BANCO DO BRASIL APRESENTA

2026 MOSTRA DE CINEMAS AFRICANOS



MOSTRA DE CINEMAS AFRICANOS 2026

RIO DE JANEIRO 10 a 16 de Setembro

ANA CAMILA ESTEVES (Org.)

Banco do Brasil apresenta a *Mostra de Cinemas Africanos*, festival dedicado à produção cinematográfica contemporânea do continente.

A 9ª edição da mostra tem como tema o cinema de gênero, apresentando ao público um universo que rompe com estereótipos acerca da sétima arte do continente. A seleção exibe recentes e inéditas produções de 11 países, além de debater questões como o uso da inteligência artificial e a busca por recursos na cena independente. A programação conta ainda com a presença da cineasta burkinabé Chloé-Aicha Boro, que estreia seu filme *As Desvirtuosas* no Brasil.

Ao realizar este projeto, o **Centro Cultural Banco do Brasil** reforça seu apoio ao diálogo intercultural, ampliando a conexão dos brasileiros com a cultura, e oferece ao público a oportunidade de conhecer produções internacionais inéditas no país.

Centro Cultural Banco do Brasil

SUMÁRIO

04 **Programar é perceber relações: Cinema de gênero, pesquisa curatorial e o que se constrói ao redor dos filmes na Mostra de Cinemas Africanos 2026**
Ana Camila Esteves

16 *ARTIGOS E ENSAIOS*

17 **Crioulização das telas: Filmes de gênero nos cinemas africanos**
Jusciele Oliveira

30 **Imaginar para além do realismo: Ficção científica, sobrenatural e as disputas em torno do futurismo nos cinemas africanos**
Ana Camila Esteves

42 **Produzir cinema no Quênia: conversa com Juliana Kabua, Wambui Gathee e Habiba Gicheru**
Ana Camila Esteves

48 *CINEASTAS CONVIDADOS*

Aïcha Chloé Boro

50 ***As Desvirtuosas* (2025)**

51 **Construindo a liberdade por meio de um cinema íntimo: uma conversa com Aïcha Chloé Boro**
Estrella Sendra e Laura Feal

Damien Hauser

56 ***Memória da Princesa Mumbi* (2025)**

57 **A IA, a princesa, o passado e o futuro: notas sobre *Memory of Princess Mumbi***
Francisco Alves Junior

65 *SELEÇÃO DE FILMES*

86 *COORDENAÇÃO DE CRÍTICA*

95 *ATIVIDADES PARALELAS*

97 *PROGRAMAÇÃO EXPANDIDA*

100 *FICHA TÉCNICA*



PROGRAMAR É PERCEBER RELAÇÕES

CINEMA DE GÊNERO, PESQUISA CURATORIAL E O QUE SE CONSTRÓI AO REDOR DOS FILMES NA MOSTRA DE CINEMAS AFRICANOS 2026

por **Ana Camila Esteves**

Todos os anos, a curadoria da Mostra de Cinemas Africanos começa muito antes de sabermos exatamente que edição teremos pela frente. Não partimos de um tema determinado nem procuramos filmes para preencher uma ideia previamente estabelecida. Ao longo do ano, eu assisto obsessivamente ao que está sendo produzido em diferentes países africanos, acompanho festivais, converso com realizadores e produtores, recebo filmes, procuro outros. Aos poucos, alguns deles começam a se aproximar. Certas formas aparecem com insistência, determinadas questões retornam, cinematografias específicas chamam mais atenção. É desse movimento que a programação começa a existir.

Minha atividade como pesquisadora está completamente implicada nesse processo. Para mim, pesquisa e curadoria nunca estiveram separadas. Assistir aos filmes significa também tentar compreender de onde eles vêm, quais condições tornam possível sua realização, com quais outras obras dialogam e o que revelam sobre cinematografias que acompanho há muitos anos. Programar é, em grande medida, perceber relações. Há filmes realizados em países diferentes e em condições completamente distintas que, quando colocados lado a lado, fazem aparecer uma conversa que talvez não fosse tão evidente quando vistos isoladamente.

Nos últimos anos, a Mostra vinha experimentando também a curadoria compartilhada com profissionais africanos convidados. Em 2026, por uma questão estritamente financeira, não conseguimos manter essa prática. Esta seleção de filmes acabou sendo construída integralmente por mim, dentro de uma pesquisa que se estendeu por muitos meses e que, justamente por não partir de uma premissa anterior aos filmes, foi revelando aos poucos sua própria direção. E essa direção se tornou muito clara: o cinema de gênero se impôs.

Reconhecer o gênero, deslocar o repertório

Há bastante tempo nos interessa observar as formas como cineastas africanos trabalham com gêneros cinematográficos. Em edições anteriores, já chamamos atenção para musicais, filmes de terror, suspense, faroestes e outras experiências que escapavam da imagem bastante restrita que ainda existe sobre aquilo que seria um "filme africano". Quem nos acompanha há mais tempo, já teve a experiência de assistir filmes "faroeste" como *Flatland*, de Jenna Bass, e *Cinco Dedos por Marselha*, de Michael Matthews, os thrillers *A Garota do Moletom Amarelo*, de Loukman Ali, e *Vaya*, de Akin Omotoso, as comédias *Kasala!*, de Ema Edosio, e *aKasha*, de hajooj kuka, os filmes de terror *A Boa Senhora*, de Jenna Bass, e *O Fim de Semana*, de Daniel Oriahi, os musicais *O Panteão da Alegria*, de Jean Odoutan, e *Madame Brouette*, de Moussa Sène Absa – entre muitos e muitos outros ao longo desses nove anos de Mostra.

Em 2026, porém, a quantidade de obras que chegavam por esse caminho era grande demais para ser tratada apenas como uma recorrência. Em determinado momento, ficou evidente que tínhamos diante de nós uma programação atravessada por thrillers psicológicos, comédias, filmes policiais, ficção científica, ação e narrativas sobrenaturais. O foco desta edição surgiu dos próprios filmes, que foram pulsando ao longo do processo.

Esse movimento atravessa longas e curtas-metragens e aparece em filmes realizados em contextos bastante diferentes. Está na ficção científica de *Memória da Princesa Mumbi* e *Bam Bam*; nas incursões pelo sobrenatural de *O Despertar de Anam*, *Dëmm – As Devoradoras de Almas* e *Cabra*; na ação de *O Herói Sombrio*; na comédia de *Sukari* e também na aventura fantástica de *O Pescador*. *Diya* se constrói como um suspense policial, enquanto *Por Detrás das Palmeiras* trabalha com as convenções do thriller psicológico para dar complexidade a um drama do Marrocos contemporâneo. Vistos em conjunto, esses filmes deixam claro que o gênero não aparece nesta edição como uma sessão isolada ou uma curiosidade dentro da programação: ele atravessa cinematografias, durações, escalas de produção e formas muito distintas de fazer cinema.

Pensar cinema de gênero a partir das cinematografias africanas exige, antes de tudo, colocar em dúvida aquilo que aprendemos a reconhecer como gênero. Nosso repertório audiovisual foi constituído em grande medida pelo cinema estadunidense e, em outro grau, pelo cinema europeu. Quando pensamos em uma comédia, um musical, um thriller ou um filme de terror, geralmente mobilizamos códigos construídos e difundidos por essas indústrias. São códigos que circulam pelo mundo inteiro e que evidentemente fazem parte também da formação cinematográfica de cineastas africanos. Mas eles não esgotam as possibilidades dessas formas.

O que acontece quando mudamos o lugar a partir do qual olhamos? Que linguagens podem ser mobilizadas por uma ficção científica realizada no Quênia? Como funciona o humor em uma comédia produzida em Gana? Que elementos reconhecemos como pertencentes ao terror quando uma narrativa sobrenatural se relaciona com repertórios locais que não passam pelas mesmas referências que formaram nossa experiência com o cinema norte-americano? Que tipo de musical surge quando outras tradições narrativas e musicais entram em operação?

Essas perguntas nos interessam porque permitem ampliar o próprio entendimento do gênero cinematográfico. Os filmes desta edição reconhecem convenções que circulam globalmente, mas trabalham com outras gramáticas, outros ritmos e referências que surgem de seus contextos de produção. Às vezes, o espectador identifica imediatamente o pacto

proposto pelo filme; em outros momentos, precisa reajustar seu próprio repertório.

Um dos filmes da nossa seleção 2026, *Crocodilo*, documentário sobre o coletivo audiovisual nigeriano The Critics, acrescenta outra camada a essa discussão porque nos obriga a olhar também para as condições materiais em que o cinema de gênero é produzido. O grupo começou a fazer seus próprios filmes para a internet praticamente sem recursos, aprendendo enquanto filmava e improvisando soluções para criar ficção científica, ação e outros universos que, pelo repertório construído pelo cinema industrial, costumamos associar a grandes orçamentos e estruturas técnicas sofisticadas. A experiência desses jovens realizadores de Kaduna desloca também essa expectativa: o gênero aparece primeiro como desejo de produzir determinadas imagens e narrativas, e só depois como problema de encontrar os meios para realizá-las. Nesse sentido, *Crocodilo* dialoga diretamente com a pergunta que atravessa esta curadoria: que parâmetros usamos para reconhecer e avaliar um cinema de gênero quando mudam radicalmente os contextos estéticos e também as condições de produção?

Essa experiência pode produzir um estranhamento revelador. Um pescador aposentado encontra um peixe falante que o acompanha numa aventura enquanto ele tenta descobrir o que fazer da própria vida. Um homem precisa enfrentar forças sobrenaturais para elaborar uma perda. Uma história de amor se passa em um futuro imaginado. Mulheres se apropriam de códigos que conhecemos do suspense ou da comédia para falar de desejo, liberdade ou medo. Talvez alguns espectadores ainda se surpreendam diante dessas histórias simplesmente porque não esperavam encontrá-las em filmes africanos. É exatamente aí que o foco desta edição encontra seu caminho.

Há muito tempo os filmes africanos que conseguem maior circulação nos festivais internacionais estão associados a determinados temas e formas. São filmes importantes, muitos deles fundamentais para compreendermos diferentes sociedades e momentos históricos do continente. Mas essa circulação também contribuiu para criar um repertório relativamente limitado sobre aquilo que esperamos encontrar quando entramos numa sala para assistir a um filme africano. Dramas sociais, conflitos políticos e narrativas marcadas por situações de grande vulnerabilidade ocupam um espaço considerável nesse imaginário.

A programação de 2026 amplia esse campo. Podemos rir com esses filmes, sentir medo, acompanhar uma investigação policial ou nos envolver numa aventura. Podemos também reconhecer códigos que já fazem parte da nossa experiência como espectadores e perceber que eles assumem outras formas quando atravessam cinematografias diferentes. Essa é uma questão especialmente importante para uma Mostra que trabalha há quase uma década com um público brasileiro que, em grande parte, ainda teve pouco acesso aos cinemas africanos contemporâneos. Programar significa pensar em como aproximar esses filmes, não para simplificá-los, mas para encontrar maneiras de oferecer ao público outras possibilidades de entrada.

O cinema de gênero faz isso de forma muito particular. Ele permite que alguém que nunca tenha assistido a um filme queniano reconheça imediatamente que está diante de um thriller. Uma pessoa que sabe muito pouco sobre o cinema de Gana pode se envolver com uma comédia porque conhece os mecanismos daquele gênero. A partir daí, outras referências vão aparecendo e o repertório se desloca. Talvez esse seja um dos movimentos mais importantes que buscamos nesta edição: tornar um pouco mais difícil sustentar uma ideia estreita sobre o que um filme africano pode ser.

Narrativas urbanas em grandes capitais africanas

Enquanto o cinema de gênero se tornava evidente como eixo da programação, outras relações começaram a surgir entre os filmes. Uma delas aparece em um conjunto de documentários e trabalhos mais experimentais nos quais a cidade tem um papel decisivo. Lagos, Dakar, Nairobi e Kinshasa aparecem como lugares vividos por personagens cujas histórias só podem ser compreendidas a partir da relação que estabelecem com esses espaços.

Em *Minha História em Jebba* (*My Jebba Story*, de Kagho Idhebor), a memória de uma rua de Lagos, Nigéria, se confunde com a formação do próprio realizador. O filme é autobiográfico e parte de materiais de arquivo para reconstruir sua juventude em uma rua que se torna o ponto a partir do qual ele organiza lembranças da adolescência e de sua descoberta da fotografia. A cidade aparece filtrada por uma experiência íntima.

Em *Movimentos Concretos* (*Concrete Moves*, de Fagamou Fama Ndiaye), Dakar, capital do Senegal, é observada a partir de uma transformação urbana que vem modificando radicalmente sua paisagem. A proliferação de construções e o avanço desordenado do concreto produzem uma cidade que, pouco a pouco, parece perder formas pelas quais seus habitantes a reconhecem. A diretora responde a isso aproximando o movimento do corpo de uma bailarina da rigidez material que vai ocupando o espaço. Há algo de profundamente físico nessa relação com uma cidade que começa a sufocar seus habitantes.

O longa *Liti Liti* (de Mamadou Khouma Gueye) encontra outra maneira de entrar nessa mesma Dakar em transformação. A história é conduzida a partir da experiência da mãe do diretor, uma mulher que vê desaparecer diante de si um espaço ao qual sua própria trajetória está ligada. Aquilo que institucionalmente pode ser apresentado como modernização ou revitalização adquire outro significado quando acompanhado a partir de quem precisa assistir à demolição de parte de sua história para a construção de uma nova infraestrutura urbana. A figura da mãe transforma uma discussão sobre planejamento e progresso numa experiência concreta de perda.

Nairobi, capital do Quênia, aparece de outra maneira em *A Última Dança da Vergonha* (de Mark Wambui). Duas mulheres que praticam pole dance se preparam para realizar uma apresentação numa rua extremamente movimentada. A expectativa criada pelo filme depende do espaço público, e a performance daqueles corpos diante de desconhecidos, no meio do fluxo da cidade, adquire uma dimensão que desapareceria se acontecesse dentro de um espaço protegido. O filme fala de exposição e liberdade a partir da maneira como aquelas mulheres decidem ocupar uma rua no centro de Nairobi.





Movimentos Concretos (Fagamou Fama Ndiaye, 2025)

Já *Mobembo* (de Eli Maine) nos coloca no meio de Kinshasa, capital da República Democrática do Congo, uma cidade caótica, congestionada, poluída e ao mesmo tempo cheia de vida. O filme acompanha dois artistas em seus corres cotidianos, tentando encontrar maneiras de produzir e sobreviver num espaço atravessado pelo consumo e por muitas incertezas. Kinshasa aparece como o lugar que fornece os materiais, impõe os deslocamentos e condiciona as possibilidades da própria criação. É interessante observar como os dois transformam aquilo que poderia simplesmente sufocá-los em matéria para o trabalho artístico. Mais uma vez, conhecer esses personagens significa também aprender alguma coisa sobre a cidade que eles habitam.

O que aproxima esses filmes está menos no fato de todos se passarem em grandes cidades africanas do que na maneira como cada um transforma a experiência urbana em parte decisiva da vida de seus personagens. Em Lagos, a rua é também arquivo pessoal e espaço de formação; em Dakar, as mudanças na paisagem urbana atingem diretamente a memória e a relação dos moradores com os lugares onde construíram suas histórias; em Nairobi, o espaço público interfere no modo como os corpos podem se expor e ocupar a cidade; em Kinshasa, as próprias condições materiais da vida urbana entram no trabalho dos artistas que acompanhamos. São filmes em que conhecer os personagens passa necessariamente por compreender como eles circulam, trabalham, lembram e criam dentro dessas cidades.

Essa aproximação também permite observar experiências urbanas muito diferentes sem reuni-las sob uma ideia genérica de "cidade africana". Lagos, Dakar, Nairobi e Kinshasa têm dinâmicas próprias, e os filmes deixam isso bastante evidente ao se aproximarem de situações muito específicas. Colocá-los em relação interessa justamente porque revela diferentes maneiras de filmar a cidade a partir de quem a vive, fazendo com que ela deixe de ser pano de fundo e passe a participar diretamente da narrativa.

Um destaque para o cinema do Quênia

Outra concentração que surgiu espontaneamente durante a curadoria foi a presença do cinema queniano. *Memória da Princesa Mumbi* (de Damien Hauser) já estava definido como parte da programação e como o filme de abertura desta edição. Trata-se de uma produção queniana realizada em coprodução com a Suíça, uma ficção científica que ocupa desde o início um lugar importante dentro do foco em cinema de gênero.

Em julho, durante uma viagem a Ruanda para participar do festival Kigali Cine Junction, tive a oportunidade de conhecer de perto um circuito regional do qual eu até então me aproximava principalmente por meio dos filmes e das relações profissionais construídas ao longo dos anos. Era minha primeira vez na África Oriental e encontrei ali diversos profissionais quenianos, para além daqueles com quem eu já mantinha alguma relação, e acompanhei discussões em que a produção do país aparecia repetidamente. Estar em um festival de um país vizinho, observando a circulação de filmes e profissionais do Quênia naquele contexto, permitiu perceber com mais clareza a diversidade de uma cinematografia extremamente prolífica.

Durante essa viagem, assisti também a curtas quenianos que dialogavam diretamente com aquilo que já estava surgindo como foco da Mostra. Pouco depois, Likarion Wainaina lançava seu novo filme, *O Despertar de Anam* (*Anam's Wake*). Likarion é um diretor cuja trajetória acompanhamos há bastante tempo: seu delicioso longa *Supa Modo* integrou a primeira edição da Mostra, em 2018, e é um dos preferidos do nosso público. Quando soube do lançamento, entrei em contato com ele para assistir ao novo trabalho, e o

filme se encaixou imediatamente na programação que estávamos construindo em torno do cinema de gênero.

De repente, o Quênia estava ocupando um espaço considerável dentro da curadoria. Isso nos interessa particularmente porque a relação anterior da Mostra com o cinema queniano passou muitas vezes pelo documentário. Filmes como *Lua Nova* (*New Moon*, de Phillipa Ndsi-Harrtmann), *Softie* (de Sam Soko) e *Me Chamo Samuel* (*I Am Samuel*, de Peter Murimi) estiveram entre obras importantes dessa cinematografia que já apresentamos ao público brasileiro. Em 2026, encontramos outro conjunto de possibilidades, com o cinema queniano aparecendo a partir da ficção científica, do sobrenatural e de outras experiências vinculadas ao gênero.

O envelhecimento, a maternidade e a escolha da própria vida

Também foi somente depois de aproximar determinados títulos que percebi quantos deles colocavam no centro pessoas mais velhas e personagens atravessadas pela experiência da maternidade. Essas personagens aparecem em situações muito diferentes, mas algumas perguntas retornam: o que acontece com quem passou grande parte da vida cuidando de outras pessoas? O que significa envelhecer e ainda querer realizar sonhos da juventude? Em que momento alguém pode finalmente escolher a própria vida?

Em *Liti Liti*, a mãe do diretor é quem nos faz compreender a violência de assistir à transformação do espaço onde viveu. A maneira como o filho a filma carrega uma intimidade que nunca transforma aquela mulher numa simples personagem ilustrativa de um problema urbano. É a história dela que dá sentido ao que está desaparecendo.

Em *Timpi Tampa* (de Adama Bineta Sow), outra mãe ocupa um lugar decisivo. O sofrimento provocado pelas consequências do branqueamento de pele é acompanhado também pelo olhar de um filho que não suporta vê-la adoecer e tenta encontrar alguma forma de agir. *O Pescador* segue outro caminho. Seu protagonista é um homem que construiu a própria identidade em torno do trabalho e precisa descobrir o que fazer quando é obrigado a se aposentar. O filme transforma essa crise numa aventura divertida, muitas vezes próxima daquilo que no Brasil reconheceríamos como um filme de "Sessão da Tarde". Há humor no choque entre esse homem e códigos mais jovens, mas existe também uma pergunta muito simples por trás de tudo: como aprender que ainda há vida depois do trabalho?

Essa questão reaparece de maneira particularmente bonita em *As Desvirtuosas* (*Les Invertueuses*, de Aïcha-Chloé Boro). Uma adolescente descobre que a avó passou quarenta anos casada com um homem que nunca amou e decide ajudá-la a reencontrar um amor da juventude. A possibilidade de duas pessoas mais velhas ainda se desejarem e se permitirem viver esse amor é tratada com uma delicadeza rara. A relação entre a avó e a neta também produz um encontro entre gerações no qual a jovem se recusa a aceitar que o tempo da avó para desejar já tenha terminado.

O curta queniano *Sukari / Açúcar* (de Omar Hamza) leva essa questão diretamente para a sexualidade. Uma mulher mais velha reclama com o marido porque quer também ter prazer na relação sexual. O filme encontra humor nessa situação sem ridicularizar a personagem ou transformar o desejo dela numa excentricidade. O direito ao prazer aparece como algo absolutamente cotidiano.

Roupa Suja, por sua vez, tensiona de maneira muito mais dura nossas expectativas sobre a maternidade. A protagonista vive uma situação

extrema na qual é capaz de abandonar um filho. Ao aproximar esse filme de outras obras com personagens mães, a própria ideia de maternidade deixa de funcionar como uma categoria homogênea. Há mulheres que cuidam e outras que chegam ao limite do que conseguem suportar.

Talvez o que conecte essas personagens seja justamente o fato de que elas existem para além dos papéis que aprenderam a desempenhar para os outros. São mães e avós, mas continuam sendo pessoas atravessadas por desejo e frustração. O envelhecimento não encerra a possibilidade de prazer nem elimina a necessidade de recomeçar.

Formas possíveis de elaboração do luto

O luto apareceu de maneira semelhante – não como um tema previamente procurado, mas como algo que atravessava filmes muito diferentes. Esse movimento já havia aparecido na Mostra de 2025 e continua retornando em filmes que temos acompanhado nos últimos anos. *Memória da Princesa Mumbi* nasceu de uma experiência profundamente pessoal. O diretor realizou o filme como uma homenagem ao irmão que faleceu. Em vez de construir uma narrativa diretamente sobre a morte, criou uma história de amor futurista que se pergunta como guardamos as memórias das pessoas que amamos. A memória se torna matéria de ficção científica em um filme tão inventivo como sensível.

Em *O Despertar de Anam*, a perda encontra o terror sobrenatural. O filme de Likarion Wainaina trabalha o luto a partir de uma narrativa em que aquilo que assombra os personagens tem uma relação profunda com o que eles ainda não conseguiram elaborar. É um exemplo particularmente claro de como o cinema de gênero pode lidar com experiências íntimas sem precisar recorrer ao realismo.

Guardião dos Mundos nos leva para um lugar em que a morte está fisicamente presente o tempo inteiro. Hassan vive há décadas no cemitério de Jellaz, em Túnis, na Tunísia. Dorme entre os túmulos, cuida daquele espaço e estabelece relações tanto com os mortos quanto com os vivos que atravessam seu caminho. O filme, porém, não transforma essa proximidade com a morte numa experiência mórbida. A vida de Hassan naquele cemitério é também uma história sobre liberdade e sobre uma forma muito particular de escolher como existir.

São filmes radicalmente diferentes que encontram formas próprias de conviver com a ausência. Em alguns deles, a morte produz assombração; em outros, memória. Há também quem simplesmente aprenda a viver ao lado dela. Em comum, há a necessidade de encontrar formas de elaborar a perda e reorganizar a relação com quem já não está, especialmente quando a dor e o trauma ainda são recentes.

O cinema diante da história

Dois documentários desta edição nos colocam diante de processos políticos muito recentes: *Independência Hoje* (*Independance Tey*, de Abdou Lahat Fall), no Senegal, e *Cartum* (*Khartoum*, de Anas Saeed; Rawia Alhag; Ibrahim Snoopy Ahmad; Timeea Mohamed Ahmed e Phil Cox), no Sudão.

Minha relação com *Independência Hoje*, de Abdou Lahat Fall, é inevitavelmente atravessada pela experiência de ter acompanhado de perto parte do período que o filme registra. Em 2023, eu estava no Senegal quando os protestos em torno de Ousmane Sonko tomaram as ruas de Dakar, num ambiente de tensão crescente e de violência policial que afetava diretamente o cotidiano da cidade. No ano seguinte, acompanhei também de bem perto a mobilização em torno das eleições presidenciais de março de 2024, quando uma parcela importante da juventude senegalesa





Independência Hoje (Abdou Lahat Fall, 2026)

depositou na candidatura de Bassirou Diomaye Faye, apoiada por Sonko, a expectativa de uma renovação profunda da vida política do país.

O que me interessa no filme é justamente a maneira como ele entra nesse processo a partir de dentro, acompanhando militantes e assumindo sem disfarces sua proximidade com a luta política que registra. Não há aqui a pretensão de uma observação neutra: Abdou Lahat Fall acompanha personagens que distribuem panfletos nos mercados, organizam manifestações, são presos e discutem entre si o sentido da revolta, da revolução e da mudança geracional que desejam produzir no Senegal. Alguns deles acabam participando diretamente do movimento político que chegaria ao poder em 2024. Essa posição tão próxima dos personagens é também o que dá ao documentário sua energia: sentimos a política sendo feita enquanto ela acontece, com suas convicções, seus riscos e a disposição daqueles jovens de colocar a própria vida em jogo por uma possibilidade de mudança.

Ao mesmo tempo, essa proximidade faz de *Independência Hoje* um filme claramente implicado na história que conta, interessado menos em organizar retrospectivamente os acontecimentos do que em registrar uma geração que acreditou poder interferir diretamente no rumo do país. Para mim, que morei em Dakar durante parte desse período de medo e instabilidade e depois acompanhei a esperança que tomou conta das eleições, rever esse processo pelo olhar de quem esteve no centro da mobilização foi especialmente forte. E exibir o filme no Brasil no nosso ano eleitoral cria uma aproximação que me interessa, desde que não procuremos equivalências fáceis entre os dois países: o que ressoa é a pergunta sobre quanto uma democracia consegue responder às expectativas de uma geração que já não aceita apenas assistir à política de longe.

Já *Cartum* trabalha com uma experiência ainda mais extrema. O cinema sudanês contemporâneo vem sendo profundamente atravessado pelos conflitos políticos e militares que atingem o país. Há anos acompanho obras que tentam encontrar linguagens para uma realidade na qual revolução, repressão e guerra interferem diretamente na vida cotidiana. Muitas delas, tanto documentários como ficções, já fizeram parte da nossa programação ao longo dos anos. O que mais me interessa em *Cartum* é justamente a maneira como o filme transforma em linguagem cinematográfica uma experiência histórica que interrompeu a sua própria realização.

O projeto começou acompanhando o cotidiano e os sonhos de cinco moradores de Cartum, mas a guerra obrigou personagens e realizadores a deixar o Sudão e fez com que o filme precisasse encontrar outra forma para continuar existindo. Já no exílio, aquelas pessoas passam a reconstruir suas lembranças por meio de reencenações,

animações e cenários criados com chroma key, num dispositivo que assume o artifício em vez de tentar reproduzir de maneira realista aquilo que viveram. Há algo muito forte nessa escolha porque são os próprios personagens que colocam novamente seus corpos dentro dessas memórias, encenando situações de medo e violência, mas também lembranças da vida cotidiana e os sonhos que tinham antes da guerra. A dimensão política nunca desaparece, mas o filme não depende da gravidade do conflito para nos mobilizar: ele encontra uma linguagem muito criativa, às vezes quase onírica, para fazer com que a história recente do Sudão seja percebida a partir da experiência concreta de quem a viveu. É justamente essa capacidade de manter as pessoas no centro, sem reduzi-las a vítimas ou transformá-las em ilustrações da guerra, que permite ao filme sustentar a violência do que narra sem abandonar a invenção formal.

Aproximar *Independência Hoje* e *Cartum* é perceber duas maneiras muito distintas de filmar uma história que ainda está em curso. Abdou Lahat Fall acompanha a mobilização política enquanto ela acontece e assume a proximidade com aqueles que acreditam poder interferir diretamente nos rumos do Senegal; em Cartum, a guerra interrompe o próprio processo de filmagem e obriga realizadores e personagens a reconstruírem, já no exílio, aquilo que viveram. Em um caso, o cinema se deixa atravessar pela urgência da ação política; no outro, precisa inventar formas para retornar a uma experiência que já não pode mais ser filmada diretamente. São filmes que recusam a distância confortável de quem observa acontecimentos encerrados e organizados pela história. Talvez por isso consigam nos aproximar tanto desses processos: as incertezas, as expectativas e os medos ainda estão sendo elaborados pelos próprios personagens, e a forma dos filmes carrega essa instabilidade. Colocá-los juntos na programação permite olhar para Senegal e Sudão a partir de momentos políticos muito diferentes, sem transformar nenhum dos dois países em simples exemplos de "conflitos africanos", acompanhando de perto o que acontece quando a história coletiva invade a vida cotidiana e obriga também o cinema a encontrar uma forma para lidar com ela.

O que um filme africano pode ser?

Desde a primeira edição, a Mostra de Cinemas Africanos existe a partir de uma preocupação muito concreta: ampliar o repertório do público brasileiro sobre o continente africano por meio do cinema. Isso significa questionar imagens muito antigas que continuam circulando. Durante décadas, grande parte do que chegou ao Brasil sobre países africanos foi construído a partir de um conjunto bastante restrito de referências. O cinema permite estabelecer outro tipo de relação porque nos coloca diante de personagens que vivem vidas específicas, em cidades específicas, desejando coisas que muitas vezes reconhecemos imediatamente.

Os filmes desta edição nos ajudam particularmente nesse movimento. Há pessoas envelhecendo e tentando descobrir como continuar vivendo. Existem mães que não correspondem às expectativas colocadas sobre elas. Há jovens apaixonados e personagens que sentem medo. Encontramos pessoas tentando sobreviver a transformações políticas ou urbanas que não controlam. E também há um peixe falante.

A aproximação acontece justamente porque essas experiências podem ressoar com as nossas sem que os filmes precisem explicar ao espectador brasileiro aquilo que seria "a África". São histórias feitas por cineastas africanos que escolhem livremente aquilo que querem filmar e a maneira como querem fazê-lo. Parte do nosso trabalho é

criar condições para que o público brasileiro se relacione com essas escolhas sem exigir que cada obra cumpra uma função pedagógica sobre o continente. Ampliar repertório significa também rever os critérios pelos quais reconhecemos o que um filme africano pode ser.

