



SEMANA DE CINEMA NEGRO DE BELO HORIZONTE



Intercâmbio Cultural Brasil-África

A Prefeitura de Belo Horizonte e MGS apresentam

SEMANA DE CINEMA NEGRO DE BELO HORIZONTE

BELO HORIZONTE BLACK FILM WEEK

>> 10 a 16 de ABRIL de 2021
APRIL 10 to 16, 2021

À Maria José Novais Oliveira

*A Sarah Maldoror, José Braz Delfino
e a todas as pessoas que nos deixaram devido ao Covid-19.*

to Maria José Novais Oliveira

*to Sarah Maldoror, José Braz Delfino
and all those who left us due to Covid-19.*

SUMÁRIO

TABLE OF CONTENTS

Semana de Cinema Negro de Belo Horizonte **13**

Belo Horizonte Black Film Week **16**

Layla Braz

Abertura 19

Maria José Novais Oliveira: Nossa atriz

Opening session

Maria José Novais Oliveira: Our Actress

Uma sessão para Dona Zezé 21

A session for Dona Zezé 22

Alessandra Brito e André Novais Oliveira

Cine-Escrifuras Pretas 29

Black Film-Writings

Cinema Negro Brasileiro Contemporâneo Online: e agora? 31

Contemporary Brazilian Black Cinema Online: what now? 34

Natalie Matos, Tatiana Carvalho e Vanessa Santos

Entre África e Diáspora, nas espirais Sankofa do cinema 75

Between Africa and the Diaspora, in the Sankofa spirals of cinema 77

Janaína Oliveira

Cinemas Africanos em revista: as origens do FESPACO 81

African Films Revisited: The Origins of FESPACO

Cinema, negritude e poesia: uma homenagem a Sarah Maldoror 89

Film, Negritude and Poetry: A Tribute to Sarah Maldoror

Annouchka de Andrade

Surreal16 Collective, Um Novo Olhar para o Cinema Nigeriano 101

Surreal16 Collective, A New Look at Nigerian Cinema

ENSAIOS 109

ESSAYS

Um ensaio sobre a saudade, cinema, mágica e uma grande atriz 111

An essay on longing, cinema, magic, and a great actress 114

Alessandra Brito e André Novais Oliveira

Vou ali na África e já Volto! **117**

I am going to Africa, but I will be right back! **120**

Adyr Assumpção

Descolonizando telas: o FESPACO e os primeiros tempos do Cinema Africano **123**

Decolonizing screens: FESPACO and the early days of African cinema **142**

Janaína Oliveira

Cinema Africano: Entre o “Velho” e o “Novo” **161**

African Cinema: Between the “Old” and the “New” **168**

Mbye Cham

Cinquenta anos de engajamento das mulheres no FESPACO **174**

Fifty Years of Women’s Engagement at FESPACO **182**

Beti Ellerson

Uma miragem no deserto? Diretoras africanas no FESPACO **189**

A Mirage in the Desert? African Women Directors at FESPACO **196**

Claire Andrade-Watkins

Passado e Futuro do FESPACO: vozes do arquivo **202**

FESPACO Past and Future: Voices from the Archive **215**

June Giovanni

Mulher com uma câmera-arma - Sobre o trabalho de Sarah Maldoror **226**

Woman With a Weapon-Camera - On the work of Sarah Maldoror **235**

Yasmina Price

Um olhar sobre Cinema Nigeriano Contemporâneo **243**

A look on Contemporary Nigerian Cinema **249**

Janaína Oliveira

NOTAS SOBRE CURADORIA 257

NOTES ON CURATORSHIP

Notas sobre curadoria em Cinema Negro **259**

Notes on curatorship in Black Cinema **262**

Natalie Matos, Tatiana Carvalho Costa e Vanessa Santos

Caminhos de uma formação em curadoria **265**

Paths of curatorial training **269**

Heitor Augusto

Cinema Negro, curadoria e opacidade 273

Black Cinema, curatorship, and opacity 278

Janaína Oliveira

Um novo Olhar/ Lugar da Curadoria 283

A New Gaze/Place of Curatorship 286

Layla Braz

OFICINAS, PROGRAMAÇÃO, CURRÍCULOS, ARTE E EQUIPE 291

WORKSHOPS, PROGRAM, SHORT BIO, ART AND TEAM

Programar filmes e construir imaginários: a potência do ofício da curadoria no cinema 292

The power in film programming and reshaping the collective imaginary 293

Heitor Augusto

QuilomboCinema 294/295

Tatiana Carvalho Costa

Programação 296

Program 300

Curículos 305

Short Bios

Notas sobre a Arte 312

Notes on the Art

Marco Chagas

Equipe 314

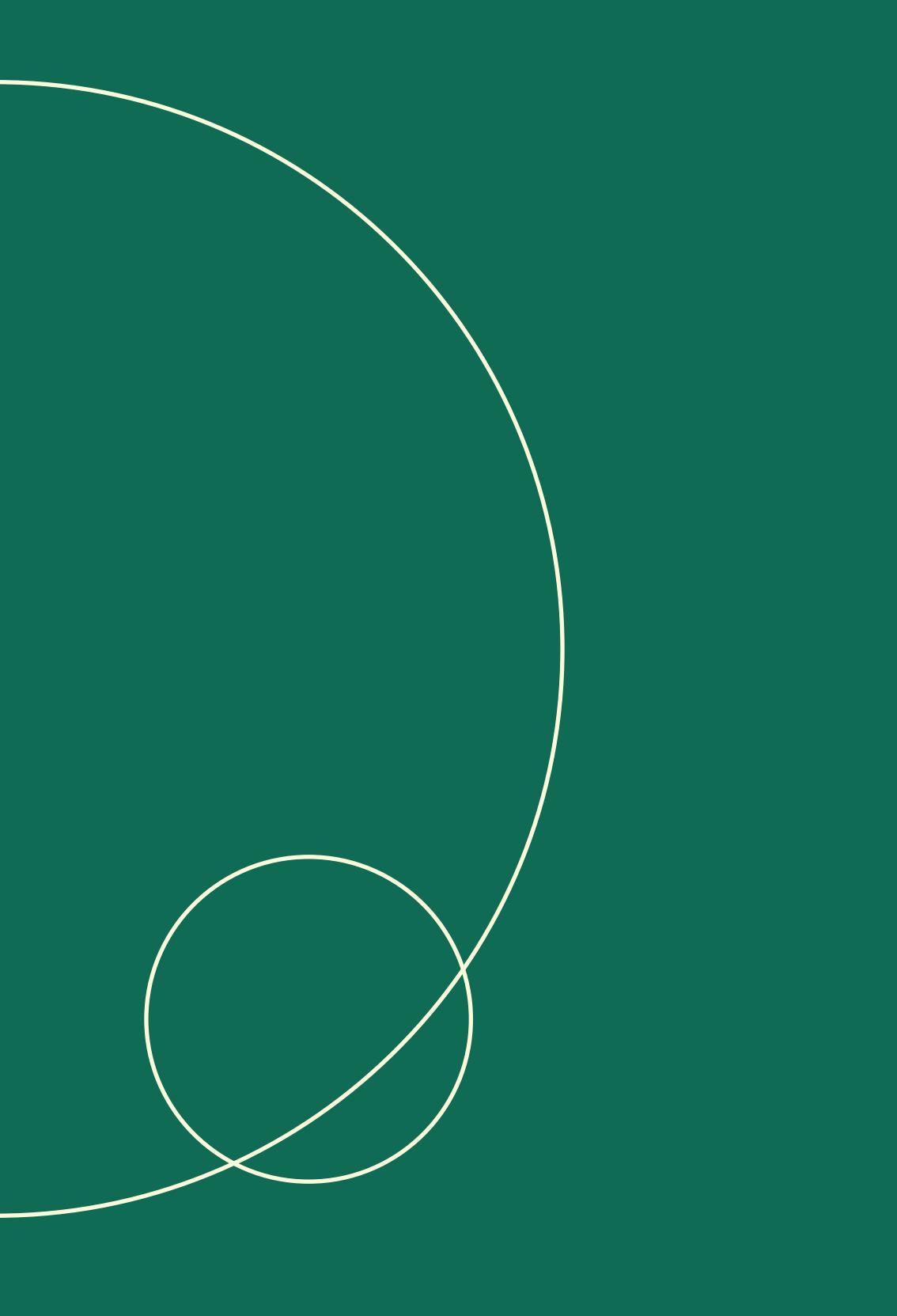
Team

Índices de Filmes e Diretoras(es) 316/317

Index of films and directors

Créditos 318

Credits 320





SEMANA DE CINEMA NEGRO DE BELO HORIZONTE

Layla Braz

“É importante saber que o que eu estou vivendo agora é o futuro que alguém sonhou pra mim há muito tempo atrás e é por isso que eu peço a bênção dessas pessoas mais velhas.”

Peço bênção também às pessoas mais novas, que estão construindo seus caminhos junto a mim.

Escrevo este texto de forma pessoal. Desde que a *Semana de Cinema Negro de Belo Horizonte* começou a existir essa frase do filme *NoirBLUE – Deslocamentos de uma Dança*, de Ana Pi, não sai da minha cabeça. Penso sempre nas diversas pessoas que vieram antes de mim, que possibilitaram a existência de projetos como este. Dois momentos se destacam em minha memória, o primeiro foi em 2019 quando estive em Salvador, pela primeira vez, para o festival MIMB - *Mostra Itinerante de Cinemas Negros Mahomed Bamba*. Lá vi seis mulheres negras em cima do palco apresentando um festival dedicado a obras realizadas por cineastas negros. Lembro-me também da sensação que tive durante os seis dias em que acompanhei o *Encontro de Cinema Negro Zózimo Bulbul*, era acolhimento e era esse sentimento que queria trazer para a *Semana de Cinema Negro de Belo Horizonte*.

O ano de 2020 veio e se tornou um ano atípico, ano de pandemia, ano em que foi orientado para que não pegássemos nas mãos, não déssemos abraços. A recomendação era de afastamento social e devido a isso nosso encontro foi adiado.

Chegamos a 2021 ainda vivendo em uma pandemia, não sendo pessimista, mas que parece longe de acabar. Uma decisão foi tomada, realizar a primeira edição da *Semana de Cinema Negro* de forma *online*. No fundo ainda sinto o aperto no coração de não poder estar com tantas e tantos amigas e amigos espalhados pelo Brasil, porque, geralmente, os festivais de cinema são o lugar onde a gente se encontra. Como sentir o acolhimento? Como fazer novas amizades? Como fazer acontecer o encontro? Sendo sincera, não será da forma como imaginei, pois gostaria de ouvir as pessoas marcarem de se encontrar em frente ao Palácio das Artes e descerem juntas as escadas para chegar na porta do Cine Humberto Mauro. Sempre com risadas, encontros inesperados, abraços, filas e correria para conseguir pegar ingressos. Sinto falta de reproduzir a minha frase clássica: “quando junta uma roda de cineastas é difícil fazer eles saírem do lugar, a conversa não termina”. Saudades dessas conversas sem fim.

Esta apresentação não é para ser triste, mas sim para resgatarmos nossas lembranças e desejar vivê-las novamente.

O festival se constrói de maneira afetiva, como este texto. Cada mostra, homenagem, oficina e cada pessoa que foi chamada para estar na equipe foi escolhida com carinho para que todo processo fosse o mais leve possível, e foi, pelo menos para mim.

A *Semana de Cinema Negro* é um festival que tem como objetivo principal a formação, afinal, eu mesma estou em formação. É a primeira vez que assumo a coorde-

nação geral e direção artística de um festival, por isso retomo a primeira frase do texto: agradeço aos mais velhos, eles ainda estão aqui me orientando e ajudando na minha formação e construção deste projeto.

Nesta primeira edição, iremos lembrar os que vieram antes de nós, pois acontecem em diversos lugares do país e do mundo festivais que existem/resistem antes deste. A nossa mostra principal *Cinemas Africanos em revista: as origens do FESPACO*, irá homenagear o Festival Pan-africano de Cinema e Televisão de Ouagadougou que acontece em Burkina Faso e completou 50 anos de existência. Como disse, certa vez, Janaína Oliveira, curadora da mostra, ao ler esta frase, em uma faixa de rua eternizada em foto de Michel Ayrault:¹

“Quando amamos o cinema, vivemos o FESPACO”. (...) A faixa, afixada em uma rua no centro de Ouagadougou, capital de Burkina Faso, nos fornece uma dica sobre a importância que este Festival possui para o cinema africano: amar o cinema (africano) é viver o Festival Pan-Africano de Cinema Televisão de Ouagadougou.²

Antes de podermos estar presentes no FESPACO, trouxemos para o Brasil um conjunto composto por cinco filmes que são fundamentais para a celebração da memória do festival, filmes que contam sobre sua história, trajetória e composição. Convidamos realizadoras/es e estudiosas/os de cinemas africanos para falar sobre os filmes e as linguagens cinematográficas construídas no continente.

Teremos a mostra *Surreal16 Collective, Um Novo Olhar para o Cinema Nigeriano*, onde traremos filmes contemporâneos e independentes realizados pelo Coletivo Surreal16, criado em Lagos, na Nigéria. O coletivo defende o cinema autoral e faz críticas à indústria cinematográfica do país, Nollywood. Para combater o padrão de Nollywood, Surreal16 escreveu um manifesto que, entre outras proposições, eles estimulam “a produção de filmes de gênero e também do uso das línguas locais, assim como a exploração de temas genuinamente africanos e nenhuma censura. Ainda, entre as regras, está o uso obrigatório de ‘elementos do surrealismo, colocando assim a proposta do Surreal16 em diálogo com as estéticas afrofuturistas’”³.

Em *Cinema, negritude e poesia: uma homenagem a Sarah Maldoror*, apresentaremos um conjunto de filmes da realizadora que, como diz Annouchka de Andrade, sua filha, era uma “amante das artes, uma poetisa-mãe e uma cineasta”. A curadoria desta homenagem foi pensada ao redor da poesia, trazendo filmes com Aimé Césaire e Léon Damas, dois grandes poetas que ela admirava.

A curadoria das duas mostras e da homenagem a Sarah Maldoror foi realizada pela querida Janaína Oliveira a quem agradeço por ter aceitado estar conosco nesta primeira edição, nos ajudando a construir muitas memórias.

1. Ayrault é fotógrafo documental e fez uma série de fotografias sobre o Fespaco entre 1995 e 2007. Colin Dupré, anexou uma seleção destas fotos em seu livro, dentre elas a citada no texto. Ver DUPRÉ, Colin. *Le Fespaco, une affaire d'états (1969-2009)*. Paris. L'Harmattan: 2009.

2. Cf. “Descolonizando telas: o FESPACO e os primeiros tempos do cinema africano”, de Janaína Oliveira. *Odeere: revista do programa de pós-graduação em Relações Étnicas e Contemporaneidade – UESB*. Ano 1, número 1, volume 1, Janeiro – Junho de 2016. Esse texto encontra-se republicado neste catálogo.

3. Cf. Nollywood: reflexões sobre políticas culturais, narrativas e estética na indústria cinematográfica nigeriana. Alessandra Meleiro e Janaína Pereira de Oliveira. Revista *Perspectiva Histórica*, janeiro/junho de 2019, nº13.

Composta por Natalie Matos, Tatiana Carvalho Costa e Vanessa Santos, exibiremos um conjunto com 33 filmes brasileiros, selecionados entre 242 produções inscritas. A mostra *Cine-Escruturas Pretas* propõe “avizinhamentos entre as obras”, sem indicar um caminho a ser seguido como em uma sessão clássica de cinema, mas mostrando as particularidades, similaridades e multiplicidades nos filmes realizados por pessoas pretas. As curadoras organizaram a mostra em uma sessão especial e três conjuntos. A *Sessão Especial* traz o filme *Até o Fim*, de Glenda Nicácio e Ary Rosa, que, segundo as nossas curadoras, “nos toca nessa reflexão sobre estas cine-escrituras pretas, nas quais a experiência estética, a percepção criativa, a sensibilidade imaginativa nos fazem fruir em um jeito particular de ver e sentir no cinema”. O conjunto *Vivências afro-diaspóricas* é composto por filmes que nos ajudam a entender a ancestralidade a partir de sujeitos diásporos, que possibilita a reinscritura do passado no presente e fabulações de futuro. *Afetos e Partilhas* é sobre amor e as diversas formas de acolhimento em espaços coletivos e compartilhados, segundo as curadoras, “estes filmes contam a vida do povo preto através e a partir do universo afetivo”. *Gritos e fabulações de cura* é composto por filmes que trazem outras formas de existir e resistir às violências realizadas contra os corpos de pessoas pretas, abordando novas formas de se falar do trauma e buscando locais de cura. Durante o festival, teremos debates com realizadoras e realizadores para trocarmos sobre as experiências e histórias que os filmes trazem.

