nós falamos de um determinado tempo e lugar, de uma "posição de enunciação" (1989, p. 222). Os filmes aqui discutidos exploram e abraçam essas posições de enunciação como uma base a partir da qual construir identidades fluidas complexas que evitam as atribuições e representações redutivas frequentemente projetadas sobre elas. Esse posicionamento, esse enraizamento, esse falar de algum lugar, não significa, porém, nesses filmes, uma reificação das origens. Ao contrário, seus questionamentos sobre essas raízes e filiações tornam-se formas pelas quais seus diretores exploram quem são e suas viagens pelo mundo. Ou, como Mbembe (2016, p. 175-176) apropriadamente escreve em *Politiques de l'inimitié*:

> Percorrer o mundo, medindo o acidente que representa nosso local de nascimento e seu grau de arbitrariedade e constrangimento, adotando o fluxo irreversível que é o tempo da vida e o tempo da existência, aprendendo a abraçar a nossa condição de passante no que talvez seja a condição, em última instância, de nossa humanidade, a base a partir da qual criamos a cultura.
> Tornar-se uma pessoa no mundo não é uma questão de nascimento, nem de origem ou raça. É uma questão de viagem, de circulação e de transfiguração.[7]

Na verdade, as obras discutidas aqui são filmes de "jornadas, circulação e transfiguração".

6 A referência ao título da revista *Présence Africaine: revue culturelle du monde noir*, fundada por Alioune Diop em Paris, em 1947, não é impensada. A revista de fato refletia o cosmopolitismo e internacionalismo dos artistas e intelectuais negros da época.

7 "Traverser le monde, prendre la mesure de l'accident que représente notre lieu de naissance et son pesant d'arbitraire et de contrainte, épouser l'irréversible flux qu'est le temps de la vie et l'existence, apprendre à assumer notre statut de passant en tant que ceci est peut-être la condition en dernière instance de notre humanité, le socle à partir duquel nous créons la culture. [...] Devenir-homme-dans-le-monde n'est ni une question de naissance ni une question d'origine ou de race. C'est une affaire de trajet, de circulation et de transfiguration."

Suas formas e suas perguntas são abertas, assim como frequentemente são seus planos finais de trens em movimento, ou personagens dirigindo ou caminhando para longe. O ônus está na continuação dessas jornadas, então, da jornada da vida, na liberdade de continuar evoluindo.

Em cada um dos filmes discutidos, em cada uma dessas viagens fílmicas, o cineasta assume alguma forma de presença pessoal da persona fílmica na diegese. Esse cruzamento de linhas por trás das câmeras faz parte da busca pela identificação, pelo "tornar-se uma pessoa no mundo" que cada um desses filmes e as viagens que retratam simbolicamente representam. Jean-Marie Teno, por exemplo, em todos os seus filmes documentários ao longo dos anos desde *Afrique, je te plumerai* em 1992 até seu filme mais recente de 2018, *Chosen*, atravessa por trás da câmera por meio de sua voz narrativa em primeira pessoa, agora uma característica saliente e até definidora de seu trabalho. Este "eu-voz", para tomar emprestado o termo de Michel Chion,[8] é uma voz que orienta, questiona e por vezes provoca o espectador. Ele abraça a subjetividade, minando deliberadamente a ilusão de objetividade documental. Ao contrário da tradição documental de uma voz de Autoridade onisciente e supostamente neutra, a eu-voz de Teno se envolve diretamente com o espaço da tela, com o tema, para que "a voz e a imagem dancem em uma relação dinâmica" (CHION, 1999, p. 50). Enquanto essa voz inegavelmente assume sua própria forma de autoridade, a do cineasta, ao falar na primeira pessoa, ao personalizar o que Teno filma e ao afirmar claramente como se relaciona com seu assunto, Teno faz duas coisas: anuncia claramente sua "posição de enunciação", sabemos quem está falando e em que qualidade, e se dirige a nós diretamente como espectador. A distância é assim frustrada. A proximidade com o espectador e um ponto de identificação são criados, "de tal forma que não sentimos nenhuma distância entre [a voz] e o nosso ouvido" (CHION, 1999, p. 50). Uma familiaridade se desenvolve, levando-nos a uma comunhão empática. Teno fala conosco diretamente, intimamente. É uma voz compartilhada que não exclui outras vozes. Ao contrário, Teno tece múltiplas vozes na narrativa, criando uma polifonia dialógica.

Em *As Nove Musas*, Akomfrah aparece como uma figura quase espectral. Ele está presente, mas deliberadamente anônimo. É apenas nos créditos finais que descobrimos que ele era uma das figuras solitárias e sem rosto nos parkas árticos de cores vivas que pontuam repetidamente as paisagens desertas monocromáticas do Alasca. Sua presença na tela não é personalizada. A história de sua família é de exílio, mas é uma história que ele compartilha com inúmeros outros membros da diáspora. Akomfrah coloca sua experiência pessoal tanto dentro de uma diáspora coletiva, então, mas também firmemente dentro de uma britânica. A figura que ele interpreta é nomeada nos créditos como "Casaco Amarelo" (ele usa uma parka amarela). Para qualquer pessoa, como Akomfrah, familiarizada com a cultura popular da televisão britânica dos anos 1980, é difícil não interpretar isso como um aceno lúdico a um seriado de comédia, a sitcom de sucesso da BBC *Hi-de-Hi!*, ambientada em um acampamento de férias cuja equipe é protagonista, com os uniformes sendo conhecidos como Casacos Amarelos.

Em seus filmes muito diferentes, Zeka Laplaine e Mati Diop revisitam suas genealogias familiares, e a questão da filiação está claramente no cerne

8 Ver Capítulo 3 de CHION, Michel. **The Voice in Cinema**. Tradução: Claudia Gorbman. Nova York: Columbia University Press, 1999. p. 49-58.

de ambos os trabalhos. Mati Diop não é nem uma presença na tela nem locução em primeira pessoa em *Mille Soleils*, mas sua implicação no filme está implícita, já que aborda tanto sua própria história familiar quanto seus laços inextricáveis com a do cinema senegalês. Confrontando a herança de peso de seu falecido tio, Djibril Diop Mambéty, e seu filme *cult* de 1973, *Touki Bouki*, cerca de 40 anos depois, ao prolongar a trajetória dos protagonistas fictícios de *Touki Bouki*, a francesa Mati Diop se posiciona diante dessa história cinematográfica, sua própria herança parcialmente senegalesa, e a questão da transmissão cinematográfica entre tio e sobrinha. Como ela descreveu em uma conversa pública sobre o filme com Olivier Barlet no Festival des films d'Afrique en pays d'Apt de 2013, seu filme é: "Uma espécie de carta ou conversa invisível com meu tio", uma forma de "olhar *Touki Bouki* nos olhos".[9]

Em *Kinshasa Palace*, Zeka Laplaine literalmente cruza a linha por trás da câmera para se tornar um protagonista, inscrevendo-se fisicamente no filme, a câmera muitas vezes assumindo seu ponto de vista subjetivo. No entanto, nessa metalépsia cinematográfica, o personagem onipresente que Laplaine encarna nos escapa. Chamado de Kaze nos créditos finais, um anagrama de Zeka, o protagonista é ao mesmo tempo ele e não-ele, uma espécie de alter ego, um duplo. A imagem dele é sistematicamente iluminada por trás, então ele é apenas uma silhueta, ou ele é um reflexo borrado em uma janela de trem em movimento, filmado de um ângulo oblíquo, mascarado, nas sombras, ou filmado por trás de modo que nunca vejamos seu rosto. A implacabilidade desse obscurecimento de nossa visão é impressionante. Ao mesmo tempo uma forma de autoficção e um documentário autobiográfico, Laplaine encena seu próprio corpo e realiza sua subjetividade em uma representação de si mesmo e de sua história. Enquanto ele fala na primeira pessoa e filma membros reais de sua família, sentimos, sem nunca saber com precisão, que os elementos são fictícios. O pré-requisito do que o erudito literário Philippe Lejeune chama de "o pacto autobiográfico", que o autor e o protagonista sejam a mesma pessoa e que o autor se retrate como realmente é, assim é interrompido, a voz narrativa em primeira pessoa de Laplaine de forma alguma garantindo veracidade. Aqui estamos no reino do que em seu ensaio "Aragon" de 1964 foi denominado "Le mentir-vrai" (mentira verdadeira).[10]

Assim como os cineastas discutidos aqui viajam de uma forma ou de outra em suas diegeses, as viagens reais também caracterizam o coração de cada narrativa fílmica. Essas viagens são ao mesmo tempo um tema e um dispositivo estruturante. Frequentemente, são viagens reais, em carros, trens, a pé, em barcos. Mas também são viagens no tempo, na memória, na história, ou buscas para compreender e/ou construir identidades individuais e coletivas. Ao mesmo tempo concretas e simbólicas, essas viagens têm tanto a ver com "tornar-se" quanto com "retornar" a um lugar (HALL, 1989, p. 232).

Férias em Casa começa com Jean-Marie Teno de volta a Yaounde, 33 anos depois de frequentar a escola lá. Depois de visitar o agora abandonado Lycée General Leclerc, que já foi a escola secundária mais prestigiada de Camarões, ele refaz o caminho

9 Notas não publicadas tiradas durante uma conversa entre Mati Diop e Olivier Barlet. Festival des Cinémas d'Afrique du Pays d'Apt, França. Novembro de 2013.

10 Meus agradecimentos a Michèle Leclerc-Olive por essas referências citadas em seu artigo não publicado, *Événements biographiques: des laboratoires de littérature?*.

de volta ao seu antigo bairro, agora tomado por peças de carros antigos que "vêm para morrer e reencarnar" à medida que são consertados e reciclados pelos mecânicos locais, antes de embarcar na viagem de volta à aldeia de seus avós, Bandjoun, que costumava visitar uma vez por ano quando era estudante. Dadas as promessas fracassadas de modernidade que ele aponta na cidade, Teno anuncia em sua conhecida e característica voz em primeira pessoa que quer ir ver o que aconteceu com sua aldeia natal, que, quando ele era jovem, "simbolizava tudo o que tínhamos que rejeitar se esperássemos nos tornar modernos um dia". Uma vez uma jornada de dois dias, agora de quatro horas, dependendo do número de bloqueios e pedágios oficiais e não oficiais da polícia, Teno nos embarca com ele nessa viagem de volta "para ver o que sobrou da aldeia" e confrontar suas "esperanças e certezas juvenis com a realidade de hoje". A viagem para casa é, portanto, mediada por seus olhos, mas torna-se também nossa viagem, pois a câmera, filmando de dentro do veículo em movimento por longas sequências da viagem, sutura o espectador dentro do veículo. Em *off*, Teno compartilha caracteristicamente suas visões subjetivas, sua voz comentando e interpretando o que vemos, nos guiando como um velho amigo, suas reflexões frequentemente irônicas criando uma cumplicidade e o vínculo de compartilhar uma piada.

Ao longo do caminho, Teno para em vários locais, por exemplo, em Ebebda, um pequeno vilarejo que, no entanto, possui seu próprio subprefeito. Um homem "importante e muito ocupado", como Teno ironicamente nos informa ao visitar seu escritório, é filmado lendo imperturbável seu jornal; a alegre música de circo com banda de metais claramente satiriza o homem, e o *close-up* do retrato do presidente Biya para o subprefeito, para o título deste último e seu próprio nome pintado em um quadro fala por si: "Biya"; o nepotismo é abundante! Ebebda ostenta uma nova ponte sobre o rio e eletricidade, mas, dizem os moradores a Teno, não há água potável. "Vai chegar com o tempo", garante o subprefeito, antes de confessar que dois anos é muito tempo para planejar. A câmera de observação de Teno captura essas cenas diárias que uma a uma se encaixam como um quebra-cabeça conforme a jornada avança. Coletivamente, justapostos com as perguntas e comentários incisivos de voz de Teno, eles pintam um quadro das complexidades, contradições e absurdos da vida camaronesa contemporânea, o vazio das promessas e *slogans* dos políticos ineficazes e pomposos, sua incapacidade para fornecer até mesmo infraestruturas básicas, e os impasses de uma modernidade exógena impensadamente imposta, ao invés de local. A viagem real de Teno, portanto, logo prova resumir o estado do país em geral e ser uma busca para entender como ele atingiu seu estado atual.

Ao longo da viagem real, que é filmada em longas sequências em vez de ser sugerida por meio de elipses, a voz de Teno também tece lembranças pessoais da infância nas imagens atuais. O filme também se torna uma viagem à memória, então, uma espécie de *Diário de um retorno ao país natal*, para citar Césaire. Voltando, Teno é um "nativo-estrangeiro", ambos intimamente ligados ao seu assunto, um membro da comunidade que ele filma com tanta atenção, mas ao mesmo tempo com a distância crítica de todos aqueles que se foram e cresceram em outro lugar. Sua experiência no filme traz à mente a descrição de Aïssa Djebar de escrever sobre a Argélia do exílio, de seu "*proche éloignement*", ou distância próxima, de "perambular em um território onde o passado e o presente respondem um ao outro" (2000).[11] Ao fazer esta viagem de

11 "Déambuler dans un territoire où passé et présent se répondent..."

Férias em Casa, Teno de fato (re)conecta passado e presente, espaços urbanos e rurais, esperanças e realidades, ilusões e desilusões, procurando, como muitas vezes faz nos seus filmes, um regresso que traga nova luz para ajudar a analisar e compreender melhor o presente. Pois, assim como o personagem Sogbui conta a Chamba caído e desiludido no filme de ficção de Teno, *Clando*, que também se concentra em exílios e retornos: "Se você chegar ao ponto em que não sabe mais para onde ir, refaça seus passos e comece de novo. Volte para a fonte e cresça". Viajar, então, é buscar compreensão. Ou, como Djebar adiciona da mesma forma: "Procurar conhecer verdadeiramente os próprios locais de memória é reconhecer-se, enfim, reencontrar-se" (2000).[12] Nessas obras, essa identidade manifesta não uma essência fixa, uma projeção de outros, mas "uma questão de 'tornar-se', bem como 'ser'," um posicionamento de si mesmo como sujeito, em vez de ser "sujeitado" (HALL, 1989, p. 225).

A jornada do filme também permite que Teno identifique um colapso na transmissão entre as gerações resultante do encontro colonial, sua promoção de uma modernidade ocidental e difamação de crenças ancestrais, práticas e estilos de vida da aldeia. A educação de estilo ocidental que Teno recebeu em Yaounde nas décadas de 1960 e 1970 (nos remetendo à sequência de abertura do Lycée General Leclerc) ensinou a ele e sua geração, Teno nos diz, a desprezar os mais velhos e seus valores "arcaicos" que "simbolizavam tudo o que tínhamos de rejeitar se esperássemos nos tornar modernos um dia". Ainda assim, Teno pergunta: "O respeito pelos mais velhos é um dos nossos valores fundamentais... Você pode respeitar a si mesmo se despreza os mais velhos?". Enquanto Teno visita um ancião da aldeia na chegada, sua câmera abaixa ao nível do velho enquanto ele se senta ao ar livre em um banquinho baixo, e o ancião se dirige diretamente à câmera de Teno, enfatizando a importância do vínculo entre as gerações: "Se alguém morre deixando filhos na Terra, você não diz que ele morreu, ele simplesmente foi embora". No entanto, ele aponta para a ruptura na transmissão, para a barreira entre ele e as gerações mais novas: "Imagine meu próprio avô, nosso ancestral que deixou este mundo, se ele aparecesse hoje, sem mim, você o reconheceria? Não". A inferência do ancião é clara: as gerações mais jovens não conhecem mais sua genealogia e, por extensão, sua cultura. Através do violento encontro colonial, eles se aculturaram. Enquanto todas as gerações constroem quem são, em parte em oposição a seus predecessores, a identidade também é enquadrada por vetores de semelhança e continuidade (HALL, 1989, p. 226-227). A viagem de Teno à terra natal pode ser entendida como uma tentativa de restabelecer essa continuidade, essa filiação, para reparar os laços rompidos que enquadram a identidade.

Na sequência a seguir, a câmera gira em câmera lenta em torno da própria família de Teno, dando à cena uma qualidade etérea que é acentuada pelo clima misterioso e sensação de antecipação das notas esparsas do violoncelo e balafon da música. Em *off*, Teno oferece o que é, sem dúvida, a voz-over autobiográfica mais pessoal de todos os seus filmes, revelando mais sobre seus próprios sentimentos do que normalmente:

> Foi aqui que vi pela primeira vez meu avô falar com uma árvore, agradecendo por ter me guiado até a casa da família. Alguns anos depois, lembro-me de meu próprio constrangimento ao ficar sozinho em um quarto onde, a um canto, estava uma cabaça cheia de óleo de palma, alimento

12 Em "vraiment à connaître ses lieux de mémoire, cela devient se re-connaître, en somme se retrouver!", Djebar joga, em francês, com o duplo significado de "se re-connaître": "reconhecer" no sentido de *identificar* e no de *conhecer-se de novo*.

> para meu avô que morrera recentemente. Seu crânio foi enterrado lá. Eu deveria pedir sua bênção antes de ir para a Europa. Por um momento fiquei em silêncio, então finalmente murmurando, pedi sua permissão para dar a volta ao mundo. Imagino que onde quer que estivesse meu avô sorria, pois também gostava de viajar. Lá fora, a chuva começou a cair.

Teno lembra, então, o desconforto de seu eu jovem quando confrontado com sistemas de crenças e práticas que refletem a concepção de mundos interpenetrantes de vivos e mortos, de "um mundo invisível que é onipresente", de um fluxo, uma conexão e uma mobilidade entre os dois que sua educação cartesiana o ensinou a separar, desprezar e rejeitar. A sequência é profundamente comovente, sugerindo que Teno sente uma certa perda de sua herança e cultura. Esta viagem de *Férias em Casa*, portanto, também simboliza uma busca para entender onde ele está em relação aos seus sistemas de valores autóctones e endógenos conflitantes e para se reconectar com uma parte reprimida de sua identidade, superando barreiras e reconectando os laços quebrados com seus ancestrais, suas crenças e valores ancestrais. A sequência muito longa com foco no "Congresso de Desenvolvimento" anual de Bandjoun, criado na década de 1970 para manter os laços entre aqueles que partiram e aqueles que permanecem, eliminando as divisões criadas pelo êxodo rural e as migrações para o exterior, reforça isso: Outrora um verdadeiro momento de troca, partilha e democracia local, Teno revela como hoje perdeu totalmente sua substância, tornando-se uma bonança de publicidade, consumismo e festa. Mais uma vez, a experiência pessoal de aculturação e luta de Teno para encontrar algum tipo de harmonia entre esses sistemas de crenças conflitantes pode ser lida como uma metáfora para o Camarões pós-colonial. A experiência pessoal de Teno é, portanto, um reflexo e uma parte do coletivo, seu "eu" é um "nós".

Enquanto Teno pronuncia as palavras finais de sua narração no complexo da família, a câmera faz uma panorâmica para fora do complexo e para no caminho adjacente que desaparece à distância. A cerca ao longo de ambos os lados do caminho atrai nosso olhar para o ponto de fuga, atraindo-nos também para a distância. Imagina-se o jovem Teno partindo para a Europa, o chamado de longe. Curiosamente, esta cena ecoa a mesma do primeiro curta de Teno, *Hommage*, evocando o personagem fictício do filme (um avatar do próprio pai de Teno, como ficamos sabendo) deixando Bandjoun rumo à cidade e ao exterior. A própria partida de Teno, portanto, ressoa com o amor por viagens de seu avô, mencionado anteriormente, e a partida de seu pai. Uma espécie de transmissão é assim estabelecida, e tais fios, *fils*, em francês, cujo plural se assemelha ao da palavra para "filho", percorrem e conectam o corpo de filmes de Jean-Marie Teno em uma espécie de filiação ou circulação cinematográfica. Na tentativa de superar as barreiras mentais da aculturação, explorando e restaurando a memória e filiação, viajando de volta para identificar onde a modernidade falsa de Camarões deu errado, Teno parece sugerir que é isso que pode oferecer Camarões após sua "longa jornada para chegar a um beco sem saída", uma solução para seu impasse.

O poema visual polifônico de John Akomfrah, *As Nove Musas*, nos leva a uma viagem de volta no tempo até a chegada de imigrantes caribenhos, africanos e asiáticos na Grã-Bretanha no pós-guerra. Esta viagem cinematográfica ecoa suas viagens à Grã-Bretanha, e toda a obra é colocada sob o signo do movimento. Ao longo do filme, imagens de navios em movimento, trens, carros e pessoas andando, se repetem incessantemente, seus movimentos muitas vezes ecoados pelos movimentos da câmera também em movimento. Nada é estático, muito menos as pessoas.

Investigando os arquivos da televisão BBC das décadas de 1950 a 1970, Akomfrah tece esses trechos granulados predominantemente em preto e branco de notícias, documentários, discursos políticos e filmes de ficção com imagens digitais

nítidas e totalmente contrastantes de uma figura misteriosa em uma paisagem contemporânea do cais britânico e figuras solitárias anônimas no deserto nevado do Alasca (os confins da terra!). Juntas, as imagens de arquivo reconstituem uma jornada de chegada, de navios atracando nas docas, de pessoas das Índias Ocidentais e da África desembarcando, de suas condições de vida muitas vezes difíceis, de suas árduas condições de trabalho predominantemente manual, de suas desilusões e solidão, da angústia da falta de familiaridade, do racismo e da discriminação, e do estabelecimento gradual e enraizamento de comunidades negras e asiáticas em uma Grã-Bretanha desolada, cheia de neve, úmida e fria.

O arquivo e as imagens contemporâneas são sobrepostos com uma montagem de testemunhos de voz *off* de arquivos de imigrantes atestando suas experiências, de sentimento anti-imigração, notavelmente um trecho do famoso discurso do parlamentar conservador Enoch Powell de 1968, "Rios de Sangue", criticando a legislação de imigração e antidiscriminação da Commonwealth, e leituras ou citações de intertítulos de uma impressionante variedade de textos literários canônicos, que vão de Homero a Samuel Beckett, Dylan Thomas, Nietzsche, James Joyce, William Shakespeare, John Milton, E. E. Cummings, T. S. Eliot, Emily Dickinson, Dante e o Velho Testamento. Essas citações polifônicas, todas evocando viagens, movimento, deslocamento, exílio e as experiências exílicas de solidão, desenraizamento, de pátrias e matrizes, de nostalgia, de sonhos, de perder e reencontrar sua casa e si mesmo, de se estabelecer e estabelecer novas raízes, de estranheza, de pertencimento, adicionam camadas de significado às imagens.[13] O exílio nos extratos assume notavelmente uma dimensão mítica. Justapondo passagens do *Paraíso Perdido* de Milton evocando a queda e expulsão originais de Adão e Eva do Jardim do Éden, por exemplo, ou da jornada épica do herói Telêmaco da *Odisseia*, de Homero, ao desconhecido (um rito de passagem, uma busca) com estes arquivos imagens, Akomfrah reformula essas populações em migração como heróis épicos, e a migração como algo no DNA da humanidade desde o início dos tempos.

A montagem intrincada, entrelaçada e em *looping* do filme estabelece associações e ressonâncias entre as imagens, sons e textos, ligando as múltiplas camadas do filme e seus diferentes períodos e lugares, cruzando linhas espaço-temporais. As paisagens nevadas e frias do arquivo britânico ecoam com as do Alasca contemporâneo: uma figura solitária caminhando em câmera lenta em direção à câmera fixa no deserto do Alasca corta diretamente para o movimento em câmera lenta de pessoas marchando pela neve caindo em direção à câmera em uma movimentada rua britânica dos anos 1960 como se estivessem em um movimento contínuo. Um limpa-neve dos anos 1960 dirige-se em direção à câmera do quadro superior direito para o inferior esquerdo. Na cena seguinte, no Alasca, um limpa-neve passa longe da câmera, do quadro inferior esquerdo para o superior direito, a leitura contínua da locução ligando os dois. Os arquivos do passado reenquadrados lançam luz sobre o presente, e o presente oferece novas leituras, novas interpretações dos arquivos do passado.

Repetidas ao longo do filme também estão imagens contemporâneas e de arquivo de travessias marítimas, de navios, de docas. As leituras da

13 Em seu artigo *Au-délà des épistémologies sédentaires*, Michèle Leclerc-Olive (2015) aponta apropriadamente para a possibilidade, em experiências biográficas de desterritorialidade, não apenas de "apego" e "desapego", mas também de um "pluri-apego" a vários lugares, vários territórios.

Odisseia, de sua viagem marítima, ressoam com as imagens de arquivo de navios de imigrantes atracando no Reino Unido e os do mar e navios filmados no Alasca. É tentador também, dado o primeiro intertítulo um tanto enigmático do filme – "O ouro caiu de muito alto e foi muito fundo no solo", ler isso como uma referência ao Trono de Ouro Ashanti,[14] e a Gana, antiga Costa do Ouro, não apenas o local de nascimento de Akomfrah, mas também um dos principais pontos de partida de escravos para as Américas, e assim detectar uma ressonância, uma conexão, entre as diferentes travessias do oceano Atlântico na história.

A pura acumulação de *As Novas Musas* das imagens de arquivo da Grã-Bretanha Negra, de rostos, não só reconhece esta presença de outra forma marginalizada, mas também desafia ativamente a exclusão prevalecente dessas populações da historiografia nacional oficial. Akomfrah escreve as populações da diáspora da Grã-Bretanha em narrativas de britanismo, esta presença negra se tornando central, e agora o sujeito, ao invés do objeto dessas representações. Superando os limites de exclusão que há muito moldam a memória oficial e a amnésia coletiva do país, Akomfrah recontextualiza a migração pós-Segunda Guerra Mundial e relembra as razões para esta presença: reabastecer a esgotada força de trabalho britânica e ajudar a reconstruir a Grã-Bretanha devastada pela guerra. Sobre belas imagens granuladas em preto e branco de arquivo de um trabalhador negro em uma fundição, uma narração com sotaque caribenho restaura eventos: "Se eles, para início de conversa, não tivessem vindo ao nosso país e espalhado propaganda tola, nunca teríamos ido ao deles". Na verdade, esse primeiro "capítulo" do filme vem com o intertítulo: "Mnemósine é a deusa grega da Memória".

O filme não apenas explora a identidade dos indivíduos. Explora as identidades em mudança da Grã-Bretanha, então, lembrando-nos da imbricação de culturas, da "presença do outro lugar no aqui e vice-versa" (MBEMBE, 2005, p. 28). No centro dessa memória diaspórica, Akomfrah dá a ela um valor, uma normalidade. De fato, falando de sua reapropriação e rearticulação desses arquivos de um ponto de vista diaspórico, Akomfrah afirma em *Chiasmus*, uma entrevista filmada que aparece no DVD de *As Nove Musas*: "Se você é um sujeito diaspórico, o arquivo adquire uma pungência especial porque é um dos poucos memoriais tangíveis que atestam sua existência", acrescentando que o filme é uma das maneiras que ele tenta para conectar quem é e para onde vai. Para Akomfrah, *As Nove Musas* é indubitavelmente um espaço para "encontrar algumas respostas para a questão de por que estou aqui" no Reino Unido, tanto em relação ao presente quanto à história da diáspora afro-caribenha. A pergunta de Akomfrah realmente traz à mente e ressoa com aquela que Fanon afirmou, que o colonialismo força aqueles que ele domina a se perguntarem constantemente: "Na verdade, quem sou eu?" (FANON, 1961, p. 250). Superando as ausências da narrativa histórica nacional, então, Akomfrah não apenas escreve sua presença, tanto como indivíduo quanto como membro de uma comunidade, na história britânica. Ele simultaneamente reescreve essa história (SYROTINSKI, 2002, p. 180). É um processo que lembra as palavras de bell hooks (1992, p. 173): "Viajar, remontar ao passado... reunir fragmentos... para os negros, reconstruir uma arqueologia da memória possibilita o retorno". Para Akomfrah, o trabalho é tanto um reconhecimento da presença quanto um retorno à existência.

O altamente pessoal *Kinshasa Palace*, de Zeka

14 O Trono de Ouro é o trono divino Ashanti, que se acredita ter descido do céu para o colo do primeiro Rei Ashanti. Acredita-se que ele abrigue o espírito, vivo, morto e ainda por nascer, da nação Ashanti.

Laplaine, abre com uma filmagem de ângulo baixo em linhas elétricas passando, filmadas através da janela de um trem em movimento. O tom é definido imediatamente: Esta é uma jornada, e irá literalmente cruzar e recruzar as fronteiras geográficas de Paris a Kinshasa, a Lisboa, a Bruxelas, e vice-versa. As linhas elétricas também podem ser lidas como uma metáfora para as linhas da família dispersa que Laplaine viaja para reconstruir ao longo do filme. Como já vimos, a palavra francesa para esses fios, "*fils*", ecoa a palavra "filho", e o filme realmente explora as relações pai-filho. Tanto aquelas do protagonista Kaze (interpretado pelo próprio Zeka Laplaine), e do pai português de Laplaine que aparece no filme, e aquelas de seu (real? fictício?) irmão desaparecido Max e seus filhos.

Para narrar a história de Max,[15] Kaze nos avisa em sua narrativa de abertura em primeira pessoa que ele não sabe por onde começar. No entanto, a imagem imediatamente corta para imagens de arquivo em preto e branco do que era então Leopoldville, agora Kinshasa, a narração continuando: "Tudo começou quando meu pai e minha mãe se conheceram", introduzindo assim a jornada de volta no tempo. As imagens de arquivo da cidade na década de 1960 contadas em velhas fotos em preto e branco da família formada pelo casal Laplaine e seus sete filhos, dos quais, ficamos sabendo, apenas dois (Max e Kaze, o narrador) continuarão morando com seus pais. O filme então prossegue de forma não sincronizada em uma jornada para juntar os fragmentos da história da família deslocada: fotos de família das décadas de 1950 e 1960, o que parece ser uma filmagem documental contemporânea "real" do pai português de Laplaine, idoso e solitário, nascido no Congo, que agora vive em Lisboa. A montagem documental contemporânea "real" de sua mãe congolesa cercada por vários membros de sua família em sua casa em Kinshasa. Montagens documentais contemporâneas "reais" das suas irmãs Anna, em Kinshasa, Nette, em Lisboa, e Fifi, em Bruxelas. A filmagem "ficcional" (?) de Kaze em Paris, meditando sobre o Max que nunca vimos e cujo rastro ele segue até o Camboja, antes de perdê-lo novamente. E as imagens de "vídeo doméstico" dos três filhos de Max, Iris, Gaspard e Ambre (os nomes reais das três crianças Laplaine estão nos créditos) que Max supostamente filmou antes de seu desaparecimento.

O material documental aparentemente "real", as fotos de família e as imagens de arquivo que contextualizam a independência congolesa na década de 1960, o assassinato de Patrice Lumumba e a ascensão de Mobutu, o conturbado período pós-independência que forçou o pai de Laplaine a partir, se entrelaçam com as sequências aparentemente ficcionalizadas do narrador Kaze em Paris, depois no Camboja, sua própria errância solitária e suas muitas conversas telefônicas tentando apaziguar sua irmã Anna em Kinshasa e os filhos de Max quanto ao possível paradeiro de Max.