Assistir filmes e falar sobre eles

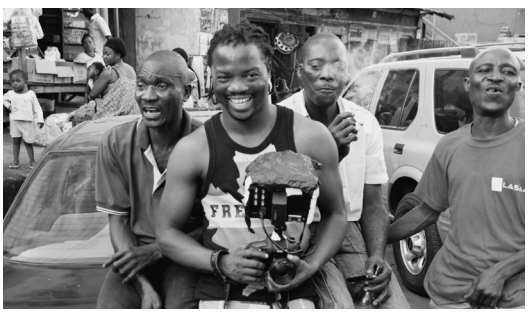
Desde a primeira edição, a Mostra procura criar situações em que as obras possam continuar produzindo conversas depois que a projeção termina. O catálogo faz parte desse esforço. Produzimos críticas, entrevistas e textos de pesquisa porque queremos que esses filmes deixem rastros em português e possam continuar sendo encontrados depois da edição. Também promovemos debates e atividades formativas que permitem encontros mais longos com cineastas e profissionais. O interesse está em desdobrar aquilo que os filmes mobilizam e fazer com que esse conhecimento circule para além dos dias da programação.

Nos últimos anos, outra frente passou a ocupar um lugar cada vez maior nesse trabalho: a aproximação com estudantes e públicos jovens. Em 2026, continuamos indo às escolas e avançamos no movimento de fazer com que os filmes circulem também por outros territórios. A Mostra chega ao Espaço Cultural Alagados, ao Cine Lankiana e ao SESI Casa Branca, e vamos também ao Campus dos Malês, na Unilab, e à Flipeba, na ilha de Boipeba. Com o apoio da Secretaria de Educação do Estado da Bahia, levaremos filmes também para escolas do interior, ao mesmo tempo em que continuamos recebendo estudantes em nossas salas de cinema.

Esse deslocamento nos interessa porque retira das salas tradicionais de cinema a responsabilidade exclusiva de reunir o público. Em determinadas situações, somos nós que precisamos ir até onde as pessoas estão. O foco em cinema de gênero também abre possibilidades importantes nesse trabalho. Para um jovem que nunca assistiu a um filme africano, uma comédia ou uma narrativa de ação pode oferecer uma entrada muito mais imediata. O encontro começa a partir de algo que ele reconhece e, a partir daí, abre espaço para outras referências.

Produzir crítica, produzir arquivo

Em 2026, uma das mudanças que mais nos orgulha é a criação de uma coordenação de crítica dentro da estrutura da Mostra. Há alguns anos realizamos o Laboratório Crítico, uma formação voltada para jovens interessados em crítica de cinema, com atenção especial aos desafios de escrever sobre filmes produzidos fora dos circuitos hegemônicos. Este ano, o laboratório passa a fazer


Minha História em Jebba (Kagho Idhebor, 2025)

parte de um conjunto mais amplo de ações, sob a coordenação da pesquisadora e crítica de cinema baiana Enoe Lopes Pontes.

Os participantes acompanham diretamente a programação e escrevem sobre os filmes. Esses textos serão publicados em nossa Revista Crítica de Cinemas Africanos, criando um percurso em que a formação resulta também na publicação dos textos, disponíveis para outros espectadores e pesquisadores. Essa dimensão é fundamental para nós porque a circulação de muitos desses filmes no Brasil é extremamente limitada. Uma obra pode ser exibida uma ou duas vezes e desaparecer sem que exista em português qualquer registro crítico sobre ela. Alguns anos depois, alguém que queira pesquisar aquele filme encontra uma sinopse, talvez uma ficha técnica, mas quase nada sobre a maneira como ele foi recebido ou discutido aqui.

Produzir crítica, portanto, é também produzir arquivo. O catálogo cumpre essa função desde o início da Mostra, mas queremos expandi-la. Este ano realizamos o Fórum de Crítica, Festivais e Cinemas Não Hegemônicos em parceria com o grupo de pesquisa Laboratório de Análise Fílmica (Pós-Com UFBA) e com a Escola Brasileira de Crítica e Audiovisual. O encontro reúne os críticos e pesquisadores Ivonete Pinto e Juliano Gomes, convidados de fora da Bahia, com críticos e pesquisadores baianos que atuam no campo. A proposta é fugir do formato convencional de mesas com apresentações sucessivas e criar um espaço de discussão entre os participantes sobre o lugar da crítica nos festivais, especialmente quando esses festivais trabalham com cinematografias pouco presentes no circuito brasileiro.

Interessa pensar como a crítica participa da circulação e da recepção desses filmes, quais repertórios mobilizamos quando escrevemos sobre eles e que responsabilidade os festivais assumem quando criam espaços para que essa produção crítica exista. O fórum aproxima questões que dialogam diretamente com o trabalho da Mostra: curadoria, formação, pesquisa e a necessidade de produzir pensamento em português sobre filmes que, muitas vezes, circulam por aqui sem deixar quase nenhum registro crítico.

A crítica precisa fazer o mesmo movimento que propomos ao público, aproximando-se desses filmes com disposição para rever os próprios parâmetros. Também inauguramos neste ano duas premiações. O Prêmio do Público oferece aos espectadores uma participação direta na avaliação dos filmes exibidos. Já o Prêmio Futuro da Crítica envolve os jovens que acompanham o Laboratório Crítico, criando para eles a responsabilidade de discutir as obras, comparar experiências e chegar a uma decisão coletiva.

Há algum tempo queríamos incorporar premiações à Mostra. Em 2026, finalmente conseguimos colocar essa ideia em prática. Elas criam uma nova forma de envolvimento com a programação e permitem reconhecer filmes que produziram um impacto particular entre públicos diferentes.

O que torna possível continuar

Esta edição também foi marcada pelas condições concretas de realização de um festival de cinema no Brasil em 2026. Foi um ano particularmente difícil para a captação. Projetos e festivais que acompanhamos há muito tempo tiveram dificuldades para financiar suas edições, e a Mostra também sofreu uma redução importante nos recursos que conseguiu mobilizar. A programação de 2026 é menor do que a do ano passado: temos menos convidados e algumas ações que gostaríamos de realizar precisaram ficar de fora.

Essas limitações afetam inevitavelmente as escolhas. A impossibilidade de convidar uma pessoa africana para compartilhar a curadoria é uma delas. Existem filmes que gostaríamos de

trazer e atividades que precisaram ser adiadas. Fazer um festival significa lidar continuamente com a distância entre aquilo que imaginamos e aquilo que conseguimos realizar.

Essa redução aparece também no desenho geográfico da edição. Pela primeira vez, a Mostra não passa por São Paulo, uma ausência que sentimos especialmente porque a cidade ocupa um lugar importante na nossa história. Ao longo dos anos, construímos ali uma relação muito próxima com um público que acompanha a Mostra e responde muito bem ao tipo de programação que propomos. Sabemos, por essa experiência acumulada, que existe na cidade um interesse consistente pelos cinemas africanos contemporâneos e pelo trabalho curatorial que desenvolvemos. Por isso, já estamos articulando novas parcerias para voltar a São Paulo em 2027.

Existe, porém, uma diferença fundamental na situação da Mostra: contamos com um financiamento continuado da Secretaria de Cultura do Estado da Bahia por meio de uma política voltada a eventos calendarizados, garantindo uma base de recursos até pelo menos 2027, quando completaremos dez anos. Saber que existe uma base de recursos garantida por mais de uma edição altera profundamente nossa capacidade de trabalhar, e é esse tipo de política pública que nos permite planejar. Permite assumir compromissos com antecedência e manter uma equipe trabalhando sobre um projeto que não precisa, a cada ano, começar novamente do zero para provar que merece existir.

Além disso, é importante reconhecer a renovação de mais um ano da nossa parceria com o Centro Cultural Banco do Brasil, possibilitando que nossa programação chegue pelo segundo ano consecutivo ao Rio de Janeiro, uma cidade muito especial para nós. Em um momento de grande instabilidade para festivais e projetos culturais, essa continuidade precisa ser reconhecida, ainda mais em um ano tão importante como 2026, ano de eleições presidenciais, essa arena de disputas em torno da valorização da cultura como motor fundamental da economia brasileira.

Na Mostra de Cinemas Africanos, os filmes continuam no centro. É a partir deles que construímos encontros, formações, debates, crítica e outras formas de circulação. É também por causa deles que seguimos procurando públicos que talvez não os encontrassem pelos circuitos habituais, levando a programação para outros espaços e criando maneiras de prolongar a experiência de uma sessão. Tudo isso depende de uma equipe que trabalha durante o ano inteiro para sustentar uma estrutura muito maior do que aquilo que aparece quando o público entra numa sala, as luzes se apagam e o filme começa.

Talvez seja justamente esse momento que continue dando sentido a todo o trabalho: quando um filme que atravessou países, festivais, negociações, traduções e meses de preparação finalmente encontra um público no Brasil. É nessa relação que a curadoria se completa. A programação de 2026 surgiu de todas as tensões, aproximações e desdobramentos que contamos ao longo deste texto, mas também da confiança de que ainda vale a pena criar esses encontros e cuidar das condições para que eles aconteçam.

É assim que continuo entendendo a curadoria da Mostra de Cinemas Africanos: assistir com atenção suficiente para perceber quando filmes diferentes começam a falar uns com os outros e, depois, criar as condições para que essa conversa chegue ao público brasileiro. Ao longo do festival, os filmes deixam de ser apenas uma programação que construímos durante meses e passam a pertencer também às pessoas que vão encontrá-los nas salas, nas escolas, nos bairros e nos outros espaços por onde a Mostra circula. É aí que começa uma conversa que já não depende apenas de nós.

ARTIGOS E ENSAIOS

2026

MOSTRA DE CINEMAS AFRICANOS







CRIOULIZAÇÃO NAS TELAS:

Filmes de gênero nos cinemas africanos

***por* Jusciele Oliveira**

Refletindo sobre gêneros cinematográficos no contexto africano

Você escolhe o filme pelo gênero? Qual o gênero do último filme que você assistiu? Foi importante ou necessário saber o gênero do filme? Consciente ou inconscientemente somos guiados e orientados na escolha dos filmes que assistimos, pelas respostas destes questionamentos, visto que as películas premiadas nos grandes festivais do mundo, na Europa ou na África ou na América, normalmente são classificadas como "drama" ou "aventura". Raramente um musical ou uma comédia ganha o prêmio principal de um festival, sobretudo quando se trata de filmes africanos, já que somente a palavra genérica (talvez, categoria) "África" é suficiente como classificação no festival e direcionamento do público para suas ideias pré-concebidas ou estereotipadas. É que a prevalência do drama, para Ana Maria Bahiana, pode estar associada ao que comove e sensibiliza o espectador: "enquanto o que nos faz rir é em grande parte específico e cultural, o que nos faz chorar e emocionar é universal, suplantando fronteiras, idiomas e peculiaridades culturais" (2012, p. 147).

Neste sentido, os filmes africanos foram apresentados, inicialmente, a partir de textos, teorias, olhares e contextos (raras perspectivas estéticas) que ressaltam suas funções ideológicas, educacionais e moralistas, sobretudo nas produções dos anos de 1960 e 1970, construindo a ideia de que os(as) realizadores(as) do continente não podem fazer filmes de entretenimento – são proibidos, por exemplo, de fabular, de explorar o musical, o western, a ficção científica (*sci-fi*), o melodrama, o thriller psicológico, a comédia , enfim, o "cinema de gênero" – e de provocar o riso por serem engraçados e divertidos, uma vez que as obras poderiam ser entendidas como fúteis e irresponsáveis, já que o(a) cineasta africano(a) deve sempre encorajar a reflexão política e ética nas suas produções.

No entanto, estes(as) cineastas nas suas produções deslocaram os gêneros, descolonizaram olhares, mobilizaram o cômico, o terror, o romance, um futuro distante, a sátira, o surreal nas suas narrativas, desde a escrita do roteiro e a construção das personagens até a recepção do público local e global; seja explorando a quebra de categorias e oposições binárias (política e prazer, comédia e tragédia,

entretenimento e política, ética e colonialismo) de realidades entrelaçadas; seja ultrapassando as fronteiras dos modelos de gênero preestabelecidos, propiciando a saída da caixa ou a subversão canônica de suas classificações.

Com isto, quero dizer que os filmes africanos, por vezes, podem não se encaixar nos modelos e padrões de gênero preestabelecidos, que deveriam seguir uma tendência contemporânea, fluida e intertextual de que gêneros existem e servem de código de compreensão e orientação, que está em constante mudança; para que o espectador constitua uma espécie de repertório, como se a cada novo filme convoquem-se formas diversas e múltiplas. Orientações identificadas na curadoria de longas e curtas-metragens da Mostra de Cinemas Africanos 2026.

As discussões sobre gênero cinematográfico frequentemente se concentram em noções convencionais de categoria como explicações de nomenclaturas que, muitas vezes, podem não suportar o peso político de representações destinadas a derrubar essas formas em contextos imprevistos. Nos cinemas da África, a maioria dos(as) investigadores(as) tem investido nos conceitos de "autenticidade" e "político" como necessários para a compreensão dos filmes africanos, propondo interpretações exclusivamente políticas e/ou históricas, que classificam os filmes em termos muito diferentes daqueles que podemos perceber nos estudos cinematográficos de forma geral. (ADESOKAN, 2011, p. 179).

As funções ideológicas atribuídas aos filmes africanos, sobretudo na sua origem nos anos 1960, podem levar a crer que é paradoxal pensar o cinema africano como forma de entretenimento. Os cinemas africanos foram, portanto, inicialmente definidos por sua oposição ao cinema de entretenimento que, por sua vez, estava confinado ao "Ocidente". Daí, envolver-se em "entretenimento" é percebido como um assunto fútil e eticamente irresponsável, enquanto encoraja a reflexão sobre "o real" é o trabalho do cineasta "sério", o cineasta abertamente político e subversivo. (TCHEUYAP, 2024).

Diante deste contexto teórico e estético, e partindo da desestruturação do cânone e do padrão dicotômico das classificações de gênero, indo em direção às propostas e olhares de deslocamentos de gêneros, descolonizações, transculturações (ORTIZ, 2002) e crioulizações (GLISSANT 2005; 2021), destacam-se os filmes africanos, que normalmente podem ser considerados cinemas emergentes, do mundo, transnacionais, interculturais, pós-coloniais, (de) coloniais em virtude das suas temáticas, questões culturais, geográficas, estéticas, políticas, bem como dos seus financiamentos (OLIVEIRA, 2018). Além disso, nas fichas técnicas, estas películas e outras contemporâneas carregam uma dupla, tripla ou múltipla classificação, especificamente nos filmes africanos identificados (por produtoras e sites/páginas da área, especialmente, festivais).

É a partir deste contexto multicultural e transcultural de taxonomias e categorizações de gênero, que é necessário destacar que o conceito de crioulização – pensado a partir do termo "crioulo" e da realidade das línguas crioulas[1] – defendido por Édouard Glissant, – que

1 Glissant define uma língua crioula como: "uma língua compósita, nascida do contato entre elementos linguísticos absolutamente heterogêneos uns aos outros. (...) As línguas crioulas provêm do choque, da consumpção, da consumação recíproca de elementos linguísticos, de início absolutamente heterogêneos uns aos outros, com uma resultante imprevisível." (2005, p.24).

inicia-se na América e transcultura-se[2] para/na África e Europa –antropólogo, filósofo, poeta e romancista martiniquense é quando "o mundo se crioulíza" (2005, p. 18) e está se tornando um arquipélago, uma vez que "as culturas do mundo colocadas em contato umas com as outras de maneira fulminante e absolutamente consciente transformam-se, permutando entre si, através de choques irremissíveis, de guerras impiedosas, mas também através de avanços de consciência e de esperança (...)." (2005, p.19).

Assim, tenho pensado a crioulização dos gêneros cinematográficos com base tanto na língua crioula quanto no conceito glissantiano de crioulização. Nessa perspectiva, certos filmes africanos produzem algo novo ao fazer emergir uma dimensão política no interior do cinema de gênero. Isso não significa, contudo, que a operação seja inédita: quando investigamos a formação das epistemologias, percebemos que quase todas são, em alguma medida, resultado de encontros, misturas e transformações — portanto, crioulas em sua origem (GLISSANT, 2005; 2021). Isto quer dizer que os cineastas africanos não criam gêneros novos, mas crioulizam os existentes, apropriando-se destes e discutindo política, cultura e tradições locais, em língua africana ou com sotaque, em comédias, musicais, ficções científicas, westerns, entre outros gêneros. E quando estes gêneros não dão conta da complexidade de temas e questões discutidas nos filmes, é preciso criar outras nomenclaturas (afrofuturismo, africanofuturista, juju stories, Nollywood) ou agregar várias classificações em um único filme.

Em certo sentido utópico, a crioulização é um processo imprevisível que requer que "não haja degradação ou diminuição do ser nesse contato e nessa mistura" (2005, p.22), para que se possa criar línguas, culturas ou formas de artes inéditas, quiçá até teorias e gêneros cinematográficos. No fenômeno fulminante do processo de crioulização contemporânea, acontece a consciência do(a) cineasta, que "não é monoglota, mesmo se conhece apenas uma língua, porque escreve em presença de todas as línguas do mundo" (GLISSANT, 2005, p.33). A diversidade cultural dos países africanos constitui-se, em parte, pelos contatos entre línguas, práticas artísticas e repertórios estéticos europeus e africanos, assim como pela africanização das línguas, dos meios e dos processos herdados das antigas potências coloniais (UKADIKE, 1994). Essa diversidade demanda maior apoio e condições para sua continuidade. Como observa Édouard Glissant (2005), a pluralidade das culturas alimenta a reflexão artística diante dos processos de padronização, enquanto a arte permite questionar os modelos impostos pela hegemonia cultural ocidental.

Daí, em presença de um cenário tão diverso de crioulizações de gêneros, para o texto "Crioulização nas telas: filmes de gênero nos cinemas africanos", os filmes foram selecionados a partir da proposta de curadoria de filmes de gênero (05 longas e 03 curtas-metragens) de Ana Camila Esteves para a Mostra de Cinemas Africanos (MCA, 2026). (1) *Memória da Princesa Mumbi* (*Memory of Princess Mumbi*, 2025, 79 min), com direção de Damien

2 Aqui adoto a ideia do conceito de transculturação, inicialmente tratado como neologismo, criado pelo antropólogo cubano Fernando Ortiz em seu livro **Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar** (2002), nos anos de 1940, no qual destaca os movimentos e trocas econômicas, culturais e de pessoas, primeiramente, entre os nativos de Cuba ou da América. Posteriormente, com a chegada dos europeus, e depois com os africanos escravizados, um processo local torna-se continental e transcontinental.

Hauser, criouliza e transita de forma heterogênea pelos gêneros de ficção científica afro(africano) futurística (retrofuturista), drama romântico e falso documentário (mockumentary), com construções espaciais de IA; (2) *Timpi Tampa* (2024, 83 min) de Adama Bineta Sow, propõe crioulizações de comédia dramática com comédia social, construído com a jovialidade e leveza de um filme adolescente (teen movie); (3) *O Pescador* (*The Fisherman*, 2024, 105 min), de Zoey Martinson, criouliza os gêneros da comédia e da fantasia, agregado ainda com os elementos de aventura e drama social; (4) *Diya* (2025, 96 min), com direção de Achille Ronaimou, vai crioulizar drama, suspense (thriller) e ficção social; (5) *Por Detrás das Palmeiras* (*Derrière les palmiers*, 2025, 94 min), de Meryem Benm'Barek-Aloïsi, criouliza drama, suspense psicológico (*thriller*) e romance; (6) *Bam Bam* (2025, 23 min). dirigido por Tolulope Itegboje, se apropria da ficção científica (Sci-Fi) para crioulizar drama com romance de formação e amadurecimento (coming-of-age); (7) *Dëmm - Devoradoras de Almas* (*Dëmm*, 2025, 17 min), de Aïda Captijn, vai crioulizar fantasia com drama psicológico; e (8) *Cabra* (*Goat*, 2025, 27 min), dirigido por Judy Kibinge, criouliza majoritariamente drama, fantasia, suspense e ficção social, apropriando-se de elementos da cultura local queniana para traçar reflexões sobre dinâmicas globais contemporâneas.

Crioulizando gêneros

O resultado da crioulização dos gêneros destes oito filmes apresentados é destaque e predominância para o drama e suas vertentes: drama romântico (*Memória da Princesa Mumbi*), comédia dramática (*Timpi Tampa*), drama social (*O Pescador*), drama (*Diya*, *Por Detrás das Palmeiras*, *Bam Bam*) e drama psicológico (*Dëmm - Devoradoras de Almas*, *Goat*); e para a ficção científica: ficção científica africanofuturística/retrofuturista (*Memória da Princesa Mumbi*), ficção social (*Diya*), e *sci fi* (*Bam Bam*). O suspense, o thriller e o suspense psicológico é um dos gêneros de três filmes da MCA: *Diya*, *Por Detrás das Palmeiras* e *Cabra*; e a fantasia é um dos gêneros selecionados também em três filmes: *O Pescador*, *Dëmm - Devoradoras de Almas* e *Cabra*. Já as características dos gêneros romance, comédia e música aparecem em todos os filmes: drama romântico (*Memória da Princesa Mumbi* e *Por Detrás das Palmeiras*); romance de formação e amadurecimento (*Bam Bam*); comédia social (*Timpi Tampa*) e comédia de fantasia e aventura (*O Pescador*).

Como os filmes demonstram, o drama é o gênero mais predominante e utilizado no cinema, pois quase todos os filmes revelam-se com elementos característicos: tragédia, superação, heroísmo, destino, descobertas interiores,





O Pescador (Zoey Martinson, 2024)

grandes questões morais (colocadas em forma de dilema), como o drama de Mumbi (Shandra Apondi) em *Memória da Princesa Mumbi* ao ter que realizar um casamento arranjado inevitável e a perda de sua liberdade e entusiasmo artístico. Mumbi é uma jovem aspirante a atriz que vive na futurista e pós-apocalíptica nação de Umata. Ela carrega o fardo de estar prometida em casamento a um príncipe de um reino vizinho. O seu drama ganha contornos de urgência porque o casamento e a sua ascensão ao trono estão marcados para o seu aniversário de 21 anos, funcionando como uma "data de validade" para a sua liberdade.

No filme *Timpi Tampa*, o drama principal gira em torno de Khalilou (Pape Aly Diop), um jovem que decide lutar contra os padrões estéticos contemporâneos tóxicos depois que sua mãe desenvolve câncer de pele devido a realização de procedimentos de despigmentação artificial da pele (embranquecimento). Para enfrentar a ditadura do colorismo e a obsessão pela pele clara, ele se disfarça de mulher (usando o nome de Leila) para se inscrever no concurso de beleza "Miss Estudantes", com o objetivo de desbancar o favoritismo das candidatas de pele mais clara e dar visibilidade e orgulho às mulheres de pele preta.

Já Atta Oko (Ricky Adelayitar), protagonista de *O Pescador*, enfrenta a aposentadoria forçada e a progressiva obsolescência da pesca artesanal que sustentou seu modo de vida em Gana. Deslocado pelas mudanças tecnológicas e pela transformação de sua comunidade pesqueira, ele recupera um antigo sonho após ser instigado por um peixe falante — talvez a personificação de sua consciência — a buscar seu próprio barco ao lado dos jovens pescadores Shasha, Ema e Kobina.

O drama central do suspense marroquino *Por Detrás das Palmeiras* gira em torno de um triângulo amoroso entre Mehdi (Soufiane El Khalidy), Selma (Nadia Kounda) e Marie (Sara Giraudeau) e dos desdobramentos das tensões de classe social e herança colonial no Marrocos contemporâneo. Embora a trama acompanhe as ações do jovem arquiteto marroquino Mehdi, o conflito que move as duas principais personagens femininas da história se divide da seguinte forma. Por um lado, o drama de Selma por ter suas expectativas destruídas pelas traições de Mehdi, visto que ela é a namorada marroquina dedicada, que trabalha em uma padaria e que deseja construir uma vida humilde e afetuosa ao lado de seu namorado, que lhe prometeu casamento. No entanto, é negligenciada e enganada à medida que o parceiro se afasta em busca de ascensão social e aumenta a vulnerabilidade moral, que a personagem enfrenta diante das rígidas pressões e julgamentos da sociedade conservadora local, especialmente após entregar sua virgindade a Mehdi sob a promessa de um futuro juntos.

Por outro, Marie é uma mulher francesa rica de aproximadamente 40 anos, filha de expatriados que compraram uma vila luxuosa em Tânger. Ela vive uma vida entediante e sem rumo real. O seu conflito interno envolve usar seu relacionamento com Mehdi como uma forma de entretenimento, desejo sexual exótico e fetichista de liberdade. Ela tenta "ajudar" Mehdi de forma (neo)colonialista, classista e condescendente prometendo um emprego em Paris, sem perceber o abismo socioeconômico e as dinâmicas de poder e exploração que ditam o relacionamento dos dois (explorado pela posição dos personagens e sua relação com a piscina). O grande conflito do filme reside em como as vidas de Selma e Marie são desestabilizadas pelas escolhas ambiciosas e manipuladoras de um homem preso entre a busca por sobrevivência (no Marrocos trabalhando com pai) e sucesso (casando-se com Marie e indo trabalhar na França) e as barreiras invisíveis impostas pelo dinheiro e pelo passado histórico entre o Marrocos e a França.

O drama central de *Diya* é uma dívida de sangue, que o protagonista Dane (Ferdinand

Mbaïssané) adquire ao atropelar uma criança que ele pensa que matou, o que desencadeia dilemas e conflitos na vida da personagem. Antes desse trágico acidente, Dane trabalha como motorista para uma ONG humanitária na cidade de N'Djamena, no Chade, leva uma vida pacífica ao lado de sua esposa grávida e é respeitado na sua comunidade e por seus vizinhos. Após a morte da criança, por uma distração ao celular, seu mundo desaba: a família da vítima exige a aplicação da diya[3], cobrando uma quantia exorbitante de 5 milhões de francos CFA (cerca de 8.000 euros)[4]. Se o valor não for pago, a tradição estipula que a vida de um membro da família de Dane seja também morto.

Um efeito dominó de ruína pessoal e desespero se instala na vida da personagem, pois é preso por homicídio culposo, perde o emprego, acumula dívidas impagáveis e assiste ao colapso financeiro e emocional de seu próprio lar. Na prisão, o drama ganha uma camada ainda mais dolorosa, visto que Dane descobre que seu próprio pai havia sido assassinado no passado exatamente por se recusar a pagar a diya. Diante da ameaça de morte, a comunidade e seus vizinhos realizam doações para salvá-lo, mas não conseguem alcançar o valor total. O filme provoca o público a refletir sobre a culpa, o peso de tradições contemporaneamente e como as questões jurídicas, econômicas, sociais e culturais operam na sociedade contemporânea do Chade.

Em *Bam Bam*, percebemos o conflito interno de Babatunde (Ambrose Nwoga), um adolescente introvertido e superdotado que se apaixona por uma colega de classe. Incentivado por seu único confidente — uma inteligência artificial conselheira, que se apresenta como um homem mais velho, talvez uma projeção do pai, chamada Bam Bam —, ele precisa superar suas profundas inseguranças e decide confiar em conexões humanas reais. O filme explora o amadurecimento e o medo, a partir do confronto de Babatunde com a própria timidez e o medo de se abrir para o amor. Para tal, constrói um dilema de dependência de uma inteligência artificial para entender seus sentimentos (e das outras pessoas também), enquanto se questiona sobre estabelecer confiança no outro.

Há muita repetição no trecho sobre Dëmm: o encontro é descrito duas vezes como místico ou sobrenatural e a ideia de confronto reaparece sem progressão. Ficaria assim:

> O drama central de *Dëmm – As Devoradoras de Almas* é o luto vivido por Mati (Aminata Mbaye Diop), uma jovem assombrada pela morte da mãe que vagueia sem rumo pelas noites de Dakar. Seu encontro com uma irmandade de mulheres conhecidas como dëmm, devoradoras de almas masculinas, desencadeia um processo

3 No Chade, a "dívida de sangue" é conhecida localmente como diya (ou diyah). Trata-se de uma prática jurídica secular que mistura o direito consuetudinário tradicional com os princípios da Sharia islâmica. Em termos práticos, ela funciona como uma compensação financeira paga pelo autor de um homicídio (ou por sua comunidade) à família da vítima para evitar que se inicie um ciclo de vingança de sangue: lei do talião: "Olho por olho, dente por dente". Ela determina que a punição de um crime deve ser proporcional e idêntica ao dano causado à vítima: a tal crime, tal castigo. Neste sentido, como a personagem matou o filho de alguém, Dane deveria perder seu filho, como sua esposa estava grávida, ela também deveria morrer.

4 Para efeito de contextualização, o salário médio no Chade é de 60 mil francos CFA, mais ou menos 90 a 100 euros.

> de transformação que a obriga a enfrentar o luto, seus conflitos pessoais e sua escolha pela vida em coletividade. Já no curta-metragem queniano *Cabra*, acompanhamos o casal Suki (Sheila Munyiva) e Benjamin (Brian Ogola) em uma viagem a uma fazenda isolada. O que inicialmente parece um passeio romântico transforma-se em tormento quando Suki presencia o abate de um bode. A cena desperta visões relacionadas ao passado de sua família e à árvore Mugumo, que cobra uma dívida espiritual herdada de seus antepassados e até então desconhecida por ela. A experiência coloca Suki diante da presença desse passado em sua vida.

Já sobre a discussão do gênero "afro(africano) futurista", cabe destacar que o gênero afrofuturismo se popularizou inspirado, sobretudo, pelo impacto global do filme *Pantera Negra* (2018, Ryan Coogler). No entanto, o termo "afrofuturismo" foi cunhado pelo crítico cultural, jornalista e escritor americano Mark Dery, em 1993-4, no ensaio "Black to the Future", sendo associado com um movimento cultural, artístico e filosófico, que ressalta a ancestralidade negra com elementos de ficção científica, tecnológica e fantasiosa, destacando-se pelo protagonismo negro, resgate ancestral e ficção especulativa, como ferramentas para a discussão sobre o racismo estrutural.

No entanto, segundo Claire Diao, o cinema africanofuturista procura demonstrar como as cinematografias africanas podem imaginar futuros e contar suas próprias histórias por meio da experimentação, afastando-se das representações de miséria e dos discursos humanitários que historicamente dominaram as telas (CINE ÁFRICA CONVIDA, 2020). O debate on-line, realizado em 2020, reuniu Claire Diao, curadora e crítica franco-burquinense; Sofia Alaoui, cineasta franco-marroquina; Jim Chuchu, realizador queniano; Kantarama Gahigiri, cineasta suíço-ruandesa; e C. J. Obasi, cineasta nigeriano. A diversidade das perspectivas apresentadas permite compreender suas práticas à luz da crioulização proposta por Glissant (2005; 2021). Criado na diáspora a partir de referências africanas, o conceito é reelaborado por esses cineastas conforme as questões políticas, culturais e artísticas de seus contextos. Essa reelaboração ocorre por meio das línguas, dos sotaques e das diferentes perspectivas locais, sem apagar as referências diaspóricas que participam de sua formação. Como destaca Kantarama Gahigiri:

> [...] das minhas influências e do meu próprio trabalho, Nnedi Okorafor distingue o afrofuturismo do africanofuturismo. Pelo que entendo, aquilo que fazemos no continente pode ser descrito como africanofuturismo. Eu me identifico com essa ideia porque não necessariamente começamos um trabalho com a intenção de fazer africanofuturismo. Podemos simplesmente nos interessar por ficção científica ou por outro gênero e, por causa da origem desse trabalho, ele se torna africanofuturismo. (CINE ÁFRICA CONVIDA, 2020).