Para fechar nosso conjunto de mostras, realizaremos uma homenagem, cheia de carinho e amorosidade, à Maria José Novais Oliveira, a Dona Zezé. A *Semana de Cinema Negro* e Dona Zezé se encontraram durante uma conversa em um café. Penso que o desejo que tenho para o festival tem muito a ver com as sensações que a Dona Zezé sempre trazia em suas atuações como o acolhimento, amor, alegria, o desejo por um abraço. Por esse motivo, a sessão *Maria José Novais Oliveira* estará sempre presente no festival, celebrando pessoas que, como ela, nos apresentaram outras formas de ver e sentir o cinema. Será exibido um conjunto de três filmes e o teaser de um documentário sobre ela que logo chegará às nossas telas. A curadoria foi realizada por Alessandra Brito e André Novais Oliveira, filho de Dona Zezé.

Voltando ao objetivo principal do festival que é a formação, nesta edição teremos a realização de duas oficinas. *Programar filmes e construir imaginários: a potência do ofício da curadoria no cinema* será ministrada pelo Heitor Augusto, curador, crítico de cinema, pesquisador e tradutor. Heitor irá convidar os participantes a entrar em contato com algumas discussões que circundam o trabalho da curadoria e programação com ênfase nas perspectivas dos subalternizados. *QuilomboCinema*, será ministrada por Tatiana Carvalho Costa, curadora, programadora, jornalista e doutoranda em Comunicação Social pela UFMG. A oficina irá propor uma discussão sobre cultura filmica e audiovisual numa perspectiva decolonial e enegrecida.

Fechando esta apresentação, quero dizer que estou com o coração cheio de alegria pela forma como o festival foi idealizado, quero agradecer a todas, todes e todos que fizeram parte desta construção e que muitos outros venham e que logo possamos nos encontrar presencialmente.

BELO HORIZONTE BLACK FILM WEEK

Layla Braz

Translation: Karoline Melo

"It is important to know that what I am living now is the future of what someone dreamed for me a long time ago, and that is why I ask for the blessing of those who are older." I also ask for the blessing of the younger ones, who are building their path along with me.

I write this text in a personal way. Since the *Belo Horizonte Black Film Week* has begun to exist, this quote from the film *NoirBLUE – Displacements of a Dance*, by Ana Pi, does not get out of my head. I always think of the many people who came before me, the ones who made it possible for projects like these to exist. There are two moments that come strongly to my mind, the first one in 2019, when I went to Salvador for the first time, to the MIMB – *Mohamed Bamba Black Cinemas Itinerant Festival*. There, I saw six black women on stage presenting a festival dedicated to works produced by black filmmakers. I also remember having the feeling of embrace during the six days I attended the *Zózimo Bulbul Black Cinema Meeting*—and that feeling was what I wanted to bring to the *Belo Horizonte Black Film Week*.

The year of 2020 came and became an atypical year, a pandemic year, a year we were told neither take anyone's hand nor hug each other. The recommendation was of social isolation, and, due to that, our meeting got delayed.

We are now in 2021, and we are still living a pandemics that—far from being a pessimist—, seems far from over. A decision was then made: to make the first edition of the *Black Film Week* online. Deep inside, I still feel a heaviness in my heart, for I cannot be with so many friends from every part of Brazil, because, usually, film festivals are where we always meet. How to feel the embracement? How to make new friends? How to make an encounter happen? Honestly, it will not be the way I have imagined, because I would like to see people arranging to meet in front of the Palace of Arts in Belo Horizonte and go down the stairs together to arrive at the doors of the Cine Humberto Mauro. Always laughing, meeting people by chance, hugging, going through lines, and running to get tickets. I miss saying my classic catchphrase: "when so many filmmakers get together, it is hard to make them go away; the conversation has no end." I long these endless conversations.

This presentation is not meant to be sad. It is quite the opposite, it is intended for us to recover our memories and wish to live them again.

This festival was made with affection, just like this text. We chose every single section/program, tribute, workshop, and team member with affection so the whole process would be as lighter as possible, and, at least for me, it was.

The *Black Film Week* is a festival that perceives training—after all, I am also being trained. It is the first time I take over the general coordination and art direction of a festival, and that is why I get back to the first phrase I wrote in this text: I thank the older ones, because they are still here, guiding me, and helping in my training and the making of this project.

In this first edition, we will remember the festivals that came before us, for the

ones that exist/resist before this one have happened in different places of the country and the world. Our main section, *African Films Revisited: the origins of FESPACO*, will honor the Pan-African Film and Television Festival of Ouagadougou, which takes place in Burkina Faso and has completed fifty years of existence. As once said Janaína Oliveira, curator of this section, when she read the following phrase in a street banner eternalized in a photograph by Michel Ayrault:¹

“When we love cinema, we live FESPACO.” (...) The street banner, fixed in the center of Ouagadougou, capital of Burkina Faso, give us a tip about the importance of the Festival to the African cinema: to love (African) cinema is to live the Pan-African Film and Television Festival of Ouagadougou.²

Before we got the chance to be at FESPACO, we brought to Brazil a set of five films that are fundamental to celebrate the memory of the festival, films that tell its story, path, and composition. We invited African filmmakers and scholars to talk about the films, and the film languages built in the continent.

We will have the *Surreal16 Collective, A New Look at Nigerian Cinema* section, in which we will show contemporary and independent films by the Surreal16 Collective, created in Lagos, in Nigeria. The collective defends a cinema *d'auteur* and criticizes the film industry of the country, known as Nollywood. To fight Nollywood's pattern, Surreal16 wrote a manifesto in which, among other propositions, they stimulate “the production of genre films and the use of local languages, as well as exploring African themes with no censorship.” Besides that, among other rules, it is the mandatory use of “elements of surrealism, thus establishing Surreal16’s proposal in dialog with Afrofuturism aesthetics”³.

In *Film, negritude and poetry: a tribute to Sarah Maldoror*, we will present a compilation of works of a woman who, as her daughter Annouchka de Andrade says, was a “lover of art, mother, poet, and filmmaker.” The curatorship of this tribute was thought around poetry, bringing films with Aimé Césaire and Léon Damas, two great poets she admired.

The curatorship of the two sections and the tribute to Sarah Maldoror was made by the dearest Janaína Oliveira, whom I thank for accepting being with us in this first edition, helping to create many memories.

Composed by Natalie Matos, Tatiana Carvalho Costa and Vanessa Santos, we will screen a collection of thirty-three Brazilian films chosen among the 242 submitted productions. The *Black Film-Writings* section seeks to suggest a “proximity relation between works,” with no route indication, how it often happens in a classic cinema screening, but showing the particularities, similarities, and multiplicities of the films made by black people. The curators organized the section in a special session and three programs. The *Special Session* presents the film *Até o Fim*, by Glenda Nicácio e Ary Rosa, which, according to our curators, “touches us in this reflection on black film-writings, in which

1. Ayrault is a documentary photographer and made a series of photographs about the FESPACO between 1995 and 2007. Colin Dupré attached a selection of these photographs in his book—among them, the one cited in this text. See DUPRÉ, Colin. *Le Fespaco, une affaire d'états (1969-2009)*. Paris. L'Harmattan: 2009.

2. See: “Descolonizando telas: o FESPACO e os primeiros tempos do cinema africano” by Janaína Oliveira. *Odeere: Ethnic Relations and Contemporaneity post-graduation program magazine – UESB*. Year 1, number 1, volume 1, January – June 2016. This text is republished in this catalog.

3. See: Nollywood: reflexões sobre políticas culturais, narrativas e estética na indústria cinematográfica nigeriana. Alessandra Meleiro & Janaína Pereira de Oliveira. *Revista Perspectiva Histórica*, January/June 2019, No. 13.

aesthetic experience, creative perception and imaginative sensitivity make us enjoy a particular way of seeing and feeling in cinema.” The *Afro-diasporic life experiences* program is composed of films that help us to understand the ancestry based on the diasporic subjects, making it possible to reregister the past in the present and fabulate the future. *Affections and sharing* is about love and its diverse forms of embracement in collective and shared spaces; according to the curators, “these films tell the life of the black people through and from the affective universe.” *Screams and healing fabulations* is composed of films that bring other forms of existing and resisting the violence against black people’s bodies, approaching new ways of talking about the trauma and searching places of healing. Along with the festival, we will have debates with filmmakers to exchange experiences and stories that the films bring us.

To end our program, we will pay a tribute filled with tenderness and lovingness to Maria José Novais Oliveira, also known as Dona Zezé. The *Black Film Week* and Dona Zezé have met during a coffeeshop conversation. I believe that what I crave for the festival has a lot in common with the feelings Dona Zezé always brought in her acting, such as embracement, love, joy, the desire for a hug. For this reason, the *Maria José Novais Oliveira* section will always be present at the festival, celebrating people that, just like her, showed us new ways of seeing and feeling cinema. We are screening a set of three films and the teaser of a documentary about her that will soon be on screen. The curatorship of this section was made by Alessandra Brito and André Novais Oliveira, Dona Zezé’s son.

Back to the festival’s leading purpose, which is training, we will have two workshops in this edition. *The power in film programming and reshaping the collective imaginary* will be lectured by Heitor Augusto—curator, film critic, researcher, and translator. Heitor will invite the participants to get in touch with some discussion that encircles the work of curatorship and programming, with an emphasis on the perspectives of the subaltern. *QuilomboCinema* will be ministered by Tatiana Carvalho Costa—curator, programmer, journalist, and doctoral student in Social Communication at UFMG. The workshop will propose a debate on film and audiovisual culture from a decolonial and blackened outlook.

To close this presentation out, I would like to say that my heart is full of joy for the way the festival was idealized, and I thank everyone who was a part of this. I hope that many other festivals may come and that soon we get the chance to meet in person.

ABERTURA

OPENING SESSION

MARIA JOSÉ NOVAIS OLIVEIRA: NOSSA ATRIZ

MARIA JOSÉ NOVAIS OLIVEIRA: OUR ACTRESS



UMA SESSÃO PARA DONA ZEZÉ

Alessandra Brito
André Novais Oliveira

Quando nos vimos diante do desafio de pensar esta sessão, e nos encontramos novamente com muitos dos trabalhos de Dona Zezé, nos emocionamos e emergiu também um desejo de criação de mais histórias para compor o conjunto de filmes que serão exibidos. A sessão é um convite para um exercício afetuoso de memória a partir de quatro produções: *Alzheimer* (2009), *Quintal* (2015), um teaser do filme *Nossa mãe era atriz*, que será lançado em 2021, e *Rua Ataléia* (2021), sendo o último finalizado especialmente para estreia nesta sessão.

Alzheimer (2009) é um dos primeiros filmes da produtora Filmes de Plástico e foi feito exclusivamente para um concurso de curtas-metragens de até um minuto, patrocinado por uma antiga companhia telefônica. Maria José faz o papel de uma personagem idosa, que, com medo de ter Alzheimer, filma diversas coisas em sua casa para não esquecer dos detalhes. Foi a primeira experiência de Zezé em frente a uma câmera.

Já o curta *Quintal* (2015) parte da experimentação com o realismo fantástico, tendo sido exibido na 47º Quinzena dos Realizadores de Cannes – França e rendeu a Dona Zezé o prêmio de Melhor Atriz no 48º Festival de Brasília do Cinema Brasileiro.

Temos também, na sessão homenagem, *Rua Ataléia* (2021). Inédito, o curta-metragem foi filmado em 2011 e montado dez anos depois. Em uma noite sem luz nas casas de uma rua do bairro Amazonas, na periferia de Contagem, uma família espera o retorno da energia enquanto continuam a vida em meio a conversas, memórias e a ausência e presença da luz.

Por último, será exibido o teaser do filme *Nossa mãe era atriz*, que está em processo de elaboração e montagem. O documentário tem direção de André Novais Oliveira e Renato Novais Oliveira, e a montagem é assinada por Gabriel Martins. O filme se volta para a vida e o trabalho de Maria José no cinema e contará com diversos tipos de imagens de arquivo, como entrevistas, *making of*, cenas deletadas, acompanhadas da perspectiva dos dois filhos. O documentário perpassa também por temas como a questão racial no cinema e a discussão em torno dos chamados atores não profissionais.

Para finalizar, tomaremos a liberdade de dedicar a sessão à Dona Zezé (*In Memoriam*). E no momento que tem exigido de nós a distância como forma de cuidado uns com os outros, que este encontro possível com o cinema possa ser a mágica que nos ajude a atravessar esses tempos difíceis.

A SESSION FOR DONA ZEZÉ

**Alessandra Brito
André Novais Oliveira**

Translation: Karoline Melo

When we found ourselves facing the challenge of thinking this session out and met with many of Dona Zezé's work again, we got emotional, and there also emerged a desire to create more stories to compose the set of films that will be screened. This session is an invitation to an affectionate exercise of memory from four productions: *Alzheimer* (2009), *Backyard* (2015), a teaser of *Nossa mãe era atriz*, a work in progress that will be released in 2021, and *Rua Ataléia* (2021)—the latter being completed especially for its premiere in this session.

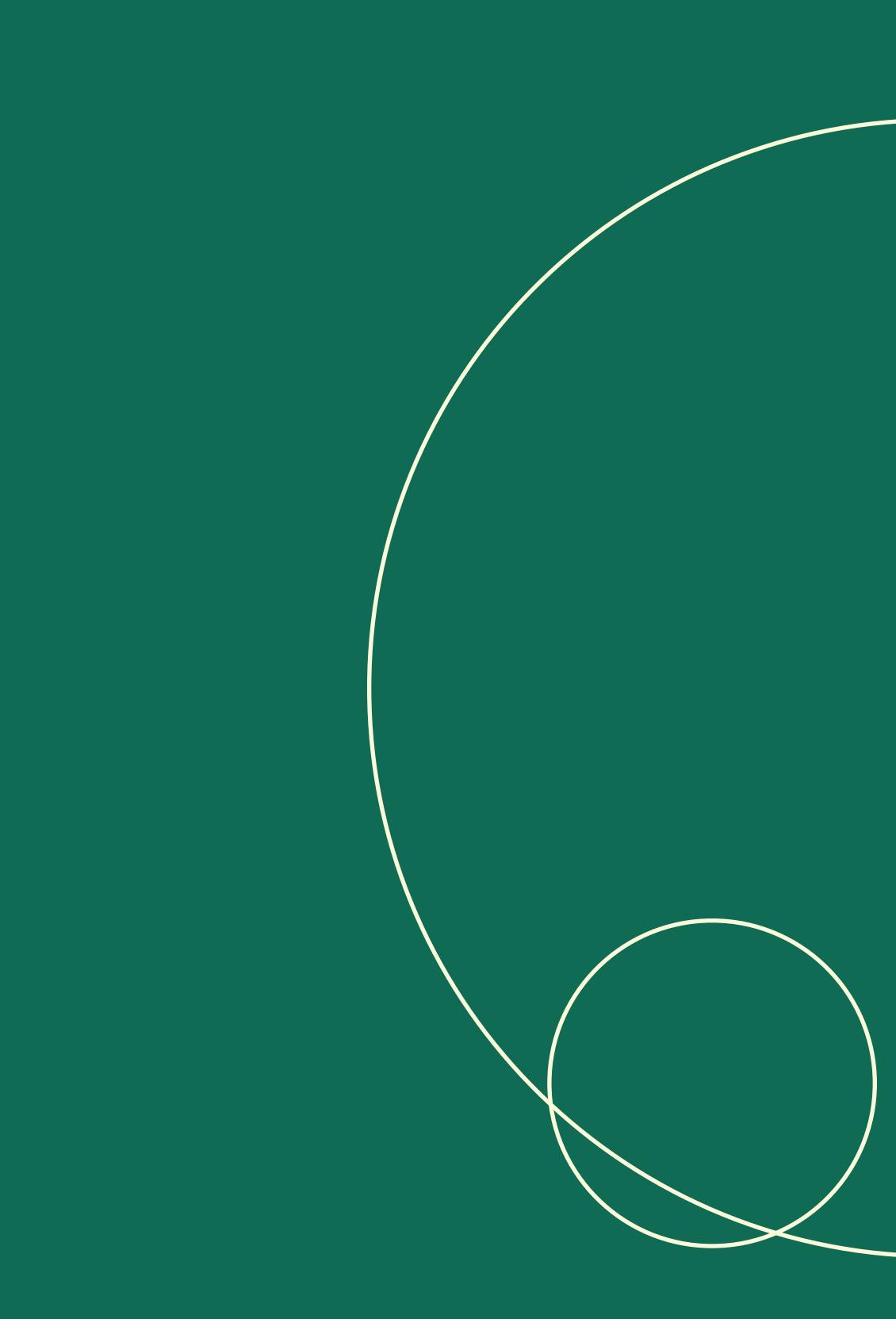
The first one, *Alzheimer* (2009), is one of the first films by the production company Filmes de Plástico, and it was created for an up to one-minute short film competition sponsored by an old telephone company. Maria José plays an elderly character who is afraid of suffering from Alzheimer's and decides to film several things in her house in order to not forget its details. This marks Zezé's first experience in front of a camera.