Juntando-se à indefinição dos limites entre o documentário e a ficção está o fato de este documentário "real" ter sido rodado por Max durante as suas viagens a Kinshasa para ver a mãe e a Lisboa para ver o pai. A princípio, essas sequências parecem estar ocorrendo no presente do filme, mas à medida que gradualmente entendemos quem as filmou, percebemos que elas são, na verdade, o tempo passado do filme. O vai e vem cronológico continua enquanto, em uma sequência posterior que se repete, desdobrando-se cada vez de forma idêntica, quase ritualisticamente: os pés de Kaze

15 Curiosamente, no filme de ficção improvisado anterior de Zeka Laplaine, de 2001 (*Paris: XY*), ele interpreta um personagem principal chamado Max.

entram no quadro descendo uma escada escura. Seu corpo, obscurecido pelas sombras, avança e sai do quadro. Uma tela de computador é vista em uma mesa. Os pés de Kaze disparam sob a mesa quando ele se senta. Sua mão se abaixa para ligar o computador. Seu corpo se inclina para trás para desligar a lâmpada... Vemos Kaze visualizando essas imagens em uma tela de computador, antes que as imagens digitais invadam toda a tela e se tornem o filme que estamos vendo diretamente, aparecendo novamente para se tornar o tempo presente do filme.

A confusão temporal continua ao longo do filme, cujas peças só gradualmente se encaixam como um quebra-cabeça. No apartamento de Kaze em Paris (as sequências do tempo presente do filme), vemos repetidamente um bloco de notas vermelho ao lado da pulseira de Max. No entanto, quando, no que parece ser uma progressão cronológica lógica, Kaze viaja para o Camboja na trilha de Max, ele encontra o bloco de notas vermelho abandonado na casa onde Max está morando. As fotos do caderno em Paris podem, portanto, logicamente ser apenas um salto no tempo, após o retorno de Kaze, interrompendo deliberadamente a continuidade novamente, e novamente nos jogando para fora da trilha.

À medida que os limites temporais e espaciais se desfocam e se desfocam novamente, as camadas narrativas, imagens e sequências ou temas visuais se repetem como leitmotivs, dando uma forma de coerência ao conjunto outrora fragmentado, e aos poucos nos guiando nesta labiríntica jornada na história complexa desta família. Os personagens são, por exemplo, filmados repetidamente olhando para fora das janelas. As imagens de silhueta de Kaze em sua janela aberta em Paris, olhando para cima e para o céu, seu pai olhando pela janela de seu apartamento em Lisboa, ou olhando de uma ponte para os trilhos traçando linhas que desaparecem (*ignes de fuite*, em francês, ou "linhas de voo"), que ressoa com a fuga do pai do Congo, e com o voo de Max de Paris. Esses leitmotivs instilam uma sensação melancólica de anseio, de estar fisicamente presente, mas psicologicamente em outro lugar, notadamente no caso do pai congolês que agora vive no país de origem de sua família, um país que ele afirma não gostar, antes de falecer, longe de ambas as casas, em Bruxelas. Novamente, quaisquer possíveis ideias preconcebidas de lar e sentimentos de pertencimento são frustradas. É na Europa que o pai se sente exilado.

Laços filiais e limites e laços familiares são constantemente questionados e desafiados no filme. O relacionamento de Kaze com seu pai é ruim, os dois homens não se falam há 15 anos. Apesar do que parece ser um bom relacionamento paternal no vídeo caseiro, Max de repente abandona seus filhos, sem deixar vestígios ou explicações. A amiga de sua filha Iris, Charlotte, que os acompanha na viagem a Lisboa, também não vê mais o pai. E o testemunho de Nette, a irmã enviada desde muito jovem para viver com a família do pai em Lisboa, atesta a dor desse afastamento. No entanto, o filme também explora outras concepções de laços familiares que podem não ser biológicos. Anna, a irmã que voltou para Kinshasa, não tem filhos, mas é chamada de "Maman" por várias crianças. Quando Max, filmando-a em sua viagem, questiona isso, insistindo que é estranho, Anna retruca asperamente: "Isso é conversa de gente branca! Os filhos que você cria consideram você como uma verdadeira mãe, e você os considera como seus!". Da mesma forma, a francesa que Kaze conheceu no Camboja formou sua própria família cambojana, insistindo: "Os laços de sangue nem sempre são tão importantes em outras culturas. Isso é fluido, se faz e se desfaz". Outras filiações, aquelas de sua própria autoria, o filme parece sugerir, são possíveis. E sua palavra "fluido" imediatamente ecoa as imagens anteriores de Max, naquele ponto enigmáticas, vídeos caseiros filmados de um carro em movimento na rodovia e vistos por Kaze: no escuro, as luzes de néon duas placas sucessivas na

autoestrada piscam, anunciando que o trânsito está "FLUIDO".

Na verdade, a fluidez caracteriza todo o filme: a fluidez do movimento entre os espaços e o tempo, a fluidez dos laços familiares distendidos, o movimento fluido entre o documentário e a ficção, a realidade e a invenção, entre a história desta família e a história e fragmentação pós-independência da República Democrática do Congo. Mas nos meandros dessa jornada, Kaze (Zeka?) acaba ficando cara a cara não com Max, mas consigo mesmo. Figura notavelmente solitária, ele é sistematicamente filmado sozinho em seu apartamento, na rua, em cafés, no trem, no Camboja. As fotos muitas vezes de ângulo muito baixo dele na rua, ou as fotos que focam apenas em suas mãos, ou seu rosto sempre obscurecido, dão a impressão de se contorcer, de quase fragmentar seu corpo, assim como ele está inicialmente de alguma forma fragmentado, incompleto. Simbolicamente, Max, seu irmão mais próximo, seu sósia, está perdido. Muito é trabalhado ao longo do filme sobre a indistinguibilidade de Max e Kaze: em certas fotos da infância, eles são tão parecidos que poderiam ser gêmeos. Os filhos de Max e o pai confundem a voz de Kaze no telefone com a de Max, e a voz de Max ouvida ocasionalmente em *off* nas imagens de vídeo doméstico é de fato indistinguível da voz de Kaze. Quando Kaze mostra às pessoas no Cambodja a foto de Max, vários exclamam: "É você!". Max, portanto, parece, como nos contos de espelho da literatura oral, simbolizar não tanto uma pessoa real, mas uma faceta, um alter ego de Kaze, ele mesmo um alter ego de Laplaine. Não é encontrar Max que importa, e na verdade ele nunca é encontrado, é a própria busca. Pela primeira vez no filme, no templo remoto no Camboja, onde ele finalmente para de procurar por Max, a voz narrativa de Kaze se dirige diretamente ao ausente Max: "Não sei se você vai encontrar seu lugar aqui. Eu nem sei se é isso que você está procurando. Você costumava dizer que só temos uma vida: a que fazemos". Sentimos aqui que Kaze atingiu um ponto de (auto) aceitação. O que importa é a vida que ele escolhe fazer, os laços que cria, as reconfigurações, à medida que vai aceitando sua própria fluidez e complexidade. Em última análise, é a morte, a do pai, apesar do logotipo EVERLAST ("ETERNO") muito visível no boné que ele usa, a morte que paira ao longo do filme nas manchetes dos jornais que Kaze lê, que reúne os membros desta família dispersa, Max à parte, para uma despedida final. Conforme o filme se fecha em suas imagens de abertura do reflexo da silhueta de Kaze na janela do trem em movimento, só que desta vez voltado para a direção oposta – o *loop* é feito, mas Kaze mudou na jornada. A famosa frase vem à mente: "*Partir, c'est mourir un peu...*" ["Partir é morrer um pouco..."].[16]

Finalmente, *Mille Soleils,* de Mati Diop, também traça uma teia de jornadas. Filha de um músico nascido na França, Wasis Diop, sobrinha do lendário cineasta senegalês Djibril Diop Mambéty, Mati Diop fez vários curtas antes de virar sua câmera para abordar essa herança cinematográfica familiar, relacionando-a com ela e com suas raízes senegalesas. O filme também transgride os limites entre o real e a ficção, entre o documentário e o experimental, ligando também o passado e o presente e abordando as divisões, ou vínculos, entre as gerações. Em jornada para Dakar, Diop segue o rastro do ator Magaye Niang cerca de 40 anos depois que ele interpretou o jovem marginal Mory em *Touki Bouki* de Djibril Diop Mambéty. Como o personagem Mory, Niang permaneceu toda a sua vida em Dakar, enquanto Myriam Niang, a atriz que interpretou Anta, como sua personagem

16 Verso inicial de um poema de 1891 de Edmond Haraucourt que se tornou um ditado francês.

no cinema, deixou o Senegal. Os caminhos opostos dos atores e personagens lembram o dispositivo de espelhamento comum em contos de tradição oral, e suas jornadas na vida real continuam a trajetória dos personagens fictícios que interpretaram. Ao longo do filme, confusões entre os indivíduos e os atores, suas vidas e seus papéis surgem, se dissipam e surgem novamente. São muitas as referências a *Touki Bouki*. Desde a sequência de abertura do filme, Niang, assim como Mory, conduz um rebanho de gado ao matadouro. Mati Diop, como seu tio, filma os interiores respingados de sangue. Ao contrário de seu tio, que capturou a trágica majestade do zebu abatido, ela se concentra nos gestos coreográficos dos homens que, como os lutadores senegaleses tradicionais, lutam com o gado. Enquanto constantemente revisita e faz referência ao clássico do passado, o filme de Mati Diop está firmemente situado no presente, criando um vai e vem no tempo. Se os primeiros planos do idoso Niang, claro, ressoam com os primeiros planos de *Touki Bouki*, Niang e seu rebanho estão firmemente posicionados no Dakar de hoje, cercados, até engolfados pelo trânsito denso e a agitação.

Logo depois, Niang está em sua casa, discutindo com sua esposa enquanto se veste para sair. Calça suas botas de cowboy e até puxa uma pistola imaginária para atirar em seu reflexo no espelho! A referência aos faroestes não é impensada, é claro. *Mille Soleils* também abre e fecha com a música tema de *Matar ou Morrer* (Fred Zinneman, 1952), considerado o filme favorito de Diop Mambéty, cujas influências são evidentes em todas as suas obras. O discurso furioso de sua esposa traz à mente a constante repreensão de Tia Oumy sobre o "imprestável" Mory em *Touki Bouki*. Na verdade, Niang ainda vive o estilo de vida dissoluto do jovem personagem do filme. Um boêmio e, como Mory, um patife adorável, o filme segue a longa e incerta jornada dessa figura desengonçada, quase desarticulada, de sua casa nos subúrbios, através de terras devastadas e no centro da cidade, até o bairro onde o cineasta Ben Diogaye Baye, o artista e ator Joe Ouakam e Wasis Diop (todos amigos e colaboradores de Djibril Diop Mambéty) o aguardam ansiosamente, sem saber se ele aparecerá na exibição ao ar livre de *Touki Bouki* que Mati Diop organiza e filma para confrontar o público de hoje com o clássico filme. Assim como *Touki Bouki* acompanha a jornada de Mory e Anta por Dakar em busca do dinheiro que lhes permitirá escapar para a França, aqui a câmera acompanha a viagem de Niang a pé, de táxi, suas divagações no caminho (por exemplo, quando ele para em um bar, onde ele e seus companheiros de bebida, todos vestidos de azul contra as paredes amarelas, filosofam e brigam bêbados) antes de partir, embora agora com dificuldade, a pé novamente. As longas e lentas tomadas panorâmicas adotam seus movimentos, capturando seu passo galopante e inscrevendo-o nas paisagens que ele atravessa.

No táxi que leva Niang ao centro da cidade, cujo motorista é interpretado pelo conhecido artista de rap senegalês Djily Bagdad, membro do movimento jovem *Y'en a marre* [Tradução livre: "Já chega"], que começou a protestar contra a ineficiência do governo em 2011, encorajando os jovens a votar e, eventualmente, destituindo o presidente Abdoulaye Wade em 2012, dá origem a um debate entre o motorista e Niang sobre as ações e responsabilidades de suas respectivas gerações. Assim que entra no táxi, Niang resmunga que a música hip hop alta está "estourando os ouvidos [dele]", estabelecendo imediatamente o tom de uma clássica divisão geracional. Filmado frontalmente, o passageiro e o motorista estão lado a lado, embora ostensiva e simbolicamente separados pela grande corrente de ouro pendurada no espelho retrovisor entre eles. O jovem culpa a geração do mais velho pelo país ter perdido o rumo, por ter sido atraída pelas coisas materiais e pelo chamado do Ocidente: "Você fugiu. Nunca devemos deixar o navio que está afundando!". Com 40 anos de diferença, as atitudes

das juventudes das duas gerações mudaram, é claro, e as diferentes gerações não estão necessariamente de acordo. No entanto, jogando os dois juntos nos limites apertados deste espaço, Mati Diop cria uma ponte entre eles. A cena é encenada, ficcional, mas a discussão real, improvisada.[17] Em outros lugares, os diálogos são fictícios, escritos, mas se desdobram em cenários reais. A ficção de *Touki Bouki*, portanto, se mistura e colide com fragmentos da vida real e com as projeções ficcionais de Mati Diop.

A indefinição das fronteiras entre ficção e documentário, passado e presente, entre o personagem Mory e o ator Niang, intensifica-se à medida que o filme avança. Há também uma ressonância crescente entre os temas de *Touki Bouki*, o sonho de um outro lugar e a questão da partida, e de *Mille Soleils*. Niang finalmente chega, atrasado, à exibição ao ar livre do filme de Djibril Diop Mambéty, e quando o filme chega ao fim: a câmera de Mati Diop segue da esquerda para a direita, filmando Niang de perfil quando ele chega. A câmera de Diop Mambéty rastreia da direita para a esquerda, filmando Mory de perfil enquanto ele corre ao longo do cais para longe do navio que o teria levado para a França. Fotos de *close-up* dos espectadores cortadas para uma tomada de *close-up* do rosto de Mory na tela, para uma nova tomada de close-up, agora observando o rosto hipnotizado de Niang. Niang diz às crianças perto dele que o jovem na tela é ele, mas as crianças zombam: "Acorda! Você está sonhando! Esse não é você! Você não engana a gente não, velho. Seu cabelo é branco!". A incredulidade deles reflete diretamente em Niang, no entanto, o cisma entre realidade e ficção parecendo não existir em sua mente, as vozes das crianças desaparecendo, conforme Niang (e nós com ele) se torna completamente absorvido pelas cenas finais do navio de *Touki Bouki*, o Ancerville, navegando, que preenchem a tela, deixando Mory para trás, a melancólica música de encerramento absorvendo o momento presente. Enquanto observamos Niang assistindo, não temos dúvidas de onde ele está: revivendo a cena como se fosse realidade.

Após a exibição, Niang discute com Diogaye Baye e Ouakam sobre se ele desperdiçou ou não seus talentos e o "presente" que Diop Mambéty lhe deu, e se ele deveria ou não ter deixado o Senegal. Diogaye Baye diz a ele "*Touki* significa jornada e você está estagnado". Niang sai correndo sozinho noite adentro, a câmera movendo-se com ele. Nós o encontramos novamente, agora acabado em uma boate vazia nas primeiras horas, contando às duas mulheres com ele "[sua] história com Anta, [seu] primeiro amor". Sobre cenas de Anta embarcando no Ancerville, Niang conta a história de *Touki Bouki* como se fosse sua, concluindo: "Ela se foi. Eu fiquei", acrescentando que ele nunca mais ouviu falar dela. Uma das moças, com o rosto iluminado apenas pelo celular (telefones, como no *Kinshasa Palace*, simbolizando comunicação e conexão), ergue os olhos para perguntar diretamente à câmera: "Ela ainda está viva?". A resposta vem obliquamente quando a cena seguinte corta para o mar do Alasca e a linha costeira filmada de um barco em movimento (pensa-se no Ancerville), a música de *Touki Bouki* criando uma ligação entre os dois mundos. Voltando a Dakar agora durante o dia, Niang entra em um centro de chamadas e telefona para Myriam Niang, que, como soubemos com a conversa, agora é segurança em uma plataforma de petróleo no Alasca. Nos vermelhos e amarelos brilhantes do centro de chamadas, invadido pelos sons da agitação do lado de fora, a voz de Myriam Niang (na verdade interpretada por uma atriz, mas baseada em uma conversa telefônica real entre

17 Durante a conversa sobre o filme com Olivier Barlet, Mati Diop descreveu a cena do táxi como "uma discussão real em um quadro puramente fictício".

eles) de fato parecem mundos separados. Sua surpresa ao ser contatada é perceptível e a conversa acontece com hesitações. O vínculo é distendido pelo tempo e espaço e Niang a repreende por ter partido sem avisar. Na rua, uma figura misteriosa em uma motocicleta, seu rosto escondido em um turbante vermelho como Mory em uma cena de *Touki Bouki*, acelera a moto olhando para Niang. Ele está se imaginando jovem novamente no filme? O som da motocicleta continua em transição sobre imagens em movimento espasmódico da paisagem desértica do Alasca. Uma figura azul contra o branco, Niang luta pela neve em direção à câmera agora fixada. A esquiva silhueta de uma jovem negra nua aparece e desaparece na neblina com neve (uma aparição? Um fantasma? Uma invenção da imaginação de Magaye mesclando a realidade contemporânea do Alasca e a memória da jovem Anta?). Em *off*, a conversa telefônica continua, sua continuidade temporal interrompida, sobre a questão da (im)possibilidade de voltar para casa. Citando uma fala de *O Quarto de Giovanni*, de James Baldwin, Magaye Niang conclui: "Você não tem uma casa até que saia dela, e então, quando sair, nunca pode voltar". A sequência termina com um *close-up* do rosto de Niang, de volta a Dakar, olhando para longe fora da tela, novamente cruzando as linhas espaço-temporais em uma imbricação de reinos reais e imaginários. O filme termina, novamente como em *Touki Bouki*, com um retorno à abertura do filme: Niang segue para longe com seu rebanho de gado, o *loop* é feito em uma circularidade comum aos contos de busca iniciática.

Em conclusão, todos os diferentes filmes aqui discutidos questionam e abraçam filiações e raízes, explorando e afirmando a memória e a identidade pessoal e coletiva. Ao mesmo tempo, em um movimento quase antinômico, eles e seus personagens voam, viajam, partem no mundo, recusando-se a "ficar no [seu] lugar", como Fanon descreve nos versos citados no início deste texto. Ao fazer isso, seus cineastas não apenas afirmam uma presença poderosa no mundo, mas abraçam seu "status de transeunte", para citar Mbembe novamente. Cruzando linhas de todos os tipos, "indo além dos limites" (FANON, 1961), recusam-se a ser atribuídos a um lugar, a um estilo, a uma identidade ou a uma categorização fácil. São filmes de ressonâncias e circulações, e seus diretores adotam uma incrível liberdade de estilo e temas. Em um presente de xenofobia renovada, fronteiras fechadas e demarcações crescentes, esses cineastas e suas obras transcendem todos os tipos de fronteiras, reivindicando, em um gesto, em última análise, eminentemente político, o que Assia Djebar (2000) descreveu como "a liberdade máxima, de movimento, de viagem, a notável possibilidade de dispor de si para ir e vir". Ao fazê-lo, reivindicam a liberdade de explorar e definir quem são, enraizados e falando de um lugar, mas abertos aos ventos, aos fluxos. Procurando encontrar um lugar em um mundo em mudança, eles refletem muito a atração conflitante do mundo contemporâneo, tanto do local quanto do global. Este é um cinema, então, que está ao mesmo tempo situado, enraizado, mas decididamente aberto. É um cinema que desafia as restrições. É, para citar Fanon pela última vez, um cinema que ultrapassa fronteiras "com uma passada só".

Referências

CHION, Michel. **The Voice in Cinema**. Tradução: Claudia Gorbman. Nova York: Columbia University Press, 1999.

DJEBAR, Assia. **Idiome de l'exil et langue de l'irréductibilité**. [Discurso de aceitação do "Prix pour la Paix" de editoras e livrarias alemãs] 2000. Tradução minha. Disponível em: http://remue.net/spip.php?article683. Acesso em: 23 maio 2016.

FANON, Frantz. **Les damnés de la terre**. 1961. Paris: Gallimard, 1991.

FANON, Frantz. **The Wretched of the Earth**. Tradução: Constance Farrington. Nova York: Grove Press, 1963.

GABRIEL, Teshome. Thoughts on Nomadic Aesthetics and the Black Independent Cinema: Traces of a Journey. *In*: CHAM, Mbye B., ANDRADE-WATKINS, Claire (eds.). **Blackframes**: critical perspectives on black independent cinema. Cambridge, MA: MIT Press, 1988. p. 62-79.

GILROY, Paul; BELCHER, Rosemary. Paul Gilroy in search of a not necessarily safe starting point. **openDemocracy**, 1 de maio de 2016. Disponível em: www.opendemocracy.net/paul-gilroy-rosemary-bechler/paul-gilroy-in-search-of-not-very-safe-starting-point. Acesso em: 26 maio 2016.

HALL, Stuart. New Ethnicities. *In*: MERCER, Kobena; CARTER, Erica (eds.). **Black Film British Cinema**. Londres: ICA Documents 7, 1988. p. 27-31.

HALL, Stuart. Cultural Identity and Diaspora. [1989] In: RUTHERFORD, Jonathan (ed.). **Identity**: community, culture, difference. Londres: Lawrence & Wishart, 1990. p. 222-237.

HEGEL, G. W. F. **The Philosophy of History**. [1837] Tradução: J. Sibree. Nova York: Dover Publications, 1956.

HOOKS, bell. Representations of Whiteness. *In*: HOOKS, bell. **Black Looks**: Race and Representation. Boston MA: South End Press, 1992. p. 165-178.

LECLERC-OLIVE, Michèle. Au-delà des épistémologies sédentaires. Les changements urbains au miroir de l'exil. **Parcours anthropologiques**, n. 10, p. 24-45, 2015. Disponível em: https://pa.revues.org/443. Acesso em: 15 abril 2016.

MBEMBE, Achille. African Modes of Self-Writing. **Identity, Culture and Politics**, n. 1, p. 1-39, 2001.

MBEMBE, Achille. Afropolitanism. [2005] *In*: NJAMI, S. (ed.) **Africa Remix**: Contemporary Art of a Continent. Tradução: Laurent Chauvet. Joanesburgo: Jacana Media, 2007. p. 26-29.

MBEMBE, Achille. **Politiques de l'inimitié**. Paris: La Découverte, 2016.

MBEMBE, Achille. **Evènements biographiques: des laboratoires de littérature?** Não publicado.

SYROTINSKI, Michael. **Singular Performances**: Reinscribing the Subject in Francophone African Writing. Charlottesville/Londres: University of Virginia Press, 2002.

VERGÈS, Françoise. The Invention of an African Fabric. *In*: SMBA Newsletter, n. 130, 2012. Disponível em: http://www.smba.nl/static/en/exhibitions/hollandaise/smba-newsletter-130.pdf. Acesso em: 23 maio 2016.

Filmografia

AKOMFRAH, John. (2010). *As Nove Musas*. Reino Unido: Smoking Dogs Films.

DIOP MAMBÉTY, Djibril. (1973). *Touki Bouki - A Viagem da Hiena*. Senegal: Cinegrit/Studio Kankourama.

DIOP, Mati. (2013). *Mille Soleils*. França: Anna Sanders Films.

HONDO, Med. (1969). *Ó, Sol*. Mauritânia/França: Grey Films/Shango Films.

LAPLAINE, Zeka. (2006). *Kinshasa Palace*. República Democrática do Congo/França: Bakia Films/Les Histoires Weba.

LAWSON, David. (2012). *Chiasmus*. Reino Unido: Smoking Dogs Films.

SEMBÈNE, Ousmane. (1962). *O Carroceiro*. Senegal: Filmi Domirev.

SEMBÈNE, Ousmane. (1966). *La Noire de...* Senegal/França: Filmi Domirev/Les Actualités Françaises.

SOKHANA, Sydney. (1975). *Nationalité Immigré*. Mauritânia/França: Comité du film Ethnographique/ Groupe de Recherches et d'Essais Cinematographiques (GREC)/ Service d'Étude, de Réalisation et de Diffusion de Documents Audiovisuels (SERDDAV).

TENO, Jean-Marie. (1985). *Hommage*. Camarões: Les Films du Raphia.

TENO, Jean-Marie. (1996). *Clando*. Camarões: Les Films du Raphia.

TENO, Jean-Marie. (2000). *Férias em Casa*. Camarões: Les Films du Raphia.

VIEYRA, Paulin; SARR, Mamadou; Groupe Africain du Cinéma. (1955). *África no Sena*. França: Groupe Africain du Cinéma.

Transportando a África: festivais de cinema africano fora da África[1]

Por Lindiwe Dovey

Professora de Cinema na School of Arts da Universidade de Londres

A ascensão dos festivais de cinema do Terceiro Mundo, Negro e Africano fora da África

Os primeiros festivais de cinema do Terceiro Mundo, Negro e Africano fora da África continental começaram a aparecer em 1979 e incluem (em ordem cronológica de sua fundação): o Festival des 3 Continents em Nantes, França (1979); o Festival International du Films d'Amiens, França (1980); o Black Film Festival, de edição única, organizado por Parminder Vir e Jim Pines, no Reino Unido (1981); o Verona African Film Festival, Itália (1982); o Festival Third Eye de Cinema do Terceiro Mundo, de edição única, realizado em Londres e Birmingham, no Reino Unido (1983); Vues d'Afriques (Visões da África) em Montreal, Canadá (1985); Africa in the Picture, na Holanda (1987); o Festival Cinema Africano em Milão, na Itália (1991); o Cascade Festival of African Films em Oregon, Estados Unidos (1991); a exibição não anual Africa at the Pictures, fundada por Keith Shiri em Londres (1991); o Pan African Film Festival de Los Angeles (1992); o New York African Film Festival (1993); e o African Diaspora International Film Festival (1993). Fundados principalmente na Europa Ocidental, esses festivais de cinemas africanos podem ser interpretados de duas maneiras amplas: primeiro, no que se refere à política representacional em torno do conceito de "África" (particularmente com a curadoria de grandes festivais de cinema e da mídia convencional); em segundo lugar, no que se refere à presença crescente de diversas diásporas africanas na era pós-Segunda Guerra Mundial. A partir dessa última interpretação, esses festivais também podem ser lidos alternadamente como respostas e expressões de minorias imigrantes africanas.

Desafiando o "curto circuito" dos grandes festivais de cinema

Muitos diretores e curadores de festivais e programas de cinema africanos em todo o mundo se inspiraram inicialmente no FESPACO. Jean-Pierre García explica que o Festival International du Films d'Amiens da França (fundado por ele em 1980 e com forte foco no cinema africano) se beneficiou de uma parceria com o FESPACO já em 1982, resultando no intercâmbio de informação e

1 Texto traduzido e adaptado do capítulo 5 do livro "*Curating Africa in the Age of Film Festivals*", de Lindiwe Dovey. Springer, 2015. Tradução autorizada pela editora.

filmes. (comunicação pessoal). O FESPACO tinha uma relação semelhante com o Vues d'Afriques, de Montreal, que foi pioneiro na exibição de filmes africanos no Canadá uma década antes de o TIFF iniciar seu programa "Planeta África" em 1994. Africa in the Picture (fundado por Mariët Bakker na Holanda em 1987) nasceu quando Bakker e a atual diretora Heidi Lobato (que é africana, da Índia Ocidental e holandesa) se encontraram em um avião com destino ao FESPACO em 1985; e o Festival de Cinema Africano, da Ásia e da América Latina, em Milão, fundado em 1991 como festival de cinema africano por um grupo de italianos, também envia uma delegação ao FESPACO todos os anos. Mahen Bonetti, da Serra Leoa, fundadora e diretora do Festival de Cinema Africano de Nova York (NYAFF), cita um programa chamado "Trinta Anos de Cinema Africano" no Festival Internacional de Cinema de Locarno, em 1989[2] como a inspiração por trás da criação do NYAFF em 1993. No entanto, ela diz que é o FESPACO que "mais influenciou" o NYAFF, pois foi lá que ela pôde começar "a formar relacionamentos com os principais protagonistas do cinema africano, incluindo o lendário diretor Ousmane Sembène" (2012, p. 190).[3]

Alguns desses festivais de cinema foram criados não com a ideia especificamente de "África", mas do "Terceiro Mundo" em mente. Alain e Philippe Jalladeau, os fundadores franceses do Festival des 3 Continents de Nantes em 1979, atribuem a inspiração de criar um festival voltado para o cinema africano, latino-americano e asiático a vários outros festivais e aos novos cinemas que começavam a aparecer naquela época. Entre eles estão o Festival de Cinema de Veneza de 1969 e o Festival de Cinema de Berlim de 1972, onde os irmãos Jalladeau foram apresentados a cineastas brasileiros, e o JCC (Festival de Cinema de Cartago) de 1978 na Tunísia, onde conheceram não apenas cineastas árabes e africanos, mas também diretores colombianos, venezuelanos e do Sri Lanka. O Festival des 3 Continents foi também uma resposta às hierarquias criadas entre o cinema euro-americano e outros filmes em alguns dos grandes festivais de cinema. Por exemplo, os irmãos Jalladeau, no Festival de Cinema de Cannes de 1978, ficaram consternados com a forma como filmes como *Bye Bye Brasil* de Carlos Diegues e *O Jogador de Xadrez*, do diretor indiano Satyajit Ray, passaram quase invisíveis entre os filmes europeus e americanos, devido aos locais e horários em que foram exibidos, bem como à sua limitada força de marketing.

A natureza hierárquica e heterotópica dos grandes festivais de cinema não mudou hoje em dia. Seus curadores geralmente têm apenas uma pequena cota de filmes africanos para exibir. Por exemplo, a curadora de filmes do Oriente Médio e da África para o TIFF, Rasha Salti, geralmente

2 Este programa teve curadoria de Silvia Voser, produtora de vários filmes do cineasta senegalês Djibril Diop Mambéty.

3 Alguns estudiosos argumentam que essas "parcerias" com festivais não foram necessariamente benéficas para o FESPACO, no sentido de que o privaram de estreias mundiais de filmes e do prestígio que acompanha tais estreias (ver, por exemplo, Diawara, 1993; Bikales, 1997, p. 273-4). Contudo, não se pode ignorar o fato de que, no fim, é escolha do diretor a ocasião em que ele ou ela estrearão o filme, como quando o cineasta malinês Souleymane Cissé optou por não apresentar seu filme *Yeelen* na mostra competitiva do FESPACO 1987. A justificativa oficial era sua vontade de dar espaço para outros diretores africanos, uma vez que já havia conquistado o maior prêmio do FESPACO duas vezes, por *Baara* (1979) e *Finyé* (1983). Porém, há quem insinue que ele queria poder exibir o filme na mostra competitiva em Cannes (algo que ele não poderia fazer caso tivesse exibido na mostra competitiva do FESPACO) (Dupré, 2012, p. 186). *Yeelen* acabou dividindo o Prêmio do Júri de 1987 em Cannes.

tem menos de 10 vagas para filmes africanos. Ela manifestou para mim suas frustrações na programação do TIFF 2011:

> *Indochine: Traces of A Mother* [Tradução livre: Indochina: Nos Rastros de uma Mãe] — Eu estava aflita pensando se o selecionaria. Selecionar *A Educação de Auma Obama* é muito mais fácil... A diretora, Branwen Okpako, é uma mulher, ela lutou para fazer seu documentário, ela é uma nigeriana que trabalha no Quênia, os alemães colocam dinheiro nisso. Todas essas são coisas muito positivas... que um convite para o TIFF teria reforçado. Então, embora eu achasse *Indochine* um documentário muito mais fascinante, pelo menos se eu conseguisse romper uma barreira com *Auma Obama* desta vez, eu o faria (comunicação pessoal).