Kantarama Gahigiri ressalta ainda como utiliza o africanofuturismo e seus desdobramentos nos seus filmes: "Em *Ethereality* (2019), usei essa abordagem para expressar outra camada do que os protagonistas diziam. Ela oferecia uma maneira poética e muito visual de abordar temas difíceis." (CINE ÁFRICA CONVIDA, 2020) Ou ainda como complementa criticamente C.J. Obasi, quando somente transpomos e aplicamos os termos em realidades distintas, viabilizando o apagamento da diversidade e da multiplicidade das experiências e dos contextos locais africanos implicados nas narrativas:

> Como termo, o afrofuturismo está enraizado na experiência negra dos Estados Unidos e na ficção científica produzida nesse contexto. Se voltarmos a Sun Ra[6] ou Octavia Butler[7], encontramos algumas das obras que definem o que hoje conhecemos como afrofuturismo. Artistas que nasceram e cresceram na África têm experiências próprias para expressar por meio do cinema, da narrativa ou de qualquer outra forma de arte. Essas experiências se cruzam com o afrofuturismo, mas chamá-las ou não de afrofuturismo é outra questão. Nnedi Okorafor chama isso de africanofuturismo, e há uma razão para essa escolha: a experiência africana é distinta. Trabalhos enraizados na experiência, na espiritualidade e nos valores culturais africanos podem ser descritos como africanofuturismo. Quando consideramos as muitas culturas existentes no continente, não faz sentido reduzi-las a um conceito surgido nos Estados Unidos. Temos maneiras próprias de pensar e de enxergar o mundo. Quando contamos histórias através dessas lentes, podemos querer outro nome para elas, mesmo que se pareçam com o afrofuturismo. As duas coisas podem se cruzar e coexistir. (CINE ÁFRICA CONVIDA, 2020, grifos da autora).

Neste sentido, a ficção científica africanofuturística, retrofuturista e especulativa, ao contrário da ficção científica afrohollywoodiana, este tipo de gênero feito no continente africano se destaca por tratar de temas sobre sustentabilidade e eco-crítica, com foco nas consequências da extração predatória de recursos naturais africanos pelas grandes potências tecnológicas; questões tradicionais e tecnologia sem barreiras, demonstrando como a tecnologia contemporânea (ou no futuro) não substitui o espiritual e negocia constantemente com as tradições locais de cada país africano, mostrando que celulares, robôs e inteligência artificial coexistem de forma natural com divindades, feitiçaria e rituais tradicionais; e são produções de baixo orçamento, que se caracterizam pelo uso criativo de efeitos práticos e cenários urbanos reais para construir mundos distópicos impressionantes sem depender de computação gráfica milionária, inclusive com apropriação e o uso de inteligência artificial (IA) para construção de cenários e espaços (a partir de imagens reais dos países africanos), como podemos perceber nos filmes *Memória da Princesa Mumbi*, *Bam Bam* e até na construção do peixe falante em *O Pescador*.

Já os *thrillers Diya*, *Por Detrás das Palmeiras* e *Cabra* prezam por emoções, pelo suspense e pelo terror, com o propósito de provocar medo, tensão psicológica, expectativa e ansiedade no espectador, mesmo que para isto recrie nossos piores pesadelos. Neste sentido, o thriller crioulizado vai nos propor lidar com questões

6 Sun Ra (nome de batismo Herman Poole Blount, 1914-1993) foi um lendário pianista de jazz, compositor, poeta e filósofo estadunidense, amplamente reconhecido como o padrinho e pioneiro do afrofuturismo. Décadas antes de o termo ser cunhado nos anos 1990, Sun Ra já criava uma complexa mitologia pessoal e artística que unia a ancestralidade egípcia, o misticismo e a corrida espacial, afirmando que não pertencia à Terra, mas sim ao planeta Saturno.

7 Octavia E. Butler (1947-2006) foi uma escritora estadunidense consagrada como a "Grande Dama da Ficção Científica" e uma das vozes mais fundamentais do afrofuturismo. Ela quebrou barreiras históricas ao se tornar a primeira mulher negra a ganhar aclamação internacional em um gênero literário que, até a década de 1970, era quase inteiramente dominado por homens brancos. Em 1995, alcançou outro feito inédito ao se tornar a primeira autora de ficção científica a receber a prestigiada bolsa MacArthur Fellowship (conhecida como a "Beca Genius").





Por Detrás das Palmeiras (Meryem Benm'Barek, 2025)

perturbadoras individuais ou coletivas do cotidiano, que acontecem com pessoas comuns no dia a dia e que se crioulizam ainda com questões culturais e tradicionais locais, como um acidente de carro e uma dívida de sangue, um abandono amoroso e um aborto forçado, a matança de animais e cobranças de dívidas ancestrais, que apavoram e desestabilizam mulheres, homens, crianças, famílias e comunidades no mundo.

Os filmes de horror intensificam o medo e perturbam a percepção do espectador sobre a realidade, muitas vezes expondo a impotência das personagens diante daquilo que as ameaça. Como mulher, escolho destacar, entre esta constelação de filmes, a sequência que mais me provocou medo e tensão: o aborto de Selma e seu posterior abandono em *Por Detrás das Palmeiras*. A genial Meryem Benm Barek situa o horror em uma experiência concreta da vida social marroquina, mas cujas formas de violência encontram ressonância em outros contextos. A sequência nos leva a pensar em como as relações afetivas podem produzir vulnerabilidade e subalternização (SPIVAK, 2010): Selma é coagida pelo homem que ama, e que lhe promete casamento, a realizar um aborto em condições insalubres e inseguras, sendo depois abandonada por ele.

Após cerca de uma hora de filme, a mudança da música e do comportamento das personagens anuncia uma ruptura. O aborto permanece fora de campo: ouvimos apenas sons e gemidos. A ausência de imagens intensifica a percepção da violência física e social sofrida por Selma, abandonada depois de ser coagida pelo homem em quem confiava a interromper a gravidez e, com ela, os planos de casamento e de uma vida em comum. O desespero culmina quando, já sem forças e com uma hemorragia, Selma morre dentro de um táxi a caminho do hospital. Mehdi, responsável por colocá-la naquela situação, abandona seu corpo sem qualquer documento que permita identificá-la. A violência prossegue após sua morte: ele recolhe os documentos, a carteira e as alianças e recobre esses objetos com cimento. O gesto completa simbolicamente o apagamento de Selma, eliminando os vestígios materiais de sua identidade e da relação que os unia.

Em contrapartida, nas fantasias *O Pescador*, *Dëmm - Devoradoras de Almas* e *Cabra*, somos transportados para um lugar de ações dinâmicas, perigos e na superação de grandes desafios por protagonistas corajosas em busca de uma missão. A aventura é "[...] um filme de ação que se passa em local exótico, imaginário ou em outra época." (BAHIANA, 2012, p. 189), como *Memória da Princesa Mumbi*, contudo nos filmes africanos crioulizados este espaço pode não destoar do cotidiano habitual e recorrente: uma vila de pescadores, o espaço urbano de uma cidade ou em uma viagem para a compra de um animal. Por isso, o filme de aventura é uma boa forma para se abordar temas difíceis, como a aposentadoria forçada, o luto, o abate de animais, dívidas ancestrais e o debate sobre o apego rígido e exagerado a tradições.

Já as características dos gêneros comédia, musical e romance aparecem em todos os filmes

deste corpus, visto que os filmes crioulizam comédia, romance e música para criar uma aura de humor, leveza e afeto, sobretudo para gerar conexões emocionais com o público, bem como, a partir das musicalidades, é possível expressar sentimentos profundos e questões locais, que somente os diálogos não conseguem transmitir. Essa crioulização transforma histórias locais e comuns em experiências cativantes e globais.

Neste momento cabe destacar que, neste texto, "musicalidades" não nomeia somente o que é específico da música, mas um conjunto de elementos que englobam as melodias subjacentes aos diálogos e aos ruídos; os ritmos da montagem, da narrativa, da dança da câmera, dos corpos e das coisas nas telas; a música dos sotaques, das línguas, das maneiras de falar; o modo como o silenciamento de vozes e de outros elementos da banda sonora nos afetam. É importante observar também o modo como todas essas musicalidades operam, nos filmes, como marcadores de raça, gênero (*gender*), identidades e gestos de resistência contra a colonização da nossa "audiovisão", para usar o neologismo de Michel Chion (2011)[8].

A comédia é o gênero que normalmente está relacionado com o riso, o prazer do riso e o rir de tudo, que ressalta as fragilidades do ser humano, através da utilização de recursos como a paródia, a sátira, a ironia, o escárnio, o sarcasmo, o ridículo, a caricatura. O riso brota da combinação entre objetos e situações. No cinema é a relação entre imagem, texto e gesto, para além das figuras de linguagem exploradas pelos diálogos dos filmes. A comédia é um gênero que exige do espectador um conhecimento prévio de várias referências históricas, sociais, culturais, literárias e políticas do passado e do presente, destacando inclusive a função social do riso (BERGSON, 2018).

O que talvez torne a categoria mais difícil de ultrapassar fronteiras (físicas e culturais) e ganhar prêmios principais em festivais, visto que para entender os trocadilhos, as ironias, as chacotas, as malícias, as jocosidades, gestos necessitam-se de uma certa imersão pragmática do idioma, um entendimento dos costumes locais e das referências culturais, que o(a)s roteiristas e/ou realizadore(a)s sugerem no filme. De acordo com essa lógica, trata-se de um gênero que habitualmente acompanha outro, como já demonstrado anteriormente.

É a partir dessa dialética que o cineasta senegalês Moussa Sène Absa compreende o riso como instrumento político e crítico: "O riso é o entendimento da mensagem. Por isso é bom usar a comédia para falar de política, porque o público não esquece" (CINE ÁFRICA CONVIDA, 2020b). Essa função do humor aparece em O Pescador quando Atta, que esperava ser nomeado chefe da comunidade pesqueira, recebe um peixe como prêmio de funcionário do mês. Chamado Koobi, o peixe começa a falar e faz pedidos cujas referências o ancião desconhece: "Eu preciso de uma medida protetiva contra o Aquaman e gostaria de conhecer a Beyoncé". A comicidade nasce do contraste entre o universo tradicional de Atta e as referências da cultura popular contemporânea mobilizadas por Koobi. Por meio dessa incongruência, o peixe introduz no filme comentários irônicos sobre as transformações sociais que deslocaram o antigo pescador.

8 Esta discussão sobre musicalidades, filme de música e musicais vem sendo desenvolvida no projeto de pós-doutorado "Musicalidades pós-coloniais: um estudo sobre os musicais africanos", junto ao Programa de Comunicação e Cultura Contemporânea (Facom-UFBA), com financiamento da CAPES-Brasil (Edital PIPD-1/2024, processo n. 88887.082617/2024-00), sob a supervisão de Guilherme Maia

Há também, em *O Pescador*, a cena em que os dois jovens da vila (Kobina e Ema) conhecem o namorado (Fred) da filha de Atta e, ao escutarem ele falar a palavra água em inglês, não entendem e Fred justifica o seu acento, por ter estudado nos Estados Unidos. Os dois jovens riem muito e fazem uma crítica às pessoas que dizem viajar e estudar fora de Gana, para justificar copiar o sotaque de outros países, numa tentativa de uma assimilação contemporânea: "Seu sotaque é LAFA –Sotaque Estrangeiro Adquirido Localmente (*Locally Acquired Foreign Accent*). Ou quando falta energia no restaurante da mãe de Fred e este reclama: "Isso não é a Nigéria." Uma frase curta, mas que está carregada de simbolismo relacionado a uma competição frequentemente descrita como uma rivalidade entre irmãos (entre Gana e Nigéria), por influência geopolítica, orgulho cultural, soberania econômica e, acima de tudo, superioridade esportiva. Ou ainda como em *Timpi Tampa*, quando Khalilou é desafiado a desfilar: "Se faz tanta questão, vá desfilar você!", e o que se apresentava como um drama, crioulizase numa comédia, onde parte das situações engraçadas decorre do desespero de Khalilou para sustentar o papel de Leila, juntamente com seus amigos e amigas. Agregado ao medo constante de ser descoberto pelas outras concorrentes, as trapalhadas com figurinos e as mudanças rápidas de voz criam dinâmicas típicas de comédias de erro.

Estes exemplos demonstram que nos filmes não há um único personagem central que fará piadas ou levantará questões cômicas. Isto não é exclusividade de um único personagem, todos estão aptos e disponíveis para fazer ironias inteligentes e ser ironizados e dizer críticas sarcásticas e serem criticados, sobre as mais variadas questões sociais, culturais, linguísticas, estéticas e artísticas. Esta crioulização da comédia é importante, pois, por muito tempo, os africanos foram projetados nas telas do mundo com a performance do homem negro (com a exclusão do árabe, que atualmente é associado com a figura do terrorista) geralmente como figurante, ou num papel de boy ou de figura cômica impossibilitada de agir ou pensar por si mesma.

Já os papéis atribuídos à mulher negra costumam ser secundários e estereotipados (a mulher árabe é também estereotipada a partir da visão sexualizada da odalisca). Geralmente, tratase da empregada doméstica, da mãe preta ou de personagens relacionadas com a maternidade, a melhor amiga da protagonista branca, a mulher negra sensual, a hipersexualização do corpo e da sexualidade, a escravizada, além de reproduzir e reforçar o lugar-comum da mulher negra em posição subalternizada, localizada num lugar de dor e sofrimento.

As produções contemporâneas (especialmente de indústrias como Nollywood) mostram mulheres africanas independentes, com carreiras de sucesso, que desafiam o patriarcado, enquanto buscam o amor sob os seus próprios termos. O gênero pode até funcionar como um espaço de resistência e celebração, mostrando o "amor preto" em todas as suas facetas de ternura, vulnerabilidade e opulência, afastando-se das narrativas ocidentais que frequentemente associam o continente apenas à tragédia ou à pobreza. Há ainda as múltiplas perspectivas, pois muitas comédias românticas africanas modernas adotam o formato de antologia ou narrativas entrelaçadas. Isso permite explorar como diferentes gerações, classes sociais e tipos de casais vivenciam o amor simultaneamente em uma mesma cidade. Já nos dramas românticos, o amor coexiste com realidades complexas, como a migração, as sequelas de conflitos passados ou as diferenças de classe. O romance não é uma fuga da realidade, mas sim uma lente para examiná-la.

Assim, os filmes românticos africanos possuem uma crioulização local que desafia os clichês comuns hollywoodianos sobre a ideia de

romance. Em vez de focarem apenas no dilema individual de um casal, as produções do continente entrelaçam o afeto com a cultura, a política e a vida comunitária. Como quando o amor é tratado como um assunto comunitário e familiar (*Por Detrás das Palmeiras*, *Memória da Princesa Mumbi*); os conflitos românticos raramente se limitam a um mal-entendido somente entre duas pessoas; a necessidade de aprovação dos mais velhos da família, inclusive do plano espiritual (*Por Detrás das Palmeiras*, *Dëmm*, *Cabra*); o coletivismo se sobrepõe ao individualismo (Memória da Princesa Mumbi, O Pescador, Dëmm, Diya, Timpi Tampa); o sucesso de uma relação é mensurado também por como ela afeta e cura a comunidade ou a estrutura familiar (*Memória da Princesa Mumbi*, *O Pescador*, *Diya*, *Timpi Tampa*, *Cabra*); é comum identificar personagens profissionais, tecnologicamente conectados e cosmopolitas, que precisam equilibrar seus estilos de vida modernos com as expectativas culturais e espirituais de suas famílias (como a Liz em *O Pescador*).

Considerações finais

As características apresentadas neste texto reiteram que o gênero cinematográfico está intrinsecamente vinculado à estrutura econômica e institucional da produção, aos direcionamentos do roteiro, às expectativas do público e às convenções estéticas. No contexto das cinematografias africanas, essa dinâmica manifesta-se de forma local e, sobretudo, política. Embora o circuito de festivais internacionais demonstre uma tendência à categorização homogeneizante sob os rótulos de "filme africano" ou "cineasta africano" — frequentemente em uma busca mercadológica por um selo de autenticidade —, observa-se, em contrapartida, um movimento intenso de devolução da discussão política às narrativas de gênero.

Sobretudo, porque o filme de gênero é aquele produzido a partir de uma declaração das expectativas de seu público. Um musical, uma farsa, um filme de suspense ou terror funcionam sempre como uma leitura específica da estrutura do gênero a que pertencem. Eles podem negar convenções, subverter gestos tradicionais e, ao fazê-lo, crioulizam ao propor criar uma "nova" convenção, mas que estará sempre dialogando com a expectativa do público diante de estruturas de narrativas anteriores. Como quando negociam o gênero clássico com cultura local, com cobranças e dívidas tradicionais, ou quando um objeto comum ganha um superpoder (peixe que fala), ou ainda quando pessoas mais velhas têm centralidade na narrativa.

Essa abordagem contrapõe-se diretamente ao fardo da obrigação política imposto a realizadores e realizadoras do continente. Historicamente, ao operarem dentro do cinema de entretenimento e de suas convenções, o(a)s cineastas enfrentam cobranças desproporcionais da crítica e do público acerca das condições socioeconômicas de seus países de nascimento e genealogia ou de espaço representado. Tratam-se de olhares enviesados, herdeiros dos olhares da "pornomiséria" e do "afropessimismo", que negam ao(à) cineastas direito à fabulação, ao riso, ao entretenimento e à arte pela arte, como se a dimensão política não estivesse também salvaguardada na própria apropriação e subversão dos filmes de gênero.

No cenário brasileiro, a recepção de filmes africanos pode ser agravada pelo desconhecimento e apagamento da história, estética, teoria e crítica sobre os cinemas africanos. O público local frequentemente confunde produções africanas com filmes estrangeiros sobre a África, ou projeta no continente demandas identitárias específicas da diáspora, deslocadas de seus contextos originais. Ademais, o referencial hegemônico do espectador comum ancora-se no padrão

hollywoodiano, o que gera resistências imediatas a formatos como o musical ou o horror.

Assistir a todos esses filmes oferece ao público brasileiro a experiência de desestabilizar estereótipos redutores, afastar métodos comparativos fáceis ou dicotômicos e promover a compreensão de que as fronteiras dos gêneros cinematográficos são, acima de tudo, espaços de pluralidade, classificação fluida e contínua de desconstrução de estereótipos e descolonização de olhares. Neste sentido, os filmes da curadoria da Mostra de Cinemas Africanos propõem uma rica experiência de crioulização estética e narrativa ao misturar gêneros tradicionais do cinema ocidental com as cosmovisões, dinâmicas sociais e ancestralidades do continente africano.

REFERÊNCIAS

ADESOKAN Akin. *Postcolonial artists and global aesthetics*. Indiana/USA: Indiana University Press, 2011.

BAHIANA, Ana Maria. **Como ver um filme.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

BERGSON, Henri. **O riso:** ensaio sobre o significado do cômico. trad. Maria Adriana Camargo Cappello. São Paulo: Edipro, 2018.

CHION, Michel. **A Audiovisão**: Som e Imagem no Cinema. Lisboa: Texto e Grafia, 2011.

CINE ÁFRICA CONVIDA: realizadores do Quartiers Lointains. In: **Canal do YouTube da Mostra de Cinemas Africanos**: https://www.youtube.com/@MostradeCinemasAfricanos, 2020.

CINE ÁFRICA CONVIDA: Moussa Sene Absa. In: **Canal do YouTube da Mostra de Cinemas Africanos:** https://www.youtube.com/@MostradeCinemasAfricanos, 2020b.

DERY, Mark. Black to the Future: Interviews with Samuel R. Delany, Greg Tate, and Tricia Rose. In: DERY, Mark (Ed.). **Flame Wars:** the discourse of cyberculture. Durham: Duke University Press: 1994, p. 179-222.

GLISSANT, Édouart. **Introdução a uma poética da diversidade.** trad. Enilce do Carmo Albergaria Rocha. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005. (Coleção Cultura, v.1).

GLISSANT, Édouart. **Poética da relação.** trad. Marcela Vieira, Eduardo Jorge de Oliveira. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2021.

FREITAS, Kênia; MESSIAS, José. O futuro será negro ou não será: Afrofuturismo versus Afropessimismo - as distopias do presente. In: **Imagofagia**, 17, 402-424, 2021. https://imagofagia.asaeca.org/index.php/imagofagia/article/view/225

OLIVEIRA, Jusciele. **"Precisamos vestirmo-nos com a luz negra"**: uma análise autoral nos cinemas africanos - o caso Flora Gomes. (TESE). Faro/PT: Centro de Investigação em Artes e Cultura, da Universidade do Algarve – CIAC-UALG, 2018.

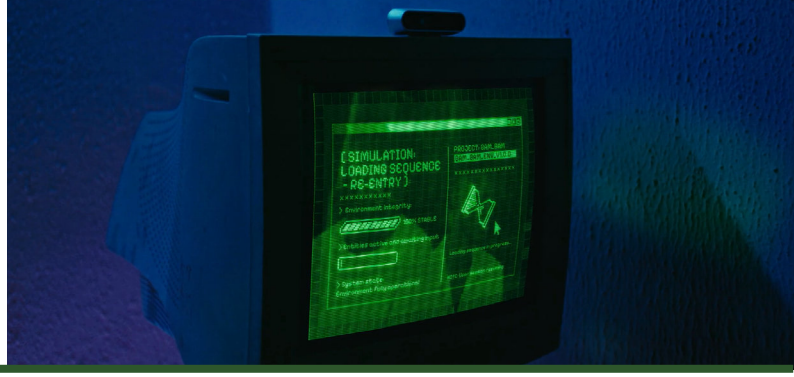
ORTIZ, Fernando. C**ontrapunteo cubano del tabaco y el azúcar.** Edición de Enrico Mario Santí. Madrid: Ediciones Cátedra, 2002.

SPIVAK, Gaytri Chakravorty. P**ode o subalterno falar?**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

TCHEUYAP, Alexie. Comédia do poder, poder da comédia: transformações estratégicas nos cinemas africanos. trad. Ana Camila Esteves. In: **A Barca**, [S. l.], v. 1, n. 2, 2024. DOI: 10.22409/abarca.v1i2.61472. https://periodicos.uff.br/abarca/article/view/61472.

UKADIKE, Nwachukwu Frank. **Black African cinema.** Los Angeles/USA: University of California Press, 1994.





IMAGINAR PARA ALÉM DO REALISMO:

Ficção científica, sobrenatural e as disputas em torno do futurismo nos cinemas africanos

***por* Ana Camila Esteves**

Em 2020, durante a edição on-line da Mostra de Cinemas Africanos, uma conversa reuniu a curadora franco-burkinabé Claire Diao e quatro cineastas que integravam Afrofuturistik, sexta temporada do programa itinerante de curtas-metragens Quartiers Lointains: Sofia Alaoui (Marrocos), Jim Chuchu (Quênia), Kantarama Gahigiri (Ruanda) e C.J. Obasi (Nigéria). Baloji, diretor do quinto filme do programa, não pôde participar. O ponto de partida era o impacto de *Pantera Negra* (*Black Panther*, de Ryan Coogler) e a atenção renovada que o filme havia produzido em torno do afrofuturismo, mas o diálogo rapidamente ultrapassou a celebração de uma estética reconhecível para interrogar as categorias usadas na leitura de obras africanas, os circuitos que lhes atribuem valor e as condições sob as quais seus realizadores podem imaginar o futuro.

As divergências daquela conversa continuam produtivas porque impedem que a ficção científica produzida no continente seja reunida sob uma definição pacificada. Alguns participantes recorrem ao africanofuturismo para marcar a diferença entre experiências africanas e uma tradição historicamente vinculada à diáspora negra; Sofia Alaoui desconfia de qualquer categoria que anteceda o processo de criação; Jim Chuchu questiona o próprio prefixo "afro" e sua conversão em embalagem para o mercado. O debate permite ainda aproximar a ficção científica de filmes organizados pelo sobrenatural sem reduzir essas formas a um mesmo gênero. O ponto de contato está na fabulação, entendida aqui como a capacidade de instaurar outras regras para a experiência e tornar sensíveis existências que o realismo não teria de antemão como representar. A partir das obras reunidas em Afrofuturistik, essa reflexão se estende a filmes recentes que recorrem à inteligência artificial, à metamorfose e à presença dos mortos para elaborar questões já inscritas no presente.

O direito de fazer ficção científica

Uma das formulações mais diretas da conversa veio da cineasta franco-marroquina Sofia Alaoui, que, ao falar de *E se as cabras morrerem?* (*Qu'importe si les bêtes meurent*, de Sofia Alaoui), explicou não ter partido da intenção de realizar uma obra afrofuturista, mas do desejo de questionar a religião e os dogmas de uma

sociedade tradicional. A presença alienígena surgiu, nesse processo, como uma forma de abordar esses temas de maneira indireta, criando um deslocamento capaz de tornar visíveis tensões que uma abordagem estritamente realista talvez tratasse de modo mais frontal. Depois de estudar em Paris e retornar ao Marrocos, Alaoui carregava, como outros cineastas de sua geração, referências vindas de diferentes cinematografias, sobretudo da ficção científica estadunidense; por isso, diante das tentativas de enquadrar o curta numa categoria específica, sua resposta foi simples e precisa: "As influências vêm de todos os lugares, então por que não fazer filmes de ficção científica na África?"

A pergunta expõe uma desigualdade que, de tão recorrente, pode parecer banal: enquanto cineastas estadunidenses ou europeus recorrem à ficção científica sem que essa escolha seja imediatamente interpretada como expressão de uma identidade coletiva, os realizadores africanos costumam ser chamados a justificar sua aproximação com o gênero, como se estivessem entrando num território que não lhes pertencesse plenamente. O filme deixa de ser recebido a partir de suas escolhas narrativas e formais e passa a carregar a expectativa de representar uma posição sobre "a África" e o futuro, transformando uma decisão cinematográfica em explicação cultural.

A fala de Sofia recusa essa obrigação sem negar que seu filme possa ser lido no interior dos debates sobre afrofuturismo, pois o que ela reivindica é uma liberdade anterior à categoria: a possibilidade de recorrer a extraterrestres, à ficção científica ou a outros repertórios de gênero porque essas formas também integram sua experiência como cineasta. A mesma reivindicação aparece no texto de apresentação de *Bam Bam* (*Bam Bam*, de Tolulope Itegboje), no qual o diretor, ao defender a realização de uma ficção científica nigeriana centrada na relação entre um adolescente e um computador, afirma que "nossas histórias merecem existir em todos os gêneros, inclusive na ficção científica" (Itegboje, 2025).

Embora possa parecer elementar, esse gesto possui uma dimensão política importante, porque reconhecer aos cineastas africanos o direito de trabalhar livremente com todos os gêneros significa recusar uma divisão segundo a qual algumas cinematografias seriam tomadas como universais e, portanto, livres para fabular, enquanto outras permaneceriam submetidas à expectativa de documentar suas sociedades ou explicar seus contextos ao mundo. O realismo ocupa um lugar fundamental na história dos cinemas africanos, mas se torna restritivo quando deixa de ser uma possibilidade estética e passa a funcionar como obrigação, fazendo com que a imaginação seja recebida como desvio em toda obra que não ofereça um acesso imediatamente legível a determinada realidade social.

E se as cabras morrerem? rompe essa expectativa sem recorrer a um mundo grandioso ou visualmente monumental. A chegada extraterrestre é construída pela sugestão, pelo som e pela paisagem do Atlas, descrita por Alaoui como quase lunar, de modo que a atmosfera de ficção científica emerge da materialidade do lugar e da maneira como a presença desconhecida desorganiza as certezas religiosas do protagonista. A força especulativa do filme nasce justamente dessa proximidade, porque o extraordinário não exige a substituição do mundo existente por outro inteiramente novo.

Afrofuturismo, africanofuturismo e o risco das categorias

Se Sofia Alaoui chama atenção para a liberdade do artista diante das categorias, Kantarama Gahigiri e C.J. Obasi retomam uma distinção conceitual importante ao

recorrer ao termo *Africanfuturism*, proposto pela escritora nigeriana Nnedi Okorafor para diferenciar narrativas centradas em experiências africanas do afrofuturismo historicamente vinculado à diáspora negra. Para Okorafor, o africanofuturismo está "mais diretamente enraizado na cultura, na história, na mitologia e no ponto de vista africanos" e "não privilegia nem centraliza o Ocidente" (Okorafor, 2019). Kantarama observa, porém, que os realizadores do continente não necessariamente iniciam um filme pensando nessa categoria; podem simplesmente se interessar pela ficção científica, pela fantasia ou por outras formas de cinema de gênero, e a obra passa a ser compreendida como africanofuturista em razão dos lugares e das referências a partir dos quais foi concebida. Como ela própria afirma, "acontece de estarmos interessados em ficção científica ou em outros tipos de cinema de gênero, e é assim que acabamos fazendo africanofuturismo".

Essa formulação ajuda a impedir que o africanofuturismo se transforme numa receita visual baseada na justaposição previsível de tecnologia, símbolos tradicionais e cosmologias africanas, pois desloca a atenção da aparência da obra para o lugar a partir do qual ela pensa e imagina. C.J. Obasi aprofunda essa diferença ao recordar que o afrofuturismo se formou no interior da experiência negra estadunidense e de tradições artísticas associadas a nomes como Sun Ra e Octavia Butler, enquanto as histórias produzidas no continente, embora possam dialogar intensamente com esse repertório, partem de contextos distintos. Para ele, o africanofuturismo diz respeito a obras enraizadas em experiências e espiritualidades africanas, sem que isso pressuponha uma experiência continental única, já que sua própria argumentação se apoia na diversidade de culturas existentes e na impossibilidade de submetê-las integralmente a uma categoria elaborada em outro contexto.

Ao mesmo tempo, substituir automaticamente "afrofuturismo" por "africanofuturismo" não resolve todos os problemas, pois uma nova categoria também pode se tornar totalizante quando passa a enquadrar qualquer obra africana de ficção científica, mesmo que o realizador não tenha partido dela. A distinção entre os dois conceitos é importante para localizar experiências históricas distintas, mas não impede que um vocabulário crítico criado para compreender os filmes acabe definindo antecipadamente aquilo que eles devem significar. "Não sei se nós, cineastas, estamos sempre conscientes do que estamos criando. Eu não tinha consciência de estar criando algo afrofuturista", afirma Sofia Alaoui, acrescentando que não ficava "se perguntando muito sobre o afrofuturismo".