In contrast, the short film *Backyard* (2015) is a mix of experimentation and fantastic realism. It was screened at the 47th Directors' Fortnight of Cannes, in France, and earned Dona Zezé the Best Actress award at the 48th Brasília Film Festival.

In this tribute session, there is also *Rua Ataléia* (2021), a short film shot in 2011 and edited ten years later. On one night during a street blackout in the Amazonas neighborhood, in the outskirts of Contagem, a family waits for the power to be back on while they continue their lives amidst conversations, memories, and the absence and presence of light.

Lastly, there will be a screening of a teaser of *Nossa mãe era atriz*, a work in progress currently in editing stage. This documentary is directed by André Novais Oliveira and Renato Novais Oliveira and has the editing credit signed by Gabriel Martins. It is a film about Maria José's life and work in cinema that compiles several types of archive images, such as interviews, making-ofs, and deleted scenes, followed by the perspective of her two sons, who direct the film. It also runs through themes like race issues in cinema and the discussion around the so-called non-professional actors.

Finally, we will take the liberty of dedicating the session to Dona Zezé. At this particular moment in which distance has been demanded of us as a form of caring towards one another, may this meeting with cinema be the magic that will help us get through these difficult times.





ALZHEIMER

CONTAGEM / MINAS GERAIS, 2009, 1'

direção director André Novais Oliveira, Gabriel Martins, Maurílio Martins
elenco principal main cast Maria José Novais Oliveira

Uma senhora filma o que não quer esquecer.

An elderly woman films what she does not want to forget.



QUINTAL BACKYARD

CONTAGEM / MINAS GERAIS, 2015, 20'

direção director André Novais Oliveira
roteiro script André Novais Oliveira
produção production Thiago Macedo Correia
fotografia cinematography Gabriel Martins
montagem editing Thiago Ricarte
arte e figurino art and costume design Mariana Souto, Tati Boaventura
som sound Maurílio Martins
elenco principal main cast Maria José Novais Oliveira, Norberto Novais Oliveira, Ítalo Laureano, Mirian Franco, Marcos Dumont, Roberta Veiga, Geraldo Veloso, Nísio Teixeira
empresa produtora production company Filmes de Plástico
 contato contact contato@filmesdeplastico.com.br

Mais um dia na vida de um casal de idosos na periferia.

Another day in the life of an elderly couple in the outskirts.



RUA ATALÉIA ATALÉIA STREET

CONTAGEM/MINAS GERAIS, 2021, 12'

direção director André Novais Oliveira

som sound Tiago Bello

elenco principal main cast Maria José Novais Oliveira, Renato Novais Oliveira,
Norberto Novais Oliveira

empresa produtora production company Filmes de Plástico

contato contact contato@filmesdeplastico.com.br

Em 2011, numa noite sem luz em uma rua de um bairro de periferia, uma família aguarda o retorno da energia elétrica, rodeados por velas que iluminam conversas e pensamentos. Hoje, dez anos depois, a luz tenta impor o seu lugar perante as sombras da memória.

In 2011, during a blackout in an outskirt neighborhood's street, a family – surrounded by candles that light conversations and thoughts – awaits the return of electricity. Now, ten years later, the light tries to impose its place towards the shadows of memory.



NOSSA MÃE ERA ATRIZ (TEASER)

CONTAGEM / MINAS GERAIS, 2021

direção director André Novais Oliveira, Renato Novais Oliveira
montagem editing Gabriel Martins
 contato contact andrezeraminduim@gmail.com

Nossa mãe era atriz se volta para a vida e o trabalho de Maria José Novais Oliveira no cinema e contará com diversos tipos de imagens de arquivo, como entrevistas, making of, cenas deletadas, acompanhadas da perspectiva dos dois filhos, que dirigem o filme.

Nossa mãe era atriz focuses on the life and work of Maria José Novais Oliveira in cinema by using several types of archive images, such as interviews, making-ofs, and deleted scenes, followed by the perspective of her two sons, the directors of the film.



CINE- ESCRITURAS PRETAS

BLACK FILM-WRITINGS



CINEMA NEGRO BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO *ONLINE*: E AGORA?

Natalie Matos

Tatiana Carvalho Costa

Vanessa Santos

Ao lançar nossos olhares para a produção cinematográfica que compõe a ***Semana de Cinema Negro de Belo Horizonte***, encontramos um conjunto de filmes que abordam e afirmam múltiplas identidades e questões da negritude. Pensar o visionamento destes filmes em formato virtual é também compreender uma mostra de cinema como um lugar dos encontros e das infinitas conversas sobre dimensões que cada filme incita a pensar e a sentir. Mergulhar numa programação *online* pede, no entanto, que atenção seja dada para outras possibilidades de espectatorialidade e coletividades características dos tempos atuais.

Para pensar neste encontro com o público que as mostras de cinema promovem, é preciso se perguntar: no *online*, cabe todo mundo? A resposta à pergunta só vem expor a grande desigualdade que se explicita ainda mais na esfera digital: a falta de oportunidades para grande parte da população preta com quem esta mostra espera dialogar e fazer chegar estas produções.

Diante dessa exclusão real que se alastra pelo virtual, tornou-se urgente repensar a própria estrutura da programação. Há algo que no universo digital nos parece uma grande oportunidade: o agenciamento coletivo. Ao selecionar estes filmes, deixamos de pensar em sessões ordenadas e bem delimitadas, onde a curadoria define o tempo, a ordem e a sequência da experiência do público. Em um ambiente marcado pela interatividade, é interessante abrir-se às possibilidades de escolha, às diferentes e distintas experiências e condições de acesso. Vem dessas reflexões a proposta curatorial de sugerir avizinhamentos entre as obras, mais do que propor um único caminho por sessão para a experiência de sujeitos que sabemos serem múltiplos.

Situamos a ***Semana de Cinema Negro de Belo Horizonte*** em uma geografia preta habitada por obras que circunscrevem seus espaços a partir de suas particularidades, mas que ao mesmo tempo se avizinham umas das outras, em territórios comuns, pelas possíveis narrativas, energias e provocações estéticas que podem compor e entoar juntas, pelas interlocuções que estes filmes podem estabelecer. Neste terreno simbólico, no qual cada filme contribui com seu discurso peculiar sobre as negruras, pensamos ainda nas possibilidades abertas também pela maneira com que cada filme nos habita.

“Sessão especial”

Algumas articulações dos elementos estéticos e narrativos no cinema parece-nos circunscrever uma forma de cine-escrita preta, que em lugar da mera assimilação de formas dadas, busca ressignificar um repertório de técnicas já consolidadas, muitas dessas até mesmo desgastadas. E isso se dá à luz de uma experiência negra, afrodescendente, operando uma resistência que é, sobretudo, cultural e em favor do não-apagamento de maneiras muito particulares de vivenciar e estar no mundo. Até o *Fim* (Glenda Nicácio e

Ary Rosa, 2020) nos toca nessa reflexão sobre estas cine-escrituras pretas, nas quais a experiência estética, a percepção criativa e a sensibilidade imaginativa nos fazem fruir em um jeito particular de ver e sentir no cinema.

É um filme de interações que vão se sucedendo em uma única locação, marcado pela teatralidade, com atrizes que colocam suas corpos em uma performance movida pela intensidade de um texto dosadamente bem construído e conduzido. A intensidade marca também a performance da câmera, que assume uma postura dinâmica em um negociar com as emoções, fazendo-se presente naquela trama como um corpo e personagem, possibilitando o compartilhamento de uma experiência pessoal e, ao mesmo tempo, coletiva. Em *Até o Fim*, a câmera, ora nos aproxima e nos envolve na intimidade do elo familiar que une as irmãs, ora nos conduz a reconhecer o estranhamento e as desavenças entre aquelas quatro mulheres que expressam universos particulares e ímpares em sua irmandade. A câmera é mais um corpo, o nosso próprio corpo, que observa e vivencia, extasiado e atraído pela força e a presença daquelas mulheres, uma intrincada rede de relações que vão do compartilhamento afetivo ao desentendimento conflituoso.

Vemos Glenda Nicácio e Ary Rosa lapidarem uma cine-escritura muito particular para que possamos experienciar um tipo de vivência de mulheres brasileiras pretas com trajetórias tão díspares, mas que compartilham de algo maior que as une. A forma do filme contribui para que possamos visionar a possibilidade de cura para feridas ocasionadas pelo tempo e nos faz perceber que o caminho para esta cura encontra-se não só nas fabulações que negociam as superações de traumas, mas também nos laços de afeto, no olhar, no entender e compartilhar das mazelas de quem está ali diante de nós. Os enquadramentos próximos e a alternância entre frontalidade e obliquidade nos aproximam da forte presença daquelas corpos negras. Os movimentos da câmera-corpo nos remetem às reviravoltas da própria vida. O mar e a praia deserta figuram como um espaço diegético que permite a intimidade e o lavar da alma e do passado. O transcorrer de uma noite nos mostra que o tempo e a obscuridade podem parecer não ter fim. É esta cine-escritura que nos torna imersos em um transe de um ritual catártico, que expurga as mazelas e faz vibrar a pulsão pela vida.

“Vivências afro-diaspóricas”

Trazemos um cinema como foco na história e na cultura negra, que revive e coloca na tela experiências negras brasileira e corpos negros de várias matizes e expressões de gênero, todos encarnados em uma marca comum, a da ancestralidade, compreendida aqui a partir do que nos ensina Leda Maria Martins, articulando o pensamento bantu para nos explicar a ancestralidade como da ordem do fenômeno e que inclui “as divindades, a natureza cósmica, a fauna, a flora, os elementos físicos, os mortos, os vivos e os que ainda vão nascer, concebidos como anelos de uma complementariedade necessária, em contínuo processo de transformação e de devir”¹.

As obras desta mostra nos ajudam a entender a ancestralidade como base fundamental das existências destes sujeitos diaspóricos, possibilitando o encontro e a re-inscrição do passado no presente e a imaginação de outros futuros que se fazem no

1. MARTINS, Leda Maria. Performances do tempo espiralar. In.: RAVETI, Graciela e ARBEX, Márcia (orgs.). *Performance, exílio, fronteiras: erâncias territoriais e textuais*. Belo Horizonte: Departamento de Letras Românicas, Faculdade de Letras/UFGM: Poslit, 2002.

agora. A recuperação de um passado de memórias pavimenta solo para criar espaços de resistência e de fortalecimento de identidades individuais e coletivas, legitimadas pelas experiências e posicionamentos diversos destes corpos negros. A fabulação de presenças e formas nos possibilita conectar com esse atravessamento temporal e imaginar uma existência para além do futuro “progresso” do sujeito universal da brancura.

“Afetos e partilhas”

Trazemos um cinema que elabora a construção de espaços de resistência que não são necessariamente físicos, mas emocionais e afetivos, calcados em laços de partilha e pertença. Um quilombismo, como sinalizado por Abdias do Nascimento,² pautado na construção de espaços coletivos e compartilhados, nos quais o convívio em comunidade com pessoas de mesma raça tece utopias de acolhimento e de luta por direitos, frutos de um desejo e um impulso de se irmanar, de se cercar de seus semelhantes. Territórios de conquista coletivos, oposto ao individualismo euro-centrado pregado desde os tempos da colonização, o que vemos nesses filmes é uma rede de apoio, onde o cuidar de si e do outro, onde o reconhecimento próprio e do outro aparece como potência política. O acolhimento social e afetivo potencializa a existência preta e sinaliza caminhos para a resistência a violências que são constantes. Falamos em um ato de potencializar forças por meio do afeto. Afeto, um sentimento que desde a diáspora africana é tão privado na vivência do povo pretos, e por isso mesmo a afetividade negra pode ser vista como enfrentamento. Diante do peso muitas vezes solitário do “não lugar”, falamos também de um aprofundamento do processo identitário na construção das afetividades negras, seja na construção amorosa, ou de amizade, das famílias de sangue ou da vida. Trata-se de uma família que é atravessada por uma busca coletiva de estratégias de sobrevivência, de laços de solidariedade e de apreensão de valores culturais. Em contra-narrativas, estes filmes contam a vida do povo preto através e a partir do universo afetivo.

“Gritos e fabulações de cura”

Este conjunto de filmes explicita elaborações de traumas e fabulações de uma existência e de futuros possíveis, sonhos que foram e são sonhados sem necessariamente terem a oportunidade de serem realizados. Filmes que olham para as possibilidades de cura em lugar de reafirmar uma violência diária e histórica mediada e explicitada, escancarada e naturalizada de maneira espetacular por um mecanismo maniqueísta adotado por narrativas midiáticas dominantes. Em contraposição e em uma perspectiva crítica, formulam-se narrativas que deixam para trás esta reprodução de uma versão de história que impõe e relega aos corpos e trajetórias negras a desumanização e o genocídio. São filmes que explicitam outras formas de existir e de resistir diante das violências diárias e históricas, seja pensando nas possíveis e necessárias reparações ou na abordagem do trauma sem a reprodução dessas violências reais e simbólicas. Laços e identidades se revelam em alguns desses filmes não só visitando dores ou no debate sobre racismo, mas sobretudo na leveza ou na simplicidade cotidiana. Experiências, crenças e tradições compartilhadas fazem perceber a semelhança como possibilidade.

2. NASCIMENTO, Abdias. *O quilombismo*. Editora Perspectiva SA, 2020.

CONTEMPORARY BRAZILIAN BLACK CINEMA ONLINE: WHAT NOW?

Natalie Matos

Tatiana Carvalho Costa

Vanessa Santos

Translation: Henrique Cotrim

As we look through the film production that makes up the **Belo Horizonte Black Film Week**, we find a collection of films that address and affirm multiple identities and issues of Blackness. To think about viewing these films in virtual format is also to understand a film festival as a place for encounters and endless conversations about the dimensions that each film encourages to think and feel. Diving into online programming, however, implies that attention should be paid to other possibilities of spectatorship and collectivities characteristic of current times.

In conceiving this encounter with the public that film festivals promote, one should ask: can we fit everybody in the online world? The answer to that question only exposes a great inequality that is made even more evident in the digital sphere: the lack of opportunities for a large part of the black population with whom these screenings hope to dialog and bring these productions to the fore.

In view of this real world exclusion that finds its way to the virtual world, we felt urged to rethink the very structure of programming. There is something about the digital realm that provides us with a great opportunity: collective agency. As we short-listed films for this festival, we just quit thinking about organized and well-defined programs, where curators will set the time, order, and sequence of the audience's experience. In an environment driven by interactivity, it is interesting to open up to the possibilities of choice and to the different and distinct experiences and access conditions. As a result of these reflections, our curatorial proposal seeks to suggest a proximity relation between works, rather than proposing a single path per program to be experienced by subjects that we know are multiple.

We place the **Belo Horizonte Black Film Week** in a black geography inhabited by works that circumscribe their spaces based on their peculiarities, while approaching each other, in common territories, thanks to the many narratives, energies and aesthetic provocations they can compose and intone together, as a result of the interlocutions these films can establish. In this symbolic terrain, in which each film contributes with its peculiar discourse on Blackness, we also think about the possibilities provided by the way in which each film inhabits us.

“Special session”

Some articulations of the aesthetic and narrative elements in cinema seem to us to circumscribe a form of black film-writing, which instead of merely assimilating given forms, seeks to reframe a repertoire of already consolidated techniques, many of these even worn out. And this occurs in the light of a black, Afro-descendant experience, operating a resistance that is, above all, cultural and in favor of not erasing very particular

ways of experiencing and being in the world. *Até o Fim* (Glenda Nicácio and Ary Rosa, 2020) touches us in this reflection on black film-writings, in which aesthetic experience, creative perception and imaginative sensitivity make us enjoy a particular way of seeing and feeling in cinema.