Às vezes, Salti até deixa de lado os filmes africanos do ano aclamados pela crítica, e filmes que ela pessoalmente adora, como *Tey*, de Alain Gomis, porque sente que eles também serão perdidos em um festival tão grande como o TIFF, e melhor aproveitados em festivais de nicho, onde podem ganhar maior exposição. A cineasta sul-africana Sara Blecher concorda com Salti. Ela reflete aqui, em uma entrevista que fiz com ela em 2013, sobre as diferenças entre os grandes festivais de cinema e os pequenos e dedicados festivais de cinema africanos depois que seu filme *Otelo em Chamas* foi exibido em mais de 70 festivais ao redor do mundo:

> Para ser absolutamente franca e honesta, o festival de cinema africano é melhor do que o festival de Londres em termos de festivais do Reino Unido, porque o festival de cinema africano recebe atenção real para filmes africanos, enquanto no Festival de Cinema de Londres, eles ficam perdidos. Você sabe, é tão prestigioso. Quando as pessoas perguntam: "Em quais festivais seu filme foi exibido?", eu não falo sobre o festival de cinema africano, eu falo sobre o Festival de Cinema de Londres. Mas em termos de realmente ajudar o filme, é o contrário, é completamente o contrário (comunicação pessoal).

Embora a geração mais velha de cineastas da África estivesse preocupada em ser "guetizada" em festivais de cinema africanos fora do continente (Diawara, 1993, 1994; Bangré, 1994; Sakbollé, 1994), a geração mais jovem (aqueles geralmente com menos de 45 anos) é muito mais flexível e estratégica quando se trata da categoria problemática da própria "África". Rungano Nyoni (originalmente da Zâmbia, mas residente no País de Gales) argumenta que, embora a "africanidade" às vezes possa ser "uma desvantagem se você vier de um país como a Zâmbia, com infraestrutura muito ruim para o cinema, também pode ser uma grande vantagem, porque você pode usar isso para apontar especificamente para festivais de cinema dedicados a cineastas africanos". Usando vocabulário de marketing, ela diz que "africanidade" pode ser explorada como um "ponto de venda único". Ela elogia festivais de cinema africanos especializados por colocar todo o foco na promoção de cineastas africanos e, assim, identificar públicos (tanto africanos quanto não africanos) que estão especificamente interessados em assistir seus filmes. Como ela diz: "No Film Africa [festival de cinema africano de Londres], fui entrevistada pela BBC e pela CNN. Isso nunca teria acontecido em qualquer outro festival". Ela diz que foi a primeira vez que participou de uma entrevista coletiva real e que acredita que isso ajudou consideravelmente a garantir que seu curta-metragem *Mwansa the Great* fosse indicado ao BAFTA.[4]

Em termos de representação, então, os festivais de cinema africanos oferecem duas vantagens claras sobre os grandes festivais. Em primeiro lugar, eles

4 Comentários feitos no African Film Distribution Forum, no Film Africa de 2011.

têm o espaço de programação para fornecer uma curadoria muito mais ampla e diversa de África, do cinema africano e dos cineastas africanos, revelando assim a heterogeneidade do continente aos espectadores e desafiando os estereótipos que tendem a prevalecer na grande mídia. Em segundo lugar, embora não tenham o prestígio ou a força econômica dos grandes festivais, eles podem desempenhar o papel de melhor representar os cineastas africanos, criando mais oportunidades globais, publicidade e maior público para cineastas da África do que os grandes, por causa de seu foco dedicado ao cinema africano e cineastas africanos.

Respostas e expressões de minorias africanas imigrantes

De acordo com um relatório de 2007 da Organização Internacional para as Migrações, a maioria dos migrantes nascidos na África fora do continente vive na Europa, onde há 4,6 milhões (representando cerca de 0,6% da população da Europa), em contraste com pouco menos de um milhão nos Estados Unidos. O Migration Policy Institute estimou em 2007 que havia um número ainda maior na Europa de migrantes nascidos na África, algo entre 7 e 8 milhões, constituindo assim cerca de 1% da população da Europa. A maioria (cerca de dois terços) desses migrantes vem do Magrebe (Marrocos, Argélia e Tunísia), mas também houve um aumento na migração da África Subsaariana para a Europa recentemente, especialmente para os antigos países colonizadores da Grã-Bretanha, Alemanha, Itália, França, Holanda, Bélgica, Espanha e Portugal. A concentração de migrantes africanos é maior nas maiores cidades desses países. A diretora do festival Africa in the Picture, na Holanda, Heidi Lobato (2012), estima que 24% da população de Amsterdã é africana ou afrodescendente, e em nossa introdução ao Festival Film Africa 2012 em Londres usamos como justificativa para a importância do festival um relatório de 2012 do Departamento Nacional de Estatísticas que revelou que Londres é o lar de cerca de 400.000 migrantes africanos, além do fato de que mais de 10% de sua população é negra britânica. Isso coloca a população africana e negra de Londres coletivamente em cerca de 15%.

Os festivais de cinemas africanos fora da África também podem ser lidos de forma produtiva como respostas e expressões de diferentes ondas de minorias de imigrantes africanos, particularmente na Europa Ocidental. Quando digo "respostas", estou pensando sobre as fontes de financiamento típicas para este tipo de festival na Europa, que podem ser amplamente agrupadas sob o imperativo de uma política multicultural. Como Rattansi observa, o termo "multiculturalismo" na Europa "geralmente se refere a políticas de estados centrais e autoridades locais que foram postas em prática para *administrar* e *governar* a nova multietnicidade criada por populações de imigrantes não brancos, após o fim da Segunda Guerra Mundial" (2011, p. 12, grifo meu). Um bom exemplo de festival que nasceu com essa política é o Festival Cinema Africano, da Ásia e América Latina de Milão, na Itália.[5] Este festival, fundado em 1991, é organizado pelo Centro Orientamento Educativo

5 Até o final de sua edição de 1999, o festival focou somente em cinema africano; de 2000 em diante, ele ampliou seu âmbito geográfico para exibir filmes da África, Ásia e América Latina. Pode-se entender isso como algo conveniente (uma vez que haveria uma gama maior de filmes para compor a programação) e também parte do movimento global na direção de uma institucionalização do "world cinema", ou cinema mundial. O festival é um dos fundadores e apoiadores de um projeto da Wikipédia para tornar informações sobre o cinema africano amplamente disponíveis: ver https://en.wikipedia.org/wiki/Cinema_of_Africa.

(COE), que se autodenomina "uma organização não governamental empenhada na promoção do diálogo entre culturas" em Milão. O catálogo da oitava edição do festival, que aconteceu de 20 a 26 de março de 1998, faz referência constante à recente imigração africana para a Itália e a como as novas culturas que se formam na Itália são uma necessidade para o crescimento da Europa. Mas um poema no início deste catálogo, escrito pelo padre Francesco Pedretti do COE, sugere uma atitude muito diferente em relação aos africanos por parte dos italianos, uma negação da relação histórica entre a Itália e suas ex-colônias na África. "É como se nos conhecêssemos há séculos", pondera o poeta, mas não oferece um cálculo pós-colonial com a ocupação brutal da Etiópia ou Eritreia pela Itália, nenhum traço das zonas de contato colonial selvagem e racista nas quais a Itália tentou anexar partes da África para si, usando a "inferioridade" dos negros africanos como justificativa. Além disso, os sentimentos estimulantes de conexão humana que ele oferece, paradoxalmente, dependem da divisão da humanidade em um "nós" e um "eles", "italianos" e "africanos", "brancos" e "negros", que mina os desejos universalizantes do poeta e não mostra nenhuma consciência das diferenças dentro de tais grupos, ou dentro dos indivíduos, ou das teorias pós-coloniais e pós-estruturalistas contemporâneas da identidade humana como algo sempre em processo de "tornar-se" em vez de uma forma essencial de "ser" (BHABHA, 1996; HALL, 1996a; BRAIDOTTI, 2011). Por trás dos sentimentos positivos e dos silêncios do poema de Pedretti está uma ansiedade palpável sobre como os italianos deveriam se comportar em relação aos novos imigrantes africanos (negros) na Itália.

Quando digo, no entanto, que os festivais de cinemas africanos fora do continente são por vezes "expressões" de minorias de imigrantes africanos, estou a referir-me ao fato de uma proporção significativa dos realizadores destes festivais virem da África, o que significa que podem ser considerados parte das diversas diásporas da África causando um impacto "africano" em seus novos lares. Em uma pesquisa que fiz em 2010 com diretores de festivais de cinemas africanos fora do continente,[6] o que os diretores coletivamente disseram que mais gostaram em dirigir os festivais foi a "conexão" com a África que trouxe. Isso sugere que, neste caso, o que esses festivais concedem principalmente aos seus diretores é um senso de identidade e, para os africanos da diáspora, a criação real e metafórica de uma relação com um "lar" deixado para trás na África. Mahen Bonetti (2012, p. 189), da Serra Leoa, fundadora e diretora do Festival de Cinema Africano de Nova York, fala por muitos diretores de festivais de cinemas africanos quando descreve assim sua inspiração para criar seu festival:

> Como uma jovem africana orgulhosa que mora em Nova York, fiquei perturbada ao perceber que havia poucas, se alguma, vozes africanas presentes nas representações [televisivas] de nosso continente ou nas conversas que se seguiram. Fiquei totalmente obcecada com a dicotomia entre a África que experimentei durante minha juventude e a África que vi na mídia americana. Fiquei com raiva, frustrada e, acima de tudo, envergonhada. Eu precisava urgentemente encontrar uma maneira de mostrar à minha filha, aos meus amigos e ao povo de Nova York a África em que cresci, dar a eles uma representação mais multifacetada do continente que me transformou na pessoa que me tornei.

Além de contribuir para a política de representação em torno da África, conforme

6 Foram preenchidos 13 questionários, usados como base para minha análise sobre festivais de cinema africano fora da África em Dovey (2010). Pode-se consultar uma cópia da pesquisa sob solicitação.

descrito por Bonetti, muitos desses festivais de cinemas africanos também podem receber o crédito da construção de comunidades africanas da diáspora no exterior, uma vez que "A comunidade é, em grande medida, constituída através da mídia... na medida em que a performance midiática é uma das principais razões para nos encontrarmos, e há pouquíssimo além disso disponível para mediar informação e entretenimento" (CUNNINGHAM, 2001, p. 137). Enquanto os filmes da Nigéria e de Gana divertem cada vez mais as famílias africanas da diáspora em todo o mundo em seus espaços domésticos (por meio de plataformas de vídeo sob demanda como iROKOtv), os festivais de cinema africanos ainda têm um papel importante a desempenhar no incentivo às comunidades africanas a se reunirem e se encontrarem ao vivo para compartilhar e trocar experiências.

Embora não seja apresentado especificamente como um festival de cinema "africano", o Festival Third Eye de Cinema do Terceiro Mundo, realizado em Londres e Birmingham em 1983, fornece um excelente exemplo de como esses festivais podem contribuir para a construção de comunidades. Como uma das curadoras e organizadoras deste festival, June Givanni (2004, p. 67) lembra:

> A "política negra" no Reino Unido era a plataforma compartilhada onde se situavam as lutas afro-caribenhas e asiáticas por direitos na sociedade britânica. Havia questões políticas locais para lidar, mas esses tipos de coalizões também trouxeram ligações com os países de origem de muitas comunidades de imigrantes que vivem na Grã-Bretanha. As culturas cinematográficas estabelecidas e vibrantes da Índia e da América Latina, os cinemas emergentes da África e do Caribe, todos encontraram ressonância na filosofia do "Cinema do Terceiro Mundo", que foi amplamente adotada.

Onde os irmãos Jalladeau em Nantes procuraram separar determinados filmes da ideia do "Terceiro Mundo" em vez de recuperar o "cinema como ARTE", Givanni insiste na empolgação festiva que impulsionou o conceito de "Terceiro Mundo" no contexto de comunidades que se autoidentificaram como "negras". Em vez de estetizar os filmes sugerindo uma distinção entre arte e política, Givanni e sua equipe afirmaram a sobreposição dos domínios cultural e político por meio da construção de públicos "negros" para esses filmes na Grã-Bretanha. Embora Givanni registre o mal-estar que algumas pessoas dessas comunidades sentiram com o termo "negro" por conta de suas "limitações históricas e exclusões físicas" (Ibid., p. 72), ela argumenta que qualquer trabalho curatorial deve responder ao seu contexto específico de produção, e que "Em um momento de estridente política identitária negra no Reino Unido, fazia sentido selecionar trabalhos que abordassem tais questões nesses termos" (Ibid., p. 67).

Para Givanni, o público é o outro lado indelével da moeda curatorial. Em vez de cair nos debates às vezes paralisantes em torno da identificação e, portanto, da guetização de identidades de grupo (como "negro", "africano", "feminino", "LGBT"), ela sugere corretamente a necessidade de curadores se concentrarem no contexto material específico em que estão trabalhando, o que significa pensar sobre

> a melhor forma de trazer um determinado filme ou um determinado trabalho para (1) o maior público possível, (2) o público que poderia melhor apreciar e se identificar com a história que está sendo contada, (3) o público que seria mais desafiado pelo filme, (4) o público que mais precisa ver o filme. Idealmente, unir todos esses quesitos. (Ibid., p. 64)

Em outras palavras, o pensamento curatorial de sucesso envolve enfrentar a questão do público de frente. E para Givanni, no contexto de uma sociedade britânica racialmente carregada e desigual na década de 1980, os públicos priorizados acima de tudo eram os públicos "negros", os públicos que "poderiam encontrar histórias que falassem com suas experiências e identidades, filmes que

proporcionariam um envolvimento pessoal e político diferente e mais localizado em suas vidas" (Ibid., p. 66). Pensar em públicos também significa pensar em espaços. Os tipos de espaços em que diferentes tipos de pessoas se sentem confortáveis ou não. A questão dos locais estava, portanto, na vanguarda dessas iniciativas na Grã-Bretanha na década de 1980, e Givanni e sua equipe buscaram um equilíbrio entre locais como o National Film Theatre (NFT) e o Institute of Contemporary Art (ICA), que eram então principalmente associados ao "cinema independente artístico e intelectual europeu e britânico" (Ibid., p. 68), e "centros comunitários e culturais" por meio dos quais havia mais espaço para "debate e discussão" em torno de filmes "negros" por comunidades "negras" (Ibid., p. 65).

Ao comparar as motivações explícitas do Festival des 3 Continents em Nantes com as do Third Eye Festival, é impossível ignorar o papel das identidades dos organizadores, bem como suas afiliações comunais e culturais. Foi claramente a herança afro-caribenha de Givanni e a experiência cotidiana como uma britânica "negra" que a inspirou a priorizar considerações de público, comunidade e local em seu trabalho curatorial em vez de separar o artístico do político como os "brancos", os irmãos franceses Jalladeau, fizeram por meio de seu festival, por mais nobre e importante que fosse seu objetivo de validar o trabalho estético de cineastas africanos, latino-americanos e asiáticos e defini-lo em pé de igualdade com o trabalho de cineastas euro-americanos. Em última análise, porém, a escolha recai sobre a curadora, independentemente de sua identidade: valorizar apenas questões representacionais e estéticas, ou também valorizar questões materiais e políticas de espaço, público, participação ao vivo e construção de comunidade.

No festival Film Africa, que eu cofundei, escolhemos a última opção e trabalhamos duro para tornar a nós mesmos e nosso programa conhecidos não apenas para o público "branco" de cinema, mas também para os cerca de 400.000 africanos e 1 milhão de residentes "negros". Nossos formulários de devolutivas do Film Africa 2011 revelaram que cerca de 66% do nosso público se identificou como "branco". O público da Film Africa 2012, no entanto, refletiu muito mais a composição colorida e diversa de Londres: 48% identificados como "brancos" (com apenas 29% daqueles sendo "brancos britânicos"); 43% como "negros" (com 29% como "negros africanos" e 12% como "negros caribenhos"); 8,2% como "mestiço"; 2,7% como "asiático"; e 1% como "outro".[7] Construir o público africano e negro britânico para o Film Africa não foi uma tarefa fácil, no entanto, e exigiu algumas estratégias e imaginação do gosto do público que, de muitas maneiras, espelhou a estratégia de Givanni e seus co-organizadores de festivais de filmes negros britânicos e exibições nas décadas de 1980 e 1990.

No meu papel como diretora de programação cinematográfica do Film Africa em 2011 e 2012, uma estratégia que desenvolvi nesse processo foi um princípio de responsividade. Isso me levou à introdução de um filme no programa do Film Africa 2011 no último minuto. Em 4 de agosto de 2011, pouco antes de o programa ir para a imprensa, um homem negro britânico de 29 anos de Tottenham, Mark Duggan, foi morto a tiros pela polícia. A polícia oficializou uma história contraditória sobre as circunstâncias que envolveram a morte de

7 O público do Film Africa também cresceu de 2.000 espectadores, em 2011, para 3.600, em 2012. No Film Africa de 2011, foram preenchidos pelo público 553 formulários de pesquisa de opinião, ao passo que no Film Africa de 2012, 941 formulários foram coletados entre os espectadores.

Duggan e, como resultado, a família de Duggan marchou para a Delegacia de Polícia de Tottenham, acompanhada por outros residentes locais da área, exigindo uma explicação clara. Ainda há confusão sobre como este protesto pacífico então irrompeu em protestos violentos em larga escala e tumultos em Londres e no resto da Inglaterra, mas investigações subsequentes descobriram que a raiva de longa data com o tratamento policial dispensado à população negra, a desigualdade social e a pobreza estavam entre as motivações. Pareceu-me na época que realizar um festival de cinema que se preocupa com as questões africanas e da diáspora apenas alguns meses após esta enorme agitação social, mas sem abordá-la de forma alguma, seria por si uma demonstração política profundamente conservadora. Isso apagaria as maneiras como as identidades negra e africana frequentemente coexistem e posicionaria a África como uma região remota da Grã-Bretanha, tanto geográfica quanto historicamente. Pensei imediatamente no filme basal de John Akomfrah, *As Canções de Handsworth* (1986), que explora de forma extremamente poética e sofisticada uma série de "protestos" raciais ocorridos em toda a Inglaterra 25 anos antes, durante o período da "estridente política identitária negra" a que Givanni se refere acima (2004, p. 67). A exibição foi uma das mais emocionantes do festival, com o apresentador de televisão Henry Bonsu e a poetisa performática Zena Edwards liderando um intenso debate com o público após o filme sobre os protestos de 1986 e 2011 e se as pessoas sentiram que houve alguma mudança nas relações raciais ao longo deste período. Com participantes de uma miríade de origens sociais, culturais e profissionais presentes, isso foi "vivacidade" em ação, com um resultado mágico que, em muitos casos, a academia, com seu estilo mais rarefeito e obscuro, falha em produzir. Atrair uma presença tão diversa, além de um forte público central africano e negro britânico, é algo que não acontece por acaso, mas requer uma estratégia curatorial.

A identidade (racial ou não) não determina completamente as afinidades, é claro. No entanto, é digno de nota que, embora os festivais de cinema de "Terceiro Mundo" e "Africano" tenham sido fundados por pessoas de várias origens raciais, nenhum festival de cinema "negro" foi fundado por pessoas que não se identificam como "negras". Aqui, talvez, esteja uma pista para distinguir entre os muitos festivais de cinema africano e negro que existem hoje fora do continente.[8] Enquanto os festivais de cinema "africanos" designam predominantemente uma região do mundo (embora também possam designar uma identidade), os festivais de cinema "negros" evocam principalmente uma identidade (da mesma forma que os termos "mulheres" e "LGBT" evocam identidades, não regiões). No entanto, a grande maioria dos festivais de cinema negro contemporâneo também pode ser associada a uma determinada região – os Estados Unidos –, enquanto a região que atualmente hospeda a maioria dos festivais de cinemas africanos, como eu disse, é a Europa Ocidental.[9] Isso sugeriria que os festivais de cinema negro podem ser amplamente lidos como a expressão do que Rattansi chama de "minorias nacionais subestatais", que incluem afro-americanos nos Estados Unidos, os franco-canadenses, os escoceses e galeses no Reino Unido, os catalães e bascos na Espanha e os flamengos na Bélgica. Rattansi distingue esses grupos tanto dos povos indígenas,

8 O termo "Terceiro Mundo" saiu de moda nos anos 1980, superado por termos como "Sul Global" e "países em desenvolvimento". Ver Tomlinson (2003) para a história e uma crítica do termo.

9 Houve também um aumento significativo de festivais de cinema africano no Brasil nos últimos anos (BAMBA, 2014).

como os Maori, Inuit, povos aborígenes e povos das Primeiras Nações no Canadá e nos EUA, quanto também de "minorias imigrantes", grupos de pessoas – como os marroquinos na Holanda, ou turcos na Alemanha – que migraram para seus novos países após a Segunda Guerra Mundial (2011, p. 4, 12-14). Também é preciso fazer uma distinção entre a primeira onda dessas minorias imigrantes, como os afro-caribenhos que chegaram à Grã-Bretanha no final da década de 1940 e cujos filhos e netos nasceram na Grã-Bretanha e hoje estão mais para "minorias nacionais subestatais", e ondas mais recentes de minorias de imigrantes.

Meu foco são festivais que designam algum tipo de relação explícita com a categoria de "África" em vez de "negritude", então tenho que deixar de lado uma análise comparativa adicional dos festivais de cinema africano e negro fora da África. Não quero sugerir, no entanto, que a categoria de raça seja menos importante do que a de região para a análise dos festivais de cinema africanos. Como Rattansi enfatiza, o conceito de multiculturalismo na Europa Ocidental foi "racializado desde o início" (2011, p. 9). E, assim como "[Na] maioria dos debates sobre multiculturalismo, especialmente na Europa, 'raça' é o elefante no meio da sala" (Ibid., p. 10), a questão da raça muitas vezes mora logo abaixo da superfície de tais festivais de cinema africanos. Na verdade, de certa forma, a prevalência de festivais de cinema "africanos" em vez de "negros" na Europa Ocidental pode ser interpretada como um sintoma da falta de espaço jurídico, político ou social dado às "minorias nacionais subestatais" (neste caso, pessoas que se identificam como "negras") por certas nações da Europa Ocidental. Assim como não se pode homogeneizar "África", homogeneizar "Europa Ocidental" fica por conta e risco de cada um. Para explorar algumas das possibilidades e armadilhas dos festivais de cinema africanos fora do continente, então, quero tomar um festival de cinema em particular como meu estudo de caso: o Festival de Cinema Africano de Tarifa/Córdoba na Espanha. Tendo realizado pesquisas de campo sobre este festival durante um período de cinco anos (de 2010 a 2014), espero enfatizar não apenas a singularidade de cada festival, mas também como o dinamismo de qualquer festival exige um estudo diacrônico para compreender mais plenamente seus significados em mudança.

Festival de Cinema Africano de Tarifa/Córdoba, indigeneidade e política do lugar[10]

Se, como argumentei acima, um dos principais valores dos festivais de cinema africanos fora do continente é criar comunidades africanas da diáspora e se comunicar com elas, que papel podem desempenhar os festivais que não atraem essas comunidades? Mane Cisneros Manrique, fundadora/diretora do Festival de Cinema Africano de Tarifa/Córdoba (FCAT) na Espanha, compartilhou comigo os problemas de alcançar o público africano que este festival tem enfrentado no contexto espanhol:

> É preciso lembrar que cada festival [de cinema africano] é muito diferente, em circunstâncias diferentes. Não temos o público da diáspora

10 Parte das pesquisas aqui apresentadas foi conduzida em conjunto com Federico Olivieri, a quem expresso minha gratidão por uma colaboração mutuamente enriquecedora. Sem as contribuições de Olivieri, que passou parte da infância em Tarifa e esteve envolvido no FCAT desde suas origens, a pesquisa aqui apresentada não teria conseguido acessar, na mesma medida, os detalhes do contexto histórico e material no qual o FCAT acontece. É um sinal da necessidade de colaboração em pesquisas sobre festivais de cinema, como defendi em outras ocasiões (ver DOVEY; MCNAMARA; OLIVIERI, 2013; DOVEY; OLIVIERI, 2015).

> que Amsterdã tem. Quando comecei o festival [em 2004], meu sonho era ter os cinemas cheios de africanos que moravam na Espanha. Eles não vieram. Apenas 1% ou 2% vieram. A comunidade marroquina, que é a segunda maior comunidade estrangeira da Espanha, depois dos guineenses equatoriais, é muito grande. São muitas pessoas, muitas mesmo. Mas não vão ao cinema. Portanto, é parte de um processo. A imigração na Espanha ainda é relativamente jovem. E geralmente é a segunda geração que faz perguntas sobre suas origens, que tem interesse em descobrir seu cinema, não a primeira geração. Acredito que na França, na Inglaterra, na Holanda, as pessoas que vão ao cinema, muitas vezes são da segunda geração. E para nós, essa geração ainda é muito jovem. (comunicação pessoal)[11]

Pode-se questionar o objetivo de um festival de cinema africano na Espanha se ele não estiver conseguindo atingir nenhum espectador africano. Manrique argumenta, no entanto, que tal festival de cinema é necessário precisamente para criar o tipo de "espírito aberto" que a ditadura de Franco no país (de 1939 a 1975) tentou esmagar. Como ela lamenta, "vivemos quarenta anos de ditadura na Espanha que fechou completamente o pensamento das pessoas, a visão dos espanhóis e os laços dos espanhóis com o resto do mundo" (comunicação pessoal). Ela diz que contesta a ideia de fronteiras e não acredita em teorias do indigenismo. Reconhecendo que tal pensamento é algo utópico, Manrique ainda insiste que "quebrar barreiras abre uma pessoa para o mundo". Essa filosofia de abertura foi, sem dúvida, parcialmente nutrida pelas próprias experiências de vida de Manrique, trabalhando em muitas partes do mundo. Ela se autodenomina "cidadã do mundo" e diz que sua identidade está ligada ao lugar em que habita atualmente. No seu retorno à Espanha em 2003, ela diz que se viu confrontada com a ignorância, principalmente em relação à África. E esta foi mais uma inspiração para sua decisão de fundar o FCAT, que ela chama de sua "vida" (comunicação pessoal). Como muitos fundadores e diretores de festivais de cinema, ela é uma pessoa apaixonada e excêntrica, movida não por dinheiro, mas por uma visão e senso de propósito.

Na localização original do FCAT, em Tarifa, onde foi fundado em 2004 e funcionou por oito anos antes de se mudar para Córdoba em 2012, ele se diferenciava de outros festivais de cinema africanos na Europa Ocidental por sua proximidade com o continente africano. Tarifa é a cidade mais ao sul da Europa continental, separada do Marrocos por apenas 14 quilômetros do Estreito de Gibraltar – um estreito traiçoeiro policiado por governos do sul da Europa que buscam proteger suas nações dos imigrantes africanos ilegais. Tarifa é conhecida pela comunidade global como um ponto turístico com vento para o kitesurf e, entre a maioria dos espanhóis, como uma cidade fronteiriça de onde emanam muitas notícias trágicas sobre a imigração ilegal. Manrique, de maneira interessante, decidiu aproveitar a ideia desta cidade andaluza representar um ponto, ao mesmo tempo, de proximidade e separação da Europa e da África na fundação do festival. Além disso, ela encontrou no hibridismo histórico de Tarifa um dos exemplos mais poderosos de como é difícil estabelecer quem é e quem não é "indígena" de qualquer lugar, em qualquer parte do mundo.

Como observa Michaela Pelican (2003, p. 52), os discursos do indigenismo são "altamente politizados [e] sujeitos às particularidades locais e nacionais" e sua aplicação produz "resultados ambivalentes, às vezes paradoxais". Na verdade, são os exemplos da África os grandes responsáveis por romper com as definições redutoras do conceito. Em relação

11 Minha tradução a partir do francês.

ao processo da ONU de finalizar a Declaração das Nações Unidas sobre os Direitos dos Povos Indígenas de 2007, Pelican (2009, p. 56) diz:

> [A] Comissão Africana dos Direitos Humanos e dos Povos (CADHP) da União Africana emitiu um parecer consultivo em 2007. Afirmou que, no contexto africano, o conceito de "povos indígenas" diferia consideravelmente de seu significado em outros continentes e que uma definição universal não era útil nem exigida.

A própria pesquisa de Pelican entre o povo Mbororo de Camarões mostra como as definições locais e internacionais de indigeneidade podem se contradizer. Como ela diz, "embora internacionalmente reconhecidos como um povo indígena, os Mbororo são localmente considerados estranhos, migrantes e retardatários com direitos limitados à terra e aos recursos" (2009, p. 53). Da mesma forma, um dos objetivos de Manrique com o FCAT em Tarifa parece ter sido desafiar uma versão particular do indigenismo neste contexto, e Tarifa era um lugar ideal e difícil para manifestar essa ideologia.

Tarifa é uma daquelas cidades peninsulares na atual Espanha que historicamente foi território disputado entre árabes do norte da África e cristãos europeus. No entanto, a narrativa contemporânea de a quem a cidade "pertence" é atribuída muito claramente aos cristãos brancos através da celebração, em monumentos, de sua recuperação em 1292 por "Guzmán El Bueno", que lutou pelo Rei de Castela, Sancho IV. O nome da cidade, no entanto, é árabe (de Tarif bib Malik, o líder berbere do ataque à cidade em 710, que fez a transição para o domínio islâmico norte-africano por quase seis séculos). Os historiadores também acreditam que "Guzmán El Bueno" era árabe e que no século XVI houve uma campanha para embranquecer e cristianizar sua origem. As evidências do processo de embranquecimento na Andaluzia são onipresentes, mas as influências do norte da África não podem ser apagadas – elas estão nos rostos das pessoas, na arquitetura, na comida, nas estátuas de mulheres usando vestidos berberes (como o *manto y salla*) e nas imagens ladrilhadas de Cristo, que mesclam influências árabes e cristãs. O cineasta senegalês Moussa Sene Absa reconhece as origens totalmente misturadas da região quando diz:

> Estar em Tarifa é estar no fim da Europa. Portanto, é um ponto muito simbólico, geograficamente falando. Mas também simbólico em termos da forma como esta pequena cidade está conectada a nós [Africanos]... A primeira impressão é que não me sinto na Europa... É algo no ar, nos rostos, na arquitetura, na luz. (comunicação pessoal)

Algumas das complexidades de Tarifa como um espaço também são sugeridas em termos poéticos pelo cineasta etíope Rasselas Lakew:

> Tarifa é um lugar especial, uma cidade no extremo sul da Europa que fica perto da África. Possui ambientes íntimos. Às vezes as portas são fechadas para evitar a visita dos fortes ventos. Mas os ventos virão de qualquer maneira, senão do Atlântico, do Mediterrâneo e da costa norte da África, batendo constantemente nas portas de madeira. (comunicação pessoal)

Questionar a exclusividade das reivindicações de brancos, cristãos e espanhóis sobre Tarifa e sua história foi uma das motivações mais fortes de Manrique para fundar o festival. Nesse sentido, questionar se ela estava alcançando o público de imigrantes marroquinos da primeira geração era um tanto discutível. Na verdade, o argumento de Manrique era muito mais amplo: os habitantes de Tarifa são africanos. Até este ponto, o festival foi descrito pelo cineasta guineense Mama Keïta como "um espelho voltado para a África" (apud OLIVIERI, 2011, p. 80) e pelo cineasta mali-mauritano Abderrahmane Sissako como "uma ponte que os políticos nunca fazem" (apud OLIVIERI, 2011, p. 80).