Sua fala não rejeita uma leitura afrofuturista de *E se as cabras morrerem*?, mas indica que essa categoria não orientou necessariamente sua realização. Alaoui partiu do desejo de recorrer à ficção científica para interrogar a religião e os dogmas de sua sociedade, enquanto a relação do filme com o afrofuturismo se constituiu posteriormente, no campo de sua recepção e interpretação. Sua posição não resolve a escolha entre afrofuturismo e africanofuturismo, mas introduz uma cautela anterior a essa disputa: é preciso distinguir as categorias que ajudam a compreender uma obra daquelas que participaram de sua concepção. Essa cautela não torna irrelevante o lugar a partir do qual um futuro é imaginado, embora impeça que sua localização histórica seja convertida numa definição obrigatória.

Quando o futuro se transforma em embalagem

O cineasta queniano Jim Chuchu conduz a discussão em outra direção ao questionar, antes

mesmo de decidir qual dos termos seria mais adequado, a necessidade de separar o futurismo produzido por pessoas negras ou africanas daquele realizado pelo restante da humanidade. Sua inquietação começa com o próprio prefixo "afro": "Por que o futurismo expresso por pessoas negras estadunidenses, pessoas negras da diáspora ou africanos precisa ser separado do futurismo explorado pelo conjunto da humanidade? Para que serve essa separação?"

Embora o prefixo cumpra uma função histórica ao tornar visíveis tradições e artistas excluídos das narrativas dominantes da ficção científica, além de permitir a aproximação entre obras atravessadas por experiências de racialização e colonialismo, ele também pode produzir uma nova forma de apartação. Enquanto algumas obras são recebidas simplesmente como cinema, arte ou ficção científica, outras permanecem marcadas por sua origem, de modo que o "afro", ao mesmo tempo que oferece visibilidade, pode restringir essas criações a um compartimento específico. Para Jim, o problema se agrava quando a categoria passa a operar como linguagem de mercado, já que, segundo ele, o afrofuturismo talvez não tenha surgido com essa finalidade, mas acabou se transformando numa maneira de embalar determinado tipo de arte africana para o consumo externo.

A escolha da palavra "embalar" desloca a discussão do nome para o sistema de circulação que atribui valor a uma identidade reconhecível, processo que *Este foi ao mercado* (*This One Went to the Market*, Jim Chuchu), curta de quatro minutos realizado como parte da websérie *We Need Prayers*, satiriza ao acompanhar uma jovem artista queniana que formula um plano para conquistar o mercado internacional por meio de uma obra visualmente legível como afrofuturista. Nesse caso, o futurismo não organiza o mundo ficcional do filme, mas aparece como um produto que a personagem aprende a fabricar porque conhece o desejo do comprador estrangeiro.

Essa crítica permanece importante sempre que um conjunto de filmes africanos de ficção científica é apresentado como prova de uma tendência recente ou como sinal de que essas cinematografias estariam, enfim, voltando-se para o futuro. Embora essa formulação ofereça uma chave de comunicação imediata, ela pressupõe que o continente teria permanecido preso ao passado ou ao realismo até começar a produzir imagens tecnológicas reconhecíveis, convertendo os filmes em provas de modernidade e submetendo obras muito distintas a uma aparência comum, facilmente identificável e comercializável.

Os cinemas africanos nunca deixaram de imaginar o que ainda não existe, mesmo quando essa imaginação não assumia as formas mais visíveis da ficção científica. Narrativas sobre independência, deslocamento e transformação social sempre disputaram possibilidades de futuro e elaboraram modos de existência ainda por vir (Glissant, 1997). A ficção científica pode tornar essa dimensão mais evidente, mas não é responsável por inaugurá-la.

Tecnologia, memória e intimidade

Em *Memória da Princesa Mumbi* (*Memory of Princess Mumbi*, de Damien Hauser), a inteligência artificial participa diretamente da disputa sobre quem produz as imagens e em que condições elas podem funcionar como memória. Em 2093, Kuve pretende registrar as marcas deixadas por uma guerra, mas o desafio de Mumbi — realizar o documentário sem recorrer à IA — transforma a filmagem numa questão ética e estética: se essa tecnologia produz imagens pela recombinação de materiais anteriores, que vínculo pode estabelecer com uma experiência singular que não viveu? O

filme incorpora essa tensão ao próprio processo narrativo, fazendo com que a reconstrução do pós-guerra e a realização do documentário dependam da escolha das imagens que poderão preservar aquela história. A memória surge como uma construção sujeita à intervenção tecnológica e à possibilidade de falsificação.

Em *Bam Bam*, a relação entre tecnologia e experiência humana se organiza em torno da escuta, já que Babatunde encontra no computador um interlocutor capaz de acolher inseguranças que ele não consegue compartilhar com as pessoas ao redor. A aproximação se torna convincente porque o sistema oferece uma forma de intimidade protegida da exposição e do constrangimento, acompanhando o adolescente sem exigir dele o risco imediato que qualquer relação humana envolve.

A ficção científica permite levar essa situação adiante ao imaginar uma tecnologia capaz de conhecer Babatunde, antecipar seus medos e orientar suas escolhas, mas esse amparo começa a se tornar problemático quando interfere na construção de vínculos que não podem ser previstos ou controlados. O amadurecimento do personagem depende do contato com a incerteza e com a possibilidade de não ser compreendido, dimensões que a relação com o computador procura tornar menos ameaçadoras. Se, em *Memória da Princesa Mumbi*, a inteligência artificial afeta a produção das imagens e a preservação da memória, em *Bam Bam* ela passa a reorganizar a intimidade, revelando como uma tecnologia pode alterar a maneira pela qual alguém aprende a confiar e se aproximar do outro.

Zumbis (*Zombies*, de Baloji) aproxima a tecnologia da vida urbana por outro caminho, fazendo dos telefones uma extensão dos corpos que atravessam uma Kinshasa alucinada. A circulação das imagens, o desejo de aparecer e a experiência de observar o mundo pela tela participam da coreografia da cidade, cuja vitalidade convive com uma forma de isolamento produzida pelo uso contínuo dos dispositivos. O futuro do filme se encontra menos numa data distante do que na intensificação de hábitos já incorporados ao presente, como se a ubiquidade prometida pelo telefone também afastasse cada personagem do espaço que ocupa.

Fabular o deslocamento

Em *Eterialidade* (*Ethereality*, de Kantarama Gahigiri), a ficção científica aparece como parte da construção documental de uma experiência marcada pela migração. O filme reúne depoimentos de africanos que vivem na Suíça e os articula à figura de um astronauta que retorna à Terra depois de trinta anos no espaço, fazendo dessa presença uma tradução visual para o sentimento de permanecer estrangeiro mesmo depois de ter construído uma vida em outro lugar. O traje espacial prolonga fisicamente a distância que separa o sujeito do ambiente, permitindo que ele circule pela cidade enquanto o mantém apartado daquilo que o cerca.

Durante a conversa de 2020, Kantarama explicou que chegou à imagem do astronauta enquanto buscava uma camada poética capaz de responder ao que os personagens diziam sobre suas próprias experiências. Ao caminhar pelas ruas de Winterthur protegido por uma roupa que o mantém vivo e, ao mesmo tempo, o separa do mundo, esse corpo deslocado transforma em situação concreta aquilo que os depoimentos elaboram verbalmente. A dificuldade de retorno e a sensação de continuar fora de lugar deixam de permanecer no campo da abstração e passam a ocupar a paisagem cotidiana, como se a cidade também pudesse ser observada a partir de outro planeta.

Essa fabulação participa do trabalho

documental porque cria uma forma para uma experiência que não possui uma imagem imediata. O astronauta não funciona como ilustração dos depoimentos nem como personagem de uma narrativa paralela; sua presença reorganiza o espaço filmado e oferece ao espectador uma maneira de perceber corporalmente a separação descrita pelos entrevistados. A imagem inventada amplia o alcance do testemunho, aproximando o filme daquilo que Saidiya Hartman identifica como a necessidade de produzir formas capazes de enfrentar experiências que os arquivos e os registros disponíveis não conseguem representar por completo (Hartman, 2008).

A relação entre documentário e imaginação se torna especialmente produtiva nesse ponto, porque filmar o real também pode exigir a invenção de imagens para estados de existência que não se apresentam diretamente à câmera. É nesse sentido que Deleuze, ao escrever sobre o cinema de Jean Rouch e Pierre Perrault, reconhece na função fabuladora uma potência capaz de transformar a experiência em memória e lenda, produzindo uma verdade que não depende da simples reprodução dos fatos (Deleuze, 1990). Em *Eterialidade*, a ficção científica permite que a migração seja percebida como uma condição sensível, inscrita no corpo do astronauta e na distância que ele carrega consigo enquanto atravessa a cidade.

Tecnologia, magia e outros sistemas de conhecimento

Em *Olá, Chuva* (*Hello, Rain*, de C.J. Obasi), a relação entre ficção científica e sobrenatural estrutura o próprio princípio de invenção do filme. Inspirado no conto "*Hello, Moto*", de Nnedi Okorafor, o curta acompanha uma cientista-bruxa que combina tecnologia com juju para criar perucas capazes de conceder poderes a ela e às amigas, até que os efeitos da experiência escapam ao seu controle. O termo juju, usado em diferentes contextos da África Ocidental, refere-se de maneira ampla a práticas, objetos e forças associados ao poder espiritual ou à intervenção sobre o mundo, embora seu significado varie conforme a cultura e a situação em que é empregado. No filme, ele não aparece como uma referência genérica ao oculto, mas como parte de um sistema de conhecimento que participa ativamente da invenção tecnológica.

A expressão "cientista-bruxa" concentra essa articulação porque descreve uma personagem cujo trabalho reúne procedimentos que o pensamento moderno ocidental costuma separar. Sua criação envolve pesquisa e domínio técnico enquanto mobiliza forças espirituais reconhecidas como capazes de produzir efeitos concretos. Ao colocar juju e tecnologia dentro do mesmo processo inventivo, o filme aproxima-se do que Okorafor chama de *Africanjujuism*, uma vertente da fantasia fundada na "mescla contínua de espiritualidades e cosmologias africanas reais com o imaginativo" (Okorafor, 2019). A categoria permite compreender como essas cosmologias participam da construção do mundo ficcional sem serem reduzidas a ornamento cultural ou explicadas a partir de uma hierarquia entre conhecimento racional e superstição.

Essa articulação também impede que o filme seja lido apenas como metáfora de uma conciliação entre tradição e modernidade, formulação que frequentemente transforma realidades históricas complexas em polos abstratos. Em *Olá, Chuva*, as personagens produzem conhecimento ao inventar dispositivos, testar seus efeitos e lidar com consequências que não haviam previsto, enquanto o poder espiritual integra esse percurso desde o início. A ficção científica surge da especulação sobre aquilo que diferentes formas de saber podem produzir quando atuam conjuntamente, fazendo com que a pergunta sobre onde termina a ciência e começa a feitiçaria perca parte de sua utilidade.

Essa discussão reaparece em *Mami Wata* (*Mami Wata*, de C.J. Obasi), projeto que Obasi ainda desenvolvia quando participou da conversa de 2020 e que estreou em Sundance em 2023. A narrativa se passa em Iyi, comunidade costeira organizada em torno do culto à divindade das águas *Mami Wata* e da autoridade espiritual de Mama Efe, cuja posição começa a ser contestada depois da morte de uma criança. A chegada de homens armados que prometem modernização e progresso tecnológico transforma essa crise religiosa em disputa política, colocando em circulação diferentes projetos para o futuro da comunidade. A apresentação do filme em Sundance recorreu à expressão *folk-futurist* para descrever uma fábula situada num espaço que parece suspenso entre temporalidades, característica que ajuda a perceber como Obasi constrói o futuro sem depender de uma paisagem reconhecivelmente tecnológica (Sundance Institute, 2023).

Ao falar sobre o filme, Obasi insiste na busca por equilíbrio e harmonia, porque nenhuma das forças em disputa oferece uma resposta suficiente para os conflitos de Iyi. A autoridade espiritual de Mama Efe é abalada pela incapacidade de impedir a morte da criança, enquanto os defensores do progresso exploram a insatisfação coletiva para impor uma ordem violenta. O filme acompanha uma comunidade obrigada a reconsiderar as instituições que organizam sua vida sem tratar a mudança como ruptura automática com seus sistemas espirituais.

Mami Wata contribui para pensar a relação entre futurismo e sobrenatural ao imaginar a modernidade fora de uma trajetória única, segundo a qual o avanço histórico dependeria do abandono de cosmologias e práticas religiosas. O futuro de Iyi é construído por meio de uma disputa sobre as formas de conhecimento que continuarão orientando a comunidade e sobre a autoridade capaz de conduzir as transformações consideradas necessárias. A fabulação sobrenatural oferece a Obasi uma maneira de examinar esse processo a partir de uma sociedade cujas escolhas não precisam repetir o modelo de modernização apresentado como universal.

O sobrenatural e a expansão do possível

Os filmes sobrenaturais entram nessa discussão porque recorrem à fabulação para ampliar aquilo que pode existir dentro do mundo narrado. Isso não significa classificá-los como africanofuturistas nem transformar toda presença espiritual em imagem do futuro, mas reconhecer que, tanto na ficção científica quanto nessas narrativas, a invenção de outras regras modifica aquilo que pode ser vivido e imaginado. A relação com o fantástico clássico, definido por Todorov a partir da hesitação entre uma explicação natural e outra sobrenatural para um acontecimento inexplicável, torna-se especialmente reveladora, porque nesses filmes o sobrenatural participa da própria ordem do mundo e não surge como uma ruptura provisória a ser decifrada (Todorov, 1980).

Em *Dëmm – As Devoradoras de Almas* (*Dëmm*, Aïda Captijn), Mati atravessa Dakar sem conseguir elaborar a morte da mãe até que o encontro com uma irmandade de mulheres devoradoras de almas desencadeia uma transformação que atinge seu corpo e sua relação com aquilo que herdou. A figura do dëmm, associada ao medo, adquire uma dimensão ambivalente porque a irmandade que inicialmente parece ameaçá-la também oferece uma forma de pertencimento.

A metamorfose torna o luto visível ao inscrevê-lo no corpo da personagem e ao alterar sua maneira de se reconhecer. Com isso, o filme evita reduzir a perda a uma experiência interior e faz dela uma força capaz de reorganizar a relação de





O Despertar de Anam (Likarion Wainaina, 2026)

Mati consigo mesma e com as outras mulheres. O monstruoso deixa de ocupar um lugar exterior e passa a participar do processo pelo qual ela compreende aquilo em que pode se transformar.

Em *Cabra* (Goat, de Judy Kibinge), o sobrenatural se organiza em torno de uma dívida ancestral que alcança Suki quando ela deixa a cidade acreditando estar a caminho de uma viagem romântica e chega a uma fazenda marcada pela presença da árvore Mugumo e pelo sacrifício de uma cabra. O que parecia apenas um deslocamento para um espaço desconhecido transforma-se num confronto com uma obrigação herdada, cuja permanência independe do fato de a personagem conhecer ou não a história de sua linhagem.

A vida urbana de Suki não a coloca fora das relações que vinculam família, ancestralidade e território, e o horror se desenvolve quando ela percebe que a distância não desfez esses laços. A dívida continua atuando no presente porque foi transmitida antes que pudesse ser reconhecida, fazendo com que o passado deixe de funcionar como lembrança e passe a interferir diretamente em sua experiência. Judy Kibinge descreve o filme como um thriller afroespiritual sobre dívida ancestral, formulação que ajuda a compreender a natureza específica da ameaça. O medo nasce de uma relação antiga que permanece inscrita na família e no lugar, enquanto a fazenda se torna o espaço em que aquilo que havia sido ignorado volta a exigir reconhecimento.

Em O *Despertar de Anam* (*Anam's Wake*, de Likarion Wainaina), a Morte integra a própria organização social, podendo ser convocada e submetida a negociações mediadas por pranteadores profissionais e por procedimentos específicos de passagem. Esse sistema transforma o luto numa prática coletiva sustentada por conhecimentos reconhecidos, embora a experiência de Anam revele os limites desse domínio. Acostumada a orientar outras pessoas e a conduzir rituais diante da Morte, ela continua marcada pela perda da mãe, cuja presença permanece ativa apesar de sua familiaridade com esses processos.

A fabulação dá forma a esse impasse ao imaginar um mundo em que a morte pode assumir uma presença concreta sem que o sofrimento se torne plenamente administrável. Aquilo que Anam reprime retorna como força capaz de interferir em sua vida, aproximando o filme da noção de assombração formulada por Avery Gordon, segundo a qual uma violência não resolvida continua atuando no presente e altera a percepção do tempo (Gordon, 2008). Wainaina descreve esse sofrimento como algo que permanece "nas sombras" até encontrar uma ocasião para reaparecer, e o sobrenatural permite que essa permanência adquira corpo dentro da narrativa (Nzyoka, 2026).

Fabulação e obrigação de transparência

Ao longo da trajetória de circulação dos cinemas africanos, reaparece a expectativa de que os filmes ofereçam um acesso direto e inteligível ao continente, explicando seus conflitos e identidades como se sua principal função fosse fornecer ao público uma chave de leitura cultural. Mesmo quando nasce de uma curiosidade legítima, essa expectativa tende a converter a obra em documento sobre uma realidade externa e a limitar o espaço concedido à invenção formal. É nesse sentido que a reflexão de Chimamanda Ngozi Adichie sobre a história única permanece pertinente: os estereótipos se tornam especialmente poderosos quando uma narrativa parcial adquire autoridade para representar toda a experiência de um povo (Adichie, 2009).

Todo filme produz algum conhecimento sobre os mundos que representa, porém essa capacidade documental se torna restritiva quando se presume que os cinemas africanos devem manter uma relação de transparência com a realidade, tornando contextos e conflitos imediatamente legíveis para quem os observa de fora (Glissant, 1997). A fabulação desfaz essa exigência ao permitir que o continente apareça como espaço de invenção, no qual cineastas podem criar outras leis para a experiência sem que cada entidade sobrenatural ou tecnologia precise ser traduzida como alegoria pedagógica de uma realidade nacional. A imaginação participa, assim, da elaboração de formas de existência que o realismo, sozinho, talvez não pudesse tornar sensíveis.

Essas fabulações permanecem profundamente ligadas aos lugares e aos sistemas de conhecimento dos quais emergem. A árvore Mugumo organiza o mundo espiritual de *Cabra* de uma maneira que não poderia ser reproduzida pela simples substituição por outra árvore, assim como o juju de *Olá, Chuva* e a presença de *Mami Wata* carregam histórias que excedem qualquer ideia genérica de magia ou divindade. Em *Zumbis*, a experiência urbana de Kinshasa determina o ritmo e a visualidade do filme, mostrando que a liberdade de inventar não depende do abandono da especificidade. O enraizamento cultural pode sustentar a fabulação sem transformar a obra numa peça de representação destinada a explicar um povo a quem o observa de fora.

Quem pode desenhar o futuro?

Em outro momento da conversa de 2020, Jim Chuchu afirma que o futurismo é um ato de desenhar o futuro, formulação que desloca a discussão da previsão para a disputa pelas formas de vida que começam a ser construídas no presente (Eshun, 2003). Ao observar que vivemos num mundo desenhado por homens e que "tudo está em chamas", Jim chama atenção para a necessidade de imaginar outros princípios de organização social, elaborados por mulheres, pessoas queer e sujeitos afastados dos centros de poder que produziram muitas das crises atuais. A questão alcança, portanto, as estruturas que regulam esse mundo e definem quem pode participar de sua construção.

Essa perspectiva exige que a análise ultrapasse a celebração imediata de corpos negros em ambientes tecnologicamente avançados, pois uma transformação visual pode conviver com relações de poder profundamente conhecidas. O interesse político de uma fabulação depende da maneira como a sociedade imaginada produz pertencimento e das vidas que considera descartáveis. Um futuro visualmente novo pode preservar hierarquias antigas, e a inclusão de personagens historicamente excluídos perde parte de sua força quando eles permanecem

inseridos em instituições organizadas pelos mesmos princípios que os afastaram do centro no presente.

É a partir dessa preocupação que Jim formula sua crítica a Wakanda. Embora reconheça a potência visual de *Pantera Negra*, ele pergunta onde aquela nação esteve durante a escravidão e o colonialismo e se seu isolamento significou aceitar que o sofrimento de outros povos negros não lhe dizia respeito. "Temos perguntas para Wakanda", afirma, acrescentando que "a beleza pode seduzir as pessoas de maneiras profundamente problemáticas".Sua provocação revela como uma imagem afirmativa da África pode produzir fascínio e tornar menos visíveis as implicações políticas do mundo que apresenta.

As imagens de prosperidade e poder africanos respondem a uma longa história de representações degradantes, mas essa função reparadora não as torna imunes à crítica. Uma cidade tecnologicamente deslumbrante pode continuar organizada por exclusões, assim como imagens de luxo e soberania podem acomodar relações sociais herdadas do colonialismo. Para Jim, o valor político da fabulação precisa ser examinado a partir do mundo que ela projeta e das relações que torna imagináveis, já que a criação de uma estética nova não garante a construção de um futuro capaz de romper com as estruturas do presente.

Devolver o olhar

Para Jim, imaginar o futuro envolve também confrontar as instituições que, durante muito tempo, produziram diagnósticos sobre a África e determinaram de fora quais deveriam ser suas prioridades. Ao mencionar organismos como a Organização Mundial da Saúde e a ONU, ele chama atenção para uma ordem em que o continente costuma aparecer como objeto de classificação e intervenção, enquanto aos próprios africanos raramente é reconhecida a autoridade para avaliar quem os observa. "O que significa quando os africanos começam a olhar de volta, quando começam a classificar o mundo?", pergunta, defendendo que os criadores do continente exercitem a capacidade de responder aos discursos que tradicionalmente falaram em seu nome.

A experiência dos vistos torna concreta essa assimetria, pois o solicitante africano é submetido a critérios que determinam se ele merece atravessar uma fronteira, embora quase nunca possa dirigir o mesmo julgamento a quem deseja entrar no continente. Jim estende essa inversão ao campo da produção cultural e pergunta: "Vocês são dignos de nos contextualizar? Têm legitimidade para se apropriar de nossos materiais?". O desenho de futuros passa, em sua formulação, pela criação de uma posição crítica a partir da qual os africanos possam interrogar as instituições que os descrevem e contestar a autoridade daqueles que transformam suas experiências em conhecimento ou matéria de criação.

Imaginar para além do realismo

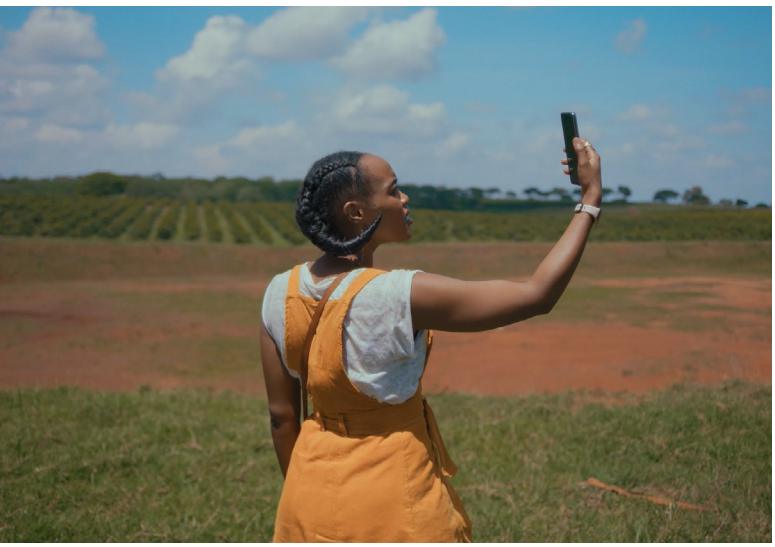
A conversa promovida pelo Quartiers Lointains não oferece uma resposta definitiva para a disputa entre afrofuturismo e africanofuturismo, e justamente nessa ausência de consenso reside uma de suas contribuições mais produtivas. Kantarama Gahigiri encontra no africanofuturismo uma forma de reconhecer os lugares e as experiências a partir dos quais determinadas obras são concebidas, enquanto C.J. Obasi insiste que histórias enraizadas em contextos africanos não deveriam ser automaticamente absorvidas por uma categoria formulada nos Estados Unidos. Sofia Alaoui

recorda que um cineasta pode recorrer à ficção científica sem começar pela adesão a uma teoria, ao passo que Jim Chuchu interroga a separação produzida pelo prefixo “afro” e denuncia sua transformação em linguagem de mercado.

A força dessas posições não depende de sua reconciliação, pois a própria disputa pelo nome participa das relações que determinam como as imagens são interpretadas e circulam. O afrofuturismo continua sendo fundamental para compreender uma tradição artística e política desenvolvida no interior da diáspora negra, enquanto o africanofuturismo desloca a atenção para obras concebidas a partir do continente e de seus diferentes contextos. Quando qualquer um desses conceitos passa a anteceder o encontro com o filme, porém, sua singularidade corre o risco de desaparecer sob a função de exemplificar um fenômeno já definido.

A ficção científica e o sobrenatural encontram um território comum na capacidade de instaurar experiências que não cabem inteiramente nas convenções do realismo. Esse movimento permite interrogar a memória quando as máquinas também podem fabricar imagens, dar forma corporal ao deslocamento ou fazer do luto uma presença que atua sobre o mundo. As fabulações examinadas aqui permanecem ligadas a lugares e sistemas de conhecimento específicos, mas essa localização não as condena à tarefa de representar uma África homogênea nem de oferecer ao espectador uma explicação cultural transparente.

A pergunta que atravessa a conversa de 2020 diz respeito às condições sob as quais esses mundos podem ser imaginados, nomeados e colocados em circulação. Trata-se de saber quem possui autoridade para definir o sentido das imagens e quais estruturas determinam aquilo que poderá ser reconhecido como conhecimento ou invenção. Nos termos de Jacques Rancière, essa disputa integra uma partilha do sensível, uma vez que a política envolve aquilo que se torna visível, as formas de discurso consideradas legítimas e os sujeitos aos quais se reconhece a capacidade de falar (Rancière, 2004). Imaginar para além do realismo significa disputar esses limites.





Cabra (Judy Kibinge, 2025)

Nota sobre a fonte

As falas de Claire Diao, Sofia Alaoui, Jim Chuchu, Kantarama Gahigiri e C.J. Obasi citadas neste texto foram extraídas de uma conversa mediada por Ana Camila Esteves durante a edição on-line de 2020 da Mostra de Cinemas Africanos. A gravação foi transcrita, traduzida e editada para publicação. A gravação da conversa está disponível no canal da Mostra de Cinemas Africanos no YouTube.

Filmografia

BAM BAM (*Bam Bam*). Direção: Tolulope Itegboje. Nigéria, 2025.

CABRA (*Goat*). Direção: Judy Kibinge. Quênia, 2025.

DËMM (*Dëmm*). Direção: Aïda Captijn. Suíça/Senegal, 2025.

E SE AS CABRAS MORREREM? (*Qu'importe si les bêtes meurent*; título internacional: *So What If the Goats Die?*). Direção: Sofia Alaoui. França/Marrocos, 2019.

ESTE FOI AO MERCADO (*This One Went to the Market*). Direção: Jim Chuchu. Quênia, 2017.

ETERIALIDADE (*Ethereality*). Direção: Kantarama Gahigiri. Suíça/Ruanda, 2019.

MAMI WATA (*Mami Wata*). Direção: C.J. Obasi. Nigéria/Benim, 2023.

MEMÓRIA DA PRINCESA MUMBI (*Memory of Princess Mumbi*). Direção: Damien Hauser. Quênia/Suíça/Arábia Saudita, 2025.

O DESPERTAR DE ANAM (*Anam's Wake*). Direção: Likarion Wainaina. Quênia, 2026.

OLÁ, CHUVA (*Hello, Rain*). Direção: C.J. Obasi. Nigéria, 2018.

PANTERA NEGRA (*Black Panther*). Direção: Ryan Coogler. Estados Unidos, 2018.

ZUMBIS (*Zombies*). Direção: Baloji. República Democrática do Congo/Bélgica, 2019.

Referências bibliográficas

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. *The danger of a single story*. TEDGlobal, 2009.

DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo: cinema 2*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

ESHUN, Kodwo. *Further considerations on Afrofuturism*. The New Centennial Review, v. 3, n. 2, p. 287–302, 2003.

ESTEVES, Ana Camila (mediação). *Afrofuturistik*: conversa com Claire Diao, Sofia Alaoui, Jim Chuchu, Kantarama Gahigiri e C.J. Obasi. Mostra de Cinemas Africanos, edição on-line, 2020.

GLISSANT, Édouard. *Poetics of relation*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1997.

GORDON, Avery F. *Ghostly matters: haunting and the sociological imagination*. 2. ed. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2008.

HARTMAN, Saidiya. *Venus in two acts*. Small Axe, v. 12, n. 2, p. 1–14, 2008.

ITEGBOJE, Tolulope. Director's statement. *Bam Bam*, site oficial, 2025.

KIBINGE, Judy. *About me*. Site oficial de Judy Kibinge, s.d.

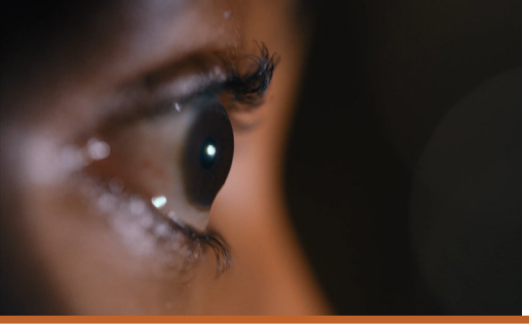
NZYOKA, Nzula. Kenyan thriller "*Anam's Wake*" set to premiere on July 31. KBC Digital, 24 jun. 2026.

OKORAFOR, Nnedi. *Africanfuturism defined*. Nnedi's Wahala Zone Blog, 2019.

RANCIÈRE, Jacques. *The politics of aesthetics: the distribution of the sensible*. Tradução de Gabriel Rockhill. London: Continuum, 2004.

SUNDANCE INSTITUTE. *Mami Wata*. Sundance Film Festival, 2023.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 2010.





PRODUZIR CINEMA NO QUÊNIA:

conversa com Juliana Kabua, Wambui Gathee e Habiba Gicheru

***por* Ana Camila Esteves**

A presença de vários filmes quenianos na programação da Mostra de Cinemas Africanos em 2026 acompanha um período de intensa atividade no audiovisual do país, com longas, curtas e séries circulando por festivais internacionais, plataformas digitais, salas comerciais e espaços alternativos de exibição. O documentário continua ocupando uma posição importante, enquanto projetos de ficção e filmes de gênero ampliam sua presença dentro e fora do Quênia. Observado a partir dos títulos que chegam ao circuito internacional, esse movimento pode transmitir a impressão de que o setor já alcançou alguma estabilidade, mas as experiências das produtoras Juliana Kabua, Wambui Gathee e Habiba Gicheru revelam um cenário no qual o aumento da produção convive com uma questão ainda sem resposta: como transformar a realização de um filme em condições para produzir o seguinte?