It is a film of interactions that take place in a single location, marked by theatricality, with actresses who put their bodies in a performance driven by the intensity of a dosed well-constructed and conducted text. The intensity also marks the performance of the camera, which assumes a dynamic posture in dealing with emotions, making itself present in the plot as a body and character, enabling the sharing of a personal and, at the same time, collective experience. In *Até o Fim*, the camera sometimes brings us closer and involves us in the intimacy of the family bond that unites the sisters, sometimes it leads us to recognize the strangeness and disagreements between those four women who express particular and unique universes in their sisterhood. The camera is one more body, our own body, which observes and experiences, ecstatic and attracted by the strength and presence of those women, an intricate network of relationships that range from affective sharing to conflicting disagreement.

We watch Glenda Nicácio and Ary Rosa polish a very peculiar film-writing so that we can feel a sort of life experience of these black Brazilian women who come from very disparate backgrounds, but who share something greater that unites them. The film form helps us to envision the possibility of healing for wounds caused by time and makes us realize that the path to this cure lies not only in the fabulations that negotiate the overcoming of traumas, but also in the bonds of affection, in looking, understanding, and sharing the ills of those who are there before us.

The close-ups and the alternation between frontality and obliquity bring us closer to the strong presence of those black bodies. The movements of the camera-body remind us of the twists and turns of life itself. The sea and the deserted beach appear as a diegetic space that allows for intimacy and washing of the soul and the past. The passing of a night shows us that time and obscurity can seem to have no end. It is this film-writing that makes us immerse in a trance of a cathartic ritual, which purges the ailments and makes the drive for life vibrate.

“Afro-diasporic life experiences”

We bring a cinema with focus on black history and culture, which revives and puts on the screen black Brazilian experiences and black bodies of various hues and gender expressions, all embodied in a common brand, that of ancestry, understood here in the light of Leda Maria Martins' teachings, as she articulates Bantu thinking to explain ancestry to us as the order of the phenomenon and which includes “the divinities, cosmic nature, fauna, flora, the physical elements, the dead, the living and those who have yet to be born, bounded together in a complementary chain of aspirations, in a continuous process of transformation and of becoming.”¹

The works in this program help us to understand ancestry as a fundamental basis for the existence of these diasporic subjects, enabling the encounter and the re-ins-

1. MARTINS, Leda Maria. Performances of spiral time. In.: RAVETI, Graciela e ARBEX, Márcia (orgs.). *Performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais*. Belo Horizonte: Departamento de Letras Românicas, Faculdade de Letras/UFMG: Poslit, 2002.

cription of the past in the present and the imagination of other futures that are made in the present. The recovery of a past of memories paves the way for creating spaces of resistance and strengthening of individual and collective identities, legitimized by the diverse experiences and positions of these black bodies. The fabulation of presences and forms allows us to connect with this temporal crossing and imagine an existence beyond the future “progress” of the universal subject of whiteness.

“Affections and sharing”

We bring about a cinema that elaborates the construction of spaces of resistance that are not necessarily physical, but emotional and affective, based on ties of sharing and belonging. A *quilombismo*, as described by Abdias do Nascimento,² based on the construction of collective and shared spaces, in which living together in community with people of the same race weaves utopias of welcoming and fighting for rights, fruits of a desire and an impulse to join together, to surround oneself with their fellow women and men. Territories of collective conquest, as opposed to the euro-centered individualism preached since the days of colonization, what we see in these films is a support network, where taking care of oneself and their neighbor, where self-recognition and their neighbor appears as a political power. Social and affective embracement enhances black existence and signals ways to resist constant violence. We speak of an act of potentiating forces through affection. Affection, a feeling that since the African diaspora is so private in the experience of black people, and for that reason black affection can be seen as a confrontation. Faced with the often lonely weight of “no place”, we also speak of a deepening of the identity process in the construction of black affection, whether in the construction of love, or friendship, of blood families or of life. It is about a family that is crossed by a collective search for survival strategies, bonds of solidarity and apprehension of cultural values. In counter-narratives, these films tell the life of the black people through and from the affective universe.

“Screams and healing fabulations”

This set of films explains elaborations of traumas and fabulations of an existence and possible futures, dreams that were and are dreamed without necessarily having the opportunity to be realized. This look at the possibilities of healing instead of reaffirming a daily and historical violence mediated and made explicit, wide open and naturalized in a spectacular way by a Manichaean mechanism adopted by dominant media narratives. In contrast, and in a critical perspective, narratives are formulated that leave behind this reproduction of a version of history that imposes and relegates black bodies and trajectories to dehumanization and genocide. These are films that explain other ways of existing and resisting in the face of daily and historical violence, whether thinking about possible and necessary repairs or dealing with trauma without reproducing this real and symbolic violence. Ties and identities are revealed in some of these films not only visiting pains or in the debate about racism, but above all in the lightness or simplicity of everyday life. Shared experiences, beliefs and traditions make similarity be perceived as a possibility.

2. NASCIMENTO, Abdias. *O quilombismo*. Editora Perspectiva SA, 2020.





CINE-ESCRITURAS PRETAS

BLACK FILM-WRITINGS

SESSÃO ESPECIAL
SPECIAL SESSION

VIVÊNCIAS AFRO-DIASPÓRICAS
AFRO-DIASPORIC LIFE EXPERIENCES

AFETOS E PARTILHAS
AFFECTIONS AND SHARING

GRITOS E FABULAÇÕES DE CURA
SCREAMS AND HEALING FABULATIONS



ATÉ O FIM

BAHIA, 2020, 93'

direção director Ary Rosa, Glenda Nicácio

roteiro script Ary Rosa

fotografia cinematography Thacle de Souza, Augusto Bortolini, Poliana Costa

arte e figurino art and costume design Glenda Nicácio

som sound Napoleão Cunha

elenco principal main cast Maira Azevedo, Arlete Dias, Wal Diaz, Jenny Muler

empresa produtora production company Rosza Filmes Produções

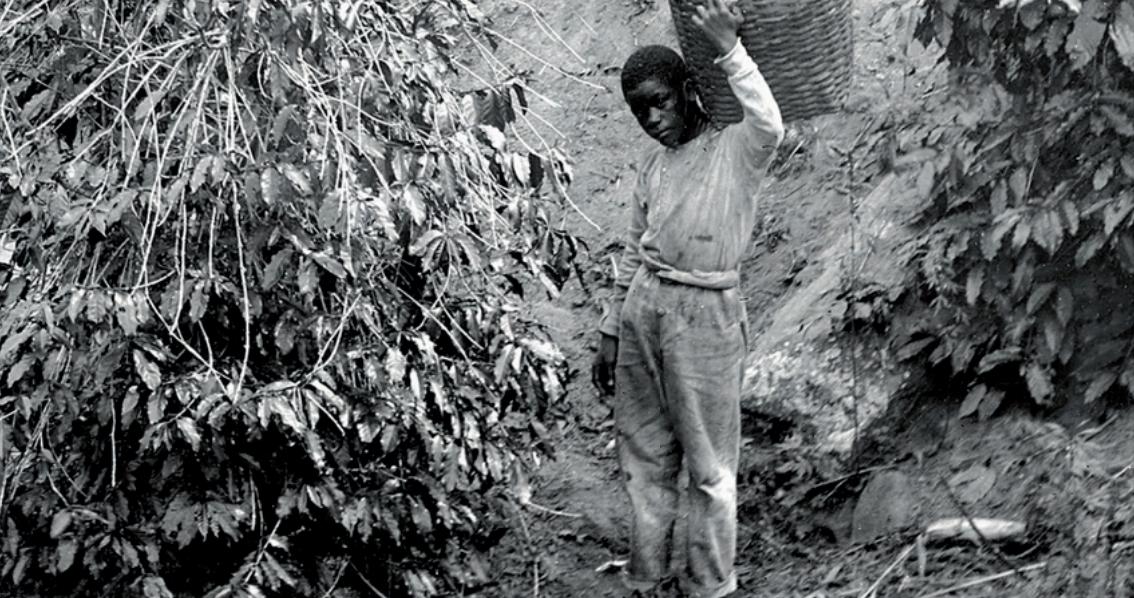
contato contact roszafilmesproducoes@gmail.com

Geralda está trabalhando em seu quiosque à beira de uma praia no Recôncavo da Bahia, ela recebe um telefonema do hospital dizendo que seu pai pode morrer a qualquer momento. Ela avisa suas irmãs Rose, Bel e Vilmar. O encontro promovido pela espera da morte se torna um momento de desabafo e reconhecimentos das quatro irmãs que não se reúnem desde a morte da mãe, há 15 anos.

Geralda is working at her stand by the beach in Reconcavo da Bahia; she receives a call from the hospital saying that her father might die at any moment. She gives the news to her sisters: Rose, Bel, and Vilmar. The reunion caused by the wait for death becomes a moment for getting things off their chests and acknowledgements for the four sisters who are meeting for the first time since the death of their mother, 15 years ago.



SESSÃO ESPECIAL
SPECIAL SESSION



A MORTE BRANCA DO FEITICEIRO NEGRO THE WHITE DEATH OF THE BLACK WIZARD

SANTA CATARINA, 2020, 10'

direção director Rodrigo Ribeiro
roteiro script Rodrigo Ribeiro, Timóteo
produção production Julia Faraco, Rodrigo Ribeiro, Luiz Gustavo Laurindo
fotografia cinematography Carlos Adelino, Rodrigo Ribeiro
montagem editing Rodrigo Ribeiro, Carlos Eduardo Ceccon, Julia Faraco
som sound Jucára Marçal, Cadu Tenório
edição de som sound edition Rodrigo Ribeiro, Leandro Cordeiro
empresa produtora production company Gata Maior Filmes
contato contact contato@gatamaior.com.br

Memórias do passado escravista brasileiro transbordam em paisagens etéreas e ruídos angustiantes. Através de um poético ensaio visual, uma reflexão sobre silenciamento e invisibilização do povo preto em diáspora, numa jornada íntima e sensorial.

Memories from the Brazilian enslavement past overflow in ethereal landscapes and anguishing noises. Told through a poetic visual essay, a reflection on silencing and effacement of black diasporic people, in an intimate and sensorial journey.



VIVÊNCIAS AFRO-DIASPÓRICAS
AFRO-DIASPORIC LIFE EXPERIENCES



DE UM LADO DO ATLÂNTICO ON ONE SIDE OF THE ATLANTIC

RIO DE JANEIRO, 2020, 7'

direção director Milena Manfredini
roteiro script Milena Manfredini
produção production Milena Manfredini
fotografia cinematography Antoine d'Artemare
montagem editing Saulo Martins
desenho de som sound design Ricardo Mansur
trilha sonora original soundtrack Djalma Corrêa
elenco principal main cast Mãe Celina de Xangô, Companhia Tambor de Cumba
empresa produtora production company Oyá Filmes
 contato contact milenamanfredini@gmail.com

De um lado do Atlântico trata-se da primeira de uma série de filmes nos quais um diálogo é proposto entre a cineasta Milena Manfredini e seus referenciais afetivos e artísticos. São filmes de contato nos quais a realizadora lança ao mar cartas imagéticas numa tentativa de borrar barreiras geográficas, de finitude terrena e de temporalidade. Este lançamento marítimo destina-se ao também cineasta Christopher Harris.

On one side of the Atlantic is about the first of a series of movies where a dialog is proposed between the filmmaker Milena Manfredini and her artistic and affective references. These are movies where the director spears on the sea letters in an attempt to blur geographical, earthly finite and temporal barriers. This release is also destined towards the filmmaker Christopher Harris.



VIVÊNCIAS AFRO-DIASPÓRICAS
AFRO-DIASPORIC LIFE EXPERIENCES



EGUM EGUN

RIO DE JANEIRO, 2020, 23'

direção director yuri costa
roteiro script yuri costa
produção production yuri costa, Janyne Sousa
fotografia cinematography Max Chagas
montagem editing yuri costa
arte e figurino art and costume design Beatriz Almeida e yuri costa
som sound Victor Oliver
trilha sonora original original soundtrack Victor Oliver
elenco principal main cast Paulo Guidelly, Valéria Monâ, Bruna Rodrigues, Diomar Nascimento, Francisca Silva, Carlos Bruno, Dayane Simões e João Pedro Oliveira
empresa produtora production company barca aberta produções
 contato contact costayuryc@gmail.com

após anos afastado devido à violenta morte do irmão, um renomado jornalista retorna para a casa de sua família para cuidar de sua mãe, que sofre uma grave e desconhecida doença. numa noite, o jornalista recebe a visita de dois estranhos, que têm negócios desconhecidos com seu pai. esse encontro, juntamente com acontecimentos que o levam a desconfiar que algo sobrenatural se abateu sobre sua mãe, fazem-no temer uma nova tragédia.

after years of distancing due to the violent death of his brother, a renowned journalist returns to his family's home to take care of his mother, who suffers from a serious and unknown disease. a certain night, the journalist receives a visit from two unknown people who have unknown businesses with his father. this encounter, together with events that make him suspicious that something supernatural happened to his mother, make him afraid of a new tragedy.



VIVÊNCIAS AFRO-DIASPÓRICAS
AFRO-DIASPORIC LIFE EXPERIENCES



IRUN ORÍ

BAHIA, 2020, 8'

direção director Juh Almeida

roteiro script Juh Almeida

produção production Juh Almeida

fotografia cinematography Rafa Ramos, Juh Almeida

montagem editing Luan Luiz

som sound Gabriela Palha

arte e figurino art and costume design Juliana Pina

trilha sonora original original soundtrack Lucas Carvalho

personagens characters Alice Braz, Emira Sophia, Ana Meireles, Mariana Desterro, Gabriela Cabral, Tai Grecco, Dora

contato contact juh.fotografia@gmail.com

Irun Orí é uma narrativa visual, documental e experimental que se apoia na poesia para trazer à luz um movimento de conexão diaspórica entre Brasil e Moçambique, buscando investigar o ato de trançar enquanto transmissão e preservação de valores ancestrais, geracionais e de afeto, e como importante instrumento de consciência política de espaço, corpo e cabelo, apontando novas dimensões para se pensar identidade negra e memória pelas vias da resistência e para além da estética.

Irun Orí is a visual, documental and experimental narrative that is based on poetry to bring light to a movement of diasporic connection between Brazil and Mozambique, aiming to investigate hair braiding as an act of transmission and preservation of ancestral, generational, and affective values. It is also an important instrument for raising political consciousness of space, body, and hair while pointing to new dimensions as a way of thinking about black identity and memory by means of resilience and going beyond aesthetics.



VIVÊNCIAS AFRO-DIASPÓRICAS
AFRO-DIASPORIC LIFE EXPERIENCES



JAÍZA

MINAS GERAIS, 2019, 23'

direção director João Paulo de Freitas Alves, Ana Clara Gonçalves França
produção production Ibia Lopez, Gabriella Carvalho
fotografia cinematography Dalila Merêncio
montagem editing João Paulo de Freitas Alves, Yago Guedes Monteiro
som sound Yago Guedes Monteiro, João Paulo de Freitas Alves, Antônio Guimarães
elenco principal main cast Beatriz Magalhães Fernandes, Anna Campos, Meibe F. Rodrigues
contato contact jpfreitas.contato@gmail.com

Duas mulheres, uma jovem de dezesseis anos, quase dezessete, e outra de idade mais avançada se encontram em uma sala de espera.

Two women, a young one of sixteen years-old, almost seventeen, and another one of more mature age, meet in a waiting room.



44



VIVÊNCIAS AFRO-DIASPÓRICAS
AFRO-DIASPORIC LIFE EXPERIENCES



NOVO MUNDO NEW WORLD

RIO DE JANEIRO, 2020, 21'

direção director Natara Ney, Gilvan Barreto
roteiro script Natara Ney, Gilvan Barreto
produção production Frida Projetos Culturais, Aline Ribeiro
animação animation Programação Visual - Yana Parente
fotografia cinematography Lilis Soares
montagem editing Natara Ney, edt.
arte e figurino art and costume design Ananias Caldas
som sound Evelyn Santos, Carlos Trilha
trilha sonora original original soundtrack Pupillo
elenco principal main cast Mohana Uchôa
empresa produtora production company Gilvan Barreto Arte e Cultura
contato contact mariane@frida/net.br, arrudeianatara@gmail.com, gilvan@gilvanbarreto.com

Um paraíso para os olhos, a frase define o lugar de destino da personagem, A Terra Sem Males. Depois de caminhar por florestas e ruínas, ela percebe que aquele território foi erguido sobre o sangue de muitos povos. Esse conhecimento poderia deixá-la paralisada, criar medo, mas inspira atos de coragem.

A paradise for the eyes defines the character's destination place, A Terra Sem Males. After walking through forests and ruins, she realizes that the territory was built on the blood of many people. This insight could paralyze her, create fear, but it inspires acts of courage.