Crucial para a conceituação inicial de Manrique do FCAT foi a noção não de "multiculturalismo",

mas de "interculturalismo". Pois onde o multiculturalismo tem sido "muito propenso ao essencialismo", argumenta Rattansi (2011), o interculturalismo se tornou um meio "de minar essa tendência essencialista... construindo uma concepção de conexão, interação e entrelaçamento entre as crenças, práticas e estilos de vida de diferentes (não separados) grupos étnicos como parte de culturas nacionais que estão em fluxo constante". A contribuição mais crucial do conceito de "interculturalismo" tem sido focar a atenção nas diferenças não apenas entre grupos culturais, mas também nas diferenças *internas* dos indivíduos desses grupos, desestabilizando assim a dicotomia rígida e muitas vezes sem sentido entre o "Ocidente" e o "resto", ou "Europa" e "África", e reconhecendo as complexidades das identidades individuais das pessoas (Ibid.; KHIABANY; SREBERNY, 2014). A ideia de "interculturalismo" é coerente com as teorias de identidade articuladas, entre outros, por Bhabha (1996), Hall (1996a) e Braidotti (2011). Esses pensadores e ativistas buscaram maneiras não apenas de desafiar o "sujeito europeu do conhecimento" (BRAIDOTTI, 2011, p. 210), mas de se recusar a estabelecer um novo sujeito do conhecimento falsamente unitário em seu lugar. Braidotti, por exemplo, argumenta que uma maneira de conseguir isso é abraçar um modo nômade de ser e pensar que "se baseia em uma filosofia não unitária do sujeito" e que "propõe a copresença fugaz de múltiplos fusos horários, em um *continuum* de tempo que ativa e desterritorializa identidades estáveis" (2011, p. 209). Sua proposta envolve uma "mudança de uma teoria epistemológica da representação para uma ontologia do tornar-se" (Ibid., p. 214), da mesma forma que Bhabha e Hall reconceitualizaram a formação da identidade em termos aditivos ao invés de monolíticos ou hegemônicos. Manrique pode, portanto, ser lida como o que Braidotti chama de cidadão e pensador "nômade".

Ao mesmo tempo, porém, o FCAT posicionou-se como parte de uma luta particular pelos "cineastas africanos", que Manrique frequentemente afirmou serem os "principais protagonistas" do festival, resultando em vários confrontos entre o FCAT e os *tarifeños*.[12] O FCAT começou inicialmente como uma *muestra*, uma simples vitrine de filmes africanos, e não como um *festival* competitivo (essa distinção é feita em espanhol). Em sua quarta edição, em 2007, começou a evoluir, no entanto, para um evento altamente profissional com grandes prêmios monetários e foco em oficinas e eventos sob medida para contribuir com a produção, distribuição e exibição de filmes africanos na Espanha e em outros lugares.[13] Como Federico Olivieri (2011, p. 82) aponta:

> A razão de ser deste festival de cinema não tem permanecido apenas a de exibir (e premiar) filmes africanos, produzindo o que Diawara criticou como a "guetização" do cinema africano nos festivais de cinema africanos (1994, p. 386). Pelo contrário, o FCAT sempre demonstrou uma motivação para criar mais oportunidades profissionais para o cinema africano e seus

12 Por exemplo, em suas boas-vindas no catálogo do FCAT 2011, Mane Cisneros Manrique afirma categoricamente que os "verdadeiros protagonistas" do festival são os cineastas africanos (p. 16-17).

13 Os prêmios concedidos nessa quarta edição incluíam 20.000 euros para o melhor longa-metragem de ficção (além de um contrato de compra de direitos oferecido pela TVE, o principal canal de televisão público na Espanha); 10.000 euros para melhor diretor de um longa-metragem de ficção; e 10.000 euros para o melhor documentário. Embora houvesse várias mesas redondas nessa edição, foi somente em 2009 que o FCAT inaugurou as Jornadas Profesionales, que incluíram o primeiro fórum de coprodução entre cineastas africanos e produtores de cinema espanhóis.

> criadores, tentando assim lutar contra as dificuldades que este setor enfrenta na indústria cinematográfica global.

Desse modo, o FCAT é característico entre os festivais de cinema africanos contemporâneos fora do continente que se orgulham não só de exibir filmes de africanos, mas também de serem trampolins mais amplos para os cineastas africanos desenvolverem carreiras globais. Vários festivais de cinema africanos parecem ter ouvido atentamente as críticas emitidas por críticos e cineastas como Sambolgo Bangré (1994), Manthia Diawara (1993, 1994) e Sakbollé (1994) há duas décadas, e terem se transformado de simples festivais de exibição de filmes em plataformas multidimensionais para o apoio e promoção a longo prazo do cinema africano.

Por exemplo, Jean-Pierre García diz que os cineastas africanos presentes no Festival International du Films d'Amiens tiveram duas demandas muito específicas ao longo dos anos: treinamento e informação. O festival transferiu o pedido de formação para outras instituições, como escolas de cinema. No entanto, em 1991, o festival iniciou um jornal informativo, *Le Film Africain et Le Film du Sud*, com seis edições por ano que são uma fonte inestimável de informação sobre financiamento e oportunidades de festivais para cineastas africanos, bem como dos filmes lançados recentemente e dos que estão em produção. Em 1996, o festival também inaugurou Les Fonds de Dévélopment du Scénario (um prêmio de roteiro), concedendo anualmente aos vencedores cinco bolsas no valor de 10.000 euros cada. Também premia o longa-metragem vencedor com 7.500 euros de apoio à distribuição (para distribuição na França), 25.000 euros de apoio promocional e publicitário através das cadeias CinéCinéma na França e 2.500 euros de apoio à legendagem por meio da Titra Filmes. "É uma escolha", enfatiza García, "uma escolha cinematográfica, uma escolha ética... Porque, para nós, um festival não pode simplesmente exigir filmes, tem que colocar algo na construção desse próprio cinema" (comunicação pessoal).[14] Desse modo, ele ecoa as visões dos críticos de festivais de artes da coleção *African Theatre Festivals* (2012), que insistem na necessidade de festivais com foco na África, e festivais na África, para contribuir com a produção artística africana.[15] Ao mesmo tempo, precisamos reconhecer que essas fontes de financiamento e apoio podem ter propósitos europeus que não estão alinhados com os desejos particulares de diversos cineastas e espectadores da África e na África, e que muito mais pesquisas são necessárias sobre o fluxo específico do financiamento europeu e seus critérios.

O que permitiu a fundação e crescente profissionalização do FCAT foi, nomeadamente, um financiamento local e nacional significativo de partidos de esquerda durante o período de José Luis Zapatero como Primeiro-Ministro da Espanha, de 2004 a 2011. O governo socialista espanhol privilegiou os intercâmbios culturais bilaterais entre Espanha e países africanos nos planos Plan África 2006–2008 e Plan África 2009–2012, por meio dos quais apoiou projetos que promoviam uma imagem contemporânea e pluralista da diversidade cultural que caracteriza as sociedades africanas. No âmbito do *Plan África*, o governo criou, em 2006, a Casa

14 Minha tradução a partir do francês.

15 Para mais informações sobre o Festival International du Film d'Amiens, que tem origens bem diferentes do Festival des 3 Continents em Nantes, ver Tomaselli (1984). Para uma análise crítica de sua 13ª edição, ver Kaboré (1993).

África, a primeira instituição pública na Espanha especificamente orientada para o desenvolvimento de relações mais fortes entre a Espanha e os países africanos, especialmente na frente cultural. De 2006 a 2011, a Casa África foi um dos principais financiadores do FCAT. Juntamente com a Casa África, órgãos do governo espanhol como o Ministério da Cultura, o Governo da Andaluzia e a Agência Espanhola de Cooperação Internacional para o Desenvolvimento (AECID), proporcionou o financiamento que permitiu ao FCAT se estabelecer e crescer (OLIVIERI, 2011).

Um tipo muito diferente de "dis(senso) comum" começou a se manifestar em torno do FCAT desde seus primeiros dias. Durante a liderança de Zapatero, Tarifa foi administrada por uma coalizão de dois partidos de esquerda: o Partido Socialista Operário Espanhol (PSOE) de Zapatero e a Esquerda Unida (IU). A crise econômica de 2008 trouxe um escrutínio adicional aos gastos públicos da coalizão e, em 2009, o Partido Popular (PP), o principal partido nacional de oposição de direita, argumentou que, por meio de seu apoio ao FCAT, a coalizão estava esbanjando dinheiro num festival que, afirmava, não rendeu nada para o turismo ou para *tarifeños*. Em vez disso, o PP fez um movimento pedindo apoio financeiro para o que chamou de festivais "tradicionais", como encontros de ornitologia e feiras de gado (TERÁN, 2009). Um artigo de opinião da imprensa local também argumentou que o FCAT foi um "desperdício" de fundos públicos espanhóis e questionou se o objetivo do festival era "ensinar os espanhóis como começar a viver em condições subdesenvolvidas semelhantes às vistas nos filmes africanos" (LEDESMA, 2010).[16] Durante o FCAT 2011, realizado de 11 a 19 de junho, pôsteres anônimos desafiando o FCAT e incentivando outros *tarifeños* a participarem apareceram nas paredes de toda a pequena cidade. Eles não precisavam se preocupar: no final do verão de 2011, o PSOE havia sido derrotado pelo PP. Junto com a eleição do partido de direita de Mariano Rajoy, aconteceram mudanças fundamentais nas prioridades culturais e internacionais da administração espanhola. O anterior apoio nacional e local ao FCAT praticamente desapareceu, deixando o festival lutando pela sobrevivência, após oito anos de muito sucesso.

Como resultado, a nômade fundadora e diretora do festival, Mane Cisneros Manrique, exerceu novamente o seu nomadismo, transferindo o FCAT de Tarifa para Córdoba, na esperança de que esta cidade proporcionasse um maior apoio econômico e político por parte da administração local, a Prefeitura de Córdoba. No entanto, o FCAT ainda perdeu uma grande proporção de seu financiamento. Tendo operado com um orçamento anual médio de aproximadamente 450.000 euros, teve que sobreviver com um orçamento de 240.000 euros para lançar sua primeira edição em Córdoba, em outubro de 2012.[17] Esta situação de financiamento sinaliza claramente que projetos como o FCAT, que promovem os benefícios do intercâmbio intercultural e ampliam a compreensão das pessoas sobre as complexidades do indigenismo e da identidade, simplesmente não são mais uma prioridade para o governo espanhol. Como assinala Manrique, embora o governo se dispusesse a atribuir 700.000 euros a um festival de violão tradicional em Córdoba dirigido às gerações mais velhas, recusou-se a dar 50.000 euros ao FCAT, que atrai um público muito mais jovem e diversificado (comunicação pessoal). Este é o clima social,

16 A tradução a partir do espanhol foi feita por Federico Olivieri.

17 A maior parte desse financiamento veio da Prefeitura de Córdoba.

político e econômico conservador no qual muitos festivais de cinema africanos na Europa Ocidental estão tendo que operar hoje.

Novas trajetórias transnacionais para o cinema e os cineastas africanos

No verão do hemisfério norte de 2012, não era apenas o FCAT que tinha seu futuro em perigo. A diretora do festival Africa in the Picture, na Holanda, Heidi Lobato, postou o seguinte no site do evento:

> Será este é o último ano do Africa in the Picture? O Amsterdam Art Council aconselhou o executivo municipal a não apoiar mais o festival nos próximos anos. Isso não só colocaria em risco uma maior profissionalização, mas também significaria o fim de um festival único que atrai mais visitantes a cada ano, que é um ponto de encontro internacional de cineastas e fãs de cinema, e significaria o fim de uma organização que não só representa a diversidade, mas também a coloca em prática. (2012)

Uma parte significativa do problema com o atual financiamento de filmes da Europa Ocidental é que os ministérios das Relações Exteriores tendem a ver "desenvolvimento" e "cultura" no que se refere à África como sinônimos. Isso significa que eles estão muito mais inclinados a apoiar projetos no continente africano e a ignorar a presença africana em seus próprios países. De acordo com Heidi Lobato (2012), "24% da população de Amsterdã é africana e/ou descendente de africanos" e, no entanto, embora Africa in the Picture seja o único festival de cinema africano na Holanda, "recebe apenas 1,8% dos 82,6 milhões de euros que compõem o orçamento total de arte e cultura que Amsterdã reservou para o cinema". Lobato, que nasceu nas Índias Ocidentais, tem ascendência africana e é cidadã holandesa, insiste que ela, como muitos outros que vivem na Holanda, é "tanto europeia quanto africana". No folheto do festival de 2005 (p. 13), ela lembrou aos leitores que a África "não se limita a apenas um continente" e enfatizou que as identidades africanas da diáspora são centrais para as ricas tapeçarias da América do Norte e do Sul, Europa, Suriname e Caribe.

O curador de arte nigeriano Okwui Enwezor argumenta da mesma forma que seria perigoso "colocar a África em formol" (2008, p. 164), assumindo que há uma distinção fácil a ser traçada entre aqueles que vivem e trabalham na África e "os outros que desenvolveram o gosto pelo exílio, aqueles a que damos o título de diásporos, mas cujas remessas da União Ocidental ainda são enviadas ao país natal, onde famílias inteiras dependem deles" (Ibid.). Enwezor, portanto, concebe a "África" como uma realidade espacial e uma série de "infraestruturas intelectuais e culturais... [que] estão sendo desmontadas, deslocadas e dispersas pelo mundo" (2008, p. 163). E em defesa de continuar a trabalhar sob o termo guarda-chuva "África", embora problemático, ele argumenta:

> Em uma esfera global em que os instrumentos de legitimação cultural cada vez mais estão sendo dispersos e a construção totalizante de um centro está se tornando um anacronismo, e à medida que mais foco se move na direção da Ásia, artistas, curadores e intelectuais africanos não podem arriscar o tipo de complacência que lhes diz que sua identidade é uma fraqueza. (Ibid., p. 164-165)

Como Enwezor diz, "É uma perspectiva assustadora pensar sobre a renovação das condições estéticas e críticas da arte africana contemporânea sem abordar essas questões" (Ibid., p. 163), sem ampliar nossas definições de "África" para incluir suas diversas diásporas. Ao mesmo tempo, como revelam os cortes no financiamento dos festivais de cinema africanos, muitos governos da Europa Ocidental (juntamente com os cidadãos comuns, como os *tarifeños* que protestaram contra a existência do FCAT) não reconhecem totalmente as diásporas africanas como parte integrante de seu próprio conceito de "cidadãos".

Na verdade, um relatório publicado pela Rede Europeia contra o Racismo[18] em fevereiro de 2013 sugere que tanto as velhas como as novas formas de racismo e comportamento de exclusão estão aumentando em toda a Europa na sequência da crise econômica. Como diz Chibo Onjyeji: "Ao longo dos anos, contra informes anuais da Rede Europeia contra o Racismo (ENAR) têm consistentemente apontado para uma tendência crescente a antigos comportamentos racistas e novas manifestações de racismo na União Europeia" (2013, p. 31). Junto com as ansiedades causadas pela crise econômica, Shannon Pfohman acredita que, "Em uma era de movimento de massa, quando a 'identidade nacional' e os 'valores nacionais' são cada vez mais fluidos e contestáveis, o medo e a incerteza são projetados sobre as minorias, os migrantes, e qualquer outra pessoa que possa ser rotulada como 'outro'" (2013, p. 23). Ela faz uma distinção entre "racismo institucional" e "cultura racista popular" (Ibid., p. 17), e o valor potencial dos festivais de filmes africanos e de minorias está implícito em seu argumento de que "a sociedade civil tem um papel vital a desempenhar no desafio do racismo que está embutido na arquitetura de nossos estados" (Ibid., p. 28). Em última análise, ela argumenta que "precisamos de esforços legais, ações comunitárias, contato inter-racial, educação e da mobilização da sociedade civil e das próprias minorias raciais para influenciar atitudes racistas e xenófobas e avançar no programa antirracista" (Ibid., p. 28).

Os festivais de cinema africano fora do continente, como o FCAT, desempenharam e podem continuar desempenhando um papel nesse ativismo antirracista. Existem perguntas que devemos continuar fazendo a cada um deles, no entanto, para avaliar se são parte ou um antídoto para tais problemas. Como esses festivais definem "África"? Eles imaginam a África, o cinema africano e os cineastas africanos como algo totalmente distinto da vida cotidiana em Nantes, Amiens, Montreal ou Milão, ou eles insistem em contar os complicados casos, históricos e contemporâneos, que ligam a África aos seus próprios locais? Eles lidam com a participação de sua região na escravidão e no colonialismo na África? Qual é a posição deles sobre a imigração africana? Como definem a identidade, como algo fixo ou como algo sempre em processo de tornar-se? Quem eles imaginam que seja, entendem como sendo e trabalham para que seu público seja? E, em última análise, podem estes festivais ser caracterizados, via Stuart Hall, como "estratégias culturais que podem fazer a diferença... e podem mudar as disposições de poder"? (1996b, p. 468)

Ao mesmo tempo, com os investimentos crescentes da China em países africanos como Zimbábue e Zâmbia, e uma comunidade da diáspora africana mais assertiva em lugares como o Brasil (BAMBA, 2007, p. 2014), qualquer perspectiva que permaneça ligada ao poder determinante dos países europeus sobre suas ex-colônias na África começam a parecer extremamente desatualizadas e anacrônicas. Em entrevista ao blog *Africa is a Country*, o filósofo Achille Mbembe defende que a Europa se provincianizaria cada vez mais em relação ao continente africano:

> A Europa desenvolveu, ao longo dos últimos 25 anos aproximadamente, uma atitude de contenção no sentido de que a maior preocupação tem sido garantir que os africanos fiquem onde estão. A fixação pela questão da imigração tem prejudicado em grande medida o desenvolvimento de relações mais dinâmicas entre a África e a Europa. A obsessão por fronteiras e vistos, o surgimento do racismo na maior parte da Europa, o fortalecimento dos partidos de direita no contexto de uma crise

18 Ver http://www.enar-eu.org.

> econômica que é bastante óbvia – tudo isso tem sido prejudicial para o desenvolvimento de relações produtivas e mutuamente benéficas entre a África e a Europa. A Europa tendeu a se isolar... Enquanto isso, vimos até que ponto novos atores, como China, Índia, Turquia, Brasil e alguns outros, tentaram desempenhar um papel na reconfiguração geopolítica em curso.[19]

Essa reconfiguração geopolítica também está levando a novas parcerias e intercâmbios transnacionais e interculturais em relação ao setor audiovisual. O programa AsiaAfrica inaugurado em 2008 no Festival Internacional de Cinema de Dubai, com curadoria do sul-africano Nashen Moodley, é um exemplo do desenvolvimento de novos centros de gravidade para o cinema africano fora da África. E embora o Festival de Cinema Africano de Tóquio seja atualmente o único festival dedicado a filmes africanos na Ásia, muitos outros se seguirão, dados os muitos projetos colaborativos recentes que surgiram entre cineastas asiáticos e africanos, a partir do programa "Forget Africa" ["Esqueça a África"] iniciado pelo Festival Internacional de Cinema de Roterdã 2010, com o relacionamento especial que se desenvolveu entre as indústrias cinematográficas sul-coreanas e africanas. O cineasta sul-coreano Lee Isaac Chung, por exemplo, continuou a apoiar cineastas ruandeses por meio de sua produtora, Almond Tree Rwanda, desde que fez o aclamado filme *Munyurangabo* (2007);[20] e três cineastas da África foram os destinatários do Projeto Digital do Jeonju International Film Festival em 2008. Na América Latina, o circuito pioneiro do festival de cinema africano de Flavio Florencio, AFRICALA, que começou no México em 2007, é cada vez mais complementado por novos festivais de cinema africano no continente sul-americano, particularmente no Brasil, o país com a maior população da diáspora africana no mundo (ver BAMBA, 2007, 2014). Esses exemplos recentes de "África" e de africanos em movimento estão além do escopo deste artigo, mas deixam os estudiosos com muito a explorar no futuro.

O que é nítido, no entanto, é que a nova geração de cineastas africanos e os curadores estão muito mais cientes de seu lugar em um mundo móvel e mutante, bem como confiantes de seu lugar na África, e se a Europa Ocidental se recusar a reconhecer sua presença, eles irão para outro lugar.[21] É importante mencionar aqui que, junto com o surgimento de festivais de cinema "internacionais" no continente, que descrevo e analiso no próximo capítulo, nos últimos anos também vimos a fundação de alguns novos e muito dinâmicos festivais de cinema africano e empreendimentos cinematográficos africanos no continente que complementam, ou rivalizam, a importância do FESPACO. Isso inclui a fundação do Luxor African Film Festival no Egito, em 2011, e o Colors of the Nile Film Festival, em Adis Abeba, na Etiópia, em 2013. A cineasta sul-africana Sara Blecher fala com particular paixão sobre Colors of the Nile, atualmente com curadoria de June Givanni. Tal como o FESPACO, diz Blecher, esse festival dá aos cineastas africanos de todo o continente a oportunidade de se conhecerem e partilharem as suas experiências, bem como estudar formas de

19 Ver https://africasacountry.com/2013/11/africa-and-the-future-an-interview-with-achille-mbembe.

20 O filme fez parte da seleção oficial em Berlim, Cannes, Toronto e Busan.

21 A relação da África com países para além da Europa e da América do Norte não é nenhuma novidade, claro, e dentro do Film Africa de 2012 criamos um programa especial chamado "Continental Crossings" para traçar as relações ricas e complicadas que por muito tempo existiram entre nações africanas e países como Cuba, Vietnã, Mianmar (antiga Birmânia), a antiga União Soviética, Ucrânia e Índia.

possivelmente trabalhar juntos no futuro. O que torna esses festivais de cinemas africanos baseados na África diferentes dos festivais africanos fora do continente é o seu foco em fomentar redes de materiais e profissionais dentro do continente. Como um estudo de 2009 encomendado pela ARTerial Network sobre as notas das indústrias criativas africanas:

> Um dos maiores obstáculos para os artistas e profissionais da cultura na África [é] a persistente falta de fundos especificamente alocados para apoiar viagens. Os artistas africanos frequentemente encontram colegas apenas em palcos europeus ou americanos, pois o custo de viajar pela África é muito alto. Isso significa que muitas vezes é mais fácil para os africanos colaborar com artistas europeus do que com os da África. (DU PLESSIS; EL BENNAOUI; MAYITOUKOU, 2009, p. 72)[22]

Além dos festivais de cinema africanos, a cineasta nigeriana Peace Anyiam-Osigwe criou uma versão africana do Oscar por meio de seu African Movie Academy Awards (AMAA) na Nigéria, fundado em 2005, que está desempenhando um papel crucial na definição da estética do cinema africano no século XXI (ANYIAM-OSIGWE, 2013). Longe de ser simplesmente um evento de brilho, *glamour* e celebridade, o AMAA está usando seu poder e visibilidade para fazer algo que os cineastas africanos até agora falharam coletivamente em fazer: pressionar os governos africanos a investirem mais na produção cinematográfica. Uma mesa redonda organizada pelo AMAA no Toronto International Film Festival 2013 deu início à ação nesta frente – outro exemplo da sobreposição de atividades "locais" e "internacionais" em um mundo globalizado.[23]

Finalmente, fora do continente, os curadores de cinema e arte africanos e os cineastas e artistas africanos muitas vezes continuam a carregar o fardo representacional de ter que falar "pela" África (ver BARNETT, 2006; HARNEY, 2008, p. 161; THACKWAY, 2014). De sua experiência de seleção de filmes africanos na Suécia e na África do Sul,[24] a curadora sueco-etíope Katarina Hedrén faz uma distinção útil entre a natureza da curadoria de filmes de africanos dentro e fora do continente:

> A maior diferença é que enquanto você promove filmes africanos na Europa... você promove um filme que por acaso é africano aqui [na África]... Portanto, não é automaticamente um *filme africano*, mas é muito mais livre. Na Suécia, de onde eu sou, você às vezes sente que precisa – mesmo que a ideia seja desafiar as percepções –, às vezes você acaba desafiando de uma forma que realmente *dialoga com* as percepções que você na verdade deseja desafiar. E acaba levantando as mesmas questões. Então, eu diria que se é mais livre de certa forma aqui. Há muito menos confusão em torno de ser africano na África do que na Europa! (comunicação pessoal).

Hedrén aqui chega ao cerne do problema de qualquer tentativa de categorizar "filme africano" em vez da ideia preferível e neutra de "filmes feitos por africanos", ou, em seus termos, "filme

22 Uma organização sem fins lucrativos que tem tentado retificar especificamente esse problema é a Art Moves Africa (AMA), fundada em 2005, que financia a viagem de artistas para a África para se conhecerem (ver http://www.artmovesafrica.org/).

23 Ver https://www.vanguardngr.com/2013/09/tiff-amaa-round-table-challenges-african-leaders/.

24 Na Suécia, Hedrén era co-organizadora do CinemAfrica Film Festival em Estocolmo. Hoje residente na África do Sul, ela co-organiza mensalmente o First Wednesday Film Club no Atlas Studios em Joanesburgo (http://www.atlasstudios.co.za/pages/film_club/), e também faz parte da organização e da curadoria do Encounters Documentary Film Festival e do Tri Continental Film Festival.

que por acaso é africano". Muitas das ansiedades que os curadores que trabalham fora da África experimentam sobre como representar a África e seus povos desaparecem quando se pisa em território africano, onde se pode (na maioria das vezes) pressupor que as pessoas entendem o que significa ser africano. Essa relativa "liberdade", assim como o desejo de ir além do mantra restritivo do FESPACO de "filmes africanos para africanos", é talvez uma das razões por trás do fenômeno do surgimento de festivais de cinema "internacionais" no continente africano.

Referências

ANYIAM-OSIGWE, Peace Must-see African movies of the 21st century. **CNN**, 2 de agosto de 2013. Disponível em: http://edition.cnn.com/2013/08/02/showbiz/must-see-african-movies/. Acesso em: 1 jun. 2014.

BARNETT, Clive. Disseminating Africa: Burdens of representation and the African Writers Series. **New Formations**, n. 57, p. 74-94, 2006 (Winter).

BAMBA, Mahomed. O papel dos festivais na recepção e divulgação dos cinemas africanos. *In*: MELEIRO, Alessandra (ed.). **Cinema no mundo: indústria, política e mercado**. São Paulo: Escrituras, 2007.

BANGRÉ, Sambolgo. Le Cinéma Africain Dans la Tempête des Petits Festivals. **Ecrans d'Afrique**, n. 7, p. 50-58, 1994.

BHABHA, Homi. Culture's In-Between. *In*: HALL, S.; DU GAY, P. (Eds.). **Questions of cultural identity**. Nova York: Sage Publications, Inc., 1996. p. 53-60.

BONETTI, Mahen. Programming African Cinema at the New York African Film Festival. *In*: RUOFF, Jeffrey (ed.). **Coming Soon to a Festival Near You:** Programming Film Festivals. St. Andrews: St Andrews Film Books, 2012. p. 189-200.

BRAIDOTTI, Rosi. **Nomadic Theory**: The Portable Rosi Braidotti. New York: Columbia University Press, 2011.

BURUMA, Ian. **Murder in Amsterdam:** The Death of Theo van Gogh and the Limits of Tolerance. Nova York: Penguin, 2006.

CUNNINGHAM, Stuart. Popular media as public "sphericules" for diasporic communities. **International Journal of Cultural Studies**, v. 4, n. 2, p. 131-47, 2001.

DIAWAR, Manthia. On Tracking World Cinema: African Cinema at Film Festivals. **Public Culture**, v. 6, n. 2, p. 385-96, 1994.

DIAWARA, Manthia. New York and Ouagadougou: The Homes of African Cinema. **Sight and Sound**, v. 3, n. 11, p. 24-26, 1993.

DU PLESSIS, Nicolette; EL BENNAOUI, Khadija Lachguer; MAYITOUKOU, Luc. **Towards an African Fund for Arts and Culture.** 2009. Disponível em: https://www.yumpu.com/en/document/read/24498991/towards-an-african-fund-for-arts-and-culture-arterial-network. Acesso em: 1 jun 2014.

ENWEZOR, Okwui. Contribution to "The Twenty-First Century and the Mega Shows: A Curators' Roundtable". **Nka: Journal of Contemporary African Art**, p. 152-88, 2008 (Spring/Summer).

GIBBS, James (ed.). **African Theatre Festivals**. Woodbridge/Rochester: James Currey, 2012.

GIVANNI, June. A Curator's Conundrum: Programming "Black Film" in 1980s–1990s Britain. **The Moving Image**, v. 4, n. 1, (Spring), p. 60-75, 2004.

HARNEY, Elizabeth. Contribution to "The Twenty-First Century and the Mega Shows: A Curators' Roundtable". **Nka: Journal of Contemporary African Art**, p. 152-88, 2008 (Spring/Summer).

HALL, Stuart. Introduction: Who Needs Identity? *In*: HALL, S.; DU GAY, P. (Eds.). **Questions of cultural identity**. Nova York: Sage Publications, Inc., 1996a. p. 1-17.

HALL, Stuart. What is this "black" in black popular culture? *In*: MORLEY, David; CHEN, Kuan-Hsing (eds). **Stuart Hall**: Critical Dialogues in Cultural Studies. London/New York: Routledge, 1996b. p. 465-475.

KHIABANY, Gholam; SREBERNY, Annabelle. Beyond Metropolitanism and Nativism: Re-grounding Media Theory. **Asian Journal of Social Science**, v. 4, n. 5, p. 471-91, 2014.

LEDESMA, Manuel. Cine africano por... decreto. **EuropaSur**, 26 de maio de 2010. Disponível em: http://www.europasur.es/article/opinion/710075/cine/africano/pordecreto.html/. Acesso em 1 jun. 2014.

LOBATO, Ramon. **Shadow Economies of Cinema**: Mapping Informal Film Distribution. Londres: BFI, 2012.

OLIVIERI, Federico. Tarifa African Film Festival and the Re-representation of Africa. **Quaderns de Cine**, n. 7, p. 79-91, 2011. Disponível em: https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/19859/1/Quaderns_Cine_07_08.pdf. Acesso em: 1 jun. 2014.

ONJYEJI, Chibo. Welcome and Introductory Remarks. *In*: PFOHMAN. 2013. p. 31-33.

PELICAN, Michaela. Complexities of indigeneity and autochthony: An African example. **American Ethnologist**, v. 36, n. 1, p. 52-65, 2009.

RATTANSI, Ali. **Multiculturalism**: A Very Short Introduction. Oxford: Oxford University Press, 2011.

SAKBOLLÉ. A single slogan: less amateurism and a greater festival-distribution integration. **Ecrans d'Afrique**, n. 7, p. 48-49, 1994.

SNIDERMAN, Paul; HAGENDOORN, Louk. **When Ways of Life Collide**: Multiculturalism and its Discontents in the Netherlands. Princeton/Oxford: Princeton University Press, 2007.

TERÁN, Shus. El PP de Tarifa insiste en que el Festival de Cine Africano "no es un atractivo turístico". **EuropaSur**, 3 de fevereiro de 2009. Disponível em: http://www.europasur.es/article/comarca/340923/pp/tarifa/insiste/festival/cine/africano/quotno/es/atractivo/turisticoquot.html/. Acesso em: 1 jun. 2014.

THACKWAY, Melissa. Exile and the "Burden of Representation": Trends in Contemporary Sub-Saharan Francophone African Filmmaking. **Black Camera**, v. 5, n. 2, p. 5-20, 2014 (Spring).