Kabua atua na LBx Africa, produtora independente sediada em Nairóbi que trabalha com desenvolvimento, produção, distribuição e estratégias de impacto, e participou de diferentes laboratórios e mercados internacionais. Gathee é responsável pela área de exibições e curadoria da Docubox, organização que há mais de uma década atua no desenvolvimento do documentário na África Oriental. Gicheru construiu sua trajetória entre a coordenação de produção, o documentário e a produção criativa de ficção, além de integrar iniciativas de formação como o Great Lakes Creative Producers Lab. A partir de posições diferentes dentro desse ecossistema, as três reconhecem que hoje existem mais filmes, profissionais e possibilidades de formação do que havia há uma década, embora o acesso aos recursos continue desigual e a continuidade das carreiras dependa de estruturas ainda frágeis.

Uma indústria que produz mais — e produz de outra maneira

Juliana Kabua situa uma transformação importante por volta de 2015. Antes disso, segundo ela, um longa-metragem podia ser produzido a cada dois ou três anos, às vezes em intervalos ainda maiores. Hoje, vários filmes são realizados anualmente, enquanto canais comerciais e plataformas como a Showmax estimularam a produção de séries e a experimentação com formatos que antes encontravam pouco espaço. “Há uma infraestrutura melhor agora. Hoje temos vários filmes sendo produzidos todos os anos, portanto houve crescimento, sem dúvida.”

A expansão também foi favorecida por organizações que passaram a apoiar projetos fora

das estruturas comerciais mais estabelecidas, especialmente documentários e obras independentes. Para Kabua, porém, a quantidade de filmes realizados não é suficiente para medir a solidez do setor, porque produzir com maior frequência não significa necessariamente que as empresas e os profissionais envolvidos consigam manter suas atividades depois da conclusão de cada trabalho.

Wambui Gathee percebe a mesma transformação a partir de sua entrada na indústria, entre 2017 e 2018, quando o acesso era mais controlado por grupos profissionais já estabelecidos. "Havia muito gatekeeping. Durante bastante tempo, existiu um grupo de pessoas que era conhecido por fazer filmes. Se você não tivesse o apoio certo ou algum respaldo financeiro, produzir se tornava muito difícil." Nos últimos anos, programas de formação, fundos e iniciativas direcionadas a realizadores emergentes abriram novas possibilidades, ao mesmo tempo que os próprios profissionais passaram a criar redes de colaboração. "A jornada solitária de ser cineasta, ou de começar como cineasta, ficou um pouco mais fácil por causa das colaborações que estão surgindo e das oportunidades que agora existem."

Habiba Gicheru identifica outra dimensão dessa mudança: a transformação do próprio lugar ocupado pelos profissionais quenianos nas produções. Segundo ela, a indústria se desenvolveu durante muito tempo a partir de uma forte base de prestação de serviços para projetos concebidos em outros lugares, em que as equipes locais assumiam principalmente tarefas de planejamento, logística e execução. "Historicamente, a indústria queniana começou com uma base de trabalhos de service production e, ao longo do tempo, os realizadores foram conquistando maior independência sobre suas próprias visões criativas." Hoje, ao entrar em um projeto, Gicheru diz estar interessada em "ir fundo na história e contribuir de uma forma que tenha valor para a equipe criativa", uma mudança que também favoreceu maior circulação dos profissionais entre ficção, documentário, séries, publicidade e cinema de gênero.

Para Gicheru, essa autonomia aparece ainda na possibilidade de os produtores decidirem com maior clareza quais histórias querem acompanhar e com quem desejam trabalhar. A maior visibilidade de filmes africanos dentro da própria região também ampliou as referências disponíveis para quem está começando, permitindo imaginar projetos ambiciosos sem perder de vista os limites concretos de orçamento e cronograma. "Assistir a filmes de Hollywood e de outras indústrias maiores, como a da África do Sul, também me influencia: faz com que eu queira sonhar grande, experimentar com as nossas histórias e testar diferentes formas e estilos de fazer cinema."

O dinheiro chega ao filme, mas nem sempre permanece

O financiamento é o ponto em que esse crescimento encontra seus limites mais evidentes. Kabua observa que os recursos disponíveis no Quênia continuam baixos quando comparados aos de outras regiões africanas, o que interfere nas condições de produção e na possibilidade de os filmes competirem internacionalmente. "O outro lado desse crescimento é que o financiamento costuma ser muito pequeno. Por causa disso, os valores de produção ficam comprometidos e se torna difícil competir com outras regiões."

Os orçamentos restritos obrigam muitos projetos a operar dentro de escalas reduzidas, enquanto o mercado interno ainda não oferece retorno suficiente para sustentar sozinho uma produtora independente. "O nosso mercado é pequeno demais para que alguém possa construir de maneira sustentável apenas dentro do mercado queniano e continuar produzindo filmes." A

questão, para Kabua, está em criar uma estrutura capaz de financiar as obras, fazê-las circular e devolver parte da receita às empresas e aos profissionais envolvidos em sua realização.

Gathee relaciona essa fragilidade à dependência de fundos e editais. “Há definitivamente uma lacuna no ecossistema, porque muitos cineastas dependem fortemente de grants, principalmente porque não ganham dinheiro com os filmes que produzem.” A existência desses recursos tornou possíveis muitos projetos que dificilmente encontrariam financiamento comercial, mas também criou uma competição na qual profissionais com filmes concluídos, circulação internacional e um portfólio consolidado acumulam vantagens. Gathee se refere a eles como “the usual suspects”, os nomes que aparecem repetidamente entre os selecionados porque já dispõem do histórico que os financiadores procuram. “Há muitos cineastas emergentes que não recebem a mesma oportunidade de competir por esses recursos.”

O gatekeeping que ela encontrava no início da carreira, portanto, não desapareceu por completo. Hoje existem mais portas de entrada, mas algumas delas exigem justamente o currículo que um produtor iniciante ainda não teve oportunidade de construir. A contradição ajuda a explicar por que um setor pode apresentar crescimento visível e, ao mesmo tempo, manter muitos profissionais presos à busca permanente pelo próximo edital.

Os laboratórios internacionais ocupam uma posição importante nesse sistema. Kabua os considera fundamentais para sua formação como produtora, especialmente em uma região onde o acesso a escolas de cinema e estruturas regulares de profissionalização ainda é limitado. “Para mim, esses espaços constroem comunidades. Foram lugares onde aperfeiçoei minha prática e consegui perceber minhas forças, minhas lacunas e os pontos cegos do meu trabalho como produtora.” Eles permitem desenvolver projetos e conhecer profissionais que já conseguiram realizar e fazer circular seus filmes, mas Kabua reconhece uma distância considerável entre a quantidade de projetos que passa por esses programas e o número daqueles que chega efetivamente à produção.

Gicheru formula esse limite de maneira direta: “Saber apresentar um projeto é metade da batalha. Um bom pitch pode abrir uma porta, mas não garante que haverá financiamento do outro lado.” Para ela, os laboratórios fazem um trabalho importante de formação e construção de redes, porém a sustentabilidade das carreiras depende de que as estruturas de financiamento cresçam no mesmo ritmo. Também é necessário que as oportunidades considerem as diferenças entre países, estágios de carreira e tipos de projeto, em vez de oferecer um mesmo percurso para produtores que partem de condições muito distintas.

Kabua percebe uma mudança positiva quando alguns programas realizados no continente começam a examinar essas condições concretas, em vez de reproduzir modelos europeus ou norte-americanos. “Os laboratórios estão começando a olhar para as nossas diferentes regiões e a perguntar o que realmente precisamos fazer para produzir filmes na África, fora das estruturas que a Europa e os Estados Unidos construíram para si.” Isso envolve pensar quanto financiamento pode ser levantado localmente, que políticas ainda faltam, como utilizar espaços comunitários para exibição e de que maneira colaborações entre países africanos podem ampliar as possibilidades de produção e circulação.

Filmes quenianos diante de públicos quenianos

A questão da continuidade também passa pelo público. A partir de sua experiência com curadoria e exibição na Docubox, Gathee lembra que o documentário sempre enfrentou

dificuldades particulares de comercialização. “Vender um documentário é muito difícil. Até vender ingressos para que as pessoas assistam a um documentário tem sido difícil ao longo dos anos.” Ela percebe, contudo, uma mudança recente em torno de filmes como *Softie*, *The Battle for Laikipia* e *How to Build a Library*, que recorreram a diferentes estratégias de circulação e ajudaram a ampliar o interesse dos espectadores. “Tem havido maneiras muito criativas de trabalhar a distribuição, e agora vemos mais espectadores interessados em documentários. Isso é bastante estimulante.”

Gicheru também considera que o cinema independente queniano possui um público próprio, que vem se ampliando à medida que a distribuição deixa de ser tratada como uma preocupação posterior à realização do filme. “Para mim, o cinema independente queniano sempre teve seu público e continua expandindo suas fronteiras, com a distribuição se tornando um interesse central nas conversas sobre cinema, não apenas como algo a ser pensado depois, mas como uma estratégia que precisamos considerar desde o desenvolvimento do projeto.” Diante das limitações do circuito comercial, muitos realizadores organizam suas próprias sessões ou recorrem ao VOD, enquanto eventos como o NBO Film Festival e o Diani Film Festival permitem que filmes independentes encontrem espectadores locais, tenham eles estreado antes no exterior ou não.

As sessões de impacto, segundo Gicheru, ampliam ainda mais esse alcance ao levar os filmes para além dos públicos habituais de cinema e construir formas de circulação em comunidades e outros espaços. Ela cita também o surgimento de empresas como a Bigger Motion, voltada a vendas, distribuição e impacto de filmes africanos e da diáspora e atualmente envolvida na circulação regional de títulos como *Memory of Princess Mumbi* e *The Battle for Laikipia*. Pequenas salas, festivais, estratégias de impacto e formatos alternativos começam assim a formar uma rede de acesso que não depende exclusivamente da televisão, das plataformas digitais ou dos cinemas comerciais.

É significativo que Gicheru escolha justamente Softie e The Battle for Laikipia quando pensa em filmes que produziram mudanças no audiovisual do país. Em vez de voltar apenas a um marco já consagrado como Nairobi Half Life, ela chama atenção para obras recentes que permaneceram muito próximas de questões e personagens quenianos. Para a produtora, esses documentários foram importantes por registrar realidades do país sem abrir mão de ambição formal e por permitir que públicos africanos se relacionassem com essas histórias enquanto elas aconteciam.



O Despertar de Anam **(Likarion Wainaina, 2026)**

A importância desses filmes não se resume à representação. Gicheru observa que obras capazes de circular e ser reconhecidas dentro e fora do país passam a funcionar também como referências profissionais para a própria indústria. Elas demonstram que existem produtores, diretores e equipes técnicas capazes de construir filmes visualmente elaborados e narrativamente complexos e oferecem um repertório comum para que outros profissionais discutam roteiro, produção e pós-produção a partir de trabalhos quenianos. A circulação internacional, nesse sentido, ganha relevância quando retorna ao ambiente em que o filme foi produzido e passa a alimentar outras conversas, outros projetos e novas referências de trabalho.

O que permanece depois do filme

A sustentabilidade de uma produtora depende, por fim, da capacidade de construir alguma coisa que permaneça entre um projeto e outro. Kabua insiste que o trabalho criativo precisa ser acompanhado por estrutura administrativa, prestação de contas e uma estratégia financeira que não desapareça ao final de cada produção. "Na essência, este é um trabalho criativo e, ao mesmo tempo, é um negócio. Prestar atenção aos dois aspectos é tudo, porque um não pode se sobrepor ao outro."

Essa estrutura, para ela, não deve afastar os produtores das escolhas artísticas, mas permitir que elas sejam sustentadas. "É preciso construir uma maneira própria de trabalhar, com valores e uma infraestrutura que tornem a realização dos filmes sustentável, agradável e autêntica em relação ao que o produtor e o diretor estão desenvolvendo." A maior autonomia criativa descrita por Gicheru depende justamente dessa possibilidade de escolher projetos, construir relações de trabalho duradouras e não ocupar apenas uma função operacional determinada pelas necessidades de uma produção externa.

A pergunta formulada por Gathee concentra boa parte do problema discutido pelas três produtoras: "Como os cineastas podem ganhar dinheiro e reinvesti-lo na realização de outro filme?" O audiovisual queniano dispõe hoje de mais profissionais, projetos, programas de formação e caminhos de circulação do que há uma década, e as transformações descritas por Kabua, Gathee e Gicheru indicam que a mudança não é apenas quantitativa. Há produtores reivindicando maior participação criativa, públicos sendo construídos para filmes independentes e redes locais e regionais tentando assumir funções que antes dependiam quase inteiramente de estruturas externas. O ponto ainda em aberto é o que acontece depois que cada projeto termina. Enquanto o conhecimento acumulado, as relações profissionais e alguma parcela da receita de um filme não puderem alimentar o seguinte, boa parte desse crescimento continuará sendo construída projeto a projeto, exigindo que produtores experientes recomecem continuamente a busca pelas condições necessárias para permanecer produzindo.

Texto elaborado a partir de respostas enviadas em áudio e por escrito por Juliana Kabua, Wambui Gathee e Habiba Gicheru. As falas foram traduzidas e editadas para clareza e concisão.



Juliana Kabua é produtora queniana e integra a equipe da LBx Africa. Produziu curtas como *Ten O'Clock, Ziwa, Disk* e *Stero*, exibido no Festival Internacional de Cinema de Roterdã em 2024. Participou de programas como Ouaga Film Lab, Durban FilmMart, Rotterdam Lab e Creative Producer Indaba. Também atua na formação de novos profissionais como project manager do Great Lakes Creative Producers Lab, voltado a produtores emergentes da África Oriental.



Wambui Gathee é diretora, produtora, curadora de cinema e fotógrafa queniana. Atua como Screenings Manager e Film Curator na Docubox, onde trabalha com programação, exibição e formação de público para documentários. Foi produtora regional de impacto da campanha Sema Stori, que acompanhou dez curtas documentais, e dirigiu o curta *Love Zawadi*. É alumni do Southern Africa–Locarno Industry Academy e do Some Fine Day Pix.



Habiba Gicheru é produtora criativa queniana e alumni do Some Fine Day Pix 2021. Atua como coordenadora de produção na We Are Not The Machine, produtora sediada em Nairóbi, e como coordenadora de projetos do Great Lakes Creative Producers Lab. Com experiência em documentário, ficção, podcasts e projetos comerciais, também trabalha no desenvolvimento de filmes, incluindo concepção de histórias, roteiro e casting.

CINEASTAS CONVIDADOS

2026

MOSTRA DE CINEMAS AFRICANOS







CHLOÉ AÏCHA BORO

BURKINA FASO

Chloé Aïcha Boro é cineasta, escritora, roteirista e produtora burkinabé. Antes do cinema, estudou Letras e trabalhou como jornalista na imprensa escrita, no rádio e na televisão. Sua obra documental investiga relações de trabalho, família, herança e poder em filmes como *France-Aurevoir, le nouveau commerce triangulaire*, *Le Loup d'or de Balolé*, vencedor do Étalon d'or de documentário no FESPACO 2019, e *Al Djanat, paradis originel. As Desvirtuosas*, seu primeiro longa de ficção, parte de uma memória familiar para acompanhar duas mulheres diante das escolhas que lhes foram negadas.





DAMIEN HAUSER

SUIÇA/QUÊNIA

Damien Hauser é cineasta e roteirista suíço-queniano, nascido em Zurique em 2001. Começou a realizar curtas-metragens ainda na infância e estudou cinema na SAE entre 2016 e 2020. Nos últimos anos, dirigiu três longas-metragens exibidos em festivais como Tallinn Black Nights, IFFR Rotterdam e BFI London, além de ter trabalhos disponíveis na Netflix. Em 2024, fundou a produtora Hauserfilm.



longas

As Desvirtuosas

Les Invertueuses

Sinopse

Em Burkina Faso, em meio ao avanço de grupos jihadistas, Natie, uma adolescente insegura, descobre por acaso que sua avó se casou com um homem que não amava. Determinada a reparar esse destino interrompido, ela inicia uma busca que também a confronta com suas próprias inseguranças. Será que conseguirá se libertar?

Direção Aïcha Chloé Boro **Roteiro** Aïcha Chloé Boro **Produção** Les Productions Métissées, La Crabe Production, S'Imagine Films, Quizas Productions, Komo Production, Canal+ **Fotografia** Philippe Radoux Bazzini **Elenco** Serge Henry, Larabie Dimzouré, Hafissata Coulibaly, Carole Ouedraogo, Désiré Yameogo, Aïda Dankanmbary, Grace Ouedraogo

BURKINA FASO, FRANÇA | 2025 | 97 MIN | FICÇÃO | 14 ANOS







ENTREVISTA

CONSTRUINDO A LIBERDADE POR MEIO DE UM CINEMA ÍNTIMO:

uma conversa com Aïcha Chloé Boro

***por* Estrella Sendra e Laura Feal**

Aïcha Chloé Boro (Burkina Faso, 1978) vê o cinema como uma linguagem íntima e necessária. Mas ele não é seu único meio de expressão. Formada em literatura e jornalismo, exerceu diferentes funções ao longo da vida, sempre movida por uma necessidade profunda de abordar questões que dialogam com sua própria experiência e de deixar um legado para as gerações futuras.

Como romancista, publicou duas obras inspiradas em sua própria vida: *Paroles orpheline* (2006) e *Notre Djihad intérieur* (2018), na qual explora as contradições e os questionamentos de uma africana expatriada na França que retorna à sua aldeia natal. Assim como sua protagonista, Boro vive na França desde 2010.

Autodidata e defensora do que chama de "um cinema do coração e da verdade", Boro trabalhou sobretudo com o documentário. Seus filmes incluem *Sur les traces de Salimata* (2012), *Farafin Ko, une cour entre deux mondes* (2014), *France-Au Revoir, le nouveau commerce triangulaire* (2017), *Le Loup d'or de Balolé* (2019) e *Al Djanat* (2022). Neles, posiciona-se como uma observadora engajada de questões sociais urgentes em seu país, da exploração de recursos naturais e dos vínculos neocoloniais com a França às desigualdades de gênero.

Com *Le Loup d'or de Balolé*, fez história ao se tornar a primeira mulher a receber um prêmio na categoria de documentário em um dos festivais africanos mais antigos e prestigiosos do continente, o Festival Pan-Africano de Cinema e Televisão de Ouagadougou, conhecido como FESPACO.

Embora prefira ser testemunha a protagonista, Boro não hesita em se inserir em suas narrativas, ancorando as histórias nas experiências vividas pelas pessoas que filma e, por vezes, nas suas próprias.

Em seu filme mais recente, *As Desvirtuosas* (*Les Invertueuses*, 2025) - autoproduzido, como a maior parte de seus trabalhos anteriores -, Boro se aventura pela ficção. O filme conta uma história de amor entre uma avó e sua neta. *As Desvirtuosas* é uma ousada ode à liberdade que provocou fortes reações entre o público burkinabé durante o FESPACO.

Pouco depois do festival, nós a convidamos para uma entrevista sobre sua trajetória, convite que ela aceitou generosamente. Em nossa conversa, exploramos suas motivações, sua visão e seus sonhos em relação ao cinema.

Seu trabalho tem uma dimensão autobiográfica, ao menos em filmes como Al *Djanat* e, em certa medida, também em *As Desvirtuosas*. Que temas lhe interessam e de que maneira você procura abordá-los?

Então, que tipo de cinema estou tentando fazer? É uma pergunta difícil. Acho que tento fazer um cinema do coração. Tento fazer um cinema das entranhas, nada cerebral. Isso significa que, muitas vezes, os temas me escolhem mais do que eu os escolho. Tanto *Le Loup d'or de Balolé* quanto Al *Djanat* e *As Desvirtuosas* são histórias que surgem de forma tão incontornável que parece impossível não fazer o filme. Não tenho escolha: preciso fazê-lo. É um cinema da necessidade.

Sou, sem dúvida, movida pela necessidade de lançar luz sobre quem existe fora do campo de visão da sociedade. O que mais me interessa são as pessoas comuns - pessoas como eu -, os invisíveis, os esquecidos. Porque, se consigo lhes oferecer um instante de existência sob a luz projetada por uma câmera, de repente eu também passo a existir um pouco...

Acho que esse é o tipo de cinema que faço e que quero fazer: deixar que as pessoas e os lugares falem por si, contem suas próprias histórias. Por isso eu falava em um cinema do coração, mas poderia falar também em um cinema da verdade: a verdade das pessoas, a verdade dos momentos.

Por que, em seu trabalho mais recente, você escolheu fazer ficção? Você disse que o filme veio de uma situação real, na qual percebeu o potencial de contar uma história e trabalhar um tema que é, de certa forma, tabu na sociedade.

A história nasceu de um momento real que presenciei entre minha filha e a avó dela durante uma viagem a Burkina Faso. Minha filha, que também interpreta a menina do filme, percebeu algo terno e incomum entre a avó e um homem mais velho. Aquele momento despertou a ideia: e se uma menina ajudasse a avó a recuperar um amor que lhe havia sido negado no passado?

O filme explora temas ligados à autodeterminação das mulheres. E isso se encarna em uma avó de 65 anos que viveu uma vida de escolhas impostas - casamento forçado, sonhos silenciados. A neta decide correr riscos para ajudá-la a reencontrar o homem que ela realmente amava, e que permaneceu fiel durante décadas. Achei isso bonito porque, em 2017, quando estava de férias com meus filhos, mandei minha filha ao mercado. Quando voltou, ela disse: "Vi uma avó lá conversando com um senhor. Foi estranho". Mas por quê? E dissemos que, no dia seguinte, iríamos arrumá-la e levá-la ao mercado. A ficção me permitiu explorar esses temas emocionais e tabus - o amor na velhice, a identidade de gênero e a liberdade pessoal - com nuances. São temas que desafiam normas sociais.

Para mim, a ficção era a única maneira de contar essa história com a profundidade e a ternura que ela merecia.

Você também se interessa por enraizar as histórias no contexto sociopolítico e econômico do que está acontecendo no Sahel neste momento? Você vive na França há algum tempo; isso também é uma forma de posicionar o olhar que tem sobre seu país?

Bem, acho que é um esforço consciente - para não perder meu país e não me perder. Isso não significa que eu me feche. Não sou uma "paralela". Na Europa, "paralelos" são africanos que vivem ali tentando permanecer em paralelo: levam uma determinada vida, muitas vezes para ganhar dinheiro, mas tentam continuar sendo 100% aquilo que eram em casa. Não é o meu caso.

Tenho um interesse profundo por novas culturas, por aprender, por tudo o que pode enriquecer e afirmar minha humanidade. Mas, ao mesmo tempo, preciso permanecer ancorada. Mesmo se nunca tivesse saído de Burkina, eu ainda precisaria voltar às minhas raízes, às minhas origens - não apenas para manter os pés no chão, mas para me encontrar, para me procurar. Sou alguém que está constantemente à procura de si mesma.

E consigo encontrar partes de mim por meio da arte - especialmente agora, pelo cinema. O tipo de cinema que faço é uma forma de me narrar. Porque o cinema, em sua essência, é contar histórias. Essa necessidade de se apresentar - não é narcisista, garanto. Vem de um lugar de humildade. Pertenço a uma sociedade que nem sempre foi bem ou suficientemente representada. Como diz o ditado, a história se lembra dos vencedores. E a África nem sempre foi bem contada, nem suficientemente contada, por seu próprio povo.

Ao mesmo tempo, venho de uma cultura em que contar histórias está profundamente enraizado. A presença das nossas tias griôs, por exemplo, mostra o quanto valorizamos o ato de narrar. É algo endógeno a nós - culturalmente e até espiritualmente. É uma espécie de catarse. Vemos isso em Al Djanat: é uma extensão dessa tradição, uma combinação de todas essas influências. Em nossa cultura, contar histórias sempre foi uma forma de transmitir memória. E hoje, em 2025, o cinema se tornou uma das maneiras pelas quais transmitimos essa memória.

O conflito é um tema recorrente em seus filmes. Nós o vemos na televisão, ouvimos no rádio e o testemunhamos nas ruas - pela presença de tanques e militares. Você percebe uma relação entre os conflitos internos vividos por seus personagens e os conflitos externos, políticos ou sociais, que os cercam? Podemos falar do cinema em Ouagadougou e em Burkina como um cinema de conflito?





As Desvirtuosas (Aïcha Chloé Boro, 2025)

Ah, sim. O cinema se tornou inegavelmente um cinema de conflito desde o início do terrorismo no país. Acho que o trauma que estamos vivendo em razão desse conflito é, em alguns aspectos, comparável ao trauma vivido pela Europa durante as Guerras Mundiais. O conflito se infiltra em tudo - em nossas narrativas, nas histórias que contamos e até na forma como as contamos.

Quando comecei a escrever *Les Invertueuses*, eu não tinha nenhuma intenção de abordar o terrorismo ou a crise atual. Mas hoje é quase impossível contar uma história contemporânea sem que isso apareça, porque está em toda parte. Podemos tentar esconder, sobretudo quando recebemos visitantes, mas está ali. Faz parte da nossa realidade cotidiana. E, por isso, inevitavelmente, passa a fazer parte do nosso cinema.

Mesmo para além de Burkina, em outros países do Sahel, há uma geração de jovens diretoras - como Aïcha Macky, Amina Weira e Amina Abdoulaye Mamani - para quem a questão do conflito está muito presente.

O conflito é algo que atinge as mulheres de forma muito visceral. Bate nas entranhas. Não sei como os homens o vivenciam, mas, em lugares, países e territórios em guerra, a situação das mulheres é sempre uma das primeiras coisas a ser afetadas. Onde há conflito, o destino das mulheres se torna incerto. Fica restringido, ameaçado.

Porque, com a guerra, vêm o estupro, a violência - tantas coisas. Assim que um território entra em conflito, o corpo feminino, o destino das mulheres, torna-se vulnerável. Vira moeda de troca, alvo de dominação, objeto de negociação. As zonas de conflito redefinem automaticamente o lugar das mulheres na sociedade. E a época que estamos vivendo faz exatamente isso. Redefine os papéis das mulheres, sua segurança, sua liberdade. Isso também vale para os homens? Não sei. Mas, para as mulheres, é inegável.

Há também um sonho representado em seu trabalho mais recente: a afirmação de que mulheres idosas têm o direito de sonhar. Qual é o seu sonho em relação ao cinema e à sua própria carreira?

Hoje sou uma mulher que se sente mais esmagada pela tristeza do que carregada pelos sonhos. Neste momento, sou uma mulher que se deprime mais do que sonha. Porque o cinema é a minha casa, mas também pode ser a minha ferida. Aquilo que nos define, aquilo que temos de mais querido, costuma ser também o que tem maior capacidade de nos ferir.

Por isso, no começo desta entrevista, eu disse: "Não sei viver sem o cinema e espero que o cinema também não saiba viver sem mim". Tenho um sonho - e tenho orgulho de dizê-lo, embora já tenha me custado muito. E continuo achando absurdo que, depois de mais de 50 anos de FESPACO - o maior e mais antigo festival de cinema da África -, só recentemente uma mulher [ela própria] tenha recebido o principal prêmio da categoria de documentário. Na ficção, isso ainda não aconteceu.

A ausência de mulheres como referências na ficção não é apenas um descuido - é uma questão estrutural. Qual é o sonho? Não sei exatamente. Talvez seja o acesso das mulheres à educação, à formação e à cultura. Talvez esse seja o sonho. Quando, depois de 50 anos, nenhuma mulher recebeu o maior reconhecimento na ficção, alguma coisa está errada. Há um erro na equação. Isso sinaliza um problema mais profundo.

Sonho em ser a mulher que finalmente erga esse troféu. A mulher que possa dizer: "Finalmente, uma mulher conseguiu". Esse é o meu sonho. Fui duramente criticada por dizê-lo. Mas continuo dizendo. Reivindico esse sonho. Quero que fique escrito. Não apenas por mim, mas por todas as meninas que merecem sonhar. Que merecem acreditar que isso também é possível para elas.





As Desvirtuosas (Aïcha Chloé Boro, 2025)

Porque, admitamos ou não, quando entramos em um espaço de cineastas e vemos apenas rostos masculinos nas paredes, com ou sem intenção, estamos transmitindo uma mensagem. Estamos dizendo ao menino: "Você pode fazer isso". E estamos dizendo à menina: "Você não pode". Continuamos perpetuando essa mensagem.

Mas e se pudéssemos transmitir outra mensagem? Uma mensagem sobre construir a si mesma, sobre realizar-se? Como dizer às meninas que o sonho é possível? Já fui insultada por dizer isso. Talvez seja insultada de novo. Não me importo. Porque não estou falando apenas por mim. Estou falando por todas as meninas da África. O sonho pode assumir muitas formas: acesso à educação, à cultura, a oportunidades. Mas começa pelo reconhecimento de que alguma coisa precisa mudar.

Filmografia de Aïcha Chloé Boro

Sur les traces de Salimata. Burkina Faso, 2012, documentário, 52 min.

Farafin Ko, une cour entre deux mondes. Burkina Faso, 2014, documentário, 92 min.

France Au-Revoir, le nouveau commerce triangulaire. 2016, França, Burkina Faso, Togo, documentário, 72 min.

Le Loup d'or de Balolé. Burkina Faso, 2019, documentário, 65 min.

Al Djanat (paradis originel). Burkina Faso, 2022, documentário, 82 min.

Les Invertueuses. Burkina Faso, 2025, ficção, 96 min.

Entrevista

Aïcha Boro, com Estrella Sendra e Laura Feal, em 13 de maio de 2025, via Google Meet, em francês. Esta entrevista foi traduzida do francês para o inglês pelas autoras.

Publicação original

Este texto foi publicado originalmente em: DENTON, Nadia; KRAMPELHUBER, Sandra (org.). *Cinéma Africain – Archiving, Resistance and Freedom*. JAAPO, 2025. 63 p. ISBN 978-3-200-10762-5.

A publicação integra as atividades do festival **CINEMA AFRICAIN**, realizado em Linz, Áustria. www.cinema-africain.at.

Crédito do texto

SENDRA, Estrella; FEAL, Laura. "In Conversation with Aïcha Chloé Boro: Crafting Freedom Through Intimate Cinema". In: DENTON, Nadia; KRAMPELHUBER, Sandra (org.). *Cinéma Africain – Archiving, Resistance and Freedom*. JAAPO, 2025, p. 20–31.

Tradução para o português e edição por Ana Camila Esteves.