VIVÊNCIAS AFRO-DIASPÓRICAS
AFRO-DIASPORIC LIFE EXPERIENCES



OBATALA FILM

MINAS GERAIS, 2019, 7'

direção director Sebastian Wiedemann
roteiro script Sebastian Wiedemann
produção production Sebastian Wiedemann
fotografia cinematography Sebastian Wiedemann
montagem editing Sebastian Wiedemann
som sound Sebastian Wiedemann
elenco principal main cast Oba Ojele Obatala
 contato contact wiedemann.sebastian@gmail.com

O corpo re-existe e insiste, pois nunca é um envoltório fechado, mas sim canal de passagem e transe entre as mais diversas dimensões espirituais (Obatala Film). Filme-devocão, filme-oferta. Filmado na mítica Ile-Ife, cidade sagrada do povo Yoruba e fundada pelos próprios Orixás, este filme procura afirmar de modo sensorial a vertigem de entrar em relação com Obatala, orixá criador do mundo, da luz. Transe de faíscas de luz, de corpos em conexão espiritual.

The body re-exists and insists because it's never a closed involucro, but a channel of passage and trance between the most diverse spiritual dimensions. Film-devotion, film-offering. Filmed at the mythic Ile-Ife, sacred city to Yoruba people and founded by the Orishas, this film seeks to affirm in a sensorial way the vertigo of relating to Obatala, orisha that is the creator of the world and light. Trance of sparks of light, of bodies in spiritual connection.



VIVÊNCIAS AFRO-DIASPÓRICAS
AFRO-DIASPORIC LIFE EXPERIENCES



PATTAKI

SERGIPE, 2019, 21'

direção director Everlane Moraes Santos

roteiro script Tatiana Mongue

produção production Gregorio Rodrigues

fotografia cinematography Flávio Rebouças

montagem editing Keily J. Estrada

som sound Vitor Coroa

trilha sonora original original soundtrack

elenco principal main cast Amparo Molina, Rodolfo Ofarril, Alexander Quiala, Lazara Isis, Maura Herrera

empresa produtora production company EICTV

contato contact everlanemoraes@gmail.com

Os peixes agonizam à beira-mar à medida que a água invade a cidade e forma espelhos que distorcem sua imagem. Na noite densa, quando a lua sobe a maré, esses seres, que vivem em cotidiano monótono e sem água, são hipnotizados pelos poderes de Iemanjá, a deusa do mar.

Fishes agonize at the seashore while the water invades the city creating mirrors that distort its image. In the dense night, when the moon rises the tide, these beings, trapped in the daily life of water scarcity, are hypnotized by the power of Yemaya, the goddess of the sea.



VIVÊNCIAS AFRO-DIASPÓRICAS
AFRO-DIASPORIC LIFE EXPERIENCES



RAÍZES ROOTS

SÃO PAULO, 2020, 72'

direção director Simone Nascimento, Wellington Amorim
roteiro script Carlos De Nicola, Simone Nascimento, Wellington Amorim
produção production Nayana Ferreira, Wellington Amorim
fotografia cinematography Nay Mendl Silva
montagem editing Nay Mendl Silva
arte e figurino art and costume design Bruna Lima
som sound Adler Oliveira, Carlos de Nicola, Ivan Salomão
elenco principal main cast Kelton Santos
empresa produtora production company Maloka Filmes
 contato contact well.amorim1@gmail.com

Em busca de suas raízes, Kelton resgata a ancestralidade de sua família e se depara com o apagamento da história do povo negro brasileiro.

In search of his roots, Kelton recovers the ancestry of his family and faces the erasure of Brazilian black people's history.



VIVÊNCIAS AFRO-DIASPÓRICAS
AFRO-DIASPORIC LIFE EXPERIENCES



THINYA

PERNAMBUCO, 2019, 16'

direção director Lia Letícia
roteiro script Lia Letícia
produção production Clarice Hoffmann
fotografia cinematography Francisco Baccaro
montagem editing André Sampaio
som sound Nicolau Domingues
trilha sonora original original soundtrack Claudio N
elenco principal main cast Thinya Fulni-ô (Maria Pastora)
empresa produtora production company Cinecão
 contato contact lia.leticia@gmail.com

Minha primeira viagem ao Velho Mundo. Minha fantasia aventureira pós colonial.
[Um discurso muda uma imagem?]

My first trip to the Old World. My post-colonial adventurous fantasy.
[A discourse changes an image?]



VIVÊNCIAS AFRO-DIASPÓRICAS
AFRO-DIASPORIC LIFE EXPERIENCES



À BEIRA DO PLANETA MAINHA SOPROU A GENTE TO THE PLANET'S EDGE MAMA'S BREATH SENT US

BAHIA, 2020, 13'18"

direção director Bruna Barros, Bruna Castro
roteiro script Bruna Barros, Bruna Castro
produção production Bruna Barros, Bruna Castro
fotografia cinematography Bruna Barros, Bruna Castro
montagem editing Bruna Barros, Bruna Castro
som sound Bruna Barros, Bruna Castro
elenco principal main cast Bruna Barros, Bruna Castro
imagens adicionais additional footage Juh Almeida
contato contact brunalcmorais@gmail.com

Através de imagens de arquivo pessoal e reflexões sobre as ambivalências que às vezes se imprimem em relações cheias de amor, “à beira do planeta mainha soprou a gente” apresenta recortes de afeto entre duas sapatonas e suas mães.

Through images of a personal archive and reflections on the ambivalences that sometimes become attached to relationships full of love, “To the Planets Edge Mama’s Breath Sent Us” shows passages of affection between two lesbians and their mothers.



AFFETOS E PARTILHAS
AFFECTIONS AND SHARING



BONDE

SÃO PAULO, 2019, 18'

direção director Asaph Luccas
roteiro script Gleba do Pêssego
produção production Leo Domingos, Carol Santos
animação animation Ivano
fotografia cinematography Tatiane Ursulino
montagem editing Gabriel Soares, Guilherme Cândido
arte e figurino art and costume design Gabriel Soares, Oliv Barros
som sound Isadora Torres
trilha sonora original soundtrack enzo
elenco principal main cast Eric Oliveira, Alice Marcone, Joyce Brito
empresa produtora production company Gleba do Pêssego
 contato contact distribuicaogleba@gmail.com

Três jovens negros da favela de Heliópolis saem em busca de refúgio na vida noturna LGBT+ do centro da cidade de São Paulo.

Three young blacks from the Heliópolis suburb go out seeking refuge in the LGBT+ nightlife of downtown São Paulo.



AFETOS E PARTILHAS
AFFECTIONS AND SHARING



CANDOMBE DO AÇUDE: O PASSADO CONTADO PELO CANTO. EP. 1: PANDEMIA - ISOLAMENTO OU RESPIRO? CANDOMBE DO AÇUDE: THE PAST TOLD BY THE SINGING. EP. 1: PANDEMIC - ISOLATION OR RELIEF?

MINAS GERAIS, 2020, 29'

direção director Danilo Candombe

roteiro script Danilo Candombe

produção production Danilo Candombe

fotografia cinematography Thiago Nascimento

montagem editing Danilo Candombe

arte e figurino art and costume design Candombe do Açude

edição de som sound edition Danilo Candombe

trilha sonora original original soundtrack Candombe do Açude, Danilo Candombe

elenco principal main cast Candombe do Açude

contato contact iakimadelamare@gmail.com

CANDOMBE DO AÇUDE - o passado contado pelo canto - é uma série de três documentários sobre o quilombo do Açude. O primeiro episódio - PANDEMIA - ISOLAMENTO OU RESPIRO - retrata sobre como foi o ritual do Candombe durante a pandemia no ano de 2020 e mostra como a nova geração vivenciou e sentiu a manifestação de suas tradições, pela primeira vez em 20 anos sem a influência de visitantes.

"CANDOMBE DO AÇUDE: the past told through singing" is a series of three documentaries on quilombo do Açude. The first episode "PANDEMIC – ISOLATION OR RELIEF" presents how the Candombe ritual took place during the 2020 pandemic and shows how the new generation experienced and felt the manifestation of their traditions, which, for the first time in 20 years, were practiced without the influence of visitors.



AFETOS E PARTILHAS
AFFECTIONS AND SHARING



ENTRE NÓS, UM SEGREDO BETWEEN US, A SECRET

RIO DE JANEIRO, SÃO PAULO-BRASIL/MALI, 2019, 80'

direção director Beatriz Seigner, Toumani Kouyaté
roteiro script Beatriz Seigner, Toumani Kouyaté, com colaboração de (in collaboration with)
Ricardo Terto
produção production Erica de Freitas, Beatriz Seigner, Bruna Haddad
fotografia cinematography Beatriz Seigner
montagem editing Verônica Saenz
son sound Rubén Valdés
trilha sonora original original soundtrack Cantigas Ancestrais Africanas
elenco principal main cast Toumani Kouyaté, Mamadou Kouyaté, Bakari Kouyaté, Badou Kouyaté
empresa produtora production company Encantamento Filmes, Miríade Filmes (produção/ production), Cinebandada, Spcine, Rattapallax, Cedevol (co-produção/co-production)
 contato contact producao@encantamentofilmes.com.br

Toumani Kouyaté, junto a outros mais de 40 cidadãos malineses que moravam fora, foi convocado por seu avô a retornar com urgência ao Mali, para ouvi-lo contar uma última história. Sentindo a morte se aproximar, ele precisava passar segredos da nação para a linhagem de Djélis mais jovens. A cultura oral, capaz de protegê-los de guerras e crises, é também um componente social e político importante que pedia continuidade. Nesta aventura real, descobrimos um universo nunca antes visto pelo mundo.

Toumani Kouyaté, alongside other 40 Malian citizens who lived abroad, was summoned back by his grandfather to urgently return to Mali in order to hear him tell a final story. Feeling the death getting closer, his grandfather needed to pass on the secrets of the nation to the younger lineage of Djélis. The oral culture, capable of protecting them from wars and crisis, is also an important social and political element that needed to be maintained. In this real adventure, we find out about a universe never seen before by the world.



AFETOS E PARTILHAS
AFFECTIONS AND SHARING



FILHAS DE LAVADEIRA

BRASÍLIA, 2019, 22'

direção director Edileuza Penha de Souza

produção production Ruth Maranhão, Marcus Azevedo

fotografia cinematography Waldir Pina e Ana Carolina Matias

montagem editing Ádon Bicalho

arte e figurino art and costume design Lia Maria dos Santos

som sound Nathália Mendes Trindade, Juciele Fonseca Correia

coloração e mixagem de som color grading and sound mixing Diego Cajueiro

direção e arranjo musical musical director and arrangement Edson Arcanjo

trilha sonora original original soundtrack Layla Jorge, Marcelo Café

elenco principal main cast Neide Rafael, Benedita da Silva, Ruth de Souza,

Neusa das Dores Pereira, Elisabete Martins da Silva Gonçalves, Maria José de Souza,

Hellen Rodrigues Batista, Rosangela Rodrigues Batista, Iris Marques Patrício de Oliveira,

Magna Marques de Jesus Oliveira, Conceição Evaristo, Mary France de Deus,

Angela Donizete Batista de Deus, Maria Goretti dos Santos, Ivonete Nunes Rodrigues dos Santos

contato contact edileuzapenhadesouza@gmail.com

O documentário: Filhas de Lavadeira apresenta histórias de Mulheres Negras que graças ao trabalho árduo de suas mães puderam ir para escola e refazer os caminhos trilhados pelas suas antecessoras. Suas memórias, alegrias e tristezas, dores e poesias se fazem presente como possibilidades de um novo destino. Transformando o duro trabalho das lavadeiras em um espetáculo de vida e plenitude.

The documentary: Filhas de Lavadeira presents stories of Black Women who, thanks to the hard work of their mothers, were able to go to school and retrace the paths traillied by their ancestors. Their memories, joys and sorrows, pains and poetries become present as possibilities of a new fate turning the hard work of lavadeiras [washerwomen] into a spectacle of life and fullness.



AFETOS E PARTILHAS
AFFECTIONS AND SHARING



5 FITAS 5 RIBBONS

BAHIA, 2020, 15'

direção director Heraldo de Deus, Vilma Martins
roteiro script Heraldo de Deus, Vilma Martins
produção production Sujeito Filmes, Saturnema Filmes, Bico Produções, Girapomba Produções, Milena Anjos
fotografia cinematography Ariel Ferreira
montagem editing Ana do Carmo
arte e figurino art and costume design Adrielle Regine
som sound Marise Urbano
trilha sonora original original soundtrack Emilie Lapa, Elinaldo Nascimento
elenco principal main cast Adili Pita, João Pedro Costa, Matias Santana, Rejane Maya, Clara Paixão, Wesley Guimarães, Sérgio Laurentino
empresa produtora production company Coletivo Sujeito Filmes
 contato contact vilmacarlams@gmail.com

Em Salvador (Brasil), todo ano acontece a grande e tradicional festa para Senhor do Bonfim, onde fiéis, turistas e foliões, peregrinam até a famosa igreja para amarrar fitas e fazer pedidos. Dois irmãos, Pedro e Gabriel, ouvem desde cedo as histórias e rezas de sua avó ao Senhor do Bonfim e decidem fugir no dia da lavagem, se aventurar entre a multidão, para tentar pedir por uma bola de futebol, já que cresceram sem uma figura paterna. Lá confrontam as narrativas de sua avó, com a lavagem atual, trazendo questões sobre religiosidade, sincretismo, manifestação popular, e importância da família.

In Salvador (Brazil), the magnificent and traditional celebration in honor of Senhor do Bonfim takes place every year. Devotees, tourists, and revelers go on a pilgrimage to this famous church to tie their ribbons and make wishes. Two brothers, Pedro and Gabriel, since an early age, heard the stories and prayers of their grandmother to Senhor do Bonfim. They decided to run away on the day of the washing of the stairways of Bonfim, venturing into the crowd, in an attempt to make a wish for a soccer ball, since they grew up without a father figure. When they arrive at the church, they have to confront their grandmother's narrative against the current stairways washing, raising questions on religiousness, syncretism, popular demonstration, and the importance of family.



AFETOS E PARTILHAS
AFFECTIONS AND SHARING



LOOPING

MINAS GERAIS, 2019, 12'

direção director Maick Hannder
roteiro script Maick Hannder
produção production Jacon Dias, Bruno Greco
fotografia cinematography Maick Hannder
montagem editing Maick Hannder
arte e figurino art and costume design Dayane Tropicacos
som sound Maick Hannder, Pedro Mancini, Yara Tôrres
trilha sonora original original soundtrack
elenco principal main cast Arthur Diniz, João Victor
empresa produtora production company Ponta de Anzol Filmes
 contato contact producao@pontadeanzol.com.br

Ví um rapaz atravessando a rua hoje.

I saw a young man crossing the street today.



AFFETOS E PARTILHAS
AFFECTIONS AND SHARING



MOVIMENTO MOVEMENT

MINAS GERAIS, 2020, 11'30"

direção director Gabriel Martins

roteiro script Gabriel Martins

produção production Gabriel Martins, Sesc Convida

fotografia cinematography Gabriel Martins

montagem editing Gabriel Martins

som sound Gabriel Martins

trilha sonora original soundtrack Gabriel Martins

elenco principal main cast Gabriel Martins, Rimenna Procópio, Tereza Procópio Martins, Victor Furtado

empresa produtora production company Sesc Convida

contato contact gabriel@filmesdeplastico.com.br

Tereza, nascida na pandemia do Coronavírus em 2020, é cuidada por seus pais Rimenna e Gabriel.

Tereza is born during the 2020 Coronavirus pandemic; she is taken care of by her parents Rimenna and Gabriel.



AFETOS E PARTILHAS
AFFECTIONS AND SHARING



NASCENTE HEADWATERS

BAHIA, 2020, 5'

direção director Safira Moreira
produção production Safira Moreira
fotografia cinematography Safira Moreira
montagem editing Safira Moreira
som sound Safira Moreira, Rose Juam
trilha sonora original original soundtrack Lucas Carvalho
contato contact safiramoreira1@gmail.com

Um rio e seus afluentes.

A river and its tributaries.