"Performando Argelianidade"[1]: história, memória e criatividade nos filmes argelinos contemporâneos

Por Sheila Petty

Departamento de Cinema, Universidade de Regina, Canadá

A Argélia contemporânea é um resultado complexo e complicado de muitas influências e fatores, incluindo o colonialismo francês, a Guerra da Independência da Argélia, as tradições culturais árabes, islâmicas e berberes, bem como a supervisão militar da região. A construção de um Estado-nação e a integração nacional dos setores político, econômico, religioso e cultural permaneceram desafiadores, na melhor das hipóteses. Durante o período colonial, os franceses desmantelaram quase todas as estruturas sociais berberes nativas e fizeram aumentar a luta pela soberania política, econômica e cultural que levou à Guerra da Independência e culminou com a independência da Argélia em 1962. Mas nos anos que se seguiram, a Argélia ainda permaneceu pesadamente dependente da França para conhecimentos técnicos sociais e econômicos. A dinâmica do panorama político e cultural da Argélia permanece extremamente complexa.

Após a independência, o cinema na Argélia inclinou-se mais para o realismo e o didatismo aliados a um compromisso total com a luta de libertação no "'cinema moudjahid' ou 'cinema que luta pela liberdade'" (Austin, 2012, p. 20), em que o cinema, enquanto forma de comunicação e arte, foi usado para posicionar as recentes nações contra a França colonial (Martin, 2011, p. 7). Martin (2011, p. 15) também argumenta que "após a independência, por exemplo, foi necessário renegociar o discurso residual dos colonialistas e dos que lutaram pela liberdade (especialmente na Argélia) e reviver e revisar suas formas nativas". Na década de 1990, e depois de anos de governo da Frente de Libertação Nacional (FLN)[2], a nação argelina entrou em um estado tumultuado de guerra civil após a repressão da Frente de Salvação Islâmica (FIS) durante as eleições parlamentares nacionais de 1991, que foram canceladas pela FLN. Vários grupos armados surgiram e realizaram uma campanha de terror e violência contra apoiadores do governo. Em 29 de junho de 1992, o presidente Mohamed Boudiaf, da FLN, foi assassinado por um de seus próprios guarda-costas (simpatizante do FIS) em Annaba durante uma reunião pública, transmitida em rede nacional de televisão. Um dos poucos veteranos sobreviventes da Guerra da

1 Pego emprestado esse termo da discussão de Walid Benkhaled e Natalya Vince sobre *performances* codificadas de várias posições identitárias na cultura argelina (2017, pp. 243-269).

2 A Frente de Libertação Nacional (FLN) foi fundada em 2 de novembro de 1954 e se estabeleceu como o principal grupo nacionalista na Argélia a lutar pela independência. Ainda é o maior partido político da Argélia. A Frente de Salvação Islâmica (FIS) foi fundada em Argel em 18 de fevereiro de 1989 com o objetivo de estabelecer um estado islâmico regido pela lei xaria.

Independência, Boudiaf fracassou na missão de eliminar a FIS, pôr fim à guerra civil e restaurar a ordem nacional. Após esse assassinato violento e público, jornalistas, artistas, escritores, ativistas, feministas, estrangeiros e qualquer pessoa que ousasse "expressar" oposição ao FIS foram todos perseguidos durante dez anos (até 2002), período agora conhecido como a "Década Negra", em que foram registradas até 200 mil mortes.

Guy Austin (2012) observou que no início dos anos 2000, após a Década Negra, quando as imagens de filme e vídeo eram escassas, muitos cineastas argelinos contemporâneos passaram a fazer filmes que evocavam o passado recente, mas já profundamente enraizado, efetuando uma espécie de retorno à fonte, a fim de compreender o presente e dar sentido à expropriação e perda de identidade que permeia a história argelina contemporânea. O desafio para cineastas e artistas contemporâneos, segundo Fanny Gillet (2017, p. 141), é "mostrar o que não se pode *dizer* do passado da Argélia". Em vez de fornecer meras descrições de eventos históricos, os cineastas retratam suas consequências na sociedade, a fim de dar sentido à violência e ao trauma vivido pela nação. Ratiba Hadj-Moussa (2008, p. 188) afirma que:

> em vez de usar a história como a reconstituição da identidade argelina, ou mais precisamente instrumentalizar a história em benefício de uma construção de nação mitológica (necessária), os filmes contemporâneos usam experiências singulares e coletivas para reconfigurar a história, nos quais a experiência é concebida como uma espécie de história.

De fato, falar sobre o passado se tornou cada vez mais um imperativo na cultura argelina. Ao recuperar fragmentos de histórias e memórias submersas, os cineastas dão voz aos argelinos comuns para falar o que antes era proibido e indizível. Essa estratégia serve para abrir um espaço de engajamento e debate com o espectador – a possibilidade de ajudar a construir uma nova Argélia para todos os argelinos. Os filmes argelinos exibidos nesta edição da Mostra de Cinemas Africanos destacam-se pelo uso inovador do meio cinematográfico e pelo objetivo de "dar voz" ao cotidiano dos argelinos.

O documentário de longa-metragem de Ousmane Samassekou, *O Último Refúgio* (Mali, 2021), se junta a muitos outros filmes recentes ao retratar os terríveis perigos enfrentados pelos migrantes africanos que tentam atravessar o Saara para chegar à Europa. Os planos abertos que iniciam o filme mostram o sol escaldante e a paisagem desolada do Saara, enquanto o vento ecoa um lamento estranho e amargo, dando o tom do filme. O fracasso parece quase certo e, de fato, no início do filme, sepulturas estão sendo cavadas para os migrantes que morreram no Saara. O filme foca no trabalho da Caritas Gao – Casa dos Migrantes de Gao, no norte do Mali, um centro de acolhimento para quem chega ou sai. Por meio de um documentário de estilo observacional, o cineasta tece histórias díspares de migrantes tão desesperados por uma vida melhor que chegam a arriscar tudo. Esther e Kadi, de Burkina Faso, sonham em chegar à Argélia e alcançam seu objetivo no final do filme. O longa cria um senso de comunidade por meio do compartilhamento de experiências individuais de lidar com jihadistas, contrabandistas e o clima.

O documentário de longa-metragem, *Meu Primo Inglês* (Argélia, 2019) apresenta outra iteração da narrativa da migração, mas em forma de filme-ensaio. Em um artigo recente sobre o documentário africano, Rachel Gabara (2019, p. 366-368) descreve como os filmes africanos foram excluídos da maioria dos estudos do filme-ensaio, mas a natureza testemunhal e reflexiva de grande parte do cinema documentário africano e da docuficção se torna "um argumento poderoso contra a exclusão dos filmes africanos do cânone do documentário e dos estudos do cinema reflexivo". Segundo Gabara (Ibid., p. 368), os filmes-ensaio africanos podem ser "íntimos e políticos" e são frequentemente realizados "a partir de uma posição de exílio

parcial". É essa posição de exílio que o cineasta argelino Karim Sayad explora no filme, ao narrar a estada de vinte anos de Fahed Sayad na Inglaterra. Organizado em cinco capítulos, começando com "A Síndrome da Vida de Merda", ficamos sabendo que Fahed chegou à Inglaterra em 2000 e dormiu na rua por dois meses antes de encontrar um quarto e, mais tarde, um emprego. Ele se mudou para Grimsby, onde tinha um amigo, conheceu uma jovem e se casou. O diretor descreve a existência do casal como "aqui estamos nós, morando entre o trabalho e a casa". O espectador nunca sabe realmente por que ou como Fahed acabou na Inglaterra, nem as circunstâncias que levaram à separação e ao divórcio do casal. Fahed afirma que seu projeto é voltar à Argélia, ficar perto de sua mãe e encontrar outra noiva. Ele viaja entre a Inglaterra e a Argélia, a ponto de sua tia afirmar que o problema está em sua cabeça: "ele mora lá, mas quer se casar aqui". Depois de passar metade de sua vida no exílio, ele não está nem "aqui" nem "lá", e a trilha sonora ressalta isso ao colocar frequentemente a música argelina em camadas sobre as imagens da paisagem inglesa. As cenas finais do filme remetem às de Fahed caminhando no início do longa, mas a trilha é bem menos otimista com o lamento melancólico em árabe de uma mulher – "Ó, meu exílio em um país estrangeiro. Quem quer que venha aqui se torna um estranho..." – que acompanha as fotos de Fahed voltando para seu apartamento.

Essa noção de existência "entre" nações e culturas é colocada em primeiro plano no documentário de curta-metragem reflexivo de Nina Khada, *Mordi Minha Língua* (Egito/Tunísia/França, 2020), no qual ela explora sua dupla cultura ao tentar alcançar seu país "perdido" – a Argélia –, mas fazendo um desvio pela Tunísia, como se estivesse com medo do que poderia descobrir sobre si mesma. Khada admite que tenta falar sua língua nativa, mas sempre a acaba mordendo. A diretora entrevista crianças sobre como recuperar sua língua e elas, muito astutamente, informam que, se você perder sua língua materna, perderá sua memória. Mas o que acontece se você perder a visão? –

Esse é o tema do curta-metragem de ficção *A Senhorita* (Argélia/França, 2020), de Amira Géhanne Khalfallah. Uma jovem brinca sozinha nas dunas de areia, fingindo dirigir um veículo destroçado e em busca de pedaços de metal enterrados. Ela acredita que isso ajudará seu pai cego a pagar para restaurar o som da televisão da família. Ainda assim, ela assiste a *O Garoto*, de Charlie Chaplin, acreditando que o filme é falado. O pai diz à filha que na vida você pode ver e ouvir o que quiser, e sem som é possível imaginar histórias. Quando a menina pergunta ao pai qual foi a última coisa que ele viu antes de ficar cego, ele exclama: "luz!". O filme termina com uma imagem de arquivo de "Gerboise Bleue", o codinome da bomba nuclear de 70 quilotons que o exército francês detonou sobre Tanezrufte, a sudoeste de Reggane, no Saara argelino, em 13 de fevereiro de 1960. Hoje a região ainda sofre os impactos da explosão, e pelo menos 40 mil habitantes foram afetados pela radiação entre 1960 e 1966, que causou infertilidade, cegueira, câncer, entre outras doenças. Esses momentos da história têm um impacto significativo, mas são mal documentados e descartados por líderes como o General de Gaulle, que dizia serem algo de "grupos histéricos que nos acusam de envenenar a humanidade". A narrativa do filme é estruturada na ironia; as palavras do pai sublinham a tragédia operada pelos franceses na Argélia em nome do progresso e da liberdade mundial.

No curta de docuficção de Amel Blidi, *O Jogo Argelino* (Argélia, 2021), a voz cinematográfica em primeira pessoa incorporada à estrutura reflexiva do filme assume inflexões complexas no contexto argelino. A voz *off* de uma mulher adulta (Samia) dá o tom do filme para contar o que aconteceu vinte anos antes: "Estávamos tão empolgadas em crescer que perdíamos o sangue que estava sendo derramado em nossa vizinhança. A política transbordou para a inocência das crianças". O título

do filme se refere a um jogo infantil e serve como metáfora para a nostalgia da inocência da infância perdida. Nouara e Samia são amigas de infância que aguardam ansiosamente a chegada de suas primeiras menstruações (sangue vital) e vivenciam o trauma do assassinato do pai de Nouara (derramamento de sangue), enquanto se fala por toda a vizinhança que o verdadeiro alvo era o pai jornalista de Samia. A cineasta tensiona espaços de experiências e de história e situa o enquadramento do ambiente da infância durante os primeiros anos após a guerra civil. Samia e sua mãe assistem a um programa de televisão chamado "A Rota", que reporta as principais conquistas e reformas iniciadas pelo então presidente Abdelaziz Bouteflika. Focado na reconstrução da Argélia após a guerra civil da década de 1990 e no fortalecimento da reputação internacional do país, Bouteflika concedeu ampla anistia a grupos islâmicos militantes dentro da Argélia, em um gesto à "paz e autorreconciliação" para todo o povo argelino. Quando Samia pergunta à mãe o que significa pacificação, a mãe não consegue responder e diz à filha para terminar o jantar. A cineasta cria um ambiente no qual o espectador deve se envolver com as questões históricas vividas pelos personagens e, portanto, se dedica a "buscar um tratamento mais complexo do passado" (Derderian, 2006, p. 253).

Os documentários de Hassen Ferhani também abrem espaço para reflexão e debate na nova Argélia. Seu documentário mais recente, *Rua do Saara, 143* (Argélia, 2019), segue o sucesso de seu documentário de 2015, *Roundabout in My Head*, ambientado no matadouro principal de Argel. Ferhani se revelou um notável diretor por sua cinematografia distinta e abordagem de questões relacionadas ao momento histórico pós-Primavera Árabe na Argélia. Como *Roundabout*, *Rua do Saara, 143* constrói representações em estilo cinema direto a partir de um café em ruínas em uma parada de caminhões em El Menia, uma cidade oásis na rodovia principal (Route Nationale) no Saara argelino. O café é administrado por uma mulher cabila chamada Malika, que atende sua clientela predominantemente de caminhoneiros homens, bem como outros viajantes que se aventuram fora da estrada e param para uma omelete ou sopa e uma xícara de chá.

O filme começa com um plano geral do café, do outro lado da rodovia. Ao longe, uma mulher solitária, carregando malas grandes, caminha penosamente em direção ao café, dois cachorros latindo e pulando ao lado dela. Segue-se uma tomada média, retratando Malika sentada à sua mesa e olhando para a câmera. A próxima cena é um plano geral da rodovia e do deserto desolado do ponto de vista de Malika. Janelas e portas são motivos recorrentes no filme e funcionam como molduras dentro da moldura: o espaço emoldurado no qual a ação e o movimento ocorrem ou através do qual a ação externa é vista. O caminhoneiro Ryadh chama Malika de "Guardiã do Vazio", mas acrescenta que ela tem vizinhos agora: "não é uma terra de ninguém". Eles encenam uma esquete cômica através de uma janela gradeada, com Ryadh fingindo ser um prisioneiro que promete a Malika um caminhão cheio de atum se ela o libertar da prisão: "atum fresco, não como aquele que tínhamos na época do Boumediènne". Malika faz outra referência ao ex-presidente da Argélia, que esteve no poder de 1965 a 1978, ao contar como ele inaugurou a estrada da Unidade Africana "bem aqui. Ele dirigiu até aqui, perto da placa. Então ele voltou ao seu DS e sumiu. E agora não vemos mais a cara deles". Ao fazer referência a esse período da Argélia pós-independência, o cineasta dá uma dica ao espectador de que Malika opera o café há pelo menos quarenta anos.

A câmera permanece praticamente estática ao longo do filme, com exceção de uma panorâmica de 360 graus ao redor do café. A composição e o enquadramento dos personagens mudam de ângulos frontais para uma encenação quase no estilo *tableau*. A câmera como testemunha torna-se suspeita

quando o ator Sanir El Hakim, que está pedindo carona, se senta à mesa e lê o jornal para Malika enquanto ela prepara sua refeição. Ele afirma que está procurando seu irmão desaparecido em Timimoun, mas quando ele sai, ela indica que seu irmão não está desaparecido. Sua reflexão de que "as pessoas mentem, mas não sabem como" pode ser lida como uma declaração do cineasta sobre a própria construção do filme e seu nível de veracidade. Devemos acreditar em tudo que ouvimos e vemos?

O filme termina quando dois jovens tentam convencer Malika, que tem estado doente, a deixar seu café para ir morar com a irmã. Sua recusa em ir embora culmina em uma canção triste: "Diga à minha mãe para não chorar, ó você, o exilado. Que o filho dela se foi e não vai voltar. Ó você, o exilado". No plano geral final que enquadra o céu à noite, o posto de gasolina vizinho, recentemente construído, de repente acende, pronto para funcionar, deixando o espectador se perguntando o que acontecerá com Malika.

Como todos os filmes selecionados para este programa demonstram, o potencial expressivo do cinema argelino contemporâneo é de tirar o fôlego. Muitas vezes de natureza testemunhal, eles "dão voz" àqueles silenciados pelas histórias oficiais e encorajam os argelinos comuns a "performar a argelianidade" e a contar suas próprias histórias com suas próprias vozes (Martin, 2011, p. 57; Donadey, 1999, p. 111-112).

Referências

AUSTIN, Guy. **Algerian national cinema**. Manchester; New York: Manchester University Press, 2012.

BENKHALED, Walid; VINCE, Natalya. Afterword: performing algerianness: the national and transnational construction of Algeria's "culture wars". In: CROWLEY, Patrick (ed.). **Algeria**: nation, culture and transnationalism: 1988-2015. Liverpool: Liverpool University Press, 2017, p. 243-269.

DERDERIAN, Richard L. Confronting the Past: The Memory Work of Second-Generation Algerians in France. In: LORCIN, Patricia M.E. (ed.). **Algeria & France, 1800-2000**: identity, memory, nostalgia. New York: Syracuse University Press, 2006. p. 247-256.

DONADEY, Anne. Between amnesia and anamnesis: re-membering the fractures of colonial history. **STCL**, 23, n. 1, p. 111-116, 1999.

GABARA, Rachel. From ethnography to essay: realism, reflexivity, and African documentary film. In: HARROW, Kenneth W; GARRITANO, Carmela (eds.). **A companion to African cinema**. New York: John Wiley & Sons, Inc., 2019. p. 358-378.

GILLET, Fanny. The persistence of the image, the lacunae of history: the archive and contemporary art in Algeria (1992-2012). In: CROWLEY, Patrick (ed.). **Algeria**: nation, culture and transnationalism: 1988-2015. Liverpool: Liverpool University Press, 2017. p. 140-161.

HADJ-MOUSSA, Ratiba. Marginality and ordinary memory: body centrality and the plea for recognition in recent Algerian films. **The Journal of North African Studies**, v.13, n. 2, p. 187-199, 2008.

MARTIN, Florence. **Screens and veils**: Maghrebi women's cinema. Bloomington; Indianapolis: Indiana University Press, 2011.

LONGAS LONGAS LONGAS



PARA MARIA

For Maria / Ebun Pataki

NIGÉRIA | 2020 | 75 MIN | FICÇÃO

Direção Damilola Orimogunje

Roteiro Tunray Femi e Damilola Orimogunje

Fotografia David Wyte

Elenco Gabriel Afolayan, Tubi Aiyedehin e Dayo Akinboro







Depois de um parto complicado que quase a levou a óbito e a fez perder o útero, Derin tem dificuldade de se conectar com a filha recém-nascida Maria. Isso faz com que Derin se desconecte cada vez mais do mundo ao seu redor, inclusive do relacionamento com o marido Afolabi, que está ansioso por não ser capaz de compartilhar a alegria da paternidade com a esposa. O diretor e roteirista nigeriano Damilola Orimogunje nos apresenta ao mundo da depressão pós-parto após um evento traumático.

Este filme faz parte da nova safra do cinema nigeriano e ganhou o Prêmio do Público de Melhor Longa de Ficção no Film Africa 2020, onde fez sua estreia mundial. É o primeiro longa-metragem de Orimogunje após ele ter produzido vários curtas-metragens, selecionados e exibidos em mais de 40 festivais de cinema ao redor do mundo, como Luxor African Film Festival, New York African Film Festival, African International Film Festival e Lake International Pan African Film Festival.

Damilola Orimogunje é roteirista e diretor de cinema nigeriano. Formado em Comunicação de Massa pela Caleb University (Lagos, Nigéria), trabalhou com vários canais, como Lagos Television, Royal Roots, MNET Africa, e com a produtora FilmOne, como escritor ou produtor de conteúdo. Seus filmes abordam temas como amor, traição, depressão e morte. Orimogunje tem como inspiração obras de Wong Kar-Wai e Ingmar Bergman, e hoje faz parte de uma nova geração de cineastas nigerianos que fazem histórias africanas visualmente atraentes e não convencionais para promover mudança social.



Crítica de *Para Maria*

Por Dika Ofoma

Depois de um parto complicado, que resulta na remoção de seu útero, Derin (Meg Otanwa) se encontra em conflito com a vida e seus entes queridos, incluindo seu amoroso marido Afolabi (Gabriel Afolayan). Ela está sempre distraída e olhando para o nada, tem alterações de humor, não se alimenta direito, pouco se relaciona com sua bebê, não é acolhedora com estranhos nem com amigos íntimos. Um episódio de sibilo na filha faz a mãe ir ao médico para uma consulta, e lá ela é diagnosticada com depressão pós-parto, conforme as suspeitas da família.

Na Nigéria, não há muita consciência sobre depressão e saúde mental, então a situação de Derin confunde sua sogra preocupada (Tina Mba) que, em visita para o *omugwo* – um tradicional cuidado no pós-parto –, se frustra com a recusa da nora em carregar ou amamentar sua bebê. No entanto, ela não é a sogra arquetípica dos filmes de Nollywood e faz o possível para ajudar a nora. Por vezes, a sogra tenta conversar com Derin, em alguns momentos ela se inflama, repreende e grita, mas nunca é maliciosa. "Uma boa mãe faria tudo por seus filhos", ela aconselha a nora em uma cena. E quando nada disso funciona para persuadir Derin a cuidar de sua bebê, a sogra opta por um artifício espiritual, típico de uma verdadeira mãe africana. Ela espirra água ao redor da casa e em Derin para exorcizar quaisquer maus espíritos que ela acredita serem os responsáveis pelo estado da nora.

Para Maria (Nigéria, 2020) também é sobre o marido Afolabi, que fica preso entre lidar com o humor oscilante da esposa e apaziguar sua mãe, que não consegue entender a situação da nora, além de ser o principal cuidador da filha na ausência de Derin. Afolabi é a voz da razão, ele incentiva a mãe a ser mais compreensiva com a esposa ao mesmo tempo que mostra a Derin as boas intenções de sua mãe. Ele entende a situação da esposa e a atende com paciência. Se ele acha suas muitas responsabilidades um fardo opressor, ele não diz ou demonstra. Sua principal preocupação é que sua esposa se sinta melhor e comece a se relacionar com a filha. E então, quando ela se chateia, ele sabe que não deve discutir com ela. Quando ela chora, ele se torna uma voz suave e tranquilizadora. Isso torna *Para Maria* não apenas um filme que explora a depressão pós-parto, mas também aborda o relacionamento do casal e como a condição da esposa ameaça o casamento deles.













No entanto, *Para Maria* é basicamente uma dança em torno da depressão pós-parto. Muitas cenas parecem destinadas a mostrar os vários sintomas da doença, quase que de forma excessivamente didática, tornando algumas partes do filme repetitivas e até enfadonhas. Embora o longa tenha apenas 75 minutos, teria funcionado melhor se fosse mais curto para evitar cenas redundantes. Por exemplo, a cena em que o marido conta uma anedota de sua infância, que serve para indicar como ele também nasceu de um parto complicado que envolveu cirurgia. A cena perde força, pois teria um impacto emocional mais eficaz se a mãe, a mulher que suportou a dor daquele evento, compartilhasse a história em vez do filho, resultando em um momento para ambas as mulheres se unirem na dor em comum e nos desafios biológicos do parto.

SOBRE O CRÍTICO



DIKA OFOMA
Nigéria

Dika Ofoma escreve sobre cinema e cultura. Tem muito interesse nos filmes africanos e na indústria de Nollywood e, de vez em quando, compartilha suas opiniões em artigos publicados em veículos como *Africa is a Country*, *Culture Custodian* e *Bellanaija*.



KNUCKLE CITY

Knuckle City

ÁFRICA DO SUL | 2019 | 124 MIN | FICÇÃO

Direção Jahmil X. T. Qubeka

Roteiro Jahmil X. T. Qubeka

Fotografia Willie Nel

Elenco Angela Sithole, Zolisa Xaluva, Nomhle Nkonyeni







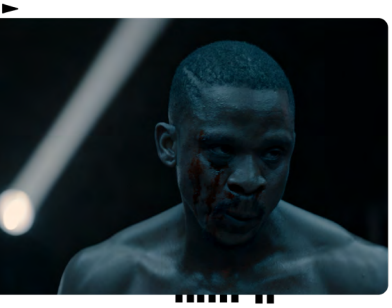


Um boxeador profissional mulherengo e decadente tenta recuperar a academia de seu falecido pai com a ajuda de seu irmão gângster imprudente. Para isso, eles devem enfrentar o submundo do boxe, colocando tudo em risco enquanto tentam salvar o que, conforme seu pai lhes ensinou, é a coisa mais valiosa para um homem: sua família. Durante essa aventura, o diretor e roteirista sul-africano Jahmil X. T. Qubeka mostra a vida nas ruas da meca do boxe na África do Sul: Mdantsane.

Filme exibido na seção Contemporary World Cinema do Festival Internacional de Cinema de Toronto de 2019 e selecionado para representar a África do Sul no 92º Oscar para concorrer a uma indicação para a categoria Melhor Filme Internacional. Vencedor do prêmio de Melhor Diretor no 15º African Movie Academy Awards, o cineasta Qubeka explora histórias de crime e ação na África do Sul pós-apartheid.

Jahmil X. T. Qubeka é um dos cineastas mais aclamados e prolíficos da África do Sul. Reconhecido local e internacionalmente por seu trabalho como diretor, estreou longas-metragens em quase todos os festivais importantes do mundo. Jahmil dirigiu uma infinidade de documentários, dramas para a televisão, comerciais e longas-metragens. Seu filme de 2018, *Sew the Winter to my Skin*, estreou no Festival Internacional de Cinema de Toronto e foi escolhido para representar a África do Sul no Oscar, na categoria de Melhor Filme Internacional. O quarto filme de Jahmil, *Knuckle City*, seguiu o mesmo caminho, sendo exibido e premiado em vários festivais no mundo. Jahmil é coproprietário e Diretor de Criação da premiada empresa Yellowbone Entertainment, e se considera um visionário do cinema sul-africano, sempre se esforçando para criar um trabalho autêntico e inovador nos mais altos padrões.







Crítica de *Knuckle City*

Por Dika Ofoma

"Nada é mais importante na vida do que a família. Um homem que negligencia sua família não é um homem de verdade", aconselha Art Nyakam (Zolisa Xaluva) a seus dois filhos, Dudu e Duke, no início de *Knuckle City* (África do Sul, 2019). É uma pena que o próprio Art não seja o tipo de homem que se preocupa com a família, mas, na verdade, um bêbado que espanca mulheres. Seus filhos seguem seu exemplo em vez de suas palavras. Dudu (Bongile Mantsai) não só se torna um alcoólatra e mulherengo como o pai, mas segue a carreira dele ao se tornar boxeador. Seu objetivo é ser tão conhecido quanto seu pai foi na sua cidade, o município de Mdantsane, na África do Sul.

No entanto, Dudu está sem sorte. Com a juventude ficando para trás, ele é negligenciado durante uma das lutas importantes na cidade e tem que pagar para garantir uma vaga. Ele pede a ajuda de seu irmão recém-saído da prisão, Duke (Thembikile Komani), bem conectado com o submundo do crime, para persuadir seu chefe que controla a indústria do boxe. Dudu precisa do dinheiro do prêmio. Mas mesmo com o auxílio do irmão, suas travessuras selvagens não só ameaçam colocar em risco suas chances de vencer a luta, como colocam toda a sua família em perigo.

Ao contar as histórias desses homens imperfeitos, o filme não os julga nem lhes serve como castigo pelos maus-tratos praticados contra as mulheres de suas vidas. *Knuckle City* expõe a toxicidade da masculinidade, mas argumenta que esta pode ser desempenhada de uma forma mais nobre. Ao fazer isso, a mensagem de *Knuckle City* remonta à abertura do filme, o sábio conselho de Art a seus filhos sobre a manutenção da unidade familiar. Os homens podem ter suas falhas, mas conseguem não decepcionar suas famílias nos momentos mais cruciais.

Knuckle City também é sobre o município de Mdantsane, onde as histórias desses homens são ambientadas, e o diretor de fotografia Willie Nel capta lindamente o visual desse espaço, que revela a pobreza e a decadência da cidade responsável pela corrupção e pelo crime.

O roteirista e diretor Jahmil X. T. Qubeka é um dos cineastas mais prolíficos da África do Sul. Sua filmografia é excepcional, englobando filmes de diversos gêneros, com destaque para *Of Good Report*, de 2013, um *thriller neo-noir* filmado em preto e branco. Em 2018, Qubeka enveredou pelo cinema de arte com *Sew the Winter to My Skin* e pela ficção científica com o curta-metragem *Still Born*. Com *Knuckle City*, o cineasta se empolga com o drama e o entretenimento numa convincente trama no mundo do boxe.



O ÚLTIMO REFÚGIO

Le Dernier Refuge

MALI | 2021 | 85 MIN | DOCUMENTÁRIO

Direção Ousmane Samassekou

Roteiro Ousmane Samassekou

Fotografia Ousmane Samassekou



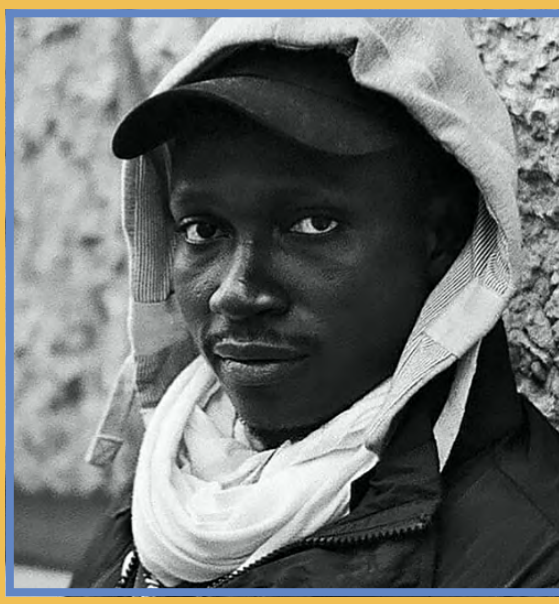




Ao sul do deserto do Saara fica a Casa dos Migrantes, um abrigo temporário para aqueles que cruzam a África tentando chegar à Europa. Neste documentário de estilo observacional, o cineasta malinês Ousmane Samassekou encontra esses viajantes cheios de ilusões e incertezas, cujas vidas parecem suspensas no tempo enquanto habitam esse lugar.

Vencedor do primeiro lugar no prestigioso festival de documentários dinamarqueses CPH: DOX 2021 e patrocinado pelo Fundo IDFA Bertha, *O Último Refúgio* oferece um olhar profundamente íntimo e atento sobre alguns dos habitantes desse lugar e a complexa melancolia do exílio e da espera por um destino incerto.

Graduado em economia empresarial, **Ousmane Zoromé Samassekou** continuou seus estudos no Conservatório de Artes e Ofícios Multimídia de Bamako. Em seguida, concluiu o mestrado em produção e criação de documentários na Universidade Gaston Berger em Saint Louis, Senegal. Ousmane é parceiro da DS Production, onde atua como produtor, diretor, diretor de fotografia e editor. Seu mais recente documentário de longa-metragem, *O Último Refúgio*, foi apresentado no IDFA Fórum em 2019 e 2020. Com esse projeto, Ousmane participou da Escola de Verão IDFA e da Academia IDFA em 2019. É coprodutor de *Zinder*, de Aicha Macky.



Crítica de *O Último Refúgio*

Por Dika Ofoma

O Último Refúgio (Mali, 2021) examina a vida de Esther, Kadi, Natacha e vários outros imigrantes africanos a caminho da Europa. O cenário do filme é a Casa dos Migrantes, um assentamento em Gao, Mali, localizado na borda do deserto do Saara, que serve como refúgio para imigrantes indo para a Europa ou àqueles que retornam após uma tentativa malsucedida de travessia. Todos os anos, milhares de indivíduos de todos os países africanos fogem de seus países de origem, da pobreza e de um futuro sombrio para uma vida melhor na Europa.