Tradução e publicação em português autorizadas pelas autoras e pelas editoras da publicação original.



longas

Memória da Princesa Mumbi

Memory of Princess Mumbi

Sinopse

Em 2093, o cineasta Kuve viaja para Umata para documentar as consequências de uma guerra que reviveu antigos reinos. Lá, ele conhece Mumbi, que o desafia a fazer seu filme sem o uso de IA. Enquanto Kuve busca sua própria voz, ele começa a perceber que, mesmo em um mundo destruído, a beleza pode ser encontrada nos pequenos momentos humanos que costumamos ignorar.

Direção Damien Hauser **Roteiro** Damien Hauser **Produção** Damien Hauser, Kaleem Aftabi, Shandra Apondi **Fotografia** Damien Hauser **Elenco** Shandra Apondi, Ibrahim Joseph, Michael Waithaka, Damien Hauser, Newton Ronnoh

SUÍÇA, QUÊNIA, ARÁBIA SAUDITA | 2025 | 79 MIN | FICÇÃO | 14 ANOS







ENSAIO

A IA, A PRINCESA, O PASSADO E O FUTURO: notas sobre *Memória da Princesa Mumbi*

***por* Francisco Alves Junior**

O cérebro eletrônico faz tudo
Faz quase tudo
Faz quase tudo
Mas ele é mudo

Cérebro Eletrônico, Gilberto Gil

Grande parte dos filmes de ficção científica projeta um futuro distópico no qual as máquinas controlam os seres humanos ou tomam decisões que podem colocar em risco a existência do planeta e da própria humanidade. Ao longo de décadas, obras como O *Exterminador do Futuro*, *Matrix*, *Eu, Robô* e *Ex-Machina* ajudaram a consolidar um imaginário em que a tecnologia aparece associada à perda da autonomia humana e ao colapso das relações sociais. Em *Memória da Princesa Mumbi* (2025), o cineasta suíço-queniano Damien Hauser realiza um movimento oposto ao imaginar um mundo no qual a tecnologia foi abolida em 2076, após a chegada de um governo conservador ao poder em Umata, um país fictício localizado no continente africano.

Dialogando com o afrofuturismo, *Memória da Princesa Mumbi*, filmado no Quênia, é o quarto longa-metragem de Damien Hauser, realizado quando o diretor tinha apenas 24 anos. Na contramão das visões pessimistas e fatalistas sobre o uso da IA generativa no cinema, o diretor utiliza a tecnologia como fonte de experimentação estética. Ao incorporá-la à própria linguagem do filme, Hauser demonstra que a IA, longe de limitar a criação, pode ser um terreno fértil para a fabulação e a invenção. Em uma entrevista para a Variety, concedida a Christopher Vourlias, ele afirmou que a obra só pôde ser realizada da maneira que foi graças à inteligência artificial. Embora a IA tenha sido indispensável para a sua realização, seu objetivo era criar uma obra que nem mesmo "a IA conseguiria fazer". Esse gesto criativo é revelado aos espectadores logo na abertura, quando, ainda sob uma cartela preta, lemos a seguinte mensagem: "Enquanto

a humanidade existir, os conflitos continuarão a fazer parte da condição humana. Por isso, é fundamental que aprendamos a conviver de forma harmoniosa com eles". Escrita em 2042, a frase é atribuída à IntellectaCore AI.

As primeiras cenas do filme, criadas com IA generativa, apresentam as paisagens de Umata. Sobre elas, escutamos a narração de Kuve, um jovem cineasta que, em 2093, viaja ao país para realizar um documentário sobre a saúde mental de sua população após o fim da guerra. Ao chegar a Umata, acompanhado de Damien (personagem interpretado pelo próprio diretor), ele conhece Trenndy, um amigo de sua família, que lhe apresenta Mumbi, uma aspirante a atriz que, a princípio, assume o papel de entrevistadora do documentário. Disposta a aproveitar a oportunidade, Mumbi logo subverte a proposta original de Kuve ao investigar as preferências cinematográficas da população e os temas que seus habitantes gostariam de ver nas telas. O cineasta demora a compreender o que estava em jogo: mais do que demonstrar que a população aparentemente havia superado os traumas da guerra, Mumbi desejava convencê-lo a realizar uma obra voltada para a imaginação e para o futuro. Havia, porém, uma condição: o filme deveria ser realizado sem o uso de inteligência artificial.

Presente em muitos aspectos da nossa vida, a inteligência artificial tem provocado intensos debates acadêmicos e artísticos. No cinema, não poderia ser diferente, sobretudo com o avanço das tecnologias generativas, capazes de produzir conteúdos inéditos, como vídeos, textos, imagens e sons. Convencido pela proposta de Mumbi, Kuve aceita o desafio, embora utilize a IA sem que ela saiba. Ao explicitar esse artifício, o diretor transforma o uso da inteligência artificial em parte da própria reflexão do filme e combina linguagem documental, afrofuturismo, musical, drama e outros gêneros em uma única obra. É justamente desse encontro entre imaginação, cinema e tecnologia que surgem as questões criativas que atravessam todo o filme. Em *A criatividade nos prismas da Inteligência Artificial Generativa* (2024), a pesquisadora Lucia Santaella observa que a IA generativa não possui intencionalidade, experiência ou sensibilidade próprias. A criação, portanto, permanece vinculada à ação humana: é o artista quem define os caminhos e orienta o processo criativo, o que demonstra que a inventividade de *Memória da Princesa Mumbi* se constrói na relação entre tecnologia e criatividade, a partir das escolhas estéticas, políticas e éticas de seu realizador.

Em entrevista concedida a Christopher Small, da *SWI swissinfo*, Hauser revela que o longa-metragem nasceu de um processo de criação marcado pela abertura ao acaso e a experimentação. O cineasta chegou ao Quênia com um documento de cerca de 40 páginas dedicado ao universo ficcional da obra. No decorrer das filmagens, porém, percebeu que o filme ganhava tração justamente ao incorporar os encontros, os imprevistos e a interação com um elenco formado por amigos, familiares e não-atores. A aproximação dele com a inteligência artificial coincide com um momento traumático de sua vida: a morte de seu irmão mais novo. Ele conta que, na juventude, gostava de criar filmes de fantasia e encontrou na IA um caminho para materializar esses universos imaginados. Essa liberdade criativa também foi potencializada pelas condições das filmagens no Quênia, onde a convivência com os participantes do filme, aliada ao ritmo cotidiano da comunidade, favoreceu a realização sem tantas amarras, algo que, segundo Hauser, seria mais difícil de alcançar em um contexto urbano como o de Zurique.

A partir da provocação de Mumbi, Kuve decide realizar o filme que ela imaginava. À medida que as filmagens avançam, a relação entre os dois ultrapassa a parceria criativa e se transforma em

uma história de amor. Unidos pela imaginação e pelo cinema, passam a compartilhar sonhos e projetar um futuro em comum. No entanto, Mumbi revela um segredo: desde a infância, está prometida ao príncipe do Reino de Pesa, com quem deverá se casar quando completar 21 anos. A saída encontrada pelos dois é fugir para longe de Umata. Somente assim acreditam que poderão viver juntos e continuar fazendo cinema. Mais do que uma mudança de gênero, a proposta de Mumbi desloca o filme da investigação dos traumas da guerra para a invenção de futuros possíveis. Sua intervenção modifica não apenas o rumo da narrativa, mas também o modo como os personagens passam a imaginar outras formas de existência, nas quais seus corpos podem circular, amar, dançar e criar livremente.

Kuve, por sugestão de Damien, encena o retorno do príncipe a Umata para finalmente se casar com Mumbi. Esse gesto, inscrito nas diferentes camadas de ficção que estruturam a obra, não apenas materializa o desejo dos dois, mas também estabelece um dos principais conflitos do filme. O filme, que alterna de forma proposital entre a ficção que emula a linguagem documental e a dimensão fantástica da própria ficção, abre espaço para a construção afetiva das personagens. Ao fingir ser o herdeiro do Reino de Pesa, Kuve não busca enganar o espectador, que acompanha desde o início sua trajetória como cineasta e ator e conhece o artifício da encenação. Quem desconhece a farsa são os familiares de Mumbi. Para eles, a jovem jamais revelou que é atriz e justifica suas frequentes saídas dizendo que frequenta aulas de etiqueta para se preparar para o casamento prometido desde a infância. Durante a comemoração do casamento, Demian avisa a Kuve que o verdadeiro príncipe havia acabado de chegar. O casal precisa interromper a festa sob o pretexto de uma emergência no reino. Cientes de que poderiam ser flagrados, Mumbi, Kuve, Damien e Trenndy fogem pela praia, correndo e celebrando o êxito da farsa que tornou possível, ainda que por um instante, viver a história que haviam imaginado.

Embora não constitua o tema central do filme, é importante destacar que Damien Hauser imagina um país que se distancia dos estereótipos historicamente associados ao continente africano. Ao utilizar a IA para construir visualmente Umata e, posteriormente, Pesa, o diretor cria paisagens exuberantes, coloridas e repletas de vida. Essa escolha evidencia como a tecnologia pode ser mobilizada em função de um projeto estético-político, aspecto particularmente relevante diante do potencial da IA generativa para reproduzir desigualdades estruturais, preconceitos e representações estereotipadas. A multiplicidade de funções assumidas por Hauser em *Memória da Princesa Mumbi*, como diretor, roteirista, ator, editor e responsável pelo design da produção, reforça a dimensão autoral do filme e permite perceber sua atuação em diferentes etapas da realização, bem como a presença de uma orientação deliberada na construção visual e narrativa da obra.

Em busca de um lugar onde possam viver em paz, Mumbi e Kuve se despedem de Damien e Trenndy e deixam Umata para trás. Como observa o próprio Kuve, os dois tornam-se uma espécie de Bonnie e Clyde, percorrendo diferentes territórios enquanto tentam escapar do verdadeiro príncipe, que passa a procurá-los após espalhar cartazes com seus rostos. Com o auxílio da IA generativa, o filme nos apresenta uma série de paisagens que acompanham essa fuga. Nelas, Mumbi e Kuve aparecem ao mesmo tempo felizes e atentos, aprendendo a viver como fugitivos sem abrir mão do desejo de permanecer juntos e continuar fazendo cinema. Para não serem reconhecidos, Mumbi e Kuve passam a fazer filmes de forma anônima. A vida em constante movimento, porém, impede que levem qualquer projeto até o fim, pois nunca permanecem tempo suficiente



Memória da Princesa Mumbi (Damien Hauser, 2025)

em um mesmo lugar. Cansados da fuga, decidem visitar Damien e sua família, em Nordanien, território que corresponde à antiga Suíça.

A dimensão histórica do filme, anunciada pela narração de Kuve no início da obra, parece ceder lugar a uma dimensão afetiva, centrada em sua relação com Mumbi. A partir desse deslocamento, acompanhamos não apenas a trajetória amorosa do casal, mas também suas aventuras, marcadas pelas errâncias, pelos encontros e desencontros da vida. Ainda fugitivos e tendo o cinema como uma espécie de refúgio, os dois percebem algo estranho durante a montagem de um dos filmes que realizaram, quando percebem que a mesma pessoa aparece em diferentes cenas. Por um momento, suspeitam que o verdadeiro príncipe esteja acompanhando seus passos. Descobrem, porém, que se trata de um espectador que havia assistido sete vezes ao musical *Silêncio Feliz*, estrelado pelos dois e finalmente concluído por Damien.

O jogo metalinguístico se intensifica na sequência seguinte, quando Kuve e Mumbi aparecem em uma sala de cinema assistindo à própria obra. Na tela, porém, Mumbi surge com outro rosto. Intrigada, ela liga para Damien para saber o que havia acontecido. O diretor explica que sua mãe e o príncipe não haviam permitido que sua imagem fosse utilizada no filme e que, depois de negociar com eles, conseguiu manter sua presença na obra, mas com a substituição de seu rosto digitalmente. A cena torna-se, assim, mais um desdobramento da relação entre ficção e realidade construída pelo filme, pois a própria produção cinematográfica passa a fazer parte da narrativa. Paradoxalmente, a presença da tecnologia parece rasurar a relação entre Mumbi e Kuve. A situação ganha ainda mais força porque, no universo do filme, a tecnologia havia sido abolida em Umata sob a justificativa de que seu uso provocava depressão na população, argumento apresentado por Mumbi, ainda no papel de entrevistadora e apresentadora do falso documentário, logo no início da obra. Abalada por ter seu rosto substituído no filme e diante das dificuldades financeiras que enfrentavam, Mumbi decide retornar a Umata.

Kuve decide continuar fazendo cinema. No plano seguinte, nos é revelado até onde sua insistência, também motivada pelo luto provocado pela separação, o levou. Kuve Mukanga agora é um astro do cinema e recebe o prêmio de Melhor Ator no Oscar. Sobre imagens de cartazes dos filmes em que atuou e trechos de uma entrevista em um programa de televisão, ouvimos ele dizer: “Nos anos seguintes, trabalhei muito. Eu me tornei ator e ganhei muitos prêmios. Viajei pelo mundo e nunca mais tive notícias de Mumbi, e a mãe dela se recusou a dizer onde ela estava.” Apesar da fama, Kuve ainda buscava compreender a ausência de Mumbi, que parecia ter abandonado também a carreira artística. Em agosto de 2099, porém, algo parece mudar. Após um salto temporal de cinco anos dentro do universo do filme, Kuve nos conta que viajou para o Reino de Pesa para filmar *Poor Love*, sua mais

recente produção, mesmo com o país em guerra contra Lua. Para acompanhar o relato, o diretor insere imagens que simulam registros caseiros de guerra, buscando produzir um efeito de realidade no qual o espectador estabelece com as imagens uma relação de documento e as interpreta como registros vinculados a acontecimentos do mundo histórico (Odin, 2012).

O teórico francês Roger Odin denomina esse modo de relação que nós estabelecemos com as imagens de leitura documentarizante. Para o autor, ela ocorre quando o espectador estabelece com aquilo que vê uma relação de referência ao mundo histórico, interpretando as imagens como vestígios ou registros de acontecimentos que existem ou existiram fora do filme. Em *Memória da Princesa Mumbi*, essa relação é deliberadamente construída por imagens produzidas digitalmente, com o objetivo de adquirir a aparência de registros documentais. A obra, portanto, explora a possibilidade de uma imagem inventada ser percebida e interpretada como documento. Isso fica evidente quando no plano seguinte, o diretor insere imagens de astros do cinema de Pellywood que passaram a fazer filmes em Pesa. Esse movimento retoma a dimensão histórica que parecia ter sido deixada em segundo plano e a articula à dimensão afetiva da narrativa, criando uma relação entre essas duas perspectivas que atravessam e costuram o filme.

Após nos informar sobre a efervescência cinematográfica do Reino de Pesa, Kuve conta que *Poor Love* tem como tema um amor perdido. Não parece exagero inferir que a escolha desse tema esteja relacionada à separação de Mumbi, da qual o personagem ainda não parece ter se recuperado. Há, desse modo, um gesto autobiográfico que percorre, em maior ou menor grau, *Memória da Princesa Mumbi*. A ida a Pesa, nesse sentido, está longe de ser casual. Depois de anos tentando obter informações sobre a ex-amada, Kuve se desloca para um lugar onde pode haver alguma possibilidade de reencontrá-la. O trabalho cinematográfico e a busca por Mumbi passam, assim, a se aproximar, fazendo do cinema também uma forma de continuar procurando aquilo que foi perdido. Depois de definidos o realizador e o diretor de fotografia do filme, faltava ainda encontrar a atriz principal. É então que acontece o reencontro. Mumbi decide fazer o teste para o papel. A cena escolhida para a audição, aparentemente improvisada, aborda uma tentativa de reconciliação e a ideia de que existem coisas na vida que não podem ser simplesmente reparadas.

Entretanto, assim como apareceu de surpresa para o teste, Mumbi desaparece sem deixar notícias. Depois de procurá-la por alguns dias, Kuve descobre, enquanto está sentado em um bar, que ela havia se casado com o príncipe do Reino de Pesa. Sem outras informações sobre seu paradeiro, ele passa a acreditar que Mumbi estaria sendo mantida sob o controle do príncipe. Essa hipótese parece explicar, para Kuve, sua ausência dos filmes durante os cinco anos em que não teve qualquer notícia dela. A partir daí, Kuve decide elaborar um plano para libertá-la. Para isso, pede ao diretor do filme que marque uma reunião entre ele e o príncipe, que aceita encontrá-lo com uma condição: também participar da produção. Prince, como é chamado o herdeiro do Reino de Pesa, agora também é ator. Kuve e Prince passam, então, a dividir o mesmo filme e, potencialmente, a disputar o amor da mesma mulher. O passado que havia marcado a trajetória de Kuve parece retornar, dessa vez, de forma inescapável.

Como parte do teste, Kuve contracena com Prince quando Mumbi chega ao local da audição. Prince a beija e, fingindo não se importar, Kuve não diz nada. Em setembro de 2099, as filmagens finalmente começam. Kuve tenta conversar com Mumbi sobre o plano de fuga, mas ela está sempre acompanhada, impedindo que tenham um momento a sós. As dúvidas de Kuve, no entanto,

parecem perder força diante da relação amistosa entre Mumbi e Prince. Nos bastidores, Kuve e Prince compartilham momentos descontraídos. Em uma dessas situações, Prince sugere ao diretor de *Poor Love* uma cena de ação entre os dois e afirma que todo mundo tem um ponto fraco. Kuve responde que o seu é Mumbi, mas logo esclarece, entre risos, que está brincando. Prince continua a provocá-lo, como se também estivesse testando os limites de Kuve. A brincadeira antecede a cena em que Kuve e Mumbi se beijam. Ele espera que o momento provoque alguma reação em Mumbi ou revele algo sobre a situação vivida por ela. Quando ouve o "corta", porém, Mumbi se afasta e retoma imediatamente a postura profissional, sem dar qualquer indicação de que esteja sendo mantida contra a vontade pelo príncipe.

A cena do beijo entre Kuve e Mumbi estabelece uma relação direta com a sequência seguinte, quando ele descobre que Prince sabia do relacionamento que os dois haviam mantido no passado. Sorrindo, Prince revela que, há cinco anos, cartazes com os rostos de Mumbi e Kuve estavam espalhados por vários lugares. Diante disso, Kuve decide, naquela mesma noite, resgatar Mumbi do castelo onde ela vive com Prince. Para sua surpresa, no entanto, é a própria Mumbi quem havia contado ao príncipe sobre o período em que os dois foram companheiros. O desaparecimento de Mumbi após a audição ganha, então, outro sentido. Ela explica que não esperava reencontrar Kuve e, por isso, preferiu se afastar. A revelação desfaz as suspeitas de Kuve de que Mumbi estivesse sendo maltratada ou mantida contra a sua vontade por Prince.

Depois da conversa com Mumbi, ouvimos, pela própria narração de Kuve, que sua relação com Prince havia melhorado. Sem carregar da mesma maneira o ressentimento e o luto que marcaram os cinco anos de separação, Kuve passa a olhar para os dois como um casal e procura saber mais sobre a vida de Mumbi depois de tanto tempo sem notícias. Descobre que ela passou a se interessar por política, mas também começa a perceber algo que escapa ao que ela diz. Embora afirme estar feliz, Mumbi parece guardar uma espécie de ausência, como se parte dela ainda estivesse distante daquele lugar e daquela vida. Enquanto ouvimos a narração de Kuve, uma série de imagens de Pesa geradas digitalmente nos apresenta a opulência e a beleza do país. Mais do que situar a narrativa, essas imagens evidenciam a maneira como Damien mobiliza a IA para construir visualmente um mundo que não existe fora do filme. A tecnologia participa, assim, da invenção de outras possibilidades de mundo, orientadas pelas escolhas estéticas e narrativas do diretor.

O conflito que parecia inevitável entre Kuve e Prince se dissolve gradualmente e dá lugar a uma amizade improvável, construída a partir da preocupação que os dois passam a compartilhar com Mumbi. Durante as filmagens de *Poor Love*, ela começa a se desconcentrar com frequência, levando os três a procurar uma médica para compreender o que está acontecendo. Abatida, Mumbi passa a fazer uso de antidepressivos, mas a melancolia continua presente. É nesse contexto que Kuve volta a usar uma antiga câmera e passa a registrar o cotidiano. O gesto de filmar ganha, então, uma dimensão afetiva, como se a câmera servisse também para recuperar os momentos vividos por eles e preservar uma experiência que, mais uma vez, parece ameaçada pela passagem do tempo. A escolha pelo preto e branco acompanha esse período e aproxima as imagens de um registro de memória. Quando Kuve e Prince conversam sobre a vida, porém, as cores retornam, acompanhando a transformação da relação entre os dois. Uma cena na praia evidencia essa aproximação. Em tom amistoso, eles relembram as primeiras impressões que tiveram um do outro e comentam como aquela relação, inicialmente marcada pela disputa em torno de Mumbi, foi se

transformando. O que antes os colocava em lados opostos passa a constituir justamente aquilo que os aproxima, fazendo da amizade entre os dois mais uma das mudanças produzidas pelo percurso do filme.

Depois de algum tempo, a alegria parece voltar a ocupar o cotidiano de Mumbi. Em novembro de 2099, ela percebe que a disputa por sua atenção já não faz sentido, pois Kuve e Prince haviam se tornado amigos. Ainda que de maneira inconsciente, foi o amor por Mumbi que inicialmente aproximou os dois. Ela passa, assim, a ocupar uma posição singular na narrativa, como elo entre passado e presente, entre o cinema e a vida cotidiana, entre aquilo que foi vivido e aquilo que permanece como memória. Com os sentimentos já suavizados pelo tempo, Kuve e Mumbi finalmente conversam sobre o passado e assistem juntos a um filme protagonizado pelos dois, que ela nunca havia visto. A sequência adquire o tom de uma despedida. Assim como Mumbi havia surgido na vida de Kuve, ela volta a desaparecer. Na praia, Mumbi e Kuve brincam com um burro e sorriem diante da câmera de Alexandros, diretor de *Poor Love*. Depois de superar o medo, Mumbi monta no animal. A imagem encerra esse momento de forma quase simbólica: finalmente, ela parece livre para simplesmente estar ali, sem o peso das histórias que havia carregado até então.

Como forma de manter Mumbi presente em suas lembranças, Kuve passa a assistir às antigas gravações dos dois. É a partir desse arquivo que surge a decisão de realizar um filme sobre ela e cumprir a promessa de transformá-la em uma estrela de cinema. Nas gravações, porém, Mumbi reaparece também como uma espécie de provocadora, ao questionar o uso da IA e pedir que, caso fosse utilizada, sua presença fosse explicitada aos espectadores, além de alertar para a possível uniformização estética produzida pela tecnologia. A partir dessa provocação, Kuve realiza um documentário no qual revisita sua trajetória, suas alegrias, suas desilusões e, sobretudo, sua relação com Mumbi. O filme se transforma, assim, em uma homenagem, mas também em uma forma de reconstruir, por meio do cinema, aquilo que permaneceu de sua história. Intitulado *Memória da Princesa Mumbi*, o filme fica pronto em 2100.

Para além do jogo metalinguístico e da





alternância temporal entre aquilo que pertence ao cotidiano e aquilo que se inscreve no campo da fabulação, a obra desenvolve um gesto autobiográfico que se torna mais evidente no final, quando é dedicada a Charles Philipp Hauser, irmão de Damien. Em entrevista ao *The Hollywood Reporter*, o diretor afirma que "de alguma forma, o tema central do filme se tornou a maneira como escolhemos nos lembrar de alguém e, sim, também como lidar com uma perda, focando nas belas lembranças em vez de no desfecho trágico". A declaração ajuda a compreender uma dimensão que atravessa *Memória da Princesa Mumbi* e que encontra correspondência na trajetória de Kuve. Ao observar e registrar Mumbi em situações cotidianas, ele parece construir um arquivo pessoal da convivência entre os dois, preservando aquilo que permanece depois da morte.

Nota sobre o uso de IA

Assim como Damien Hauser recorreu à inteligência artificial como parte do processo de realização de *Memória da Princesa Mumbi*, o autor deste texto utilizou o ChatGPT (GPT-5.6 Luna) e o Claude (Sonnet 5) como ferramentas de apoio à revisão e ao aprimoramento da escrita, à tradução de materiais consultados e à organização das referências. A pesquisa, a análise do filme e as decisões de escrita permaneceram sob responsabilidade do autor.

Referências

DALTON, Stephen. Memory of Princess Mumbi. **The Film Verdict**, 2 set. 2025. Disponível em: https://thefilmverdict.com/memory-of-princess-mumbi/.

HESSEL, Ana Maria Di Grado; LEMES, David de Oliveira. Criatividade da Inteligência Artificial Generativa. **TECCOGS: Revista Digital de Tecnologias Cognitivas**, n. 28, p. 119-130, 2023.

ODIN, Roger. Filme documentário, leitura documentarizante. **Significação: Revista de Cultura Audiovisual**, São Paulo, v. 39, n. 37, p. 10-30, 2012.

SANTAELLA, Lucia. A criatividade nos prismas da Inteligência Artificial Generativa. **Tríade: Comunicação, Cultura e Mídia**, Sorocaba, SP, v. 12, n. 25, p. e024011, 2024. DOI: 10.22484/2318-5694.2024v12id5588. Disponível em: https://periodicos.uniso.br/triade/article/view/5588.

SMALL, Christopher. Diretor suíço-queniano cria romance lo-fi e ficção científica. **SWI swissinfo.ch**, 7 out. 2025. Disponível em: https://www.swissinfo.ch/por/cinema-suico/diretor-suíço-queniano-cria-romance-lo-fi-em-cenário-futurista-high-tech/89965740.

SZALAI, Georg. Venice Hidden Gem: African Sci-Fi Mockumentary 'Memory of Princess Mumbi' Was Shaped by Personal Loss. **The Hollywood Reporter**, 31 ago. 2025. Disponível em: https://www.hollywoodreporter.com/movies/movie-news/venice-film-memory-of-princess-mumbi-interview-ai-war-grief-1236352611/.

VIVARELLI, Nick. 'Memory of Princess Mumbi,' Set in a Retro-Futuristic Africa Recreated With AI, Scores Istanbul Film Festival Top Prize. **Variety**, 20 abr. 2026. Disponível em: https://variety.com/2026/film/festivals/memory-of-princess-mumbi-ai-istanbul-festival-1236725769/.

VOURLIAS, Christopher. 'Memory of Princess Mumbi' Director Damien Hauser on Using AI to Make a Movie That 'AI Could Never Make'. **Variety**, 1 set. 2025. Disponível em: https://variety.com/2025/film/global/memory-of-princess-mumbi-damien-hauser-ai-1236499344/.

SELEÇÃO DE FILMES

2026

MOSTRA DE CINEMAS AFRICANOS





longas

O Pescador

The Fisherman

Sinopse

Em uma pequena vila costeira de Gana, o pescador Atta Oko é forçado a se aposentar e vê sua rotina mudar ao encontrar um peixe falante, moderno e cheio de personalidade. Ao lado de três companheiros, ele parte para Acra em busca do sonho de ter seu próprio barco de pesca. Misturando comédia e fantasia, *O Pescador* acompanha esse encontro entre tradição e vida contemporânea em uma jornada marcada por amizade, ambição e situações inesperadas.

Direção Zoey Martinson **Roteiro** Zoey Martinson **Produção** Kofi Owusu Afriyie, Korey Jackson **Fotografia** Adam Carboni **Elenco** Ricky Adelayitar, Endurance Grand (Endurance Dedzo), William O. Lamptey, Kiki Romi, Dulo Harris, Fred Amugi, Roselyn Ngissah, Adwoa Akoto, Adjeezay, Princess Fathia Nkrumah

GANA | 2024 | 105 MIN | FICÇÃO | 14 ANOS



Zoey Martinson é roteirista e diretora premiada, com trabalhos em cinema, televisão e teatro. Dirigiu produções para Showtime, Hulu, MTV e Paramount+, além de curtas exibidos em festivais como Tribeca e SXSW. Seu trabalho também passou por canais e plataformas como BET, CBS, HBO Max e DSTV MzansiMagic. Foi roteirista da série *Betty*, da HBO Max, finalista do *Project Greenlight*, de Issa Rae, e integrou o programa Warner Bros. Discovery Directing Fellowship entre 2023 e 2024.



longas

Timpi Tampa

Timpi Tampa

Sinopse

Khalilou, um estudante de 20 anos, descobre os efeitos nocivos da despigmentação ao acompanhar o câncer da mãe. Determinado a ajudá-la a valorizar a própria cor de pele, decide enfrentar os padrões de beleza do Miss Étudiantes, um dos concursos mais disputados de Dakar, que todos os anos privilegia mulheres de pele clara. Sem encontrar candidatas de pele escura dispostas a participar, Khalilou se disfarça de mulher e assume a identidade de Leila. Ao lado de novas amigas, passa a desafiar os padrões impostos pelo concurso e a enfrentar as pressões estéticas e inseguranças que atravessam aquele universo.

Direção Adama Bineta Sow **Roteiro** Adama Bineta Sow **Produção** Oumar Sall **Fotografia** Boubkar Benzabat **Elenco** Pape Aly Diop, Awa Djiga Kane, Yacine Sow Dumon, Fatoumata Aidara Sarr, Diariatou Mbow, Nouroudine Diallo, Cira Mohamed Gbethie, Jean Pierre Coly, Aissata Ba

SENEGAL | 2024 | 83 MIN | FICÇÃO | 14 ANOS

Adama Bineta Sow é cineasta senegalesa. Dirigiu seu primeiro curta-metragem, *Aveuglé par un aveugle*, em 2015, selecionado para a seção Espace Junior do FESPACO 2017. Em 2019, lançou *À nous la Tabaski*, premiado como melhor curta-metragem no Festival de Cinema de Mulheres de Fontenay-le-Fleury, em Paris, e reconhecido com menção especial do júri no Nouakshort Film Festival, na Mauritânia, além de circular por diversos festivais internacionais. Ao longo de sua formação, participou de oficinas e residências de roteiro em Dakar e Ouagadougou, trabalhando com cineastas e roteiristas de diferentes países africanos e europeus.





longas

Diya

Diya

Sinopse

Dane trabalha como motorista de uma ONG humanitária em N'Djamena e leva uma vida tranquila com a esposa, Delphine, grávida de oito meses. Tudo muda quando ele atropela um menino, que é dado como morto no hospital. A família da vítima exige o pagamento da Diya, uma dívida de sangue, e a busca pelo valor leva Dane até o deserto no norte do Chade. É ali que ele descobre a verdade sobre o acontecimento que transformou sua vida.