OLHOS DE ERÊ EYES OF ERÊ

MINAS GERAIS, 2020, 11'

direção director Luan Manzo

roteiro script Luan Manzo

produção production Makota Kidoiale (Cassia Cristina da Silva), Manzo N'zungo Kaiango, Bruno Vasconcelos

fotografia cinematography Luan Manzo

montagem editing Luan Manzo

som sound Luan Manzo

empresa produtora production company Quilombo Manzo N'gunzo Kaiango -

Educação de Kilombu, Guanambi Audiovisões

contato contact edukakilombu@gmail.com

Luan Manzo tem seis anos e é bisneto da matriarca Mametu Muiande do Quilombo Manzo N'gunzo Kaiango, um dos quilombos reconhecidos pela cidade de Belo Horizonte. Fundado em 1970 por um preto velho, pai Benedito, Manzo é palácio de rei, governado por uma rainha. Ali germinam sementes e crianças, num processo educativo - a afroabetização - que afirma a organização, o coletivo, a ancestralidade e a circularidade do povo negro. As crianças no quilombo crescem sabendo-se respeitadas, e por isso Luan percorre aqui o espaço sagrado, descrevendo-o a nós com segurança, conhecimento, rigor e frescor infantil. É ele quem, com um celular em mãos, propõe este filme.

Luan Manzo is six years-old and he is the great-grandson of Mametu Muiande matriarch of the Quilombo Manzo N'gunzo Kaiango, one of the most renowned quilombos across the city of Belo Horizonte. Established in 1970 by a Preto Velho, father Benedito, the Manzo quilombo is a king's palace, governed by a queen. There, seeds and children are sprouted in an educational process – the afroliteracy – that affirms the organization, the collective, the ancestry, and the circularity of the black people. The children in the quilombo grow up knowing that they are respected; therefore, here Luan moves along the sacred space, describing it to us with safety, knowledge, rigor, and infantile eyes. It is he who, with a mobile phone in hands, offers us this film.



AFETOS E PARTILHAS
AFFECTIONS AND SHARING



PERIFERICU

SÃO PAULO, 2020, 20'

direção director Nay Mendl, Rosa Caldeira, Stheffany Fernanda, Vita Pereira
roteiro script Winnie Carolina, Nay Mendl, Rosa Caldeira, Stheffany Fernanda, Vita Pereira
produção production Nayana Ferreira, Wellington Amorin
fotografia cinematography Nay Mendl, Rosa Caldeira, Wellington Amorin
montagem editing Samya Carvalho, Rosa Caldeira
arte e figurino art and costume design Bruna Lima, Nayla Tebas, Victor Maximiliano, Bea Gerolim
som sound Evelyn Santos
elenco principal main cast Ingrid Martins, Vita Pereira
empresa produtora production company Maloka Filmes
 contato contact babadopericoofilme@gmail.com

Luz e Denise cresceram em meio às adversidades de ser LGBT no extremo sul da cidade de São Paulo. Entre o vogue e as poesias, do louvor ao acesso à cidade. Os sonhos e incertezas da juventude inundam suas existências.

Luz and Denise grew up amongst the hardships of being LGBT at the extreme south of the city of São Paulo. Between the vogue and the poetries, from praises to the access to the city, the dreams and uncertainties of youth flood their existence.



AFFETOS E PARTILHAS
AFFECTIONS AND SHARING



RÃ

SÃO PAULO, 2019, 15'

direção director Ana Flavia Cavalcanti, Julia Zakia
roteiro script Ana Flavia Cavalcanti, Julia Zakia
produção production Guilherme Cesar, Julia Zakia, Thais Morresi
fotografia cinematography Alice Drummond
montagem editing Julia Zakia, Paula Mercedes
arte e figurino art and costume design Coca Latini, Luana Castilho
elenco principal main cast Ana Flavia Cavalcanti, Lucas Andrade, Maysa Cavalcanti, Tarsila Oliveira
empresa produtora production company Gato do Parque
 contato contact juliazakia@gmail.com, gatodoparque@gmail.com

Val e suas duas filhas vivem numa casa de 16 metros quadrados. Certa madrugada, mãe e filhas sÃo subitamente acordadas com palmas e alguém chamando por Val no portão. A voz é de Neném Preto, amigo de Val e dono do mercadinho.

Val and her two daughters live in a 170 square feet house. Early one morning, mother and daughters are rudely awakened by somebody clapping and calling Val at the front gate. The voice belongs to Neném Preto, Val's friend and owner of the local grocery store.



AFETOS E PARTILHAS
AFFECTIONS AND SHARING



23 MINUTOS 23 MINUTES

MINAS GERAIS, 2020, 16'

direção director Rodrigo Beetz, Wesley Figueiredo

roteiro script Wesley Figueiredo

roteiro co-script Bryan Pinto de Oliveira, Daniel Filipe de Lima, Nikolas Oliveira Costa, Kelvin Anderson Cerqueira

produção production Guilherme Filipe, Helbert Gustavo, Rodrigo Beetz, Wesley Figueiredo

animação animation Frank Stalone

fotografia cinematography Rodrigo Beetz

montagem editing Rodrigo Beetz, Thiago Soares, Wesley Figueiredo

som sound Helbert Gustavo, Sérgio Salum

trilha sonora original original soundtrack Contramão Records

elenco principal main cast Agnaldo Santos, Bryan Pinto de Oliveira, Daniel Filipe de Lima, Nikolas Oliveira Costa

contato contact filme23m@gmail.com

Um grupo de jovens amigos encontram na música a resistência frente ao mercado de trabalho e as adversidades sociais.

A group of young friends find in music the strength to resist in face of the job market and the social adversities.



GRITOS E FABULAÇÕES DE CURA
SCREAMS AND HEALING FABULATIONS



CALMARIA SERENITY

MINAS GERAIS, 2020, 24'

direção director Catapreta

roteiro script Catapreta

produção production Thaisa Tadeu, Catapreta

fotografia cinematography Catapreta

montagem editing Catapreta

som sound Daniel Nunes

trilha sonora original original soundtrack Daniel Nunes

elenco principal main cast Juhlia Santos, Preto Amparo, Alexandre de Sena, Victor Cesar, Samuell Jorge

empresa produtora production company Imã de Mamão

contato contact lcatapreta@gmail.com

As ruas estão desertas, eles fogem buscando a paz, mas a paz é nossa inimiga.

Streets are deserted, they run away in search of peace, but peace is our enemy.



GRITOS E FABULAÇÕES DE CURA
SCREAMS AND HEALING FABULATIONS



FILHA NATURAL NATURAL DAUGHTER

SÃO PAULO, 2018-2019, 16'

direção director Aline Motta
roteiro script Aline Motta
produção production Alíne Motta
animação animation Aline Motta, Caetano Brenga Bittencourt
fotografia cinematography Aline Motta
montagem editing Aline Motta, Caetano Brenga Bittencourt
arte e figurino art and costume design Aline Motta
som sound Aline Motta
trilha sonora original original soundtrack Aline Motta
elenco principal main cast Claudia Mamede
contato contact 1alinemotta@gmail.com

A partir de uma análise inédita de iconografia histórica e relatos orais de sua própria família, a artista visual Aline Motta traz à tona hipóteses possíveis sobre as origens de sua tataravô. Há indícios de que ela tenha nascido por volta de 1855 em uma fazenda de café em Vassouras, zona rural do Rio de Janeiro, considerado o epicentro do escravismo brasileiro no século XIX.

Departing from an unprecedented historical and iconographic analysis and oral reports from her own family, the visual artist Aline Motta puts forward possible hypotheses on the origins of her great-great grandmother. There is evidence that she was born around 1855 in a coffee farm in Vassouras, in the rural zone of Rio de Janeiro, which is considered the epicenter of Brazilian slavery in the 19th century.



GRITOS E FABULAÇÕES DE CURA
SCREAMS AND HEALING FABULATIONS



INTERVENÇÃO JAH JAH INTERVENTION

RIO DE JANEIRO, 2019, 16'

direção director Daniel Santos

co-direção co-director roteiro script Welket Bungué

fotografia cinematography Kristin Bethge

montagem editing Daniel Santos

trilha sonora original original soundtrack Walter Reis

performance performers Welket Bungué, Walter Reis, Daniel Santos, Jessica Senra, Kristin Bethge

contato contact danielgnu1@gmail.com

A intervenção visa uma caminhada simbólica até à exaustão. A intervenção propõe o aquecimento pré-liminar que antecede um combate de titãs num ringue de boxe. A intervenção consiste no movimento do performer intuindo a queda repentina quando afetado por perfurações por balas de armas semiautomáticas.

As pessoas negras no Brasil ainda representam mais de metade da população do país. Entre 2005 e 2015 o número de pessoas negras assassinadas aumentou 18% e isso nos tornou também a maior parte das vítimas de homicídio, tendo correspondido a 71% do total de corpos registrados. - in Fórum Brasileiro de Segurança Pública (2017).

The intervention is a symbolic walk to exhaustion. The intervention proposes the pre-liminary warm-up that precedes a fight of titans in a boxing ring. The intervention consists of the movement of the performer sensing the sudden fall when affected by perforations by bullets of semi-automatic weapons.

Black people in Brazil are still more than half of the population of the country. Between 2005 and 2015 the number of black people murdered increased by 18% and this also made us the majority of homicide victims, accounting for 71% of all registered bodies. - in Brazilian Forum of Public Security (2017).



GRITOS E FABULAÇÕES DE CURA
SCREAMS AND HEALING FABULATIONS



MORDE & ASSOPRA BITE & BLOW

MINAS GERAIS, 2020, 10'

direção director Stanley Albano

roteiro script Stanley Albano

produção production Stanley Albano, Raul Lansky, Brotá

fotografia cinematography Raul Lansky

montagem editing Raul Lansky

arte e figurino art and costume design Brotá

som sound Raul Lansky

trilha sonora original original soundtrack Nana Kwabena, Sarah the Instrumentalist, Patches, Sybs, Doug Maxwell and Jimmy Fontanez, The Mini Vandals Featuring Mamadou Koita and Lassov

elenco principal main cast Stanley Albano

empresa produtora production company Brotá

contato contact brota.cria.video@gmail.com

Fui contemplada num programa de redução de danos da burguesia: um final de semana num casarão que meu avô já trabalhou! Depois de anos só cortando dobrado... a bicha preta quer virar artista de cinema. Será que eu estraguei seu filme?

I was awarded with a program of damage reduction of the bourgeoisie: a weekend in a mansion that my grandfather had worked before! After several years of hard work... the black queer here wants to become a film artist. Did I mess up your film?



GRITOS E FABULAÇÕES DE CURA
SCREAMS AND HEALING FABULATIONS



PIETÀ

MINAS GERAIS, 2020, 5'

direção director As Talavistas
produção production As Talavistas, Ela S/A
fotografia cinematography Gabriela Luiza
montagem editing Gabriela Luiza
arte e figurino art and costume design Pink Molotov, Marli Ferreira
trilha sonora original original soundtrack Gabriela Luiza, André Baumecker
elenco principal main cast Darlene Valentim como Marília, Cafézinho como Jerusa
empresa produtora production company Ela S/A, As Talavistas
 contato contact eladegabriela@gmail.com

Jesus receives a shower of blessings after being baptised in the sacred waters of an inflatable swimming pool. With the blessings, He has sufficient strength to fight evil. The divine justice, however, fails and our hero ends up dead in the arms of our lady, His mother.

Jesus receives a shower of blessings after being baptised in the sacred waters of an inflatable swimming pool. With the blessings, He has sufficient strength to fight evil. The divine justice, however, fails and our hero ends up dead in the arms of our lady, His mother.



GRITOS E FABULAÇÕES DE CURA
SCREAMS AND HEALING FABULATIONS



REBU

PERNAMBUCO, 2020, 21'

direção director Mayara Santana
produção production Mayara Santana
fotografia cinematography Mayara Santana
montagem editing Roberta Cardoso
contato contact mayara.santana.mas@gmail.com

Rebu é um documentário em primeira pessoa que se propõe a investigar dentro da minha vivência sapatão as diversas performances de masculinidade, levando em conta meus três últimos relacionamentos e também entrevistas com o homem com o qual eu cresci, meu pai. O filme pretende abordar com descontração, temáticas como o talento paquerador, flexibilidade com a verdade, relacionamento abusivo, irresponsabilidade afetiva, reprodução de machismo, impulsividade e romance. Temas que permeiam a vida dos dois personagens, mesmo que separados por um recorte geracional, cultural e de gênero.

Rebu is a first-person documentary that aims to look into my lesbian life experience and the various masculinity performances, taking into account my last three relationships as well as interviews with the man with whom I grew up, my father. The film intends to approach, in a casual way, themes such as the flirting talent, truth flexibility, abusive relationships, affective irresponsibility, sexism reproduction, impulsiveness, and romance. Themes that permeate the life of both characters, even if they are separate by different generational, cultural, and gender cutouts.



GRITOS E FABULAÇÕES DE CURA
SCREAMS AND HEALING FABULATIONS



SER FELIZ NO VÃO HAPPY IN THE GAP

RIO DE JANEIRO, 2020, 12'

direção director Lucas H. Rossi dos Santos
roteiro script Fermínio Neto, Antonio Molina Burnes
produção production Lucas H. Rossi dos Santos, Fabiane Zanol, Maria Aparecida Rossi, Edna Gramasco
montagem editing Lucas H. Rossi dos Santos
som sound Pedro Salles Santiago
elenco principal main cast Tim Mais, Nina Simone, Victoria Santa Cruz, Fela Kuti
empresa produtora production company Baraúna, Coletivo Preto, Quarentena Voadora
 contato contact arapuafilmes@gmail.com

Um ensaio perto sobre trens, praias e ocupação de espaço.

A black essay on trains, beaches, and space occupation.



GRITOS E FABULAÇÕES DE CURA
SCREAMS AND HEALING FABULATIONS



UMA NOITE SEM LUA A NIGHT WITHOUT MOON

ESPÍRITO SANTO, SÃO PAULO/BRASIL, BERLIM, 2020, 27'30"

direção director Castiel Vitorino Brasileiro
roteiro script Castiel Vitorino Brasileiro
produção production Castiel Vitorino Brasileiro
animação animation Castiel Vitorino Brasileiro
fotografia cinematography Castiel Vitorino Brasileiro
montagem editing Castiel Vitorino Brasileiro
arte e figurino art and costume design Castiel Vitorino Brasileiro
som sound PODESERDESLIGADO
elenco principal main cast Castiel Vitorino Brasileiro
 contato contact castielvitorinob@gmail.com

Pois o limite das linguagens usadas para descrever nossas transfigurações, é a palavra. A palavra Travesti é um limite, um convite e um lembrete. E minha escuridão pré-existe à raça e ao gênero. A comunidade é, ao mesmo tempo, veneno e mel. Eu sou bantu. Eu sou a mensageira que anuncia a transmutação que nomeamos de Travesti.

For the limit of languages used to describe our transfigurations is... the word. The word Travesti is a limitation, an invitation, and a reminder. And my darkness pre-exists race and gender. The community is, at the same time, poisonous and sweet. I am bantu. I am the messenger that announces the transmutation that we name Travesti.



GRITOS E FABULAÇÕES DE CURA
SCREAMS AND HEALING FABULATIONS



VOCÊ TEM OLHOS TRISTES YOU HAVE SAD EYES

SÃO PAULO, 2020, 19'

direção director Diogo Leite

roteiro script Diogo Leite

produção production Andrea Lanzoni, Giselle Bossi, Thais Morresi, Janaina Delfino

fotografia cinematography Jéssica Montanha, DAFB, Flora Correa, Jaque Santos

montagem editing Ana Júlia Travia

arte e figurino art and costume design Henrique Pinto

som sound Olívia Fiusa

elenco principal main cast Daniel Veiga, Carol Oliveira, Jean-Claude Bernardet, Giovanni Gallo, Gilda Nomacce, Larissa Ballarotti

contato contact diogoleite@hotmail.com

Luan trabalha como bikeboy de aplicativo e enfrenta dilemas e preconceitos na sua jornada diária de entregas em uma cidade grande. Sem hesitar, sonha com um futuro melhor.

Luan works delivering food on a bicycle while having to face dilemmas and discrimination on his journey in a big city. Without hesitating he dreams of a better future.