A jornada pelo Saara é perigosa. Um personagem do filme que já enfrentou esses caminhos os descreve como um inferno: o vento açoita, o sol é forte, a terra é árida. Mas eles enfrentam um risco ainda pior: há bandidos enfileirados na estrada dispostos não apenas a roubar seus bens valiosos, mas a sequestrar, estuprar e até matar quando encontram resistência. Os andarilhos, no entanto, enfrentam essas incertezas e adversidades convencidos de que, independentemente da tempestade, um futuro mais brilhante os aguarda na Europa. É o caso, por exemplo, de um dos personagens do filme, um jovem que, após quatro tentativas malsucedidas de fazer a travessia, ainda insiste. Ele tem vergonha de voltar para casa, sua família investiu na viagem e, na cabeça deles, ele já está na Europa.

O foco do filme, porém, está principalmente em Esther e Kadi, ambas com 16 anos, cada uma com três sonhos de carreira. Kadi, que fugiu de Burkina Faso sem os pais saberem, queria cantar, atuar e se tornar boxeadora. O boxe surgiu naturalmente como uma maneira de expulsar toda a dor de dentro dela. Ainda mais determinada é Esther, que cresceu sem ser amada e foi abandonada pelos pais. Talvez seja esse trauma do passado que a faz desconfiar dos gerentes não identificados da Casa dos Migrantes e recusar a fornecer suas informações pessoais, como sobrenome e endereço, mesmo depois de ter a garantia de que não seria forçada a voltar para Burkina Faso. Ela permanece muda, olhando para o nada até saber da história de outras jovens como ela que viajaram e foram estupradas, algumas assassinadas. Uma lágrima cai e ela finalmente se abre. Seu sonho era se tornar policial, médica ou professora de francês.

Embora os temas mais evidentes do longa sejam a migração e o desejo universal por uma vida melhor, o filme também é sobre a irmandade entre mulheres. A terceira protagonista do filme, Natacha, é uma mulher de 48 anos que parece indiferente ao mundo ao seu redor. Ela frequentemente se senta sozinha para assistir à TV ou jogar dados num tabuleiro. Kadi e Esther conseguem tirá-la desse lugar e iniciam uma amizade, quando ficamos sabendo que Natacha está na Casa dos Migrantes há cinco anos, desde uma tentativa fracassada de cruzar o Saara.

O que é mais notável em *O Último Refúgio* é como o filme estabelece uma narrativa coesa sobre a vida e as histórias dos personagens sem que eles falem diretamente para a câmera. Em vez disso, suas vidas são observadas e suas histórias reunidas por meio de conversas com os gerentes ou outros residentes do local. O brilho do filme está na habilidosa organização dos eventos pelo diretor Ousmane Samassekou e pela editora Céline Ducreux.









FLATLAND

Flatland

ÁFRICA DO SUL | 2019 | 117 MIN | FICÇÃO

Direção Jenna Bass

Roteiro Jenna Bass

Fotografia Sarah Cunningham

Elenco Faith Baloyi, Nicole Fortuin, Izel Bezuidenhout







Neste *neo-noir/road movie/western* feminista, no estilo *Thelma & Louise*, as vidas de três mulheres se entrelaçam após um trágico incidente em que uma delas acaba envolvida em um assassinato em sua noite de núpcias. A noiva Natalie e sua melhor amiga grávida, Poppie, fogem a cavalo, enquanto a detetive Beauty Cuba as persegue ao mesmo tempo em que enfrenta alguns fantasmas de seu relacionamento com um ex-presidiário, tudo isso em meio a um mundo patriarcal e hostil para as mulheres.

Em seu terceiro longa, selecionado para ser o filme de abertura na seção Panorama do Festival Internacional de Cinema de Berlim (Berlinale) e exibido na seção World Cinema do Festival Internacional de Cinema de Toronto de 2019, a visionária diretora Jenna Bass investiga questões urgentes em torno de gênero e raça na África do Sul contemporânea para aqueles vivendo à margem da sociedade.

Jenna Bass é roteirista, cineasta e ex-maga sul-africana. Seus filmes premiados incluem o curta *The Tunnel* (2010) e os longas-metragens *Ame Quem Você Ama* (2014) e *High Fantasy* (2017), exibidos em todo o mundo, incluindo os festivais internacionais de Sundance, Berlinale e Toronto. Com Wanuri Kahiu, Jenna coescreveu o roteiro de *Rafiki*, que estreou na mostra Un Certain Regard de Cannes em 2018. *Flatland* é o terceiro longa-metragem de Jenna como diretora e roteirista. Seu último longa, *Good Madam*, estreou no Festival Internacional de Cinema de Toronto em 2021.



© Shaun Swingler





Crítica de *Flatland*

Por Dika Ofoma

Flatland (África do Sul, 2019), de Jenna Cato Bass, é feminista. Não apenas porque as protagonistas são mulheres, mas porque a diretora lhes permite uma espécie de agência raramente vista em filmes da África, ou mesmo de qualquer outro lugar do mundo.

O longa abre com o casamento de Natalie (Nicole Fortuin), uma jovem mestiça, e Bakkies (De Klerk Oelofse), um estranho policial branco. Pelo semblante da noiva, podemos ler que o futuro não parece brilhante para esse casal inter-racial. As coisas não melhoram, e a noite de núpcias termina com um estupro e o assassinato acidental do padre que oficiou o casamento. Natalie escapa da violência de seu marido e da região rural do deserto de Karoo, na África do Sul, e encontra refúgio com sua irmã grávida, Poppie (Izel Bezuidenhout) – elas não são irmãs de sangue: a mãe de Natalie foi babá de Poppie. Juntas, as duas fogem a cavalo com destino a Joanesburgo, convencidas de que lá existe um futuro glorioso que as aguarda.




No encalço das irmãs e em meio ao caos está Beauty (a carismática Faith Baloyi), uma policial negra virtuosa e viciada em novelas que mandou seu amante para a prisão quinze anos atrás. Não houve muitas mudanças para ela desde aquela época, exceto a culpa que ela agora sente. Como num ato de redenção, ela se sente compelida a exonerar seu amado, condenado novamente por assassinato (apenas um dia após ser libertado), e descobrir a verdade.

As três protagonistas mulheres construídas por Jenna Bass são todas falhas, e a diretora não tem medo de mostrar os erros e as transgressões delas para o público. Natalie e Poppie tomam decisões muito tolas e imaturas que as colocam em perigo. Mesmo assim, Bass evita julgá-las. Seu interesse é principalmente ressaltar como o mundo patriarcal e misógino em que vivem as coloca em desvantagem e as torna vítimas dos homens envolvidos em suas vidas.

O público vai achar os diálogos de *Flatland* incrivelmente engraçados e espirituosos, e todo o filme muito divertido. No entanto, não se trata de uma comédia, uma vez que Bass explora uma série de temas densos, incluindo gênero, raça e tensões de classe na África do Sul, a partir das complexidades das vidas das suas personagens.



VOCÊ MORRERÁ AOS 20

Tu Mourras à 20 ans

SUDÃO | 2019 | 105 MIN | FICÇÃO

Direção Amjad Abu Alala

Roteiro Amjad Abu Alala e Yousef Ibrahim

Fotografia Sébastien Goepfert

Elenco Mustafa Shehata, Islam Mubarak, Mahmoud Elsaraj, Bunna Khalid, Talal Afifi Amal Mustafa, Moatasem Rashid, Asjad Mohamed









Depois que um xeque previu para sua mãe, logo após seu nascimento, que ele morreria aos vinte e poucos anos, Muzamil, de 19 anos, deve lidar com todos os eventos e mudanças usuais da transição de jovem para adulto. Mas como alguém se prepara para uma idade adulta que, segundo a profecia, não chegará, ao mesmo tempo que seu povo e sua família se preparam para seu funeral? O diretor Amjad Abu Alala explora essa questão neste cativante filme sudanês.

Rodado no norte do Sudão durante as convulsões da revolução sudanesa com todas as limitações de rodar em um país sem indústria cinematográfica e sob um governo islâmico, o filme de Amjad Abu Alala se tornaria o oitavo longa-metragem do país. Estreou mundialmente na seção paralela Venice Days do Festival Internacional de Cinema de Veneza 2019, onde recebeu o prêmio León del Futuro de Melhor Primeiro Longa-Metragem. O filme também se tornaria o primeiro sudanês a ser considerado para concorrer ao prêmio de Melhor Filme Internacional no 93º Oscar.

Amjad Abu Alala é um diretor e produtor de cinema sudanês, nascido e atualmente residindo nos Emirados Árabes Unidos. Estudou mídia na Emirates University e trabalhou como diretor de documentários em vários canais árabes e ocidentais. Realizou diversos curtas-metragens, exibidos em festivais de cinema pelo mundo, como *Tina*, *Coffee and Oranges*, *Birds Feathers* e *Studio*. Atualmente, Amjad trabalha como Chefe do Comitê de Programação do Festival de Cinema Independente do Sudão.



Crítica de *Você Morrerá aos 20*

Por Dika Ofoma

Você Morrerá aos 20 (2019) é o estonteante filme de estreia do cineasta sudanês Amjad Abu Alala sobre o jovem Muzamil (Mustafa Shehata em uma primeira atuação cheia de nuances) fadado à morte aos 20 anos.

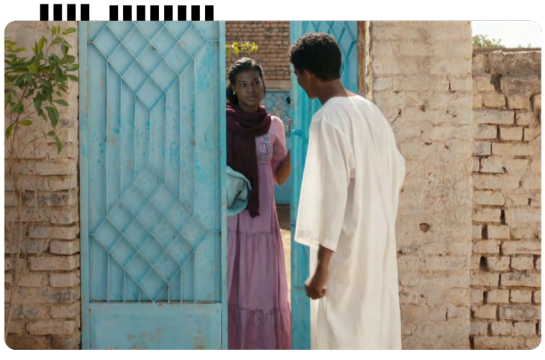
No batismo de Muzamil, um dos servos do xeque local desmaiou em um momento crítico do ritual e o homem santo decretou que a criança morreria aos 20 anos. A profecia causa uma ruptura no casamento de Sakina (uma eficiente Saba Mubarak) e Alnoor (Talal Afifi), pais do menino. O pai de Muzamil não suporta viver com a maldição e sai de casa. Ele promete ficar na Etiópia por um ou dois anos, trabalhando e mandando dinheiro para casa, mas os anos se passam e ele não retorna. Em vez disso, ele se muda de um condado para outro, comunicando-se com sua família apenas por meio de cartas.

Enquanto o pai foge do destino, Sakina não tem coragem de abandonar o filho. Ela cria e lamenta pelo filho sozinha. Veste-se de preto diariamente e marca os dias da vida do filho na parede. No entanto, ela não aceita a derrota completamente e sai em busca de maneiras de reverter a maldição, à espera de uma mudança na profecia.

Muzamil cresce sob o braço protetor de sua mãe, que tem muito medo de arriscar a vida já condenada do filho às intempéries do mundo. Por causa da profecia, Muzamil é estigmatizado e intimidado por crianças da sua idade. Mas sob a admoestação de um imame, Sakina permite que o filho frequente a escola do Alcorão, onde aprende a ler em árabe e memorizar o livro sagrado. Muzamil também conhece e mantém uma estreita amizade com a bela Naima (Bonna Khalid), que se transforma em uma relação romântica quando eles se tornam adolescentes.

Nessa fase, Muzamil se torna um muçulmano devoto e dedica seu tempo à mesquita e à memorização do Alcorão, temendo seu vigésimo aniversário, até que ele conhece Sulaiman (Mahmoud Alsarraj), um "bêbado com má reputação". O homem se torna uma figura paterna para Muzamil, ensina-o matemática e o apresenta ao cinema, às mulheres e ao sexo.

Você Morrerá aos 20 é baseado no conto de Hammour Ziada, *Sleeping at the Foot of the Mountain*, e a adaptação para o cinema comove ao tratar com beleza e delicadeza a morte, a religião, o luto e o destino. Seu ritmo deliberadamente lento está em sintonia com a vida entediante do protagonista, muito cauteloso em se entregar a qualquer coisa que arrisque suas chances de uma vida abençoada após a morte, chegando ao ponto de negligenciar sua única amiga de infância, Naima. No entanto, o mais comovente em *Você Morrerá aos 20* é a questão posta ao espectador que reflete enquanto os créditos finais rolam com a trilha sonora profundamente obsessiva e melancólica de Amine Bouhafa: como você levaria uma vida predestinada?




MEU PRIMO INGLÊS

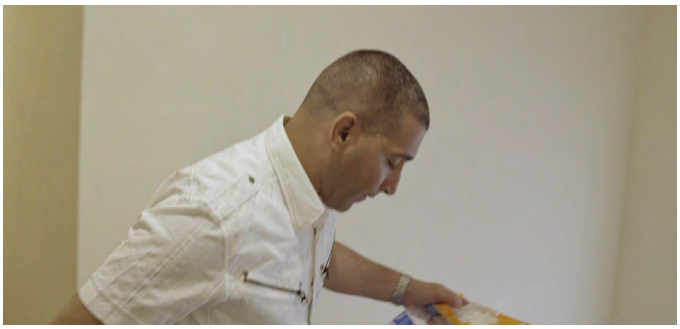
My English Cousin

ARGÉLIA | 2019 | 82 MIN | DOCUMENTÁRIO

Direção Karim Sayad

Roteiro Karim Sayad

Fotografia Patrick Tresch S.C.S







Depois de viver na Inglaterra por quase duas décadas, o imigrante argelino (e primo do cineasta Karim Sayad) Fahed planeja retornar ao seu país natal e escapar de sua rotina agitada e monótona com dois empregos de tempo integral e ninguém para esperar por ele em casa, ao mesmo tempo que deseja cuidar de sua mãe e acompanhá-la na velhice. Mas talvez o lugar para onde Fahed queira voltar seja uma ideia nostálgica de seu país, que só existe em sua cabeça. Preso entre dois lugares e culturas às quais Fahed não pertence exatamente, o filme nos envolve na busca constante, mas hesitante, de Fahed por um lugar onde ele possa finalmente se estabelecer. O filme estreou no Festival Internacional de Cinema de Toronto de 2019 e, ao capturar a solidão de Fahed, pinta um retrato do que o exílio e a dificuldade de integração significam para um imigrante.

Karim Sayad nasceu em Lausanne, Suíça, em 1984, filho de pai argelino e mãe suíça. Depois de completar um mestrado em Relações Internacionais pelo Instituto de Graduação em Estudos Internacionais e de Desenvolvimento de Genebra, Sayad decidiu se tornar documentarista. Seu primeiro curta, *Babor Casanova*, estreou em Locarno em 2016 e depois foi exibido em mais de 20 festivais em todo o mundo. *Of Sheep and Men*, seu primeiro documentário de longa-metragem, estreou em Toronto em 2017, foi premiado na Journée de Soleure e exibido em diversos festivais. *Meu Primo Inglês* é seu segundo documentário de longa-metragem.





Crítica de *Meu Primo Inglês*

Por Dika Ofoma

O filme de estreia de Karim Sayad, *Of Sheep and Men* (2017), preocupou-se em explorar a masculinidade em um ambiente contemporâneo. Em seu segundo longa, *Meu Primo Inglês* (Argélia, 2019), o diretor faz uma análise atenta de identidade, integração e imigração no contexto do Brexit e dos protestos de 2019 na Argélia, que exigiram e levaram à renúncia do presidente Abdelaziz Bouteflika. Sayad aborda de modo cativante a delicada questão do exílio nesse documentário de intensa observação que traça o perfil de seu primo.

Fahed Sayad, primo do diretor, mora em Grimsby, Inglaterra, desde 2001, depois de ter deixado seu país natal. Como todo imigrante, ele partiu para a Europa com uma mala cheia de sonhos. Em 2018, quase duas décadas depois da sua partida, divorciado e sem filhos, Fahed decide voltar para a Argélia, inclusive para encontrar uma nova esposa. Mas ele encontra alguns obstáculos para realizar seus planos e fica um pouco incerto sobre voltar para seu país. Ou ele retorna para uma Argélia diferente da que deixou para trás, ou continua a trabalhar no restaurante de *kebab* em Grimsby, onde ele tem um companheiro argelino como chefe.

Karim Sayad examina intimamente a vida de seu protagonista enquanto ele faz seus planos de mudança: assistimos a conversas com amigos que oferecem conselhos sobre as decisões de Fahed, assim como às tias o repreendendo por voltar ou o incomodando com planos de casamento. O que fica evidente no final do filme é que Fahed se tornou um homem solitário que não se encaixa mais na sua família acolhedora, ainda que invasiva, na Argélia, nem no país que chamou de lar por quase vinte anos enquanto tentava se integrar (seus amigos e a ex-mulher são brancos e ingleses, e ele fala com um falso sotaque inglês do norte da Inglaterra).

Meu Primo Inglês é estruturado em capítulos com títulos, dando ao documentário a sensação de uma narrativa de filme de ficção. Tudo o que aprendemos sobre Fahed é observado nas interações com as pessoas envolvidas em sua vida. A última cena do filme é uma longa tomada de Fahed caminhando por uma rua vazia à noite, sugerindo a solidão do protagonista e sua alienação das culturas argelina e inglesa. Também aponta para a jornada do protagonista em busca de si mesmo, tentando forjar uma identidade fora da cultura em que nasceu e daquela que ele tanto tenta assimilar.



EDIFÍCIO GAGARINE

Gagarine

FRANÇA | 2020 | 95 MIN | FICÇÃO

Direção Fanny Liatard e Jérémy Trouilh

Roteiro Fanny Liatard, Jérémy Trouilh e Benjamin Charbit

Fotografia Victor Seguin

Elenco Alséni Bathily, Lyna Khoudri, Jamil McCraven, Finnegan Oldfield, Farida Rahouadj, Denis Lavant









Depois de tentar, sem sucesso, impedir que seu prédio fosse demolido, Yuri, um adolescente ávido por conhecimento e com sonhos de se tornar um cosmonauta, aposta em uma última tentativa para salvar seu prédio: transformá-lo em uma nave espacial e voar com ele para o espaço. Mas as dificuldades de viver com pais ausentes à margem da sociedade francesa de vez em quando o arrastam de volta para sua realidade difícil e dura.

Edifício Gagarine é o primeiro filme dos diretores Fanny Liatard e Jérémy Trouilh, e foi selecionado para fazer parte da edição 2020 do Festival de Cinema de Cannes, embora, devido ao confinamento causado pela pandemia de Covid-19, tenha estreado somente no Festival de Zurique. Vencedores do prêmio de Melhor Diretor no Festival Internacional de Cinema de Atenas, Liatard e Trouilh apresentam um filme original, repleto de realismo mágico e comentários sociais sobre o que significa para uma comunidade ser forçada a se desintegrar enquanto vê desaparecer o único lugar que chamavam de lar.



Foi somente depois de terem frequentado a Sciences Po que **Jérémy Trouilh** e **Fanny Liatard** se encontraram, alguns anos depois, com o desejo comum de escrever e dirigir filmes de ficção. Em 2014, dirigiram *Gagarine*, seu primeiro curta, apresentado e premiado em diversos festivais pelo mundo. Seu primeiro longa-metragem, *Edifício Gagarine*, desenvolvido a partir de seu primeiro curta, ganhou o selo Cannes 2020.



Crítica de *Edifício Gagarine*

Por Dika Ofoma

Edifício Gagarine é um filme longa-metragem de estreia impressionante e comovente dos diretores Fanny Liatard e Jérémy Trouilh.

O filme gira em torno do inventivo Yuri (um encantador Alséni Bathily), de 16 anos, apaixonado por consertar sua casa em Gagarine, um conjunto habitacional que serviu de refúgio para imigrantes por mais de 40 anos. Ele conta com a ajuda de seus amigos Houssam (Jamil McCraven) e Diana (Lyna Khoudri). Os três trocam lâmpadas fluorescentes, consertam o elevador, pintam paredes pixadas, tudo para evitar a demolição iminente do prédio. Mas nem todos em Gagarine compartilham de seus objetivos: os inquilinos mais velhos do edifício preferem ser realocados daquele local degradado. Quando as autoridades chegam para inspecionar o prédio, Yuri tenta convencê-los de que é necessária apenas uma reforma. Eles ficam inicialmente impressionados com os ajustes que o jovem fez no edifício, mas os planos são prejudicados quando um morador mais antigo do local, pai de seu amigo Houssam, incendeia uma seção do edifício.

Após uma inspeção minuciosa, as autoridades emitem uma ordem detalhando as más condições do prédio e instruem os residentes a evacuar o local antes da demolição completa de Gagarine. À medida que as famílias saem e são realojadas, apenas Yuri (que foi abandonado pela mãe por causa de seu amante) fica para trás.

Sozinho e apaixonado por astronomia, o jovem começa a transformar uma pequena parte do prédio em uma espécie de cápsula espacial, até mesmo construindo uma estufa para cultivar alimentos como meio de sobrevivência. Suas únicas companhias são um traficante de drogas local, Dali (Finnegan Oldfield), que também reluta em partir, e Diana, com quem ele logo estabelece um vínculo romântico. Mas conforme o dia da demolição se aproxima, até mesmo seus companheiros se afastam, e Yuri terá que aceitar a realidade sozinho.

Embora *Edifício Gagarine* se encaixe no gênero ficção científica ou especulativa, seu roteiro é baseado em uma história real. Em 2019, Cité Gagarine, um conjunto habitacional em Ivry-sur-Seine, no subúrbio de Paris, França, foi demolido em um processo que durou 16 meses. No entanto, o que realmente faz o filme ganhar vida é a brilhante direção. Além das deslumbrantes façanhas astronômicas de Yuri, o desempenho honesto e surpreendente de Bathily nos ajuda a refletir mais sobre os temas de isolamento, solidão e comunidade. É, na verdade, um filme triste, cuja trilha musical de Amine Bouhafa é graciosamente melancólica.









RUA DO SAARA, 143

143 Rue du Désert

ARGÉLIA | 2019 | 100 MIN | DOCUMENTÁRIO

Direção Hassen Ferhani

Roteiro Hassen Ferhani

Fotografia Hassen Ferhani









No meio do deserto do Saara, um reino particular é governado por uma rainha misteriosa e solitária. Embora desconfiada e cautelosa, Malika sempre recebe de braços abertos os viajantes que decidem parar em seu castelo transformado em cafeteria em busca de algo para beber, comer ou mesmo um conselho. Enquanto o mundo exterior continua a passar, emoldurado pelas margens de sua janela e porta, Malika parece viver fora do tempo sentada em seu trono com seu fiel companheiro felino. Mas seu reino pode estar em perigo agora que a modernidade está se aproximando, representada pela construção de um posto de gasolina e um restaurante ao lado de seu castelo.

Neste documentário observacional argelino-franco-catariano, o diretor argelino Hassen Ferhani pinta um retrato belo e íntimo com seu olhar paciente sobre as interações entre Malika e seus visitantes. O trabalho perspicaz de Ferhani foi agraciado com prêmios de prestígio como Melhor Diretor Emergente, no Festival Internacional de Cinema de Locarno, e Melhor Documentário Internacional, no Festival Internacional de Documentário de Montreal e no Festival de Cinema de Torino, entre muitos outros.

Hassen Ferhani nasceu na Argélia, em 1986. De 2003 a 2008, co-organizou o cineclube da associação Chrysalide. Em 2006, dirigiu seu primeiro filme, o curta-metragem de ficção *Les Baies d'Alger*, selecionado para diversos festivais internacionais. Em 2008, participou do treinamento de verão FEMIS e dirigiu o documentário de curta-metragem *Le vol du 140*, e em 2010 codirigiu o documentário *Afric Hotel*. Em 2013, lançou o documentário de curta-metragem *Tarzan, Don Quichotte et Nous*, apresentado nos Visions du Réel e FIDMarseille, bem como em vários festivais internacionais. *Roundabout in My Head*, seu primeiro documentário de longa-metragem, foi lançado em fevereiro de 2016.



Crítica de *Rua do Saara, 143*

Por Dika Ofoma





Rua do Saara, 143 (Argélia, 2019) centra-se em Malika, uma mulher de meia-idade que dirige uma casa de chá em uma parte isolada do deserto argelino. O documentário observacional envolve Malika e os clientes em seu espaço a partir de tomadas estáticas. Da sua interação, nós a vislumbramos: uma vida simples, contente, mas solitária. Malika não tem família. Seus pais a mandaram embora de casa por motivos que ela nunca revela, quando ela era mais jovem. Ela também nunca se casou nem teve filhos. Seu único companheiro é seu gato Mimi. Malika não é exatamente a única que se instalou naquela região do deserto do Saara. Mas parece que, fora os clientes e visitantes da sua casa de chá, Malika se recusou a estabelecer relações com os outros habitantes. Ela teve problemas com eles quando ela chegou na região. Eles a roubaram e espalharam rumores de que ela era sexualmente imoral.

A casa de chá de Malika é um lar e um local de descanso para viajantes no deserto da Argélia. A estrutura é uma cabana retangular com janelas minúsculas e quartos quase vazios. Ela também mora lá. A casa de chá é sua moradia e local de trabalho desde os anos 1990, e onde ela vende chá, ovos, cigarros e água para motoristas e caminhoneiros que passam por ali. Suas únicas relações humanas parecem ser cultivadas naqueles momentos em que ela entretém seus clientes, e existem somente durante a conversa, desaparecendo quando eles seguem viagem pelo deserto.

Uma conversa com um cliente aparentemente regular revela que um restaurante e um posto de gasolina abrirão nas proximidades. A simples cabana retangular de Malika seria capaz de enfrentar uma competição com o gigante sem rosto? "Eles estão tirando o pão e a manteiga de mim", diz ela. O cliente a tranquiliza: "Eles não podem fazer isso. Só Deus pode fazer isso... Pode até ajudar o seu negócio". A sobrevivência do negócio de Malika dependerá enormemente da fidelidade dos seus clientes? Ela pode contar com essa lealdade, pois eles vêm não só pelo seu chá, mas também pelo seu calor e bom humor.

Há duas cenas do filme que se destacam. Uma é de quando Malika e um cliente se passam por uma mãe que visita o filho na prisão. A outra é de quando um grupo de viajantes diverte Malika com música e dança. Mas a anfitriã nem sempre é expressiva. Às vezes, ela é rude e desdenhosa com os clientes, especialmente quando eles a questionam sobre seu bem-estar e o que ela está fazendo sozinha no deserto.

No entanto, Malika nem sempre é o assunto das conversas. Os visitantes também falam sobre si mesmos. Um caminhoneiro reclama sobre como o negócio de transporte piorou nos últimos tempos. Outro lamenta sua busca por um irmão há muito perdido. Outra, uma motociclista europeia, compartilha fotos de sua família. Malika também comenta sobre os sentimentos do clero muçulmano.

Ao final do filme, percebemos que o documentário não é apenas sobre Malika. O diretor Hassen Ferhani está interessado principalmente nas conversas que acontecem na Rua do Saara, 143, pois um cliente descreve a casa de chá de Malika depois de ver o número "143" inscrito em uma parte do prédio. O público vai achar a interação de Malika com seus visitantes comovente, e seu contentamento e independência em um lugar solitário profundamente motivador.



A GAROTA DO MOLETOM AMARELO

The Girl in the Yellow Jumper

UGANDA | 2020 | 125 MIN | FICÇÃO

Direção Loukman Ali

Roteiro Loukman Ali

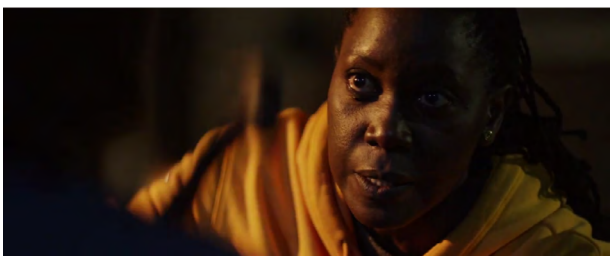
Fotografia Naizi Nasser

Elenco Michael Wawuyo Jr., Rehema Nanfuka, Maurice Kirya, Michael Wawuyo, Morocco Omari







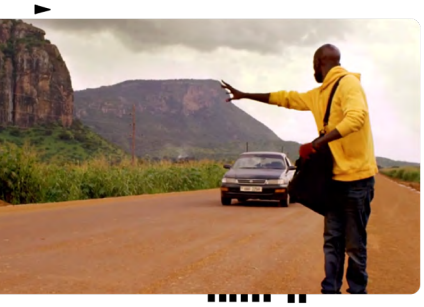


À medida que se espalha a notícia de que há um *serial killer* à solta, um policial fora de serviço deve levar de volta à cidade uma testemunha idosa que mora em uma parte remota de Uganda. Ao longo do caminho, o policial dá carona a um homem ferido. No trajeto para a cidade, o carona conta ao policial os acontecimentos que o levaram a acabar ferido no meio da estrada. Mas enquanto viajamos com esses personagens misteriosos no carro, o diretor Loukman Ali nos mostra que as histórias que eles contam são apenas versões fragmentadas dos eventos que aconteceram e que talvez haja verdades ocultas sob cada um daqueles relatos.

Podemos confiar em estranhos? Parece ser isso o que Loukman se pergunta neste estilizado *thriller* de ação, no qual demonstra o domínio de seu ofício de cineasta e contador de histórias, em uma abordagem inusitada do cinema de Uganda, cheia de reviravoltas, cenas de luta e suspense. O diretor é considerado um dos mais criativos, influentes e dinâmicos da indústria cinematográfica africana contemporânea e já trabalhou em vários projetos como *designer* gráfico e diretor de TV. *A Garota do Moletom Amarelo* é seu primeiro longa-metragem.

Loukman Ali é um roteirista e diretor de cinema ugandense, com formação em artes gráficas. Aos oito anos, ele se apaixonou pelo cinema e aprendeu várias habilidades assistindo a vídeos tutoriais no YouTube. Embora trabalhe principalmente na área de marketing dirigindo comerciais de TV, Ali usa seu tempo livre para realizar longas e curtas-metragens. Por meio de sua prática constante e sua formação em artes gráficas, ele aprimorou suas habilidades como diretor, editor, cinematógrafo e animador e espera continuar fazendo filmes de gênero e até mesmo criar séries de TV internacionais.







Crítica de *A Garota do Moletom Amarelo*

Por Dika Ofoma

A Garota do Moletom Amarelo (Uganda, 2020) é repleto de parábolas.

A primeira é esta: um escorpião tenta atravessar um rio. Ele busca a ajuda de um sapo, mas o sapo está hesitante, com medo de que o escorpião o pique mais tarde. O escorpião implora e promete não fazer mal ao sapo. O sapo levanta o escorpião nas costas, mas conforme eles viajam, o escorpião não cumpre sua promessa e pica o sapo. Enquanto eles afundam no rio, o sapo chocado, morrendo, se vira para o escorpião e pergunta por quê. A resposta do escorpião é simples: "Está na minha natureza. Eu pico".

Essa parábola é narrada no programa de TV que aparece logo na abertura do filme. O programa é apresentado por um animado Walusimbe Josh e apresenta relatos detalhados de assassinatos sem sentido em uma comunidade de Uganda. Os atos aleatórios de violência logo se tornam obra de um *serial killer*, que deixa uma bituca de cigarro perto de suas vítimas e uma testemunha para detalhar seus atos. Mas é o convidado do programa, o psicólogo criminal e neurocientista Mahmood Sali, quem indica que às vezes não há uma razão válida para o crime. As pessoas más matam por matar, isso é da natureza delas. O filme, no entanto, se opõe à afirmação. A verdadeira lição da parábola fica mais clara quando a segunda é contada.

A segunda parábola é sobre uma senhora que sai por aí batendo na porta das pessoas em uma noite chuvosa, e a gentil mulher que deixa a senhora e sua família entrarem é encontrada brutalmente assassinada na manhã seguinte. Moral da história: o que é bom nem sempre é o certo a se fazer.