Direção Ronaimou Adoumbaye **Roteiro** Achille Ronaimou **Produção** Issa Serge Coelo, Valéry du Peloux **Fotografia** Cyrille Hubert **Elenco** Ferdinand Mbaïssané, Moussa Zakaria Ibet, Ramada Mahamat, Youssouf Djaoro e Haïkal Zakaria

CHADE, ALEMANHA, FRANÇA | 2025 | 96 MIN | FICÇÃO | 14 ANOS



Achille Ronaimou é diretor, roteirista e produtor chadiano. Atua no cinema de ficção e documental, abordando questões sociais e experiências ligadas à realidade do Chade. Seus filmes já foram exibidos em festivais internacionais como o FESPACO. Com o longa-metragem *Diya*, alcançou maior projeção internacional e consolidou sua presença no cinema africano contemporâneo.



longas

Guardião dos Mundos

Gardien des mondes

Sinopse

Um dia, aos pés de um túmulo, Hassan adormeceu e nunca mais deixou o cemitério. Há 40 anos, vive nas colinas de Jellaz, na Tunísia, onde fez sua morada entre os mortos e observa a passagem dos vivos. Em busca de amor e liberdade, Hassan atravessa o dia e a noite e nos convida a conhecer seus mundos.

Direção Leila Chaibi **Roteiro** Leila Chaibi **Produção** L'image d'après (Maud Martin), G Prod (Ghazi Ghazouani) **Fotografia** Maud Martin **Elenco** Hassen Gmila, Sabrine Amdouni

FRANÇA, TUNÍSIA | 2022 | 93 MIN | DOCUMENTÁRIO | 14 ANOS



Leïla Chaïbi é cineasta e diretora de fotografia. Antes de se dedicar ao cinema, trabalhou como cinegrafista no jornalismo para veículos e instituições como France Ô, Nessma TV, Al Jazeera, MBC Egypt e UNICEF USA. A partir de 2010, passou a desenvolver seus próprios projetos, voltados especialmente a questões de identidade, migração e sociedade no mundo árabe. Entre seus filmes estão *La Brûlure*, sobre imigrantes desaparecidos no mar, *La Maison des hommes*, sobre prisões na Tunísia, e *Le Verrou*, codirigido por ela. *Gardien des mondes* é seu segundo longa-metragem.



longas

Cartum

Khartoum

Sinopse

Em Cartum, cinco personagens sudaneses — um funcionário público, uma vendedora de chá, um voluntário de um comitê de resistência e dois meninos em situação de rua — têm suas vidas atravessadas pela busca por liberdade. Suas histórias se cruzam entre sonhos animados, revoltas nas ruas e a guerra civil, compondo um retrato de uma cidade e do destino de um país.

Direção Anas Saeed, Rawia Alha, Ibrahim Snoopy Ahmad, Timeea Mohamed Ahmed **Roteiro** Phil Cox **Produção** Giovanna Stopponi e Talal Afifi **Fotografia** Anas Saeed, Ibrahim "Snoopy", Waleed Alaa, Yousef Jubeh e Phil Cox **Elenco** Lokain, Wilson, Jawad, Khadmallah, Majdi

SUDÃO, REINO UNIDO, ALEMANHA, CATAR | 2025 | 80 MIN | DOCUMENTÁRIO | 14 ANOS



Da esquerda para a direita: Ibrahim Snoopy, Rawia Alhag, Timeea Mohamed Ahmed e Anas Saeed

Ibrahim Snoopy Ahmad é cineasta e diretor de fotografia sudanês. Trabalhou para ARTE, BBC e The Washington Post. Dirigiu documentários e curtas premiados, incluindo K*hartoum Offside*, vencedor em Cartago.

Rawia Alhag é cineasta e roteirista sudanesa baseada em Nairóbi. Seu trabalho aborda mulheres, crianças e experiências sudanesas no país e na diáspora. Dirigiu o curta premiado *Out of Coverage*.

Timeea Mohamed Ahmed é diretor, montador e produtor sudanês baseado na África Oriental. Sua obra transita pelo documentário e pelo cinema experimental, com atenção à cultura e aos conflitos do Sudão.

Anas Saeed é realizador sudanês e iniciou sua trajetória como videojornalista na Ayin Network. Seu trabalho acompanha questões de direitos humanos, cultura e os impactos da guerra no Sudão.



longas

Crocodilo

Crocodile

Sinopse

Em Kaduna, na Nigéria, Godwin, Raymond e seus irmãos e primos transformam o quintal de casa em cenário de naves, explosões e aventuras futuristas. Com um celular, energia elétrica instável e muita imaginação, o grupo começa a realizar filmes de ficção científica ambientados em 2089, criando mundos possíveis a partir das limitações do cotidiano.

Direção The Critics & Pietra Brettkelly **Roteiro** Pietra Brettkelly **Produção** Issa Serge Coelo, Valéry du Peloux **Fotografia** The Critics, Rachael Yusuff, Basile Carre-Agostini e David Wills Augustin **Elenco** Raymond Yusuff, Ronald Yusuff, Richard Yusuff, Rachael Yusuff, Godwin Josiah, Victor Josiah, Rejoice Josiah, Lawson Titus, Rachel Raphael, Ken "Bobo" Raphael, Pastors Gbenga Yusuff e Olusola Yusuff, Titus Ibrahim, Taika Waititi, Beverley Agbakoba Onyejianya, Morgan Freeman e Susanne Pfeffer

NIGÉRIA, NOVA ZELÂNDIA | 2026 | 101 MIN | DOCUMENTÁRIO | 14 ANOS



No sentido horário, a partir da parte inferior esquerda: Richard Yusuff, Ronald Yusuff, Godwin Josiah, Raymond Yusuff, Victor Josiah

The Critics é um coletivo cinematográfico de Kaduna, na Nigéria, formado por irmãos e primos que começaram a realizar curtas de ficção científica em 2012. De forma autodidata, seus integrantes aprenderam diferentes etapas da produção audiovisual e desenvolveram uma linguagem própria, marcada pela criatividade e pela realização independente. Com mais de cinquenta curtas e reconhecimento internacional, o grupo estreia no longa-metragem com *Crocodile*.



Pietra Brettkelly é cineasta documentarista, premiada em Sundance e três vezes indicada ao Oscar. Seus filmes passaram por festivais como Sundance, Veneza, Berlim, Tribeca e Toronto, foram exibidos por canais e plataformas como BBC, Netflix e SBS Australia, e integram coleções de instituições como o MoMA e a Galleria degli Uffizi. Seu trabalho se concentra em documentários intimistas sobre pessoas, lugares e questões sociais.



longas

Mobembo

Mobembo

Sinopse

Mobembo, "viagem" em lingala, acompanha um artista em Kinshasa às vésperas de uma exposição. Sem tinta e sem dinheiro para comprá-la, ele troca os pincéis por uma Bíblia e passa a se apresentar como pregador no mercado. Nesse percurso pela cidade, cruza o caminho de uma dançarina e compartilha com ela uma experiência marcada por trabalho incerto, poluição e deslocamentos constantes.

Direção Eli Maene **Roteiro** Eli Maene **Produção** Eli Maene **Fotografia** Eli Maene, Bryn Batupe

REPÚBLICA DEMOCRÁTICA DO CONGO | 2026 | 70 MIN | DOCUMENTÁRIO | 14 ANOS



Eli Maene é cineasta baseado em Goma, na República Democrática do Congo. Desde 2014, desenvolve uma filmografia voltada às realidades sociais e humanas do país. Dirigiu o longa *Biso Pe Toza* e o curta documental *Lobi Ekosimba*, exibido em festivais como Vues d'Afrique, Saint-Louis Doc, Luxor African Film Festival e FESPACO, com prêmios em diferentes países. Também desenvolve o projeto Laisse-nous combattre, selecionado por laboratórios e mercados internacionais.



longas

O Despertar de Anam

Anam's Wake

Sinopse

Anam é uma carpideira profissional no Quênia, treinada para invocar a Morte e negociar a passagem dos mortos. Mas, desde que perdeu a mãe há dezesseis anos, é incapaz de sentir um luto verdadeiro. Ao conduzir sozinha seu primeiro ritual na casa de uma família rica, tudo sai do controle. A Morte chega antes da hora, e a negociação se transforma em um interrogatório que traz à tona segredos enterrados. Aos poucos, Anam descobre que era ela quem estava no centro daquele ritual. Para sobreviver à noite, terá de descobrir a verdade sobre a morte da mãe e recuperar algo que acreditava ter perdido para sempre.

Direção Likarion Wainaina **Roteiro** Likarion Wainaina **Produção** Wanjiru Njoroge **Fotografia** Enos Olik **Elenco** Marima Wanjiru, Samson Omondi, Peter Kawa, Vanessa Okeyo, Ruth Apondi, Pras Jadi

QUÊNIA | 2026 | 90 MIN | FICÇÃO | 14 ANOS



Likarion Wainaina é um cineasta queniano radicado em Nairóbi, com atuação como diretor, roteirista, produtor e diretor de fotografia. Ganhou projeção internacional com *Supa Modo* (2018), longa-metragem que estreou na Berlinale, recebeu uma menção especial na mostra Generation Kplus e foi escolhido para representar o Quênia na disputa por uma vaga no Oscar de Melhor Filme Estrangeiro. Em 2024, dirigiu *Subterranea*, primeira série queniana de ficção científica, produzida para a Showmax.



longas

Por Detrás das Palmeiras

Behind the Palm Trees

Sinopse

Em Tânger, a relação de Mehdi com Selma é abalada quando ele conhece Marie, uma francesa rica cujos pais compraram uma luxuosa casa na região histórica da Kasbah. Atraído pelo estilo de vida sofisticado de Marie, Mehdi se afasta de Selma e ignora as consequências de suas próprias escolhas.

Direção Meryem Benm'Barek **Roteiro** Meryem Benm'Barek (em colaboração com Fyzal Boulifa, Emma Benestan e Agnès Feuvre) **Produção** Tessalit Productions, Furyo Films e Agora Films **Fotografia** Tessalit Productions, Furyo Films e Agora Films **Elenco** Sara Giraudeau, Driss Ramdi, Nadia Kounda, Carole Bouquet, Olivier Rabourdin, Soumaya Akaaboune, Amine Ennaji, Ayoub Trombati e Rachel O'Meara

MARROCOS, FRANÇA | 2025 | 94 MIN | FICÇÃO | 14 ANOS



Meryem Benm'Barek nasceu em Rabat, no Marrocos, e cresceu entre o país, a França e a Bélgica. Durante seus estudos no INSAS, dirigiu diversos curtas-metragens, entre eles Jennah, selecionado para vários festivais internacionais e pré-selecionado para o Oscar em 2015. Em 2018, lançou seu primeiro longa, *Sofia*, vencedor do prêmio de Melhor Roteiro na mostra Un Certain Regard do Festival de Cannes e posteriormente premiado em diversos países. *Por Detrás das Palmeiras* é seu segundo longa-metragem..



longas

Liti Liti

Liti Liti

Sinopse

Em Guinaw-Rails, bairro nos arredores de Dakar, casas são demolidas para dar passagem ao novo Trem Expresso Regional. Enquanto o TER avança silenciosamente sobre as ruínas, escavadeiras e martelos transformam o lugar onde Mamadou Khouma Gueye cresceu. O cineasta acompanha sua mãe, moradora do bairro há mais de quarenta anos, diante do desaparecimento gradual de sua casa, de sua comunidade e das memórias de uma vida inteira.

Direção Mamadou Khouma Gueye **Roteiro** Mamadou Khouma Gueye **Produção** Aminata Ndao, Rosa Spalivieroi **Fotografia** Oumar Ba, Amath Niane, Mamadou Khouma Gueye **Elenco** Sokhna Ndiaye

SENEGAL | 2025 | 76 MIN | DOCUMENTÁRIO | 14 ANOS



Mamadou Khouma Gueye é escritor, cineasta e mentor senegalês, nascido em Thiaroye-Gare. Estudou História na Universidade Cheikh Anta Diop, em Dakar, e iniciou sua trajetória no cinema atuando pela ampliação do acesso audiovisual nas periferias da capital senegalesa. Foi membro fundador do Ciné-Banlieue e, em 2015, criou a Plan B Films Sénégal. Também idealizou o projeto Taste of Salt, que reúne residência artística, ações de educação à imagem em bairros populares e festivais de cinema no Lac Rose. Antes de realizar seu primeiro longa-metragem, dirigiu curtas premiados em festivais internacionais.



curtas

Minha História em Jebba

My Jebba Story

Sinopse

No coração de Ebute Metta, em Lagos, o cineasta revisita os anos em que viveu na Jebba Street após concluir seus estudos de cinema. A partir de imagens de arquivo e memórias narradas em primeira pessoa, o filme presta homenagem ao lugar que ajudou a formar seu olhar, registrando a beleza, o caos e a humanidade discreta do cotidiano, além dos personagens que marcaram sua trajetória como contador de histórias.

Direção Abdou Lahat Fall **Roteiro** Abdou Lahat Fall **Produção** Aminata Ndao, Julien Fiorentino, Faissol Gnonlonfin **Fotografia** Amath Niane, Jean Diouf **Elenco** Abdoulaye, Bentaleb, Guy Marius Sagna, Félix

SENEGAL, BENIN, FRANÇA | 2026 | 83 MIN | DOCUMENTÁRIO | 14 ANOS



Kagho Idhebor é cineasta e diretor de fotografia nigeriano, formado em Produção Cinematográfica pelo National Film Institute, em Jos, e em direção de fotografia pelo programa One Fine Day Films, em Nairóbi. Seu curta *The Broken Mask* venceu Melhor Curta no AMVCA 2024 e o Prêmio do Público no Surreal 16 Film Festival. Seu ensaio fotográfico de estreia, *Burkina Babes*, foi exibido no Film Africa, em Londres, e no FESPACO. Indicado duas vezes ao AMVCA como melhor diretor de fotografia, assinou a imagem de *The Weekend*, selecionado para o Festival de Tribeca e vencedor de melhor fotografia no AMAA 2024.



curtas

Roupa Suja

Le Linge Sale

Sinopse

Em Cotonou, Theodore vive cercado pela ausência da esposa, morta há 15 anos. Rico e solitário, conserva seus vestidos como relíquias de uma vida que não conseguiu deixar para trás. Faousiath, jovem mãe solo de origem humilde, passa a lavar essas peças todas as semanas e logo percebe naquela casa uma chance de mudar o destino do filho, Elie.

Direção Medessè Agohoundjè **Roteiro** Medessè Agohoundjè e Alain Patetta **Produção** Medessè Agohoundjè **Fotografia** Thierno Zanife **Elenco** Ornela Fagnon, Léopold Adjakpa, Joel Precieux Coco e Fumilayo Bide

BENIN | 2026 | 26 MIN | FICÇÃO | 14 ANOS



Medessè Agohoundjè é artista e cineasta beninense. Sua obra transita pelo cinema experimental e por questões ligadas à identidade. Seu primeiro filme, *Une autre blanche*, circulou por festivais e recebeu prêmios em Veneza, Dakar e Bhogué. Em 2025, dirigiu os curtas *Le linge sale* e *Le Retour*, este último uma coprodução internacional apoiada pelo CNC francês por meio do fundo Jeune Création Francophone.



curtas

Bam Bam

Bam Bam

Sinopse

Babatunde é um adolescente reservado que tem em Bam Bam, uma inteligência artificial, seu melhor amigo e confidente. Quando começa a se interessar por uma colega de turma, Bam Bam o incentiva a se abrir de um jeito que ele nunca havia conseguido. Mas, quanto mais se aproxima desse afeto, mais seus medos vêm à tona, obrigando-o a decidir se está pronto para confiar em outra pessoa.

Direção Tolulope Itegboje **Roteiro** Tolulope Itegboje **Produção** Oge Obasi **Fotografia** Kagho Idhebor **Elenco** Ambrose Nwoga, Kelechi Udegbe , Victory Eyong, Emmanuel Oluwatunmise, Nimi Adekanmbi

NIGÉRIA | 2025 | 23 MIN | FICÇÃO | 14 ANOS



Tolulope Itegboje é cineasta nigeriano, nascido em Benin City e criado em Lagos. Estudou na London Film School e dirigiu curtas como *The Amazing Grace Church of God*, selecionado pelo AFRIFF. De volta à Nigéria, trabalhou como produtor publicitário e realizou *Awon Boyz*, documentário sobre meninos de rua em Lagos licenciado pela Netflix. Seu novo filme, *Bam Bam*, é uma ficção científica de formação sobre identidade, imaginação e amadurecimento.



curtas

Movimentos Concretos

Concrete Moves

Sinopse

Movimentos Concretos parte de uma memória de infância: o medo provocado por uma cobra durante uma excursão escolar ao farol das Mamelles, em Dakar. Ao retornar à mesma colina décadas depois, a cineasta encontra uma paisagem transformada pelo avanço urbano. Entre dança, imagens de arquivo e lembranças, o filme acompanha um território onde o concreto apaga lentamente a natureza, a memória e os vestígios do passado.

Direção Fagamou Fama Ndiaye **Roteiro** Fagamou Fama Ndiaye e Chloe Ortole **Produção** Alarba Films e Tangerine Production **Fotografia** Jerry Pradon **Elenco (Vozes em Off)** Mbarkham Ciss, Ndir Mbengue

SENEGAL | 2025 | 12 MIN | DOCUMENTÁRIO | 14 ANOS



Fagamou Fama Ndiaye é realizadora e programadora senegalesa. Sua trajetória combina criação, produção e circulação de filmes africanos, com interesse por modelos independentes de realização. Iniciou sua carreira coordenando o Centre Yennenga, de Alain Gomis, em Dakar, e realizou filmes institucionais para organizações senegalesas e internacionais. Atualmente desenvolve projetos documentais, entre eles o longa *Maty ou la vraie vie*, vencedor do Fonds Maïssa e apoiado pela OIF. Participou de programas como Circle Women Doc Accelerator, One World Media e IDFA Academy.



curtas

Cabra

Goat

Sinopse

O casal Benjamin e Suki deixa a cidade rumo a uma fazenda de cabras isolada, onde Suki descobre que foi enganada: aquela não é a viagem romântica que imaginava. Sob a presença imponente de uma árvore Mugumo e cercada pelos estranhos habitantes da fazenda, Suki, que é vegetariana, fica horrorizada ao presenciar o abate brutal de uma cabra. A experiência desencadeia visões ligadas a uma dívida ancestral e dá início a uma corrida para escapar daquilo que sua linhagem ainda deve.

Direção Judy Kibinge **Roteiro** Judy Kibinge **Produção** Habiba Gicheru, AJ Musira **Fotografia** Talib Rasmussen **Elenco** Sheila Munyiva, Brian Ogola, Mudamba Mudamba, Natasha Wangari, Sasha Wambui, Joseph Gachanja

QUÊNIA | 2025 | 28 MIN | FICÇÃO | 14 ANOS



Judy Kibinge é cineasta, roteirista e diretora queniana, referência no cinema contemporâneo da África Oriental. Após iniciar sua carreira na publicidade, passou ao cinema nos anos 2000, dirigindo obras como *Dangerous Affair*, *Coming of Age* e *Something Necessary*, exibido no Festival de Toronto. Em 2013, fundou a Docubox, primeiro fundo de documentários da África Oriental. Membro da Academy of Motion Picture Arts and Sciences, retorna à direção em 2025 com *Goat*, seu primeiro filme em mais de uma década



curtas

Sukari (Açúcar)

Sukari

Sinopse

Em Mombasa, a vida conjugal de Abbas e Qadra sai dos trilhos quando ela revela que nunca se sentiu satisfeita sexualmente. Incapaz de lidar com o pedido da esposa, Abbas inicia uma inesperada jornada de educação sexual, confrontando sua formação conservadora e suas ideias sobre casamento, desejo e masculinidade.

Direção Omar Hamza **Roteiro** Omar Hamza, June Wairegi **Produção** June Wairegi **Fotografia** Mohammed Zanudin **Elenco** Jumaa Mdoe, Mumtaz Zulfiqar, Samson Jave, Hussein Yakub

QUÊNIA | 2024 | 15 MIN | FICÇÃO | 14 ANOS



Omar Hamza é cineasta e roteirista baseado em Nairóbi. Seu trabalho combina humor e realismo social em narrativas voltadas às experiências africanas contemporâneas. Venceu os prêmios de melhor roteiro e melhor direção no Kalasha International Film Festival, e seus filmes circularam por festivais como Cinekid, Kurzfilm Festival Hamburg e Silicon Valley African Film Festival. É fundador da Giza Visuals e finaliza o longa *Jua na Mwezi*.



curtas

Última Dança da Vergonha

Shame's Last Dance

Sinopse

O curta acompanha Cece, dançarina experiente de Nairóbi, após uma reação violenta nas redes tentar transformar sua prática artística em motivo de vergonha. Em resposta, ela decide levar sua dança do espaço protegido do estúdio para o concreto exposto do centro da cidade. Ao lado de Bella, sua aluna, Cece enfrenta o olhar público e observa como a dança pode confrontar a vigilância digital e as tentativas de controlar a força feminina no espaço urbano.

Direção Mark Wambui **Roteiro** Mark Wambui **Produção** Mathilde Kirstein, Mungai Kiroga, Mark Wambui, Re-Tuning Cinema in Africa (RECA) Limited **Fotografia** Mark Wambui **Elenco** Cece Kabbia Njanja, Bella Egessa

QUÊNIA | 2026 | 17 MIN | DOCUMENTÁRIO | 14 ANOS



Mark Wambui é cineasta nascido em Nairóbi e fundador da Re-tuning Cinema in Africa. Reconhecido pela Netflix e pela UNESCO como um dos 20 cineastas emergentes do continente, foi eleito Filmmaker of the Year pelo African Youth Awards em 2015. Seus trabalhos incluem *Echoes from the Earth*, vencedor do IGAD Media Awards, *Have You Ever Heard of a Fish Bank*, para a série *Our Planet Earth* da BBC Earth, e *Shame's Last Dance*, apoiado pela The Why Foundation e pela Docubox.



curtas

Prova

Proof

Sinopse

Ambientado em Jamestown, uma das comunidades costeiras mais antigas de Acra, *Prova* acompanha crianças cuja vida é atravessada pelo mar, pela pesca e pelo trabalho. Entre amizades e momentos de alegria, o filme aborda uma infância marcada pela precariedade e pela exploração, evitando respostas fáceis sobre cuidado e violência.

Direção Herrana Addisu **Roteiro** Herrana Addisu **Produção** Chucha Studios **Fotografia** Daniel Attoh **Elenco** Desmond Tagoe, Nana Ama Mensimah Donkor, Heaven Joy Crowell, Marcy Quaye, Kwame Atu, Uncle Ebo

GANA | 2026 | 7 MIN | DOCUMENTÁRIO | 14 ANOS



Herrana Addisu é cineasta etíope-americana e artista multidisciplinar. Antes do cinema, trabalhou por mais de oito anos com direitos humanos, advocacy, trabalho forçado, tráfico de pessoas e justiça de gênero. Seus filmes foram exibidos em festivais e instituições como VIFF, SXSW London, BFI, Whitechapel Gallery e Kurzfilm Festival Hamburg. Recebeu prêmios em festivais qualificadores para o Oscar, incluindo Urbanworld e BlackStar, além de reconhecimentos como o Dazed 100. Sua obra articula questões sociais urgentes a uma linguagem visual íntima e experimental.



curtas

Dëmm - Devoradoras de Almas

Dëmm

Sinopse

Em Dakar, no Senegal, Mati tenta lidar com a morte iminente da mãe. Enquanto atravessa a cidade, encontra um misterioso grupo de mulheres que devoram almas. O encontro, aparentemente casual, dá início a uma transformação profunda.

Direção Aïda Captijni **Roteiro** Aïda Captijn **Produção** Rhea Plangg, Anita Hugi, Celya Larré e Iman Dijonne **Fotografia** Diara Sow **Elenco** Aminata Mbaye Diop, Ibrahima Mbaye, Venus Gueye, Emily Adams

SENEGAL, SUÍÇA | 2025 | 17 MIN | FICÇÃO | 14 ANOS



Aïda Captijn é cineasta senegalesa-holandesa, nascida em Genebra e criada entre a Suíça e Dakar. Formada em cinema pela HEAD – Genebra em 2025, investiga trajetórias femininas a partir do cinema de gênero e de uma perspectiva decolonial. Seu filme *Vampire Décadence* foi selecionado pelo NIFF em 2024, e o curta *Dëmm* teve estreia mundial na competição suíça do Kurzfilmtage Winterthur em 2025.



curtas

O Herói Sombrio

The Dark Shujaa

Sinopse

Um artesão que leva uma vida tranquila como escultor é confrontado por um passado sombrio e violento. Para proteger quem ama, ele precisa recuperar a versão turbulenta de si mesmo que acreditava ter deixado para trás.

Direção Serge Girishya **Roteiro** Serge Girishya **Produção** Nasser Makara, Serge Girishya, Violette Mukasugira **Fotografia** Serge Girishya **Elenco** Alfred Niyonzima, Braise T. Nkunda, Yanick Lii Niyonzima, Idris Makuza

RUANDA | 2025 | 20 MIN | FICÇÃO | 14 ANOS



Serge Girishya é um roteirista e diretor ruandês, nascido em Kigali em 1997. Iniciou sua trajetória artística como artista gráfico, durante seus estudos na Nyundo Art School, e descobriu o cinema ainda na adolescência, desenvolvendo desde então um interesse especial pela narrativa de ficção. Dirigiu diversos curtas-metragens, entre eles *Rebe*, *Marita*, *DUTY* e, mais recentemente, *Dark Shujaa*. Também atua na direção de videoclipes e já trabalhou com artistas como DJ Pius, Andy Bumuntu e Juno Kizigenza.

COORDENAÇÃO DE CRÍTICA

2026

MOSTRA DE CINEMAS AFRICANOS



FORMANDO NOVOS OLHARES NO AUDIOVISUAL:
a nova Coordenação de Crítica da Mostra de Cinemas Africanos

Em 2026, a Mostra de Cinemas Africanos inaugura uma Coordenação de Crítica, assumida pela crítica, pesquisadora e curadora baiana Enoe Lopes Pontes. A criação dessa frente dá forma permanente a uma preocupação que acompanha a Mostra desde suas primeiras edições: ampliar não apenas o acesso aos cinemas africanos contemporâneos, mas também as condições para que esses filmes sejam discutidos, analisados e inscritos no debate cinematográfico brasileiro.

A presença ainda limitada de cinematografias africanas nos circuitos de distribuição, na imprensa cultural e em parte da formação em cinema no Brasil produz consequências que ultrapassam a dificuldade de acesso aos filmes. Também restringe a construção de repertório crítico para abordá-los. Quando essas obras aparecem de maneira esporádica, é comum que sejam lidas prioritariamente a partir de seus temas, de seus contextos nacionais ou de expectativas previamente associadas ao continente africano. Criar uma frente dedicada à crítica significa enfrentar esse problema a partir da própria experiência com os filmes: assisti-los em relação uns com os outros, observar suas escolhas formais, reconhecer tradições cinematográficas distintas e produzir vocabulário para discutir aquilo que essas obras propõem.

A entrada de Enoe Lopes Pontes na equipe acompanha esse movimento. Sua atuação articula crítica cinematográfica, pesquisa e formação, e a Coordenação de Crítica nasce justamente do interesse em aproximar essas dimensões. Em sua primeira edição, a nova frente reúne ações destinadas tanto a pessoas que estão começando a escrever sobre cinema quanto a críticos, pesquisadores e profissionais que já atuam no campo.

Uma das principais iniciativas é o ***Laboratório de Crítica Audiovisual***, realizado entre 24 e 28 de agosto em parceria com a Universidade Jorge Amado (Unijorge), em Salvador. Ao longo de cinco dias, participantes acompanham uma formação dedicada à análise e à escrita crítica a partir de filmes da programação da Mostra. A proposta é tratar a crítica como uma prática que exige repertório, atenção à forma e capacidade de construir argumentos, criando um espaço no qual assistir, discutir e escrever façam parte do mesmo processo.

O laboratório se desdobra no ***Júri Futuro da Crítica***, formado por participantes da atividade. Durante a edição da Mostra, esse grupo acompanha a programação e escolhe um filme para receber o reconhecimento do júri. A experiência desloca a formação da sala de aula para a dinâmica concreta de um festival: comparar obras muito diferentes, formular



critérios, sustentar escolhas coletivamente e transformar a discussão em um posicionamento crítico. Ao criar esse júri, a Mostra procura abrir espaço para novas vozes e aproximar jovens críticos das formas de circulação e legitimação que atravessam o campo cinematográfico.

Esse debate chega ainda ao ***Fórum de Crítica***, realizado em 21 de setembro na Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia, em diálogo com o Laboratório de Análise Fílmica (LAF/UFBA). Com a participação de Ivonete Pinto e Juliano Gomes, além de pesquisadores e críticos da Bahia, o encontro propõe uma conversa sobre o lugar da crítica hoje, suas formas de circulação e os desafios colocados por um cenário de profundas mudanças na imprensa, nos festivais, nas universidades e nas plataformas digitais. O formato de fórum privilegia a troca entre profissionais com diferentes experiências e gerações, em vez de uma sucessão de apresentações individuais.

Essas ações inauguram uma frente que a Mostra pretende desenvolver para além de uma única edição. Ao criar uma Coordenação de Crítica, o festival assume que formar público também envolve formar condições para olhar os filmes com atenção, interrogá-los e produzir pensamento a partir deles. Em um projeto dedicado a cinematografias que ainda encontram pouco espaço regular no Brasil, fazer os filmes circularem é apenas uma parte do trabalho. É preciso também contribuir para que permaneçam em discussão depois que a sessão termina.

sobre Enoe Lopes



Enoe Lopes Pontes é doutora e mestre em Comunicação e Cultura Contemporâneas, pela UFBA, com estágio doutoral em Estudos de Mídia, na Aleamanha Tem especialização em Direção em TV para teledramaturgia, pela CAL, graduação em Teatro, pela UFBA e em Jornalismo, pela UNISBA. É pesquisadora nas seguintes áreas: estudos de Recepção, estudo da crítica, de fãs, consumo, gênero e sexualidade e ativismos de fãs. Desde 2014, atua como assessora de comunicação na área de cultura, trabalhando com eventos culturais, obras audiovisuais e produtoras. De 2014 até então, é editora no site Coisa de Cinéfilo e colunista no site Aratu On. É realizadora da Escola Brasileira de Crítica e Audiovisual.

ENSAIO

O FRESCOR E A PLURALIDADE TEMÁTICA E ESTÉTICA DOS CINEMAS AFRICANOS

por Enoe Lopes Pontes

Ao assistir aos longas e curtas-metragens da **Mostra de Cinemas Africanos 2026** diversas reflexões políticas, artísticas, culturais e sociais podem ser feitas. Essa que vos escreve se conectou intensamente com um pensamento e ele foi sobre a crítica e o que mais se tem consumido de audiovisual nos últimos tempos

Existe um ar ambíguo que preenche esta área do cinema e isso parece ocorrer amplamente. Ao mesmo tempo que há um discurso de incentivo ao disruptivo e à inovação, os destaques dados dentro do audiovisual quase sempre deixam uma sensação de déjà vu.