GRITOS E FABULAÇÕES DE CURA
SCREAMS AND HEALING FABULATIONS



CINEMAS AFRICANOS EM REVISTA: AS ORIGENS DO FESPACO

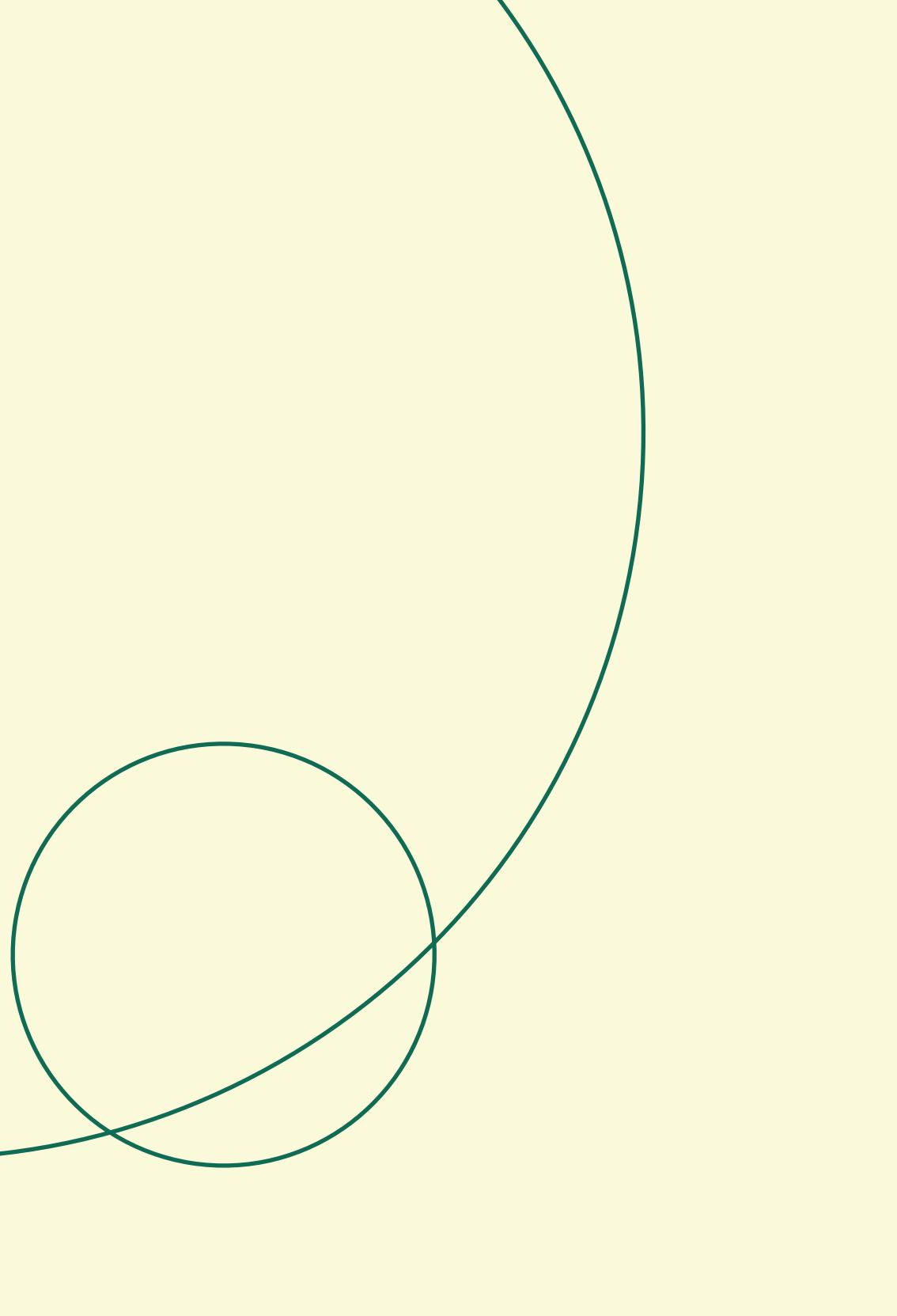
AFRICAN FILMS REVISITED: THE ORIGINS OF FESPACO

CINEMA, NEGRITUDE E POESIA: UMA HOMENAGEM A SARAH MALDOROR

FILM, NEGRITUDE AND POETRY: A TRIBUTE TO SARAH MALDOROR

SURREAL16 COLLECTIVE, UM NOVO OLHAR PARA O CINEMA NIGERIANO

SURREAL16 COLLECTIVE, A NEW LOOK AT NIGERIAN CINEMA



ENTRE ÁFRICA E DIÁSPORA, NAS ESPIRAIS SANKOFA DO CINEMA

Janaína Oliveira

“Conhecer o passado para melhorar o presente e construir o futuro”, é esse o significado impresso no princípio adinkra Sankofa frequentemente retomado quando se fala das experiências negras na diáspora.¹ Foi imbuída desse espírito que Layla Braz, idealizadora e diretora artística da *Semana de Cinema Negro de Belo Horizonte*, convidou-me para realizar a curadoria da sessão internacional desta primeira edição. E como conhecer o passado é também uma forma de deferência com aquelas e aqueles que nos antecederam possibilitando que hoje estivéssemos aqui, Layla propôs que homenageássemos a história do FESPACO, Festival Pan-africano de Cinema e Televisão de Ouagadougou. Tarefa que aceitei prontamente e com alegria.

Sediado em Burkina Faso, o Fespaco completou 51 anos de existência em 2021 e segue sendo, com todas as suas idiossincrasias, o festival de cinema mais tradicional do continente africano. O Fespaco também foi fundamental na propagação das cinematografias africanas no Brasil, como aponta Adyr Assumpção no texto que consta neste catálogo ao contar a importância do festival *burkinabé* na realização do FAN – Festival de Artes Negras de 1995, em Belo Horizonte. Nessa mesma época, Zózimo Bulbul também foi ao Fespaco pela primeira vez, a “Cannes africana” em suas palavras, e de lá se inspirou para criar o Encontro de Cinema Negro.² Sendo assim, no melhor estilo Sankofa, a *Semana de Cinema Negro*, ao trazer a história do Fespaco na parte internacional de sua edição de estreia, resgata e reafirma também a memória das trajetórias dos cinemas africanos no Brasil, prestando tributo àqueles que por aqui abriram os caminhos para nós.

Para contar essa história, a “Mostra Cinemas Africanos em Revista: as origens do Fespaco” traz dois focos. O primeiro com a exibição de dois filmes que fazem parte dos primeiros tempos do festival e que foram restaurados recentemente: *Cabascabo* (1969), dirigido por Oumarou Ganda, e *Muna Moto* (1975), de Jean-Pierre Dikongué-Pipa. Ganda, cineasta do Níger que se tornou conhecido por ser o ator principal de *Eu, um Negro* (1958), de Jean Rouch, teve esse que foi seu filme estreia exibido na edição inaugural do Fespaco de 1969. Após sua morte em 1981, o festival deu seu nome ao prêmio destinado ao melhor primeiro longa metragem dirigido por um realizador ou realizadora africano. Já Dikongué-Pipa foi vencedor do Étalon de Yennenga, nome do troféu do prêmio da competição principal, no ano de 1975, e na celebração dos 50 anos do Fespaco, em 2019, teve sua estátua colocada na Praça dos Cineastas, em Ouagadougou, se juntando assim a outros vencedores homenageados pelo Festival.

O segundo foco da mostra traz uma seleção de três documentários que permitirão

1. Os adinkra são um conjunto de mais de oitenta símbolos utilizados pelas etnias Acâ que “incorporam, preservam aspectos da história, filosofia, valores e normas desses povos do Gana”. In LARKIN NASCIMENTO, Elisa. GA, Luiz Carlos (org.). *Adinkra. Sabedoria em símbolos africanos*. Rio de Janeiro: Pallas, 2009. p. 22

2. O Encontro homenageou o FESPACO em duas ocasiões, em 2007, exibindo 10 vencedores do prêmio principal competição e em 2008. De lá até o presente, as mostras são parceiras em intercâmbios de filmes e representante.

ao público da Semana entrar em contato com momentos fundamentais na trajetória do Fespaco. *Ouaga, Capital do Cinema*, dirigido por Mohamed Chalouf, retrata primorosamente o festival durante a época de Thomas Sankara, líder revolucionário que transformou não só a história da Burkina Faso, mas o próprio *ethos* pan-africano do festival que passou a contar, a partir de então, fortemente também com a presença e participação de cineastas da diáspora. Ampliando esse quadro histórico, temos *Tahar Cheriaa, na sombra do baobá*, segundo filme de Chalouf, que através da história do fundador das Jornadas Cinematográficas de Cartago (JCC), festival pioneiro no continente, nos fornece um cenário para as questões que estavam postas no contexto das origens do Fespaco.

Irmãs de Tela, de Beti Ellerson, terceiro documentário que integra a Mostra, documenta a presença das *mujeres de imagen* da África e da diáspora no Fespaco, com depoimentos de cineastas, técnicas e atrizes. Num registro único das percepções e tensões que permeavam (e ainda permeiam) esse cinema africano *com* mulheres, Ellerson constrói um documento fundamental para a história do Fespaco.³ Tanto *Irmãs de Tela* quanto *Ouaga, Capital do Cinema* serão exibidos pela primeira vez ao público brasileiro. O gesto de reverência às memórias e histórias das cinematografias africanas da *Semana de Cinema de Belo Horizonte*, se completa com a sessão “Cinema, negritude e poesia” que presta tributo à Sarah Maldoror. Integram o programa, três filmes que articulam o interesse e influência do Caribe e dos poetas do movimento da Negritude Aimé Cesáre e Leon Damas à trajetória da cineasta, como destaca o belo texto de Annouchka de Andrade, uma das filhas de Maldoror, presente no catálogo. A escolha desses filmes em meio aos mais de 40 realizados pela diretora, relaciona-se ao desejo de trazer para o público brasileiro a possibilidade acessar tanto a poesia quanto o pan-africanismo na obra de Maldoror, que nos deixou em 13 de abril de 2020 em virtude de complicações causadas pelo Corona Vírus.

Na volta da espiral do tempo que liga passado e futuro, o interesse Sankofa da curadoria internacional se desloca para as produções contemporâneas da Nigéria através de uma sessão dedicada ao trabalho do coletivo Surreal16. Composto por C.J. Obasi, Mike Omouna e Abba Makama, o coletivo vem se destacando internacionalmente na vanguarda dos filmes nigerianos que retomam uma tradição de filmes para além da indústria de filmes conhecida por Nollywood. A sessão composta exclusivamente de curtas-metragens, traz três filmes inéditos no Brasil: *Visions*, filme assinado pelo Coletivo, *Brood* e *Rehearsal* (lançado em 2021 no Festival de Berlim), dirigidos Mike Omonua.

Por fim, destaco e indico a leitura dos textos do catálogo que a Semana, num empenho fundamental para o campo dos estudos dos cinemas da África e da diáspora, disponibiliza para o público brasileiro. São trabalhos de referência em sua maioria inéditos em português. Fico por aqui, desejando boas sessões a todos e que esta seja a primeira de muitas Semanas de Cinema Negro de Belo Horizonte!

3. Além do filme de Ellerson, indico o livro homônimo que contém a transcrição das entrevistas e também conferir o trabalho da diretora no site <<http://africanwomenincinema.blogspot.com/>>. Algumas das minhas reflexões no artigo “Mulheres de Imagem: Reflexões sobre o cinema africano no feminino”, publicado no livro organizado por Karla Hollanda (*Mulheres de Cinema*. Rio de Janeiro: Numa, 2019), também tratam da presença das mulheres no contexto do FESPACO. Para a reflexão sobre o cinema *com* mulheres, ver a tese de Carla Maia, *Sob o risco do gênero: clausuras, rasuras e afetos de um cinema com mulheres*. Disponível em <<https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/BUBD-AB6EQP>>.

BETWEEN AFRICA AND THE DIASPORA, IN THE SANKOFA SPIRALS OF CINEMA

Janaína Oliveira

Translation: Henrique Cotrim

“Know the past to improve the present and build the future,” this is the meaning printed in the Adinkra Sankofa principle, which is often referred to when speaking of black experiences in the diaspora.¹ Layla Braz, creator and artistic director of the *Belo Horizonte Black Film Week*, was imbued with that spirit when she invited me to curate the international program of this first edition. And as knowing the past is also a form of deference to those who preceded us, making it possible for us to be here today, Layla proposed that we pay tribute to the history of FESPACO, the Pan-African Film and Television Festival of Ouagadougou. Task that I accepted promptly and with joy.

Held in Burkina Faso, Fespaco completed 51 years of existence in 2021 and remains, with all its idiosyncrasies, the most traditional film festival in the African continent. Fespaco was also instrumental in the propagation of African films in Brazil, as pointed out by Adyr Assumpção in his text for this catalog when talking about the importance of the *burkinabé* festival in the realization of the FAN - Black Arts Festival of 1995, in Belo Horizonte. At the same time, Zózimo Bulbul also went to Fespaco for the first time, the “African Cannes” in his words, which inspired him to create the Black Cinema Meeting.² Thus, in the best Sankofa style, the *Black Film Week*, by presenting the history of Fespaco in the international program of its debut edition, also reclaims and reaffirms the memory of African films in Brazil, paying tribute to those who blazed trails for us to be here today.

To tell this story, the “African Films Revisited: the origins of Fespaco” section has two focuses. The first with the screening of two films that are part of the early days of the festival and which have been recently restored: *Cabascabo* (1969), directed by Oumarou Ganda, and *Muna Moto* (1975), by Jean-Pierre Dikongué-Pipa. Ganda, a filmmaker from Niger who became known for playing the leading role in *Moi, un Noir* (1958), by Jean Rouch, had his debut film screened in the inaugural edition of Fespaco in 1969. After his death in 1981, the festival gave his name to the award for best first feature film directed by an African director. Dikongué-Pipa won the *Étalon de Yennenga*, the name of the main competition prize trophy, in 1975, and in the celebration of Fespaco’s 50th anniversary in 2019, his statue was placed at *Place de Cinéastes*, in Ouagadougou, joining other winners honored by the Festival.

The second focus of the section features a selection of three documentaries that will allow the public of the Film Week to get in touch with key moments in Fespaco’s trajectory. *Ouga, capital du cinéma*, directed by Mohamed Challouf, exquisitely portrays the festival during the time of Thomas Sankara, a revolutionary leader who transformed

1. Adinkra are a set of more than eighty symbols used by Akan ethnic groups that “incorporate, preserve aspects of the history, philosophy, values and norms of these peoples of Ghana”. In LARKIN NASCIMENTO, Elisa. GA, Luiz Carlos (org.). *Adinkra. Sabedoria em símbolos africanos*. Rio de Janeiro: Pallas, 2009. p. 22

2. The Meeting honored FESPACO on two occasions, in 2007, showing 10 winners of the main competition award and in 2008. Since then, the festivals are partners in exchanging films and representatives

not only the history of Burkina Faso, but the very Pan-African ethos of the festival that has had, since then, strong presence and participation of diaspora filmmakers. Expanding this historical picture, we have *Tahar Cheriaa: Under the Shadow of the Baobab*, Chalouf's second film, which, through the history of the founder of the Carthage Film Festival (CFF), a pioneer festival in the continent, provides us with a scenario for the questions that were posed around Fespaco's origins.

Sisters of the Screen, by Beti Ellerson, the third documentary that integrates the section, documents the presence of women filmmakers from Africa and the diaspora in Fespaco, with testimonies from filmmakers, technicians and actresses. In a unique record of the perceptions and tensions that permeated (and still permeate) this African cinema with women, Ellerson builds a fundamental document for the history of Fespaco.³ Both *Sisters of the Screen* and *Ouaga, Capital du Cinéma* will be screened for the first time to Brazilian audiences.