As histórias e os ensinamentos que se tira delas estão por trás deste *thriller neo-noir* de Uganda, baseado em uma história real em torno de uma série de assassinatos aparentemente não relacionados na região de Nadunget. Escrito e dirigido por Loukman Ali, que faz sua estreia em longa-metragem, *A Garota do Moletom Amarelo* é um *thriller* policial bem elaborado.

Patrick, um policial enviado para buscar a testemunha de um assassinato brutal em uma cidade remota, decide dar carona a um homem ferido na estrada. Durante a longa viagem de volta à delegacia, o mistério e a assustadora história do assassino em série são desvendados. O que acontece com Patrick é que seus atos duplos de bondade, assim como o sapo e a mulher gentil das parábolas, resultariam em algo que ele jamais poderia ter imaginado.

Embora o psicólogo criminal do programa de TV, no início, possa ter acreditado que o assassino em série poderia estar matando por diversão, no fim do filme descobrimos que não é o caso. O *serial killer* das bitucas de cigarro é um homem desprezado. Em um ato perverso para assumir o controle de sua terra, alguns membros de sua comunidade o acusaram de bruxaria e queimaram sua casa, matando sua esposa e seu filho. A polícia não conseguiu prender os incendiários, e agora ele vive sua vida em uma missão de vingança.



JUJU STORIES

Juju Stories

NIGÉRIA | 2021 | 84 MIN | FICÇÃO

Direção Surreal16 Collective – Abba T. Makama, Michael Omonua e C. J. "Fiery" Obasi

Roteiro Surreal16 Collective

Fotografia Femi Awojide

Elenco Belinda Agedah Yanga, Paul Utomi, Elvis Poko









O que essas três histórias podem ter em comum? Uma mulher tenta forçar um homem a ficar com ela com um feitiço, um ladrão mesquinho se transforma em um inhame depois de pegar um dinheiro que não lhe pertence, uma mulher suspeita que sua melhor amiga obsessiva é uma bruxa. Todas essas narrativas estão enraizadas no folclore nigeriano e nas lendas urbanas em torno do *juju*, sistema de crença espiritual usado em algumas práticas religiosas na África Ocidental. O filme explora o universo do *juju* por meio de histórias divertidas e fascinantes, contadas a partir de diferentes perspectivas e propostas estéticas, formando um ponto de encontro perfeito entre três novas vozes criativas e inovadoras do cinema africano.

Estreada na edição de 2021 do Festival Internacional de Cinema de Locarno, onde foi agraciada com o prêmio Boccalino d'Oro da Crítica Independente, a antologia foi dirigida, escrita e produzida pelo coletivo nigeriano de cinema Surreal16. O filme inclui *Love Potion*, de Michael Omonua, *YAM*, de Abba T. Makama, e *Suffer The Witch*, de C. J. "Fiery" Obasi.

Trabalhando em Nollywood e desiludidos com a abundância de comédias pastelão e filmes de casamento, o Surreal16 Collective, formado pelos cineastas Abba T. Makama, Michael Omonua e C. J. "Fiery" Obasi tem como missão diversificar a produção cinematográfica nigeriana e incentivar um novo tipo de cinema na Nigéria. Inspirado no movimento Dogma 95, o coletivo escreveu um manifesto contendo 16 regras e diretrizes que regem a realização de seus filmes. As regras foram anunciadas durante um painel no Africa International Film Festival de 2017, após a exibição de seu primeiro filme antológico, o curta *Visions*. O painel teve como título "Nigerian Arthouse Cinema – Criando um Novo Tipo de Cinema" e foi moderado pelo renomado cineasta Newton Aduaka. Em 2021, o coletivo lançou sua segunda antologia, *Juju Stories*.

SOBRE OS DIRETORES



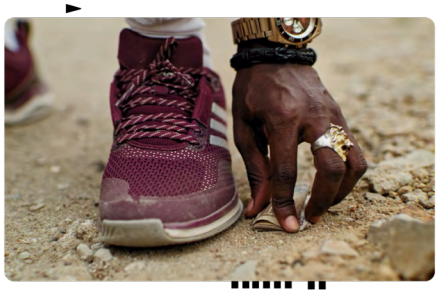
Michael Omonua se formou na Escola de Cinema UCA Farnham e, desde então, realizou um longa-metragem e mais de dez curtas. Seus filmes foram exibidos em muitos festivais de cinema, incluindo IFFR, London Short Film Festival, Encounters e AFRIFF. Em 2016, Omonua cofundou o coletivo de cineastas Surreal16. Seu primeiro longa-metragem, *The Man Who Cuts Tattoos*, teve estreia mundial no Festival de Cinema de Londres em 2019.

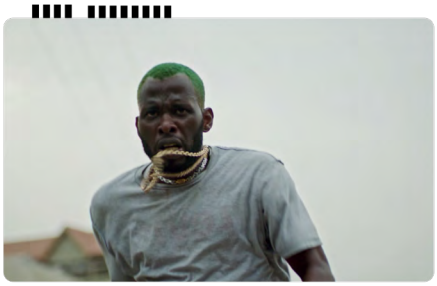


C. J. "Fiery" Obasi cresceu assistindo a filmes de terror na Hammer House e lendo romances de Stephen King. Anos depois, C. J. deixaria de lado seu diploma em Ciência da Computação pela Universidade da Nigéria para se lançar no cinema em tempo integral. Sua estreia no longa-metragem foi com *OJUJU*, e no curta-metragem com *Hello, Rain*, baseado no conto *Hello, Moto*, da autora de renome mundial Nnedi Okorafor. Ambos os filmes foram exibidos em mais de 30 festivais de cinema. Atualmente, Obasi trabalha na pós-produção de seu terceiro longa, *Mami Wata*, um filme de fantasia em preto e branco voltado para mulheres.

Abba T. Makama é artista visual e cineasta. Ele é fundador e diretor criativo da Osiris Film & Entertainment, um grupo criativo que projeta ideias e estratégias para mídias digital e tradicional. Abba estudou cinema na prestigiosa New York University (NYU). Seu filme de estreia, *Green White Green*, teve estreia mundial em 2016 no Festival Internacional de Cinema de Toronto (TIFF) e foi exibido em mais de 20 festivais internacionais, incluindo o Festival Internacional de Cinema de Estocolmo, a Semana da Crítica de Berlim e o Festival de Cinema de Cartago. Seu segundo longa, *O Okoroshi Perdido*, também estreou no TIFF, seguido por exibições no BFI London Film Festival 2019 e na Berlin Critics' Week 2020.








Crítica de *Juju Stories*

Por Dika Ofoma

Juju Stories (Nigéria, 2021) é uma antologia de três partes que explora histórias de *juju* (magia) enraizadas no folclore e nas lendas urbanas nigerianas. O filme apresenta três histórias: *Poção do Amor*, de Michael Omonua; *Inhame*, de Abba T. Makama; e *Suffer the Witch*[1], de C. J. "Fiery" Obasi. O trio de diretores é quem fundou o coletivo Surreal16, dedicado a uma produção cinematográfica mais distante dos melodramas e das comédias comerciais de Nollywood, que em geral abordam grandes riquezas. Como o nome do coletivo sugere, o objetivo dos cineastas é contar histórias surreais a partir de uma perspectiva africana. Seu último filme de antologia, *Visions*, reuniu três curtas-metragens hipnóticos – *Shaitan*, de Makama; *Brood*, de Omonua; e *Bruja*, de Obasi – e permeia os sonhos e devaneios de uma mesma jovem protagonista, interpretada por Valerie Dish.

O filme de Omonua examina o conceito mitológico universal da poção do amor, a bebida mágica que faz quem a bebe sentir amor e paixão pela pessoa que a oferece. A protagonista de *Poção do Amor*, Mercy, é uma jovem escritora que mora em Lagos e tem um emprego diurno em uma agência de publicidade que ela odeia. Mercy começa a sentir um forte desejo por um homem que conheceu em uma festa, e eles parecem ter feito uma conexão genuína e calorosa na primeira vez que se falaram. Eles vão a um encontro, fazem sexo e Mercy quer mais, mas o homem não está interessado, pois está prestes a se casar com outra mulher. Uma amiga a incentiva a usar uma poção do amor – ela também já esteve insegura em seu relacionamento e teve que usar *juju* para segurar o marido. Mas, como diz o velho ditado, tome cuidado com o que deseja. Após fazer o sujeito beber a poção, Mercy passa a morar com ele, mas percebe que a visão idealizada dele não condiz com a pessoa que ele é. A incompatibilidade

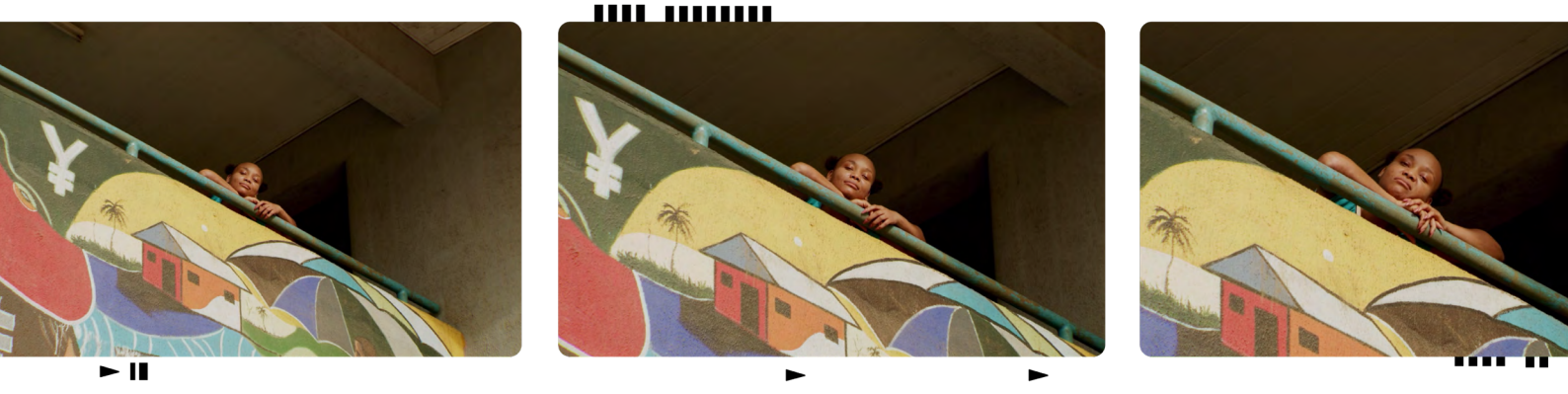
1 A expressão "suffer the witch" faz parte do trecho bíblico "Thou shalt not suffer a witch to live" (Êxodo 22:18, versão Rei Jaime), o que significa, em tradução e interpretação livre, "não permita que uma bruxa viva", "não a deixe viver". No título do filme, ao retirar a negação ("not"), o diretor sugere o contrário, "deixe que viva a bruxa", "deixe a bruxa viver". (N. T.)

entre eles destrói o relacionamento, e Mercy não tem escolha a não ser sair pela porta da mesma forma que entrou.

Crianças nascidas e criadas na Nigéria costumavam ouvir que se pegassem alguma coisa do chão, especialmente dinheiro, elas se transformariam em um inhame, um verdadeiro tubérculo de inhame. Foi uma maneira inteligente de evitar que as crianças roubassem, mas o *Inhame* de Abba T. Makama faz uma sátira dessa fábula. Ele evita o realismo mágico ao imaginar o que aconteceria se um malandro de rua pegasse dinheiro do chão e virasse um inhame, contrapondo a ganância do sujeito a um final feliz.

A última parte da antologia apresenta *Suffer The Witch*, de Obasi. O curta é um conto perturbador sobre uma jovem despretensiosa, Joy (Nengi Adoki), obcecada por sua amiga Chinwe (Bukola Oladipupo), que usa meios diabólicos para eliminar aqueles que ameaçam o relacionamento das duas, incluindo o namorado de Chinwe, Ikenna (Timini Egbuson). Enquanto Chinwe deseja somente a amizade de Joy, esta logo revela suas intenções românticas.

Embora os três filmes explorem diferentes histórias e temas de *juju*, eles se aproximam ao retratar nigerianos jovens e urbanos cujas vidas são reviradas voluntária ou involuntariamente pela magia. Além disso, o uso do inglês pidgin, comumente falado no país, exalta a "nigerianidade" dessas narrativas, algo que a Nollywood *mainstream* frequentemente sacrifica por diálogos superficiais na língua inglesa. Em *Juju Stories*, os cineastas reforçam seu comprometimento em contar ricas histórias africanas com elementos do surrealismo.



CINEMA ÁRABE AFRICANO FEMININO CINEMA ÁRABE AFRICANO FEMININO CINEMA ÁRABE AFRICANO FEMININO

INDO CUIDAR DOS SEUS GATOS, ME TORNO OS OLHOS DO MEU PAI

Por Analu Bambirra e Ana Camila Esteves

Cumprimentamos as pessoas que frequentam os nossos ambientes. Por aqui, há tantas conversas paralelas que as legendas suam para que possamos acompanhá-las minimamente. É complicado entender quais nomes surgem neste ar argelino, mas sentimos a esperança crescer e desaparecer. Um sentimento bem 2018 para nós.

E, mesmo quando a legenda acompanha com mais paciência, a nebulosidade aparece em forma de ingenuidade. Tentamos escapar de um velório sem pisar no corpo do falecido enquanto recebemos uma bronca pelas nossas amizades e olhares tortos em lugares públicos. Ou até mesmo não atraímos olhar algum, todos ao redor só viram luz.

Nesses momentos, dividimos um cigarro na sacada. A dor de não entender o porquê de não reagir talvez seja melhor comunicada através do silêncio. Isso se você souber se comunicar no mesmo idioma e não precisar realizar uma grande viagem para resgatá-lo. Talvez ver a situação de cima seja o melhor para não se afetar tanto, mas mesmo de cima olhamos para centenas de aflições e singularidades de determinada fronteira.

No nosso caso, o silêncio não foi dividido na sacada, e sim na nossa distância entre a Bahia e o Paraná. Sem apagar as nossas incertezas na plantação e desrespeitar qualquer tempo que exista. Um recorte de cinemas africanos árabes feitos por mulheres, fruto de conversas sobre imagens, expectativas e desejos de veicular.



CURADORA CONVIDADA



ANALU BAMBIRRA

Formada em Cinema e Audiovisual pelo Centro Universitário UNA, em Belo Horizonte (MG). Sócia da Partisane Filmes, atua nas áreas de produção executiva e distribuição. Foi assistente de produção na Anavilhana de 2014 a 2021 e, atualmente, após se especializar em trâmites institucionais em esfera federal, é consultora de projetos da Anavilhana. É curadora e coordenadora da Mostra de Cinema Árabe Feminino.

AL-SIT

Al-Sit



SUDÃO | 2020 | FICÇÃO

Nafisa fica presa entre os planos dos pais e da avó para seu futuro. De um lado, os pais planejam casá-la com um jovem empresário para modernizar seus negócios. De outro, a avó quer que Nafisa se case com um homem mais velho, assim como ela fez e se tornou viúva jovem. Mas e os desejos de Nafisa? A diretora Suzannah Mirghani nos apresenta essa questão neste belo curta sudanês, em que tradição e modernidade se chocam e resquícios do colonialismo ecoam nas complexidades de ser mulher, para quem parece haver apenas duas opções: ter todo o poder, como a matriarca Al-Sit, ou absolutamente nenhum, como Nafisa.

Vencedor de diversos prêmios, entre eles o Prêmio Canal+ no Festival Internacional de Curta-Metragem de Clermont-Ferrand 2021, o de Melhor Curta-Metragem no Festival de Curta-Metragem de Los Angeles 2021 e o Prêmio do Júri na competição internacional do Festival Internacional de Curtas-Metragens de Busan 2021.

© Tariq Mohamed Al-fatieh



SOBRE A DIRETORA

Suzannah Mirghani é roteirista, pesquisadora e cineasta independente. Formou-se em estudos de mídia e estudos de museus e publica trabalhos criativos e acadêmicos sobre uma variedade de questões culturais. Sudanesa e russa de raça mista, Mirghani se interessa mais por histórias que examinam a complexidade da identidade humana. É roteirista, diretora e produtora de *Al-Sit* (2020), que ganhou 16 prêmios internacionais, incluindo dois prêmios de qualificação para o Oscar. Seus outros curtas incluem *Virtual Voice* (2021), que estreou no Festival de Cinema de Tribeca, *Caravan* (2016), e *Hind's Dream* (2014).

SOBRE SEPARAÇÃO

About Separation



EGITO | 2020 | FICÇÃO

Você já correu para encontrar sua melhor amiga depois que ela ligou para dizer que precisa de sua ajuda com urgência? E se aquele encontro acabar sendo o último em muito tempo porque ela lhe surpreende com o anúncio de que tem que deixar o país inesperadamente? A diretora Kawthar Younis retrata como seria essa situação inesperada e dolorosa em seu curta-metragem ambientado em um contexto político tenso.

Depois de receber o apoio do Arab Fund for Arts and Culture (AFAC) e fazer parte do FIDMarseille, *Sobre Separação* fez parte da seleção de festivais como o Odense International Film Festival e o Luxor African Film Festival.



SOBRE A DIRETORA

Kawthar Younis é uma cineasta egípcia que estudou direção de cinema no Instituto Superior de Cinema do Cairo. Kawthar trabalhou como assistente de direção de 2009 a 2019 em vários comerciais de TV e produções de longa-metragem com diferentes diretores, como Yosry Nasrallah, Mohamed Shaker e Eric Barbier. Em 2019, começou a trabalhar como produtora de comerciais de TV e filmes, tendo produzido, entre outros, *The Other Cheek*, um curta de Sandro Canaan. Também é cofundadora do Sisters in Film – MENA. Em 2020, fundou com Amira El Sherif a Two Stories Productions, produtora voltada para curtas-metragens.

MORDI MINHA LÍNGUA

I Bit My Tongue



EGITO, TUNÍSIA, FRANÇA | 2020 | DOCUMENTÁRIO

Com o objetivo de encontrar sua língua materna perdida, uma jovem argelina criada na França vagueia pelas ruas de Túnis entrevistando estranhos. A diretora Nina Khada, por meio desses encontros e das anedotas compartilhadas por crianças, idosos, transeuntes, músicos e comerciantes de rua, recolhe pistas que lhe permitam construir um caminho para encontrar sua língua perdida.

Este curta foi exibido em festivais como o Festival Internacional de Cinema de Friburgo, o Festival Internacional de Cinema do Cairo e MiradasDoc.

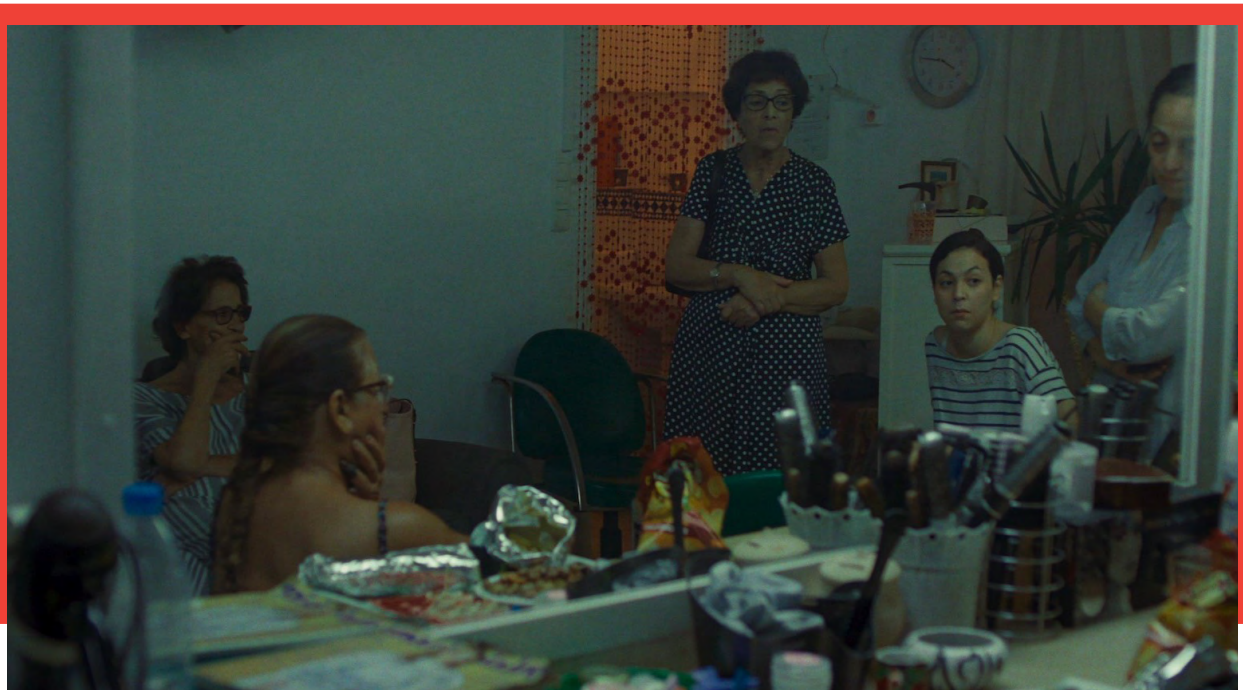


SOBRE A DIRETORA

Nina Khada é diretora e editora franco-argelina, nascida na França, em 1991. Dirigiu seu primeiro documentário de curta-metragem em 2016, sobre sua avó Fátima. O filme foi selecionado em centenas de festivais e ganhou mais de 50 prêmios.

SEM TEMPO PRAS MULHERES

Ain't No Time For Women



CANADÁ | 2020 | DOCUMENTÁRIO

Nos dias que antecedem uma eleição presidencial, um grupo de mulheres se reúne em um salão de cabeleireiro para discutir a situação política do país e seu lugar nele enquanto mulheres. A partir da profusão de reflexos nos espelhos do salão enquanto as mulheres cortam os cabelos, a diretora Sarra El Abed apresenta a turbulenta e complexa situação política e social da jovem democracia da Tunísia.

O curta-metragem de El Abed foi selecionado e premiado em vários dos mais importantes festivais de documentários e curtas-metragens, como Hot Docs, Dok Leipzig, Clermont-Ferrand, Palm Springs International ShortFest e RIDM.



SOBRE A DIRETORA

Sarra El Abed concluiu a graduação em direção de cinema pela Universidade do Québec em Montreal (UQAM) em 2018, onde recebeu o prêmio de Melhor Ficção pelo seu projeto de graduação. *Sem Tempo pras Mulheres* é seu quarto filme. Flertando entre a ficção e o documentário, El Abed gosta de injetar o inusitado no comum, e a comédia em situações dramáticas.

A SENHORITA

El Sghayra



ARGÉLIA, FRANÇA | 2020 | FICÇÃO

No que parece uma paisagem pós-apocalíptica, sendo a única menina em uma pequena aldeia no meio de um oásis decadente habitado por cegos, não há muito o que fazer a não ser vagar e inventar jogos no meio do deserto. A diretora argelina Amira-Géhanne Khalfallah mostra que o que parece ser uma história de ficção científica acaba se tornando dolorosamente mais real do que se imagina. Curta-metragem selecionado no concurso Génération Plus do 70º Festival Internacional de Cinema de Berlim (Berlinale).

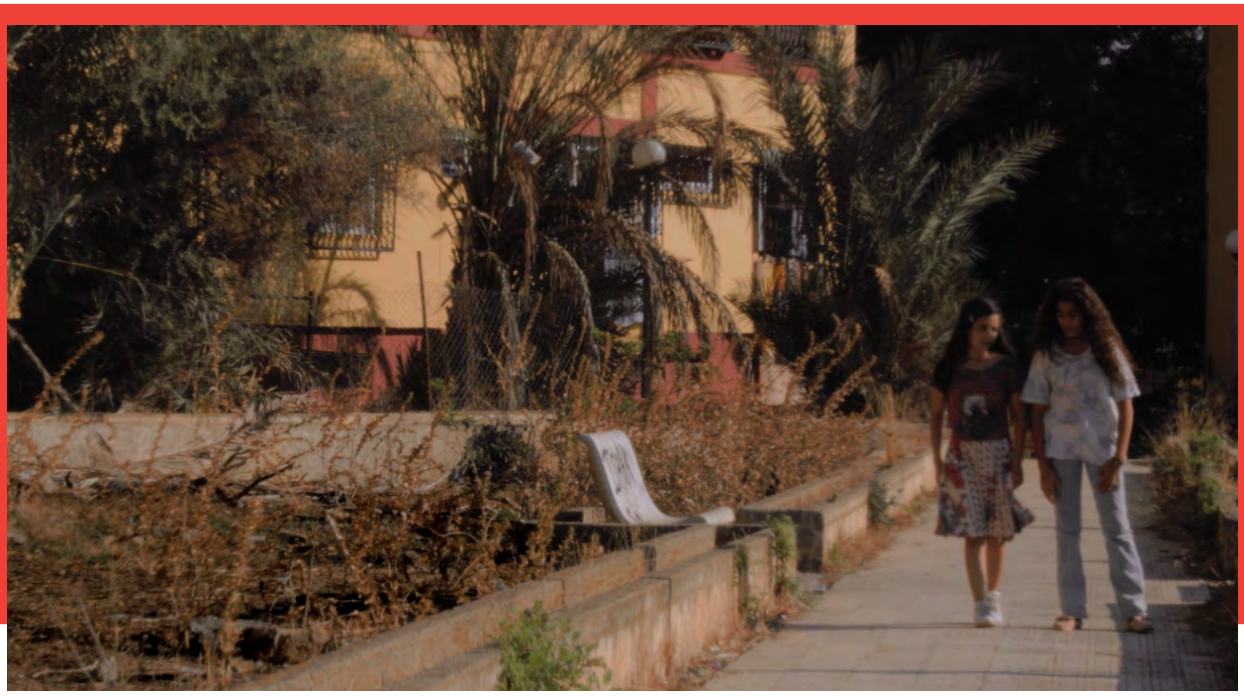


SOBRE A DIRETORA

Amira-Géhanne Khalfallah é diretora, dramaturga e romancista. Nasceu e foi criada na Argélia, onde se formou em biologia celular e molecular. No entanto, é para a escrita que ela se volta. Morando no Marrocos desde 2007, ela também atua como jornalista. Depois de dirigir dois curtas, selecionados em festivais internacionais, está desenvolvendo seu primeiro longa-metragem, intitulado *The Return of the Gerboises*.

O JOGO ARGELINO

Tchebchaq Maricane



ARGÉLIA | 2021 | FICÇÃO

A amizade entre duas pré-adolescentes é interrompida quando a violência irrompe na vida de seus pais, mudando não apenas sua realidade, mas sua compreensão do mundo, arrastando-as rapidamente para o início da vida adulta. É possível para essas meninas voltar e salvar sua amizade para que possam mais uma vez se refugiar do mundo turbulento ao seu redor? Essa é a questão que Amel Blido explora em seu curta *O Jogo Argelino*, que leva o nome de um popular jogo infantil da Argélia.



SOBRE A DIRETORA

Amel Blidi é jornalista do jornal *El Watan* há mais de uma década. Chegou ao cinema graças ao estágio de Bejaia Doc, onde realizou o documentário de curta-metragem *Tomorrow is Another Day* com Nabil Boubkeur em outubro de 2013. Dirigiu dois outros documentários de curta-metragem: *In the Shadow of Words* e *A Weird Meeting*. *O Jogo Argelino* é seu primeiro filme de ficção.

O PORTÃO DE CEUTA

Bab Sebta



MARROCOS | 2019 | DOCUMENTÁRIO

Nesta *mise-en-scène* original, a diretora Randa Maroufi retrata o Portão de Ceuta, um enclave espanhol em solo marroquino onde dia após dia produtos manufaturados são traficados para serem vendidos a preços promocionais no norte de Marrocos. Neste curta-metragem cartográfico, enquanto a câmera se move em panorama, os sons dos lugares que Maroufi enquadra e as vozes de seus protagonistas tomam conta da cena. É assim que a diretora descreve um micromundo dinâmico e às vezes caótico e as interações cotidianas de seus integrantes.

Depois de ter sido exibido mundialmente no Festival Internacional de Cinema de Marselha, este curta-metragem fez parte das seleções oficiais de festivais de prestígio, como o de Rotterdam, de Glasgow, entre muitos outros.



SOBRE A DIRETORA

Nascida em 1987 no Marrocos, e graduada em Belas Artes pelas universidades de Tetuão (Marrocos) e Angers (França) e pela Le Fresnoy (França), **Randa Maroufi** faz parte da geração que cresceu em uma era dominada por imagens. Ela as coleta tanto com avidez quanto com suspeita, questionando incessantemente sua veracidade. Prefere pôr suas ficções ambíguas a serviço da realidade, e o campo da sua experimentação abrange a ocupação do espaço público e das questões de gênero, das quais ela destaca seus mecanismos fundantes. Atualmente, Maroufi mora e trabalha em Paris, França.

ETITIVA FIFF COMPETITIVA FIFF COMPETITIVA FIF





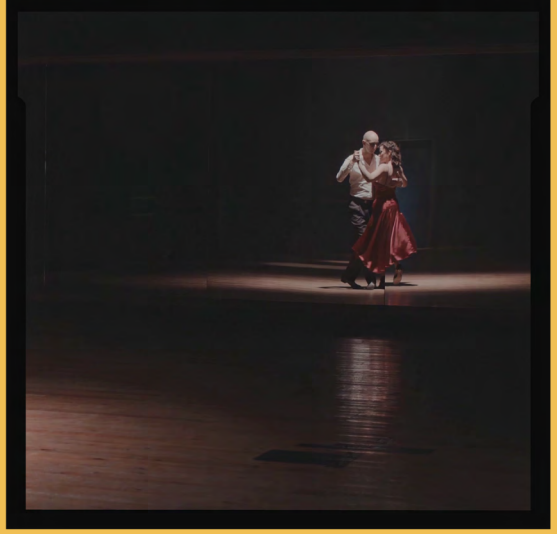


COMPETITIVA FIFF COMPETITIVA FIFF COMPETITIV









CONEXÃO BRASIL - BENIN

Por Cornélia Glele • Diretora do FIFF

Em 2019, criamos o Festival International des Films de Femmes – FIFF (Festival Internacional de Filmes de Mulheres) em Cotonou, Benin, para dar voz às cineastas mulheres africanas. Além disso, o FIFF oferece formação mista com o objetivo de profissionalizar os agentes criadores do continente africano, no intuito de reduzir progressivamente a desigualdade de gênero.

De 2019 até hoje percorremos um longo caminho, e essa jornada levou nossas malas até o Brasil. É a primeira vez que outro festival vai exibir os filmes da nossa seleção, e eu particularmente estou muito feliz que o Brasil seja o primeiro país a nos abrir as portas, sobretudo pelas fortes relações históricas que aproximam esse magnífico país das Américas ao meu, o Benin.

Outra felicidade reside no fato de que as vozes das mulheres serão ouvidas e suas obras serão vistas para além das fronteiras africanas. As estatísticas mostram que, assim como em diferentes áreas, existem muitas desigualdades de gênero no cinema. Pouquíssimas mulheres ousam se colocar atrás das câmeras e contar suas próprias histórias, e todo festival que constitui um espaço para esses filmes merece reconhecimento por ajudar a reparar tais desigualdades.