O hegemônico preenche o ecrã com fórmulas e o que é considerado genial é tão engessado quanto os textos e vídeos que são produzidos a partir destes mesmos flmes. Em todos os tipos de audiovisual existe uma pluralidade de hegemonias múltiplas, que marcam presença em prêmios, festivais e análises.

Todavia, existem duas dicotomias que não falham nunca na lista de melhores do ano ou dos troféus renomados: sul e norte global ou a do filme de homem branco versus filme de qualquer outra pessoa que não seja um homem branco. Sem querer generalizar, mas, essa segunda, inclusive, dificilmente falha.

Para além dos fatos óbvios do patriarcado branco cisgênero e de todo o sistema neoliberal que a maior parte do planeta vive, existe a fadiga de viver um grande dia da marmota nesta profissão tão analítica. Quem assistiu ao diretor X, dos Estados Unidos, ou diretor Y, da Suécia, já viu tudo. Pelo menos é essa a sensação.

Inserida nessa repetição exaustiva, na qual até mesmo o cinema brasileiro parece se render de quando em quando, principalmente quando se fala de longas, é que chega o momento de debater sobre a grande questão que habita este texto, que foi o ponto de partida de tanta escrita inicial: o frescor presente nos cinemas africanos. Um exemplo concreto é a existência das produções de Nollywood.

O cinema nigeriano surge (e revolucionado) pelo lançamento de *Vivendo em Cativeiro* (1992), em VHS, e o uso do homevideo se torna um grande poder do audiovisual do país (Haynes, 2016; Esteves, 2019; Ezepué, 2021). Uma espécie de febre tomou conta da Nigéria e um tipo de filme autoral e rústico se tornou parte do sucesso de Nollywood.

Mais de trinta anos depois, *Crocodilo* é lançado no Festival de Berlim, de 2026. A produção é um documentário com direção de Pietra Brettkelly e The Critics, é uma co-produção Nigéria e Nova Zelândia. As mesclas de linguagem e formato impressionam pela coragem e inventividade. A junção entre se inspirar em Hollywood, mas, ao mesmo tempo, imprimir marcas autorais é o que faz a diferença neste contexto.

A figura do Coringa, por exemplo, é explorada por *Crocodilo*, mas não há nada de valor de produção que se aproxime do vilão original. O que conecta o espectador com aquela figura,

um menino bem jovem, maquiado de uma das personagens mais famosas dos HQs do mundo, é a fé cênica. Além disso, os movimentos físicos do ator ajudam a elevar o potencial de crença do público. É assim que a fruição se torna fluida e os riscos podem, e devem, ser abraçados, quando são feitos por uma razão concreta, como falta de verbas.

Memória da Princesa Mumbi, de Damien Hauser, é outro rico exemplo dentro da curadoria da MCA. O cineasta escolheu misturar inteligência artificial com chroma key e uma história distópica. Aqui, o uso de IA vai além de qualquer preguiça e corte de orçamento como em Hollywood. Damien revela como a ausência de recursos pode ser derrubada com a sagacidade.

Hauser vai além da construção de cenário e mise-en-scène e utiliza a IA para criar imersão na narrativa. A plateia consegue se aproximar da princesa que dá o título ao longa, com seus anseios e frustrações, mas também o tensionamento dela com o uso das tecnologias para modificar as expressões faciais humanas. Esse frescor vindo da falta de verba não dificilmente pode ser imitado.

Contudo, outros tipos de riscos são assumidos, para além daqueles dentro dos aspectos formais, presentes em um produto cinematográfico. A fibra em selecionar um tema aparece na seleção da Mostra no senegalês *Timpi Tampa*, de Adama Bineta Sow e em *As Desvirtuosas*, dirigido por Aïcha Chloé Boro, de Burkina Faso com a França. Ambos questionam o papel da mulher, olhando para questões de raça e de classe de formas completamente diferentes.

Ainda que o tom dos filmes, as culturas e as localidades sejam completamente distintos, a comparação vale pelo pensamento de como a juventude tem a capacidade de romper com os laços do conservadorismo. Mas, *pari passu*, são os mais velhos que deram as ferramentas para a juventude e que podem de fato revisitar os seus conceitos para não abrirem mão de suas felicidades.

Quando Khalilou decide fingir ser Leila (Pape Aly Diop), ele salva a sua mãe, através de seu ato de bravura. A sua mãe, Rama (Awa Djiga Kane), rompe com os padrões que vivia com o marido e com sua própria pele, literalmente. Já Awa (Hafissata Coulibaly), decide experienciar a liberdade sexual e o desejo, aos 65 anos, quando reencontra o seu amor do passado, graças à sua neta.

Esses roteiros trazem diálogos que podem mexer com estruturas patriarcais profundas, tanto do Ocidente quanto do Oriente. A libertação feminina é um tópico sensível e, curiosamente (ou não), ambos são filmes que causaram transtornos para algum integrante de seu elenco. Boro conta, inclusive, em entrevista[1] ao jornalista e crítico francês Cédric Lépine, que Hafissata precisou se exilar do país por conta das repercussões negativas em relação à escolha do *plot*.

Apesar de *Timpi Tampa* possuir uma discussão sobre pressão estética, a tensão em torno da produção foi por conta do crossdressing. De acordo com o site[2] senegalês Darkaractu, a obra foi

1 Matéria completa, em francês: https://blogs.mediapart.fr/cedric-lepine/blog/230626/entretien-avec-chloe-aicha-boro-au-sujet-de-son-film-les-invertueuses?utm_source=chatgpt.com, visto em 11 de agosto de 2026.

2 Matéria completa, em francês: https://www.dakaractu.com/Vulgarisation-de-l-homosexualite-au-Senegal-Le-film-Timpi-Tampa-pointe-du-doigt-par-And-Samm-Jikko-Yi_a261560.html?utm_source=chatgpt.com, visto em 10 de agosto de 2026.

acusada de "normalização da homossexualidade". É neste sentido que as duas produções impactam, desvirtuam o esperado e rompem com certas lógicas da convenção e do esperado por seus países e mundo afora.

Desfazer-se do que é esperado também está no gênero dos filmes que a Mostra reúne este ano. Além da ficção científica presente em Princesa Mumbi, a MCA conta com o terror queniano *Cabra*, de Judy Kibinge, e a fantasia ganesa O *pescador*, de Zoey Martinson. Os dois seguem mais a norma, em seus aspectos formativos. Todavia, o que chama a atenção é a audácia de suas narrativas.

Cabra é um curta-metragem que mexe com o sensorial e procura criar uma ligação com quem assiste com sua atmosfera. Mas, o que ele deixa na memória é a escolha de personificação das cabras. Ou seria o contrário? A "cabraficação" dos humanos é um convite ao pacto com o público, que aguça a sua investigação da trama. Quando se arrisca assim, é preciso sustentar a proposta e a obra o faz, principalmente por meio de seu roteiro e sua direção.

Outros elementos seguram a plateia em relação ao O *Pescador*. A ligação de quem assiste com a figura central do enredo, Atta Oko Sackey (Ricky Adelayitar) e seus coadjuvantes é a força desse longa com uma "vibe" Sessão da Tarde, no melhor sentido da coisa. O elenco parece bastante entrosado, a ponto daquelas personagens soam palpáveis e verdadeiras. E isso inclui um peixe falante que somente Atta consegue enxergar.

Um peixe, que fala, com um pescador rabugento, que odeia tecnologia. É preciso bravura para entregar algo tão ousado e ainda o fazer com uma história amarrada. Ainda que exagere em sua trama e seu desenlace, a produção sabe o que quer alcançar e demonstra isso. A narrativa quer dar espaço para falar sobre a velhice e as tradições, porém de um jeito cômico e divertido.

Esse audiovisual que a Mostra traz em 2026, cheio de destemor, de uso de tecnologias, de cenários elaborados, de futuros e passados que se encontram na tela, é ainda mais plural do que esse texto consegue expor, em toda sua simplicidade de tempo e espaço. A brisa refrescante de quem tem o que dizer e quer falar com toda a criatividade e paixões do mundo (ou do Sul Global) está disponível nesta edição da MCA.

De certo, para além de chamar estas produções de criativas e/ou disruptivas, elas também são cinemas. Há muito de linguagem audiovisual, de efetivo, mas com algumas questões que fogem de certos padrões costumeiros. O que há nisso de positivo ou não é algo que esta que digita esse material ainda precisa pensar muito sobre...

Referências

ESTEVES, Ana Camila. Narrativas em disputa no cinema nigeriano: um olhar sobre Nollywood a partir de *Green White Green* (2016). *Revista Perspectiva Histórica*, v. 8, n. 13, p. 37-53, jan./jun. 2019.

ESTEVES, Ana Camila; OLIVEIRA, Jusciele (org.). *Cinemas Africanos Contemporâneos*: Abordagens Críticas. São Paulo: Sesc São Paulo, 2020.

ESTEVES, Ana Camila; OLIVEIRA, Jusciele; GAMA, Morgana (org.). Cinemas africanos nas histórias e nas teorias do cinema: estéticas, desafios e novos cenários. *A Barca*, v. 1, n. 2, 2023.

EZEPUÉ, Ezinne Michaelia. From *Living in Bondage* to *Queen Amina*: an aesthetic evaluation of contemporary Nollywood. *SAGE Open*, v. 11, n. 3, p. 1-10, 2021. DOI: https://doi.org/10.1177/21582440211032620.

HAYNES, Jonathan. *Nollywood: the creation of Nigerian film genres*. Chicago; London: The University of Chicago Press, 2016.

LEÓN, Christian. Imagem, mídias e telecolonialidade: rumo a uma crítica decolonial dos estudos visuais. Tradução de María Camila Ortiz. *Epistemologias do Sul*, Foz do Iguaçu, v. 3, n. 1, p. 58-73, 2019.

LABORATÓRIO FORMAR O OLHAR PARA ANALISAR O CINEMA: o Laboratório de Crítica Audiovisual e o Júri Futuro da Crítica

A edição de 2026 da Mostra de Cinemas Africanos inaugura sua Coordenação de Crítica, sob responsabilidade da crítica e pesquisadora baiana Enoe Lopes Pontes. A atividade central da coordenação nesta edição é o Laboratório de Crítica Audiovisual, programado para os dias 24 a 28 de agosto de 2026, em parceria com a Universidade Jorge Amado (Unijorge), em Salvador. A aproximação com a instituição parte da presença dos cursos de Comunicação e de Cinema e Audiovisual e do diálogo com docentes cujo trabalho a Mostra acompanha e com quem já havia interesse em desenvolver ações conjuntas.

O laboratório propõe cinco dias de trabalho com estudantes universitários em torno de uma pergunta central: como se aprende a escrever — ou falar, ou filmar — sobre cinema? Os dois primeiros encontros, em 24 e 25 de agosto, serão dedicados à discussão de história e fundamentos da crítica cinematográfica, linguagem audiovisual, análise fílmica e questões específicas relacionadas às cinematografias africanas e às perspectivas decoloniais sobre a crítica. Nos três dias seguintes, após a exibição de curtas-metragens africanos, cada participante desenvolverá uma produção crítica em um dos formatos trabalhados no laboratório: texto, podcast ou videocrítica.

A atividade tem a colaboração das professoras Cláudia Pessoa (Narrativas Seriadas e Transmídias) e Raquel Valadares (Oficina de Produção e Estágio), do professor Leonardo Vinicius (Cinema e Animação), todos da Unijorge, e do professor Leonardo Bião, membro do Núcleo Docente Estruturante da instituição. A coordenação pedagógica do laboratório será de Enoe Lopes Pontes.

Como desdobramento da formação, participantes do laboratório serão convidados a integrar o Júri Futuro da Crítica, criado nesta edição da Mostra para atribuir prêmios em três categorias da programação oficial: melhor longa-metragem, melhor curta-metragem e Prêmio Cinema do Futuro. A iniciativa busca criar uma experiência concreta de exercício da crítica, na qual assistir, discutir, argumentar e chegar coletivamente a uma decisão fazem parte do processo formativo.



FÓRUM

CRÍTICA CINEMATOGRÁFICA, FESTIVAIS E CINEMAS NÃO HEGEMÔNICOS

Data 21 de setembro, das 9h às 13h
Local Faculdade de Comunicação da UFBA
Convidados Ivonete Pinto, Juliano Gomes e críticos baianos de cinema
Moderação Enoe Lopes Pontes e Regina Gomes
Parceria Laboratório de Análise Fílmica - PósCom/UFBA, Escola Brasileira de Crítica e Audiovisual

A Mostra de Cinemas Africanos realiza, no dia 21 de setembro, das 14h às 18h, na Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia, um encontro dedicado às relações entre crítica cinematográfica, festivais e cinemas não hegemônicos. A atividade será aberta ao público e contará com a participação de Ivonete Pinto, Juliano Gomes e pesquisadores da UFBA.

O debate parte do papel que a crítica desempenha dentro dos festivais de cinema e dos efeitos que sua atuação produz sobre a circulação e a recepção dos filmes. Reportagens, ensaios, entrevistas e registros de debates influenciam a maneira como uma obra é compreendida em seu momento de lançamento e ajudam a determinar o espaço que ela poderá ocupar posteriormente na pesquisa, na curadoria e na história do cinema.

Essa função assume particular importância no caso de filmes que circulam fora dos principais mercados de distribuição. Para muitas obras africanas, latino-americanas e de outras cinematografias pouco representadas nos circuitos comerciais, os textos produzidos durante os festivais podem se tornar uma das principais formas de documentação pública. A crítica participa, portanto, das condições que permitem que esses filmes continuem sendo vistos, estudados e incorporados a novos programas e debates.

O encontro também pretende discutir os repertórios mobilizados na análise dessas produções. Filmes realizados em contextos distintos frequentemente chegam aos grandes festivais internacionais mediados por categorias, expectativas e referências elaboradas em centros culturais específicos. Interessa observar como essas leituras são construídas e de que maneira elas interferem na compreensão das obras, sobretudo quando a crítica se depara com formas narrativas e tradições cinematográficas que não ocupam uma posição central no debate internacional.

Ivonete Pinto e Juliano Gomes atuam na crítica e na pesquisa cinematográfica e mantêm uma relação próxima com festivais no Brasil e no exterior. Suas trajetórias incluem experiências em curadoria, júris e cobertura de eventos, o que permitirá tratar o festival a partir de sua dinâmica concreta: um espaço em que filmes são selecionados, apresentados ao público e inseridos em determinados discursos sobre o cinema contemporâneo.

Os debates serão mediados por Enoe Lopes Pontes e Regina Gomes, críticas de cinema e pesquisadoras, e contarão também com a participação de pesquisadores baianos que atuam na crítica cinematográfica.

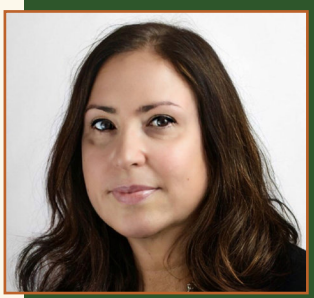
A atividade será realizada em parceria com o Laboratório de Análise Fílmica, grupo de pesquisa vinculado ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da UFBA. O laboratório desenvolve atualmente uma investigação sobre a importância dos festivais como instâncias de legitimação de poéticas, estéticas e políticas, financiado pela Chamada CNPq/MCTI/FNDCT No 44/2024 - UNIVERSAL. A parceria aproxima essa pesquisa da experiência acumulada pela Mostra de Cinemas Africanos na programação e na circulação de obras realizadas no continente africano.

Ao reunir pesquisadores, críticos e profissionais que atuam diretamente em festivais, a MCA propõe uma discussão sobre as condições em que determinados filmes se tornam visíveis e passam a integrar o debate público. O encontro busca compreender a crítica como uma prática vinculada às instituições em que é produzida e aos circuitos pelos quais os filmes circulam.

sobre os convidados



Juliano Gomes é crítico e professor da FAAP(SP). Editor da Revista Cinética. Publicou na Film Quarterly, World Records Journal, Filme&Cultura, Folha, Piauí. Programou no Sheffield Doc Fest (Inglaterra, 2020) e atualmente co-programa a Mostra de Tiradentes desde 2024. Organizou o livro *Thomas Farkas, Todomundo*, vencedor do Prêmio Jabuti 2025. Mestre em Comunicação (UFRJ). Dirigiu com Léo Bittencourt *As Ondas* (2016), "..."(2007). Dirigiu o curta *Nada haver* (2022). Alimenta o podcast *Rascunho Ambiente*.



Ivonete Pinto é jornalista e crítica de cinema; doutorado pela USP sobre Abbas Kiarostami com orientação de Jean-Claude Bernardet; docente no curso de Cinema da UFPel; Pesquisadora Visitante na Universidade de Leeds (UK, 2024-2025) com tema voltado ao cinema indígena; presidente da Assoc. Bras. de Críticos de Cinema - Abraccine (2019-2021) e da Assoc. de Críticos de Cinema do RS - Accirs (2008-2010); autora, entre outros, de *Cinemas Periféricos – estéticas e contextos não hegemônicos* e *Descobrindo o Irã*; coorganizadora pela Abraccine de livros sobre Jean-Claude Bernardet, Ismail Xavier; coeditora da revista Teorema Crítica de Cinema (2002-2022); participou como jurada da Federação Internacional de Críticos de Cinema - Fipresci em festivais como os de Berlim, Cannes, Toronto, Cartagena, Rio de Janeiro, Locarno, San Sebastian e Havana. Escreve para o site CinemaEscrito.

MINICURSO CRIOULIZAÇÃO NAS TELAS:
filmes de gênero nos cinemas africanos

Data 19 e 20 de setembro, das 9h às 13h
Carga Horária 8 horas
Professora Jusciele Oliveira
Atividade Online

Durante muito tempo, parte significativa dos estudos sobre os cinemas africanos privilegiou suas dimensões políticas, históricas e sociais, contribuindo para consolidar uma leitura na qual cineastas do continente estariam necessariamente comprometidos com determinadas funções ideológicas, educativas ou de representação da realidade. Essa perspectiva muitas vezes deixou em segundo plano outras tradições, formas narrativas e experiências estéticas presentes nesses cinemas, inclusive sua relação com gêneros como a comédia, o musical, o terror e a ficção científica.

Partindo das reflexões de Édouard Glissant sobre crioulização, o minicurso propõe discutir como cineastas africanos se apropriam de códigos de gênero, deslocando-os e combinando-os com repertórios culturais, narrativos e cinematográficos diversos. Humor, sátira, música, cotidiano e fantástico serão observados como recursos que atravessam diferentes cinematografias do continente e permitem ampliar as formas de pensar os cinemas africanos contemporâneos.

A partir de filmes selecionados para a Mostra de Cinemas Africanos 2026, os dois encontros combinam exposição teórica e análise de trechos de obras para investigar como convenções associadas a gêneros cinematográficos são utilizadas, reelaboradas e tensionadas em diferentes contextos africanos.

sobre Jusciele Oliveira


© Mbar Diop

Jusciele Oliveira é doutora em Comunicação, Cultura e Artes pela Universidade do Algarve, com tese dedicada ao cinema de Flora Gomes. Atualmente realiza pós-doutorado no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da UFBA, com estágio na Universidade Complutense de Madrid, pesquisando gêneros cinematográficos — especialmente musicais e comédias africanas — e festivais de cinema no continente. É investigadora colaboradora do Centro de Investigação em Artes e Comunicação (CIAC/Universidade do Algarve) e integra a AIM, a Socine, a ABEÁfrica e a Abraccine. Possui publicações dedicadas às culturas africanas e aos cinemas dos países africanos de língua portuguesa.

MASTERCLASS DO DOCUMENTÁRIO À FICÇÃO: uma experiência de escrita em família

Com Chloé-Aïcha Boro e participação de Galiam Enzo Leterrier
Data 19 de setembro, às 14h
Local Aliança Francesa Salvador

A cineasta burkinabé Chloé Aïcha Boro construiu sua trajetória no documentário a partir de uma atenção particular às relações sociais, familiares e políticas do Burkina Faso. Em filmes como *France-Aurevoir*, *le nouveau commerce triangulaire*, *Le Loup d'or de Balolé* e *Al Djanat, paradis originel*, seu cinema parte de situações concretas e de personagens atravessados por questões ligadas ao trabalho, à memória, à transmissão e às relações de poder.

Em *Le Loup d'or de Balolé*, Boro acompanha trabalhadores de uma pedreira de granito em Ouagadougou, observando as condições de exploração e as formas de organização coletiva construídas naquele espaço. O filme recebeu o Étalon d'or de documentário no FESPACO em 2019. Já em *Al Djanat, paradis originel*, a diretora volta a câmera para a própria família e acompanha uma disputa de herança após a morte de seu tio, liderança religiosa em Dédougou. A casa familiar torna-se, então, espaço para investigar diferentes concepções de memória, justiça e transmissão.

A masterclass parte desse percurso documental para abordar a passagem da cineasta à ficção com *As Desvirtuosas*, seu primeiro longa-metragem ficcional e um dos filmes da programação da Mostra de Cinemas Africanos 2026. Inspirado em acontecimentos da história familiar da diretora, o filme acompanha Natie, uma adolescente que descobre que sua avó foi obrigada a se casar com um homem que não amava. Ao tentar reparar uma escolha negada no passado, a personagem coloca em movimento questões relacionadas à liberdade das mulheres, ao desejo e às convenções familiares em um Burkina Faso atravessado por conflitos contemporâneos.

A conversa se concentra especialmente no processo de transformação de experiências e memórias familiares em matéria de ficção: o que permanece da escuta e dos procedimentos documentais quando a cineasta passa a trabalhar com roteiro, personagens e encenação? Como narrar uma história íntima atravessada por diferentes gerações e pontos de vista?

Esse processo de escrita foi desenvolvido em diálogo com a própria família de Boro. Seu filho, Galiam Enzo Leterrier, colaborou na construção da história de *As Desvirtuosas* e participa da masterclass para compartilhar sua perspectiva sobre esse processo criativo. O encontro propõe, assim, uma reflexão sobre as continuidades e os deslocamentos entre documentário e ficção na obra da cineasta e sobre a escrita compartilhada de uma história que tem origem na memória familiar.

A participação de Chloé-Aïcha Boro na Mostra de Cinemas Africanos 2026 teve apoio da Embaixada da França no Brasil.



SESSÕES ESCOLA:
o cinema como espaço de encontro

Em 2026, a Mostra de Cinemas Africanos realiza uma nova edição das Sessões Escola, em parceria com a Secretaria da Educação do Estado da Bahia e o Cineclube Kalunga Bahia. A iniciativa aproxima estudantes da rede pública de filmes africanos contemporâneos por meio de sessões acompanhadas de conversas sobre as obras.

Depois de reunir mais de 500 estudantes em Salvador em 2025, a ação chega também ao interior da Bahia, com atividades no Colégio Estadual de Antônio Cardoso e no Colégio Estadual Quilombola da Matinha, na zona rural de Feira de Santana. A programação inclui estudantes da Educação de Jovens e Adultos e, em algumas sessões, a presença de cineasta convidado.

Desde 2025, a mediação é realizada pelas educadoras Fabiana Santos, Dandara Lopes e Joice Santos, integrantes do Cineclube Kalunga Bahia. Após as exibições, elas conduzem conversas a partir dos filmes e das questões levantadas pelos próprios estudantes, relacionando as obras a experiências e referências de seus cotidianos.

As Sessões Escola colocam em circulação imagens do continente africano distintas daquelas ainda frequentemente apresentadas de forma generalizante na escola e nos meios de comunicação. São filmes realizados hoje, em diferentes países e contextos, que permitem aos estudantes entrar em contato com uma produção cinematográfica diversa. Ao articular exibição e mediação, a Mostra busca fazer da experiência de assistir aos filmes também um espaço de discussão e formação.





© Blackrec

O **Cineclube Kalunga Bahia** é uma atividade de educação cultural, de conscientização política e promoção de bem estar da população que visa promover sessões de exibição e debates de filmes que tenham protagonismo negro, direção e/ou produção feita por pessoas negras. O objetivo central é levar produções audiovisuais que discutam temática racial e seus entrecruzamentos, como a questão LGBTQIAP+, religiosidades de matriz africana, dentre outros, para serem assistidas e debatidas em comunidades afastadas do centro da cidade.

A MOSTRA NOS MALÊS, OS MALÊS NA MOSTRA

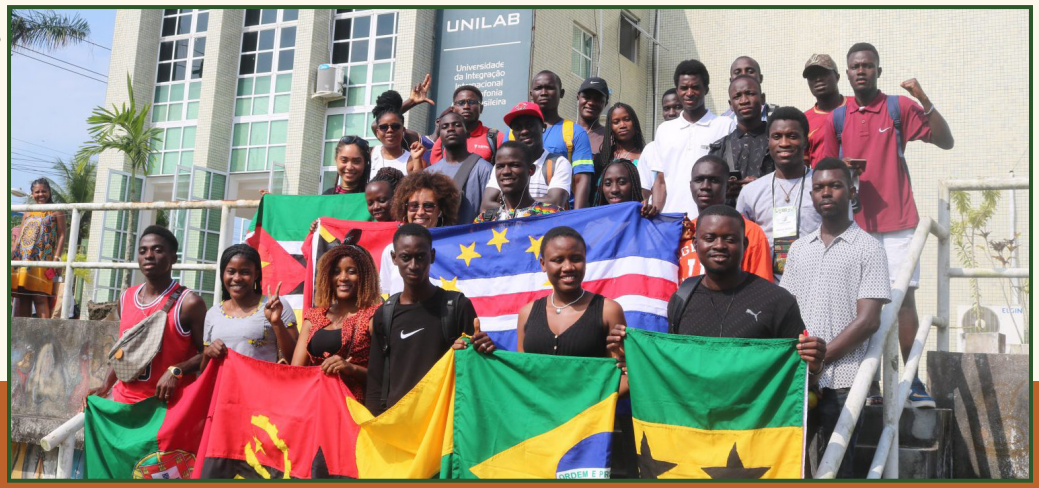
Em 2026, a Mostra de Cinemas Africanos inicia uma parceria com a Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira (UNILAB), por meio do Campus dos Malês, em São Francisco do Conde. A ação cria uma circulação em duas direções: a programação da Mostra chega à universidade e estudantes do campus participam das sessões e atividades realizadas em Salvador.

A parceria começa com uma sessão especial no Campus dos Malês, que abre a programação do Festival das Culturas da UNILAB. Inserir a Mostra nesse espaço significa aproximar os filmes de uma comunidade universitária formada por estudantes brasileiros e de diferentes países africanos, muitos deles vivendo atualmente na Bahia. Nesse contexto, as obras podem encontrar espectadores que reconhecem nos filmes línguas, lugares, referências culturais e questões contemporâneas que raramente aparecem nas telas brasileiras — e que também podem se relacionar com elas a partir de experiências muito distintas entre si.

O movimento se completa com a presença dos estudantes do Campus dos Malês nas salas da Mostra em Salvador. A proposta é criar condições para que eles acompanhem a programação do festival e participem das conversas produzidas ao redor dos filmes, ampliando também a diversidade de perspectivas presentes entre o público da Mostra.

A parceria parte de uma questão que acompanha o trabalho do festival: para quem circulam os filmes africanos quando chegam ao Brasil? Ao aproximar a Mostra de uma universidade marcada pela cooperação entre Brasil e países africanos de língua portuguesa, a iniciativa amplia essa circulação e cria um espaço de encontro entre obras produzidas em diferentes regiões do continente e pessoas que constroem hoje suas trajetórias entre África e Brasil.

© Unilab/Divulgação



Em 2026, a Mostra de Cinemas Africanos amplia sua programação para espaços que atuam diretamente em diferentes territórios da Bahia. Em Salvador, o **Espaço Cultural Alagados**, no Uruguai, em parceria com o Cineclube Kalunga Bahia, e o **SESI Casa Branca**, na Ribeira, em parceria com o Cineclube CBX, recebem sessões da Mostra com mediação e debates; em Boipeba, a programação chega à ilha em parceria com o **Cine Patachoca**, durante a FLIPEBA 2026, contando com participação das cineastas baianas Vilma Martins e Carol Aó.



Espaço Cultural Alagados



Cineclube Patachoca

Em Boipeba, a parceria com o **Cine Patachoca**, cineclube que atua de forma itinerante na ilha desde 2023, insere a Mostra na programação da FLIPEBA e amplia sua circulação para fora da capital. A presença no festival cria ainda um encontro com estudantes, moradores e públicos que dificilmente teriam acesso à programação realizada nas salas de Salvador.

Essas ações fazem parte de um movimento que a Mostra vem construindo para aproximar os filmes de públicos distintos sem concentrar toda a programação nos circuitos de exibição do centro da cidade. Ao trabalhar em parceria com espaços culturais, cineclubes e festivais já vinculados aos lugares onde atuam, a programação expandida permite que parte da Mostra aconteça a partir das relações que esses espaços mantêm com seus próprios públicos.

MOSTRA DE CINEMAS AFRICANOS

Direção geral e curadoria
Ana Camila Esteves

Coordenação de produção
Jusciele Oliveira

Produção executiva
Silvia Rabello

Coordenação de comunicação
Karlene Rios

Assessoria de imprensa
Gisele Santana

Coordenação redes sociais
Dara Santos

Identidade visual
Valentina Garcia

Capa catálogo
Valentina Garcia

Diagramação catálogo
Jéssica Soares

Assistentes de produção e de comunicação
Dara Santos e Thais Lago

Teaser
Ana Júlia Ribas

Cobertura audiovisual
Blackrec

Coordenação de crítica
Enoe Lopes Pontes

Professora curso
Jusciele Oliveira

Consultoria e serviços em acessibilidade
Patrícia Braille e Silvania Macedo, Lais Lima

Revisão do catálogo
Rodrigo Lessa

Mobilização de públicos
Cineclube Kalunga Bahia

Produção de cópias
Aspecto Digital

Coordenação de traduções e legendagem
Rodrigo Lessa

Tradução simultânea
Vegah Soluções em Comunicações Internacionais

Gestão financeira
Laís Lima

A Mostra de Cinemas Africanos no Rio de Janeiro tem realização da Ana Camila Comunicação e Cultura e conta com a parceria da Embaixada da França no Brasil, do Instituto Francês e do Centro Cultural Banco do Brasil.

Foto de capa *Prova* (Herrana Addisu, 2026)

REALIZAÇÃO:

ana camila
comunicação & cultura

PARCERIA:

AMBASSADE DE FRANCE AU BRÉSIL
Liberté
Égalité
Fraternité

INSTITUT FRANÇAIS

CCBB
Centro Cultural Banco do Brasil