O FIFF Cotonou, dirigido por mim, está muito feliz e orgulhoso desta primeira experiência ao lado da Mostra de Cinemas Africanos, e eu espero que essa parceria seja duradoura, em prol dos cinemas da África e, em especial, daqueles feitos pelas mulheres africanas.

Agradeço especialmente à Ana Camila Esteves, pela sua dedicação e paciência nesse processo. Agradeço ao júri que assistiu aos filmes e ao público brasileiro, que verá os treze curtas selecionados antes mesmo do público do Benin, por conta da pandemia de Covid-19, que nos forçou a adiar nossa edição presencial.

Estou muito ansiosa para saber o que vocês acharam dos filmes!



CORNÉLIA GLELE

Jornalista, cineasta e blogueira beninense. Em 2017 fundou o blog Ecranbenin, dedicado ao cinema africano e à publicação de resenhas, notícias e entrevistas com cineastas: www.ecranbenin.net. O site cobriu os prêmios Sotigui, em Burkina Faso, o FESPACO; o Festival Cinema Migrations Agadir, no Marrocos, e o Festival Internacional de Cinema de Berlim. Em abril de 2019, fez parte do júri do festival de cinema MOOOV, na Bélgica. É realizadora de três curtas documentários e mestra em direção de cinema. Cornélia é feminista e, com outras cineastas feministas, fundou o Festival International des Films de Femmes (FIFF) de Cotonou. A primeira edição foi realizada em setembro de 2019. Cornélia é parte do Durban Talents.



Parecer do Júri da Sessão Competitiva FIFF

Por Mariana Angelito, bethania maia e Morgana Gama

Pela primeira vez realizando uma mostra competitiva de curtas, em parceria com o Festival International des Films de Femmes (FIFF) de Cotonou (Benin), festival dirigido por Cornélia Glele, a Mostra de Cinemas Africanos (MCA) apresentou como parte de sua programação 13 filmes em curta-metragem dirigidos por mulheres de nove países, do norte ao sul da África: Madagascar, Ruanda, República Centro-Africana, Senegal, Tunísia, Mauritânia, Camarões, Mali e Benin.

Todos feitos por jovens cineastas, esses filmes permitem vislumbrar uma parte do grande potencial cinematográfico resultante da participação ativa de mulheres na produção audiovisual contemporânea. Diante de um verdadeiro mosaico de narrativas e experiências, cada filme surpreende com sua singularidade e demonstra a importância de valorizar cada vez mais espaços de produção e exibição voltados para produções audiovisuais realizadas por mulheres.

Entre as histórias que servem de inspiração para os filmes, muitas se voltam à denúncia de situações de violência contra a mulher, fato, infelizmente, bastante recorrente em muitas sociedades africanas, mas que encontra no cinema um espaço privilegiado para exposição e debate. O filme escolhido para a premiação, embora inserido nesse grande debate, se destaca pela sutileza na exposição dos fatos, preocupando-se menos em dar visibilidade à brutalidade, e mais com as emoções e sentimentos da vítima. Em meio a cenários em que a luta contra a violência tende a incitar a reprodução dela própria, não é fácil encontrar estratégias de resistência sem cair no paradoxo de repetir a atitude do algoz.

Por meio de uma história comum, inspirada no cotidiano de uma mulher, esposa e mãe, o filme vencedor se diferencia ao lançar luz sobre as alternativas de superação de quadros de abuso, trazendo à memória que o cotidiano que esconde essa realidade é o mesmo capaz de revelar gestos de acolhimento e solidariedade entre mulheres. Gestos simples na sua expressão, mas potentes pela libertação que podem desencadear. Um processo de empoderamento necessário não apenas para as mulheres vítimas de violência em contextos africanos, mas para as mulheres de todo o mundo.

O júri formado por Morgana Gama (BA), bethânia maia (DF) e Mariana Angelito (RJ) resolve, por unanimidade, dar o prêmio de **Melhor Curta-Metragem** para:

- **Libertação** (*Breaking Ground*, Ruanda, 2020), dirigido por Inès Girihirwe

Mais do que temas relevantes, o conjunto de curtas da mostra competitiva também se destaca por explorar novas estéticas narrativas, demonstrando uma preocupação não apenas em contar histórias, mas em buscar novas formas de contá-las no cinema.

Considerando o caráter experimental de algumas produções, além do filme vencedor, o júri decide contemplar com o prêmio de **Menção Honrosa** os seguintes filmes:

- **Ethereality** (Ruanda/Suíça, 2020), dirigido por Kantarama Gahigiri

Produção que transita entre o documentário e a ficção, o curta traz o depoimento de um astronauta que, após ficar preso no espaço por trinta anos, se questiona sobre a sensação de finalmente voltar para casa. É por essa jornada de regresso que o filme nos convida para uma profunda reflexão sobre a sensação de pertencimento daqueles que saem de sua terra natal para habitar uma terra estrangeira. Entre depoimentos reais de africanos morando na Suíça, como forma de encenação desse pertencimento etéreo, fugaz, o filme apresenta a figura do astronauta para se imaginar as ambiguidades e conflitos identitários que perpassam a jornada de imigrantes.

- **Kuma!** (Mali, 2020), dirigido por Hawa Aliou N'Diaye

Quando a dança tem a capacidade de expressar memórias, compartilhar traumas e celebrar a liberdade. Com uma câmera subjetiva e uma narrativa sem palavras, e por meio do recurso da montagem e da poética da dança, a cineasta nos convida a conhecer a história de mulheres detentas. A situação de confinamento e a impossibilidade de falar revela outras linguagens: a do abraço que acolhe, a mão que se estende através das grades, o corpo que dança. Por meio de tais recursos é que o filme apresenta como muitas mulheres se tornam vítimas de um ciclo de violência geracional, mas que ainda assim sempre terão alternativas.

SOBRE AS JURADAS



MARIANA ANGELITO
Rio de Janeiro

Realizadora e pesquisadora de cinema, com foco na representatividade de mulheres no contexto do audiovisual africano. Perpassou várias áreas do audiovisual, como produção, roteiro, direção e montagem, até se encontrar na pesquisa. Concilia os interesses acadêmicos, o maternar e os fazeres espirituais. É graduada em Cinema e Audiovisual pela Universidade Federal Fluminense (UFF) e mestranda no PpgCine, pela mesma Universidade. Atualmente, pesquisa o protagonismo feminino e pensa o debate sobre mulheridades - sobretudo no que diz respeito à crítica da visão ocidental de gênero -, a partir dos cinemas africanos.



© Dinho Lacerda

BETHANIA MAIA
Distrito Federal

bethania maia produz e programa mostras e festivais desde 2011, valendo destacar sua participação desde a gênese do Brasília International Film Festival (BIFF) e da Cinema Urbana - Mostra Internacional de Cinema de Arquitetura, além das edições de estreia do Immesphere - Festival Internacional de Fulldome e InterAnima - Festival Internacional de Animação e Interatividade. É produtora executiva de curtas e longas-metragens e dirige o Cineclube Farol, projeto itinerante de cinema a céu aberto. É inevitavelmente escritora, e também produtora executiva da revista on-line *Verberenas*. Graduanda em Artes Visuais pela Universidade de Brasília (UnB), pesquisa, dentro e fora da academia, raça e gênero. É diretora criativa na Três Produz Filmes e Produção Cultural, com quem idealizou e codirige o Rastro – Festival de Cinema Documentário.



MORGANA GAMA
Bahia

Doutora pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas (PósCom/UFBA) com estágio doutoral na Universidade da Beira Interior (UBI, Portugal). Realizou mestrado no Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade (IHAC/UFBA, 2014) e graduação nos cursos de Comunicação Social/Relações Públicas (Universidade do Estado da Bahia, 2008) e Produção Cultural (Facom/UFBA, 2009). Atuou como coordenadora do Júri da 4ª Mostra Lugar de Mulher é no Cinema (Salvador, BA) e integra o grupo de pesquisa Laboratório de Análise Fílmica (LAF/UFBA), onde investiga a relação entre narrativas cinematográficas e cultura oral em cinemas de África e suas diásporas.

ConfidentiELLES

ConfidentiELLES



MADAGASCAR | 2021 | DOCUMENTÁRIO

Em uma sociedade onde as mulheres são consideradas inferiores aos homens, a cineasta amplia a voz de luta de mulheres em Madagascar.



SOBRE A DIRETORA

Rotsy Koloina Andriamanantsoa é uma jovem diretora nascida em Madagascar. Feminista e humanista, em 2018 criou um movimento social cujo objetivo é promover a humanidade e lutar contra os ditames e pressões sociais: Embrace Yourself. Mesmo sem formação em cinema, realizou seu primeiro curta, *ConfidentiELLES*, que participou do Festival de Cannes 2021 dentro do Pavillon des Cinémas d'Afrique.



ETHEREALITY

Ethereality



RUANDA, SUÍÇA | 2019 | DOCUMENTÁRIO

Encalhado no espaço por trinta anos. Como é a sensação de finalmente voltar para casa? Uma reflexão sobre a migração e a sensação de pertencimento.



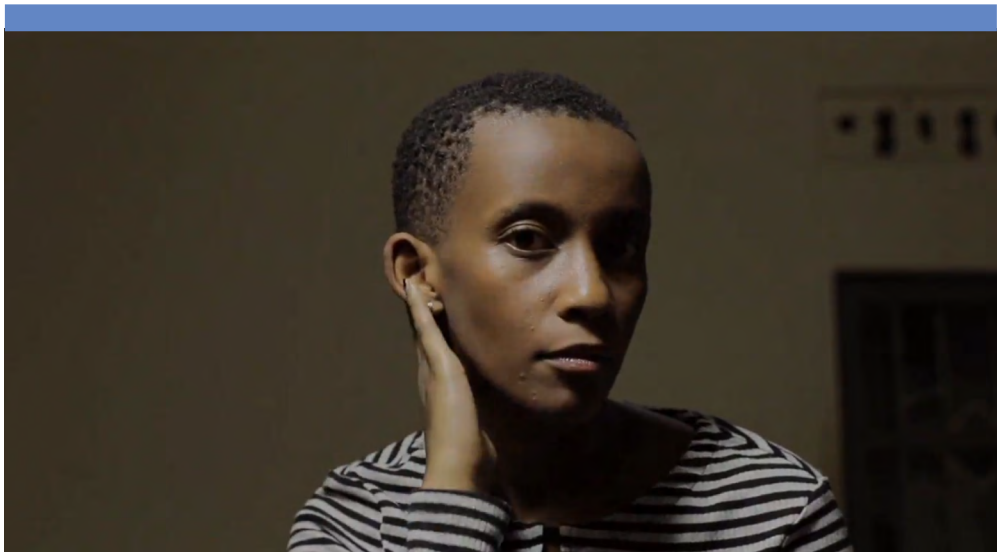
SOBRE A DIRETORA

Kantarama Gahigiri é uma cineasta ruandesa com mestrado em Cinema e Relações Internacionais. *Tapis Rouge*, seu primeiro longa-metragem, foi exibido e premiado mundialmente. Em 2019, Kantarama escreveu e dirigiu *Ethereality*, curta-metragem sobre migração e o sentimento de pertencimento, que ganhou o prêmio de Melhor Curta no Rastro – Festival de Cinema Documentário (2020). Atualmente, ela desenvolve o longa-metragem *Tanzanite*, uma odisseia futurística centrada na mulher e com consciência ecológica que se passa em Nairóbi no ano de 2050.



LIBERTAÇÃO

Breaking Ground



RUANDA | 2020 | FICÇÃO

Depois de mais um incidente com seu marido, uma mulher em um relacionamento abusivo busca velhas aventuras na casa de suas vizinhas, onde decide mudar o curso de sua vida.



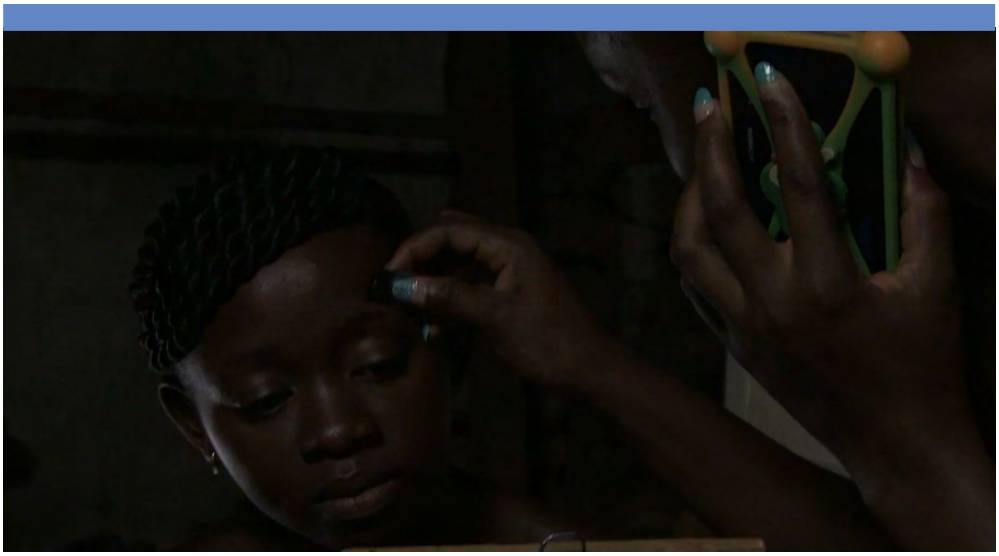
SOBRE A DIRETORA

Inès Girihirwe é roteirista e diretora residente em Kigali, Ruanda. Seu trabalho é inspirado por diferentes aspectos da vida humana, especialmente as lutas mais íntimas. *Libertação* é seu primeiro filme.



DUAS IRMÃS

Deux sœurs



RUANDA | 2020 | FICÇÃO

Esther e sua irmã Ketsia, jovens centro-africanas, uma estudante e a outra uma mãe recente, estão tentando encontrar o equilíbrio certo entre seus estudos e sua vida familiar.



SOBRE A DIRETORA

Pascale Appora-Gnekindy nasceu em Bunia (República Democrática do Congo) e atualmente reside em Bangui, capital da República Centro-Africana. Seu primeiro filme foi um documentário, *My Eyes To Hear*. Considera-se uma cineasta dinâmica e ambiciosa, artista de coração e autodidata na cultura cinematográfica de seu país. *Duas Irmãs* é o seu segundo filme, e atualmente trabalha em seu primeiro longa-metragem, firmando sua primeira parceria internacional em um projeto falado em inglês.



SILÊNCIO

Silence



SENEGAL | 2021 | DOCUMENTÁRIO

Fatou, uma jovem abalada por um estupro sofrido aos 12 anos por um colega de quarto, nos conta sua triste história. Hoje, ela virou a página e se casou com o homem de sua vida, com quem pôde deixar para trás esse episódio amargo e encontrar felicidade.



SOBRE A DIRETORA

Mamanding Kote é uma jovem diretora senegalesa de 26 anos, nascida em Dakar, capital do Senegal. Formou-se em audiovisual no Media Center de Dakar, onde fez seu primeiro filme, *Silêncio*, com auxílio do cineasta Moussa Touré.



E SE...

Et...si



TUNÍSIA | 2020 | FICÇÃO

Esta é a história de Lilia, uma dona de casa que busca escapar de seu cotidiano monótono, onde sua única função é ser mãe ou esposa. É por meio da imaginação que ela consegue inventar uma vida paralela, marcada por novos encontros e novas emoções.



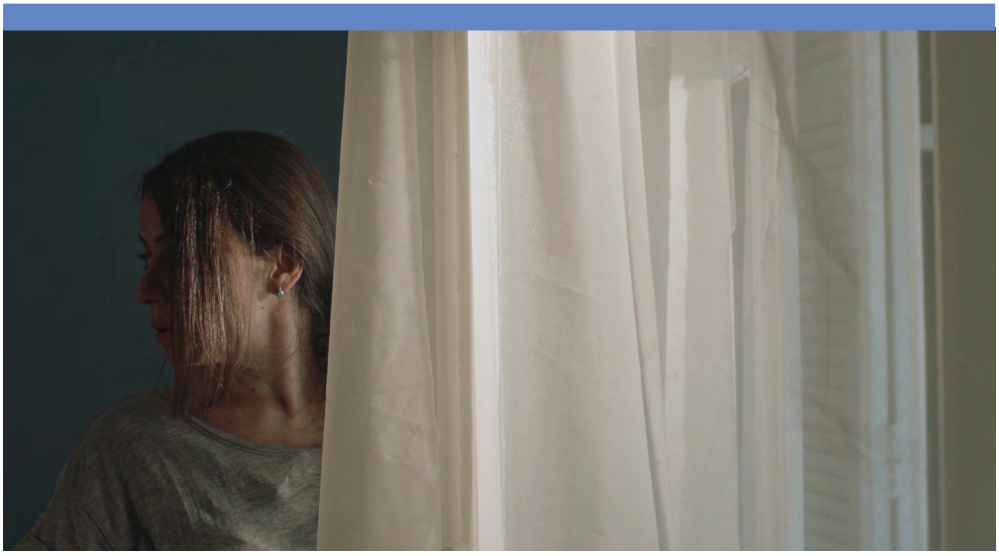
SOBRE A DIRETORA

Formada pela Faculdade de Direito e Ciências Políticas de Túnis, Imen Abou El Wafa sempre foi apaixonada por escrever e dirigir. Anos mais tarde e após uma brilhante carreira na área jurídica, decidiu mudar de curso e participar do concurso nacional da Escola Superior de Audiovisual e Cinema (ESAC) de Gammarth. Admitida, fez pós-graduação e dirigiu seu primeiro curta de ficção, *E se...*, selecionado e exibido nas Jornadas Cinematográficas de Cartago (JCC) em 2020.



CRAQUE MADAME

Craque Madame



TUNÍSIA | 2020 | FICÇÃO

Após viver oprimida pelo marido abusivo, Senda consegue o divórcio, mas o assédio continua, até que ela finalmente assume o controle da sua vida.



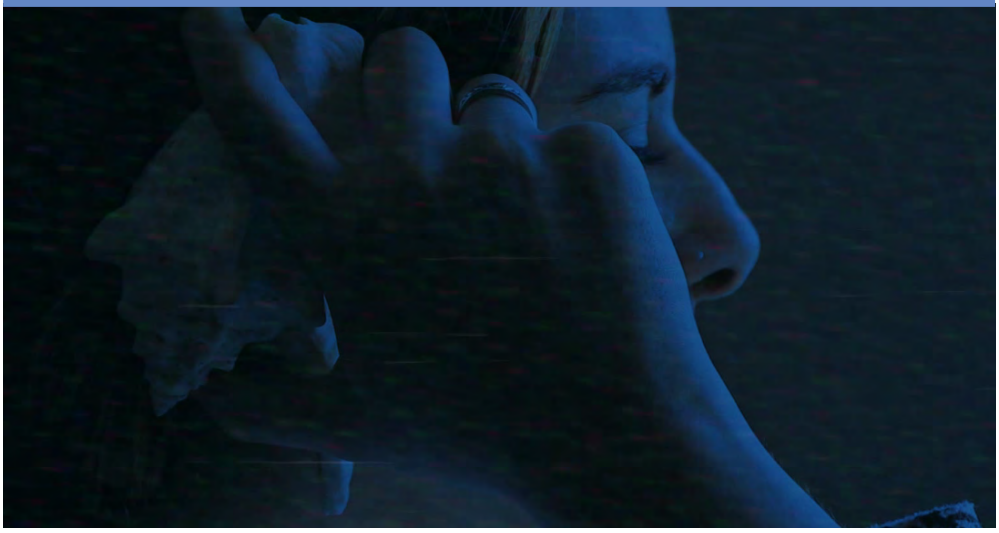
SOBRE A DIRETORA

Meriem Essoussi é uma jovem diretora tunisina, formada em Artes e Comunicação pelo Instituto Superior de Belas Artes de Túnis. Trabalhou durante vários anos em uma administração pública, uma experiência muito enriquecedora e onde descobriu seu fascínio pelo drama social, percebendo que devia regressar ao seu primeiro amor, o cinema. Com esse objetivo, iniciou seu mestrado na Escola Superior de Audiovisual e Cinema (ESAC) de Gammarth, onde realizou seu primeiro curta, *Craque Madame*, exibido em diversos festivais pelo mundo.



EMBORA PRA SEMPRE

Gone and Never Back



MAURITÂNIA | 2020 | FICÇÃO

Na cidade superlotada do Cairo, há uma mulher estrangeira em conflito e com medo. Ela tem que suportar uma luta diária para ir para o trabalho e enfrentar monstros de um tipo particular quando se é estrangeira.



SOBRE A DIRETORA

Mai Mustafa Ekhou nasceu em Nuaquechote, capital da Mauritânia. Trabalha como fotógrafa desde 2011 e tem contribuído em concursos e exposições árabes e internacionais. Entrou no mundo do cinema em 2012, tendo trabalhado como atriz, assistente de direção e diretora. Dirigiu vários filmes, incluindo *Ishtar & Isis*, que ganhou o Prêmio do Júri no Nouakchott Film Festival, em 2014, e recebeu uma menção no Festival Internacional de Cinema Árabe de Gabès, em 2016, além do primeiro lugar no concurso de curtas-metragens do Festival de Criatividade Juvenil Árabe – Cairo 2019.



O FILHO DO OUTRO (NÃO É SEU ESCRAVO)

L'enfant de l'autre (n'est pas ton esclave)



CAMARÕES| 2021 | FICÇÃO

Elodie, uma jovem africana, vai para a Europa para continuar seus estudos. Ao chegar lá, ela vai morar com sua tia, mas a família a escraviza.



SOBRE A DIRETORA

Patricia Kwende é autora, diretora e produtora cinematográfica. Nascida em Camarões, vive há vários anos na França e trouxe consigo uma parte do seu país de origem: seu ambiente, seu calor e suas lendas. Quando criança, a avó contava-lhe histórias que ouvia com indisfarçável fascínio. Seus filmes foram selecionados para diversos festivais renomados, e o canal TV5Monde já veiculou dois de seus curtas. Ambiciosa e motivada, Patricia criou recentemente sua própria produtora. Atualmente, ela trabalha em seu primeiro longa-metragem.



A ÚLTIMA DANÇA

La Dernière Danse



SENEGAL | 2020 | FICÇÃO

Noor está morrendo. Recebe a visita de uma voz que lhe oferece uma escolha entre três propostas que expiram à meia-noite. Com a ajuda de seu melhor amigo Oumar, que vem visitá-la, ela tem que escolher, e isso mudará suas vidas para sempre.



SOBRE A DIRETORA

Fatoumata Diallo, mais conhecida pelo pseudônimo Zahra, é uma autodidata entusiasta da escrita e do cinema que vive em Tambacounda, no Senegal. Como ativista feminista, ela usa a arte, principalmente por meio de seus livros, seus roteiros e as roupas que faz, para afirmar suas posições e participar da evolução de mentalidades sobre certas questões-chave da sociedade senegalesa. *A Última Dança* é o seu primeiro filme, produzido no âmbito do projeto 7 JOURS POUR 1 FILM, organizado no Senegal em 2020 e do qual foi a grande vencedora.



IDENTIDADE

Italè



BENIN | 2019 | FICÇÃO

Sena, uma jovem de 21 anos, cansada dos maus-tratos do padrasto, decide ir procurar o pai. Na busca por sua identidade, ela descobre uma verdade que vira sua vida de pernas para o ar.



SOBRE A DIRETORA

Zinhoué Fleur Gloria Hessou é uma diretora, editora, maquiadora e atriz beninense. Descobriu o cinema em 2015. A paixão pela direção resultou em seu primeiro filme, *Identidade*, que ganhou o Prêmio Especial Canal+ de Melhor Diretora no Ciné 229 Awards 2019.



KUMA!

Kuma!



MALI | 2020 | FICÇÃO

Anita é uma jovem que se calou. Presa, seus contatos com o mundo denunciam sua loucura. *Kuma!* é sua história. Uma história contada por meio de uma câmera subjetiva durante uma visita a uma prisão como nenhuma outra. Aprendemos sobre o passado de Anita e seus traumas.



SOBRE A DIRETORA

Nascida e criada no Mali, após estudar direito de 2005 a 2010, Hawa Aliou N'Diaye tornou-se assistente jurídica em 2014. Já em 2015 dirigiu seu primeiro curta de ficção, *Les Mains d'or de Samba*, selecionado no FESPACO 2017. Estudou cinema na Universidade Gaston Berger em Saint-Louis, Senegal. Em 2016, dirigiu *L'Absence,* um documentário de curta-metragem premiado em diversos festivais. No mesmo ano, codirigiu o documentário de longa-metragem *L'École des Otages*. Seu último curta-metragem, *Kuma!*, foi lançado em 2019 e também ganhou diversos prêmios. Em 2021, Hawa dirigiu o documentário de longa-metragem *Les Promises*.



O SAL DE DJÊGBADJI

Le Sel de Djêgbadji



BENIN | 2019 | DOCUMENTÁRIO

O sal de Djêgbadji existe desde o início dos tempos. Ele vive pacificamente no lago Toho, mas quando ele sai da cama por causa da enchente, ele não volta mais, porque os deuses que moram com ele o agarram e uma grande jornada lhe é imposta.



SOBRE A DIRETORA

Christiana de Souza tem 23 anos e nasceu em Uidá, Benin. Formada no Institut Supérieur des Métiers de l'Audiovisuel, é jornalista e, em 2018, realizou seu primeiro documentário, intitulado *Gbaka, Mon job*. Em 2019, lançou seu segundo documentário, *O Sal de Djêgbadji*, premiado em diversos festivais.



URSO CURSO CURSO CURSO CURSO CURSO CURSO







CURSO CURSO CURSO CURSO CURSO CURSO CURS

CURSO ENTRE COMÉDIAS E MUSICAIS:
GÊNEROS CINEMATOGRÁFICOS NOS CINEMAS AFRICANOS

A classificação dos gêneros cinematográficos esteve ligada inicialmente à literatura, mas depois tornou-se um aspecto fundamental da instituição cinematográfica. Contudo, ainda existe uma grande dificuldade no que concerne à definição de cada gênero para filmes contemporâneos, uma vez que nem sempre é possível classificar uma obra em uma única categoria, como acontece no cinema hollywoodiano, em que o gênero orienta e prepara o espectador. Um exemplo disso são os cinemas africanos, que não se encaixam nos modelos de gênero preestabelecidos e apresentam classificações particulares.

Dentro desse contexto, o curso **Entre Comédias e Musicais: Gêneros Cinematográficos nos Cinemas Africanos**, ministrado pela pesquisadora Jusciele Oliveira, apresentou um panorama contextualizado historicamente e teoricamente dos cinemas africanos, com foco na questão dos gêneros cinematográficos, a partir da análise de comédias e musicais africanos, ressaltando as marcas de gênero presentes nesses filmes. Destinado a apreciadores, estudantes e pesquisadores de cinema, as aulas expositivas aconteceram de forma on-line e gratuita, acompanhadas da exibição de trechos de filmes pertinentes às discussões sobre gêneros cinematográficos.

SOBRE A MINISTRANTE



JUSCIELE OLIVEIRA

Jusciele Oliveira é bacharel em Letras Vernáculas, com 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 (UFBA, 2013) e Doutora em Comunicação, Cultura e Artes pelo Centro de Investigação em Artes e Comunicação da Universidade do Algarve (UAlg), em Portugal (2018). Coeditou o e-book *Cinemas africanos contemporâneos: abordagens críticas* (Sesc, 2020) com Ana Camila Esteves. Atualmente, é investigadora colaboradora do Centro de Investigação em Artes e Comunicação (CIAC/UAlg) e pesquisadora do Laboratório de Análise Fílmica da Faculdade de Comunicação (Facom) da UFBA.

FICHA TÉCNICA

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

PRESIDENTE DO CONSELHO REGIONAL
Abram Szajman

DIRETOR DO DEPARTAMENTO REGIONAL
Danilo Santos de Miranda

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

GERENTES
Ação Cultural Rosana Paulo da Cunha **Estudos e Desenvolvimento** Marta Raquel Colabone **Estudos e Programas Sociais** Cristina Riscalla Madi **Artes Gráficas** Hélcio Magalhães **Difusão e Promoção** Marcos Ribeiro Carvalho **Assessoria de Relações Internacionais** Aurea Leszczynski Vieira Goncalves **CineSesc** Gilson Packer **Sesc Digital** Fernando Amodeo Tuacek

EQUIPE SESC
Bruno Corrente, Cecília de Nichile, Cesar Albornoz, Cristiane Ferrari, Fabiano Maranhão, Fernando Hugo Fialho, Gabriella Rocha, Graziela Marcheti, Heloisa Pisani, Humberto Mota, João Cotrim, João Paulo Leite Guadanucci, José Gonçalves Junior, Karina Camargo Leal Musumeci, Kelly Adriano de Oliveira, Ricardo Tacioli, Rodrigo Gerace, Rogério Ianelli, Simone Yunes

EQUIPE MOSTRA DE CINEMAS AFRICANOS
Direção e Coordenação Geral Ana Camila Esteves

Curadoria Longas Ana Camila Esteves e Beatriz Leal Riesco
Curadoria Curtas - Sessão Cinema Árabe Africano Feminino Ana Camila e Analu Bambirra
Sessão Competitiva FIFF - Direção Cornélia Glele
Sessão Competitiva FIFF - Júri Mariana Angelito, bethania maia e Morgana Gama

Coordenação de Produção Ricelli Piva
Coordenação de Comunicação Gisele Santana
Assessoria de Imprensa Isidoro Guggiana
Identidade visual e Diagramação Jéssica Patrícia Soares
VT Laiz Mesquita
Vídeos Redes Sociais Adrielly Novaes

Produção Editorial Ana Camila Esteves e Jusciele Oliveira
Produção de Cópias Daniel Petry
Revisão de Legendas Dieison Marconi
Tradução de Legendas e Artigos Casarini Produções
Revisão Catálogo Marcelo Nardeli

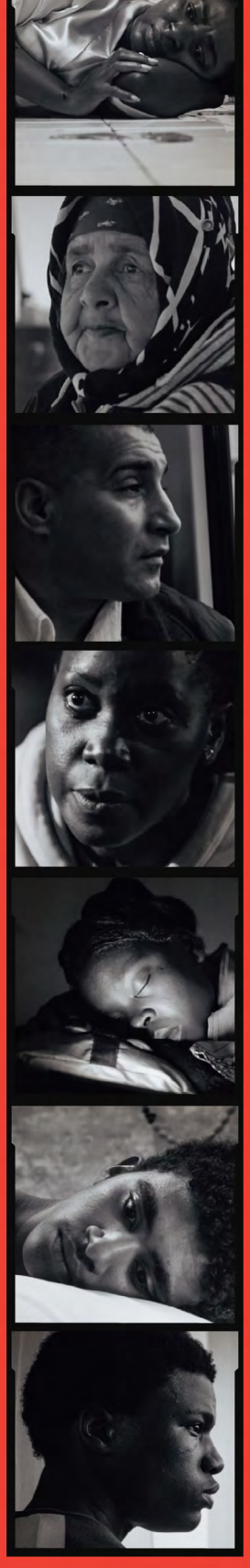
Curso Entre Comédias e Musicais Jusciele Oliveira
Cobertura Crítica Dika Ofoma (Nigéria)
Sinopses Exclusivas Ricardo Jimenez (Colômbia/Canadá)

Apoio Cinemateca da Embaixada da França no Brasil e Institut Français
Festivais Parceiros Mostra Cinema Árabe Feminino (Brasil), Festival International des Films de Femmes de Cotonou (Benin), Africa in Motion Film Festival (Escócia)

2021

MOSTRA DE CINEMAS AFRICANOS





Sesc