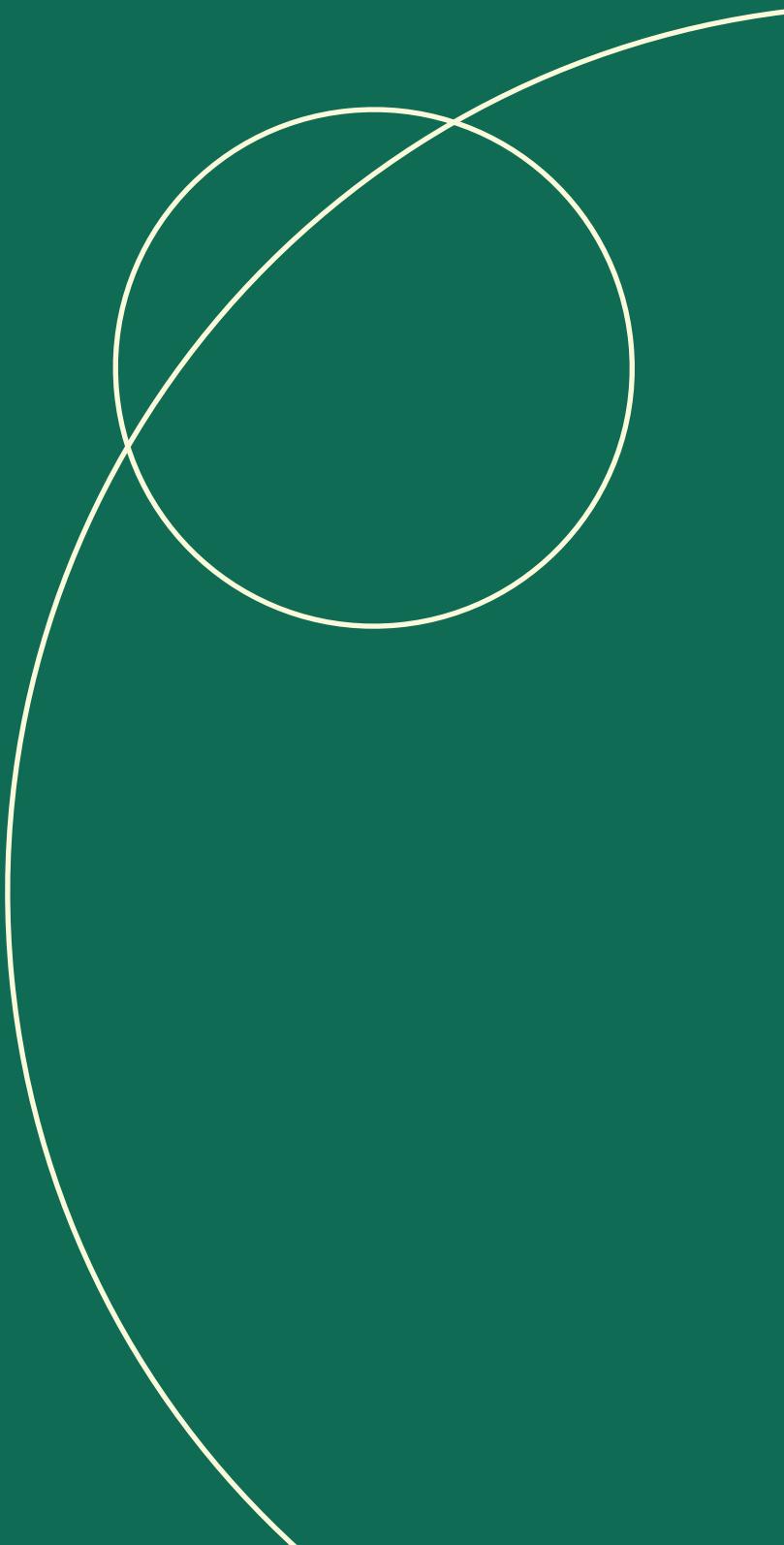
The gesture of reverence for the memories and stories of African films during the Belo Horizonte Film Week is completed with the section "Film, Negritude and poetry" that pays tribute to Sarah Maldoror.

The program includes three films that articulate the interest and influence of the Caribbean and the poets of the Negritude movement Aimé Cesáre and Leon Damas to the filmmaker's trajectory, as highlighted by a beautiful text by Annouchka de Andrade, one of Maldoror's daughters, included in the catalog. The choice of these films among the more than 40 made by the director is related to the desire to provide Brazilian audiences with the possibility to access both poetry and Pan-Africanism in the work of Maldoror, who left us on April 13, 2020 due to complications caused by the Coronavirus.

In the turns of the time spiral that connect past and future, Sankofa's interest in international curation moves to contemporary productions in Nigeria with a program dedicated to the work of the collective Surreal16. Composed by C.J. Obasi, Mike Omonua and Abba Makama, the collective has stood out internationally at the forefront of Nigerian films that resume a film tradition beyond the film industry known as Nollywood. The program has only short films, including three films never screened in Brazil: *Visions*, a film signed by the Collective, *Brood* and *Rehearsal* (released in 2021 at the Berlin Festival), directed by Mike Omonua.

Finally, I highlight and recommend reading the texts in the catalog that the Film Week is making available to the Brazilian audience, as a fundamental effort for film studies in Africa and the diaspora. They are mostly reference works unpublished in Portuguese. I will leave it at that, wishing everyone a good screening and may this be the first of many *Black Film Weeks* in Belo Horizonte!

3. In addition to Ellerson's film, I recommend reading the book with the same title that contains the transcript of the interviews and also checking the director's work at <<http://africanwomenincinema.blogspot.com/>>. Some of my reflections in the article "*Mulheres de Imagem: Reflexões sobre o cinema africano no feminino*", published in the book organized by Karla Hollanda (*Mulheres de Cinema*. Rio de Janeiro: Numa, 2019), also deal with the presence of women in the context of FESPACO. For a reflection on cinema with women, see Carla Maia's thesis, *Sob o risco do gênero: clausuras, rasuras e afetos de um cinema com mulheres*. Available at <<https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/BUBD-AB6EQP>>.



FESPACO



CINEMAS AFRICANOS EM REVISTA: AS ORIGENS DO FESPACO

AFRICAN FILMS REVISITED:
THE ORIGINS OF FESPACO



CABASCABO

NÍGER, 1969, 45'

direção director Oumarou Ganda

roteiro script Oumarou Ganda

fotografia cinematography Gérard de Battista

montagem editing Danièle Tessier

som sound Moussa Hamidou

trilha sonora original original soundtrack Kaka e Dan Baba Ali

elenco principal main cast Oumarou Ganda, Zalika Souley, Issa Gombokoye

contato contact Argos Films - Cécile Meyer - Cases c.meyer@argosfilms.fr

Um atirador africano da força expedicionária francesa na Indochina retorna ao Níger, dispensado e rico. As pessoas à sua volta o celebram. Generoso, ele desperdiçará seu pecúlio e logo será abandonado por todos os seus amigos. O filme é uma resposta de Oumarou Ganda ao filme *Eu, um Negro*, de Jean Rouch, em que desempenhou o seu próprio "papel", o de um "atirador senegalês" alistado na guerra da Indochina.

An African shooter from the French Expeditionary Corps in Indochina returns to Niger, demobilized and wealthy. People surround and celebrate him. For his generosity, he will waste his savings and will soon be abandoned by all his friends. The film is an answer by Oumarou Ganda to the film *I, a Negro*, by Jean Rouch, in which he played a "Senegalese shooter" enlisted in the Indochina war.

Restaurado em 2K em 2019.

Parceiros de restauração: Orange Studio, Cinémathèque Afrique, Argos Films.

Restored in 2K in 2019.

Restoration partners: Orange Studio, Cinémathèque Afrique, Argos Films.



MUNA MOTO

CAMARÕES, 1975, 85'

direção director Jean-Pierre Dikongué-Pipa

roteiro script Jean-Pierre Dikongué-Pipa

fotografia cinematography J-P. Delazay, J-L. Léon, M. Tagny

montagem editing Andrée Davanture, Dominique Saint, Jules Takam[LB2]

arte e figurino art and costume design Jean-Pierre Dikongué Pipa, Anne Bebe

som sound Ambroise Ayongo, Joseph Betare, Henry Humbert

elenco principal main cast David Endéné, Arlette Din Bell, Jeanne Mwondo, Philippe Abia, Jeacky Kingue, Gisèle Dikongué-Pipa, Esther Mwembe, Catherine Biboum, Justine Sengue, Samuel Baonga

contato contact carmen.accaputo@cineteca.bologna.it

Ngando e Ndomé estão apaixonados e querem se casar, mas a família de Ndomé só aceita a união mediante o pagamento de um dote, como manda a tradição. Sem dinheiro, o jovem Ngando recorre ao tio para ajudá-lo, mas é traído pelo mesmo, que está disposto a tomar Ndomé como sua quinta esposa na esperança de ter um filho.

Ngando and Ndomé are in love and want to get married, but Ndomé's family will only accept the union if Ndomé pays the dowry, as per tradition. Since he has no money, Ngando asks his uncle to help him; however, his uncle betrays him for he is willing to take Ndomé as his fifth wife so he could have a child.

Restaurado em 2019 pela Cineteca di Bologna/L'Immagine Ritrovata e The Film Foundation's World Cinema Project. Financiado pela Hobson/Lucas Family Foundation. Essa restauração é parte do African Film Heritage Project, criado pela The Film Foundation, FEPACI e UNESCO – em colaboração com a Cineteca di Bologna – para ajudar a localizar, restaurar e propagar o cinema africano.

Restored in 2019 by Cineteca di Bologna/L'Immagine Ritrovata and The Film Foundation's World Cinema Project. Funding provided by the Hobson/Lucas Family Foundation. This restoration is part of the African Film Heritage Project, created by The Film Foundation, FEPACI and UNESCO – in collaboration with Cineteca di Bologna – to help locate, restore, and disseminate African cinema.



Mad Clichou

OUAGA, CAPITALE DU CINÉMA OUAGA, CAPITAL DO CINEMA

TUNÍSIA, BURKINA FASO, ITÁLIA, 2000, 60'

direção director Mohamed Chalouf

roteiro script Mohamed Chalouf

produção production Mohamed Chalouf

fotografia cinematography Nara Keo Kosal

montagem editing Dario Kavalleri, Mirka Fanti

som sound Issa Traore, Frederic Kabore

trilha sonora original original soundtrack Alpha Blondy, Les Petits Chanteurs au Poing Leve, Black so Man, Les Colombes de la Revolutions, Bakary Dembele, Oger Kabore

elenco principal main cast Alimata Salembe, Sembene Ousmane, Abderrahmane Sissako,

Ola Balogun, Souleymane Cisse, Idrissa Ouedraogo, Naky Sy Savane, Ai Keita.

empresa produtora production company Caravanes Productions

contact contact caravanes_chalouf@yahoo.fr

Ouagadougou é a capital de Burkina Faso, um dos países mais pobres do mundo. Também é a cidade onde ocorre o FESPACO, o festival mais importante de cinema pan-africano. Entre 1983 e 1987, a cidade também serviu de cenário para uma das utopias cinematográficas mais empolgantes.

Ouagadougou, the capital of Burkina Faso, one of the poorest countries in the world. It is also the city of FESPACO, the most important pan-African film festival. Between 1983 and 1987 the city was also the scene of one of the most exciting cinema utopias.



SISTERS OF THE SCREEN – AFRICAN WOMEN IN CINEMA IRMÃS DA TELA – MULHERES AFRICANAS NO CINEMA

ESTADOS UNIDOS, 2002, 61'

direção director Beti Ellerson

roteiro script Beti Ellerson

produção production Beti Ellerson

fotografia cinematography Christophe Poulenc

montagem editing Beti Ellerson and Christophe Poulenc

elenco principal main cast Beti Ellerson, Safi Faye, Sarah Maldoror, Anne Mungai, Fanta Régina Nacro, Ngozi Onwurah, Monique Mbeka Phoba

contato contact coshea@wmm.com

Explorando as extraordinárias contribuições de realizadoras da África e da diáspora, a estreia engajada de Beti Ellerson intercala entrevistas com as aclamadas diretoras Safi Faye, Sarah Maldoror, Anne Mungai, Fanta Régina Nacro e Ngozi Onwurah com trechos de suas obras mais influentes. Com poder e nuance, Ellerson também enfrenta a espinhosa questão da autenticidade cultural, revisitando o lendário FESPACO (Festival Pan-Africano de Cinema e Televisão de Ouagadougou) de 1991, no qual as mulheres da diáspora foram convidadas a deixar uma reunião destinada apenas à mulher africana. Este filme é, ao mesmo tempo, uma valiosa antologia e uma homenagem apropriada ao pioneirismo e aos novos talentos do cinema africano.

Exploring the extraordinary contributions of women filmmakers from Africa and the diaspora, Beti Ellerson engaging debut intersperses interviews with acclaimed women directors such as Safi Faye, Sarah Maldoror, Anne Mungai, Fanta Régina Nacro, and Ngozi Onwurah with footage from their seminal works. With power and nuance, Ellerson also confronts the thorny question of cultural authenticity by revisiting the legendary 1991 FESPACO (Pan-African Festival of Cinema and Television of Ouagadougou), in which diasporic women were asked to leave a meeting intended for African women only. This film is both a valuable anthology and a fitting homage to the pioneers and to the new talents of African cinema.



TAHAR CHÈRIA, À L'OMBRE DU BAOBAB

TAHAR CHÈRIA, À SOMBRA DO BAOBÁ

TUNÍSIA, 2015, 71'

direção director Mohamed Chalouf

produção production Mohamed Chalouf

fotografia cinematography Hatem Nechi, Cristina Bocchialini, Kamel Régaya, Mohamed Chalouf

montagem editing Kahena Attia

trilha sonora original original soundtrack Mouna Amari, Pierre Akendengué

empresa produtora production company Caravanes Productions

contato contact caravanes_chalouf@yahoo.fr

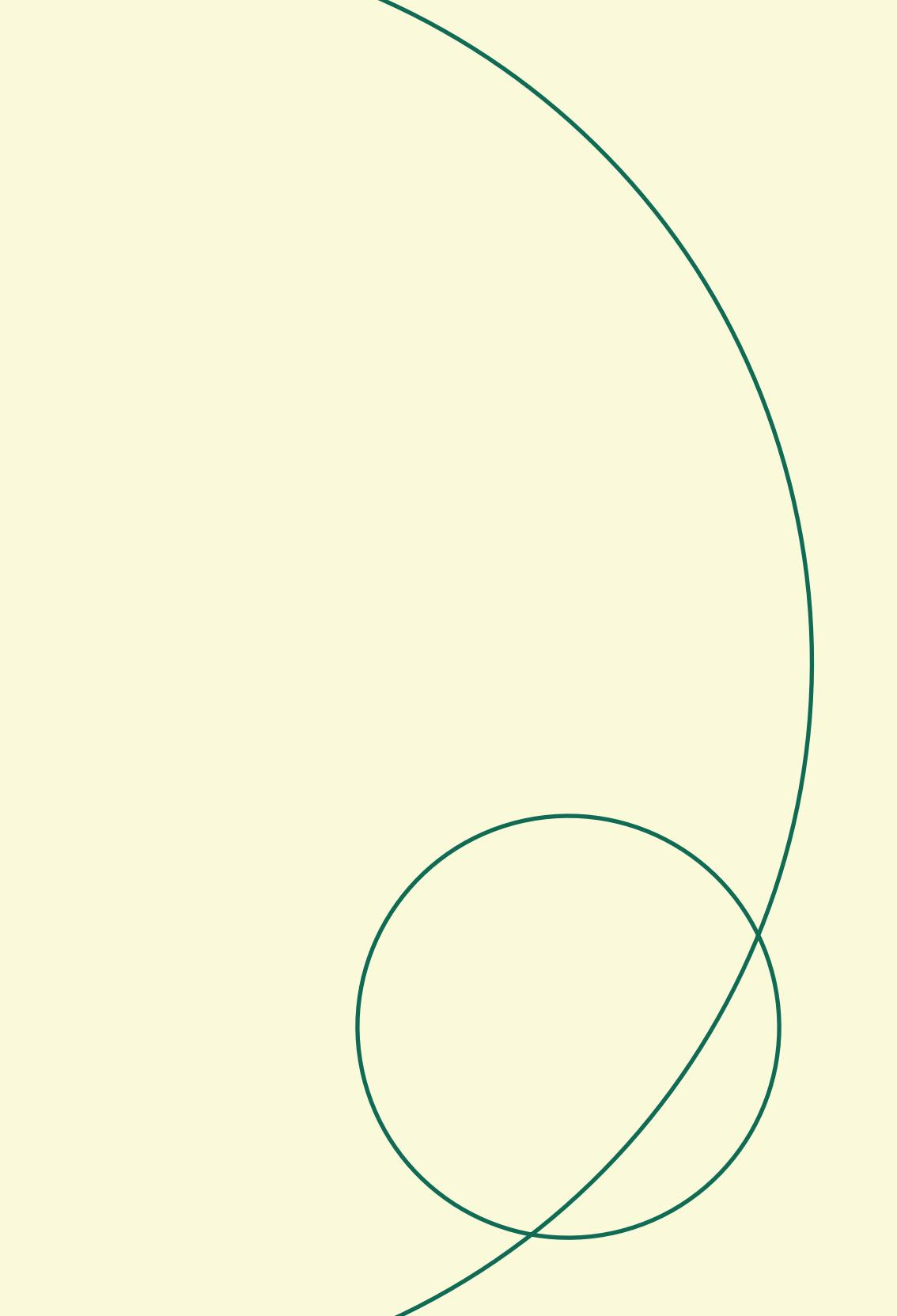
Este filme é o retrato de Tahar Chèriaa, indiscutivelmente o pai do cinema pan-africano e o fundador do JCC Carthage Film Festival, o primeiro festival de cinema na África e no mundo árabe, criado em 1966. Também é a história de sua amizade com os pioneiros do cinema africano, como Ousmane Sembène, Tewfik Saleh, Youssef Chahine, Timité Bassori, Moustapha Alassane, dentre muitos outros.

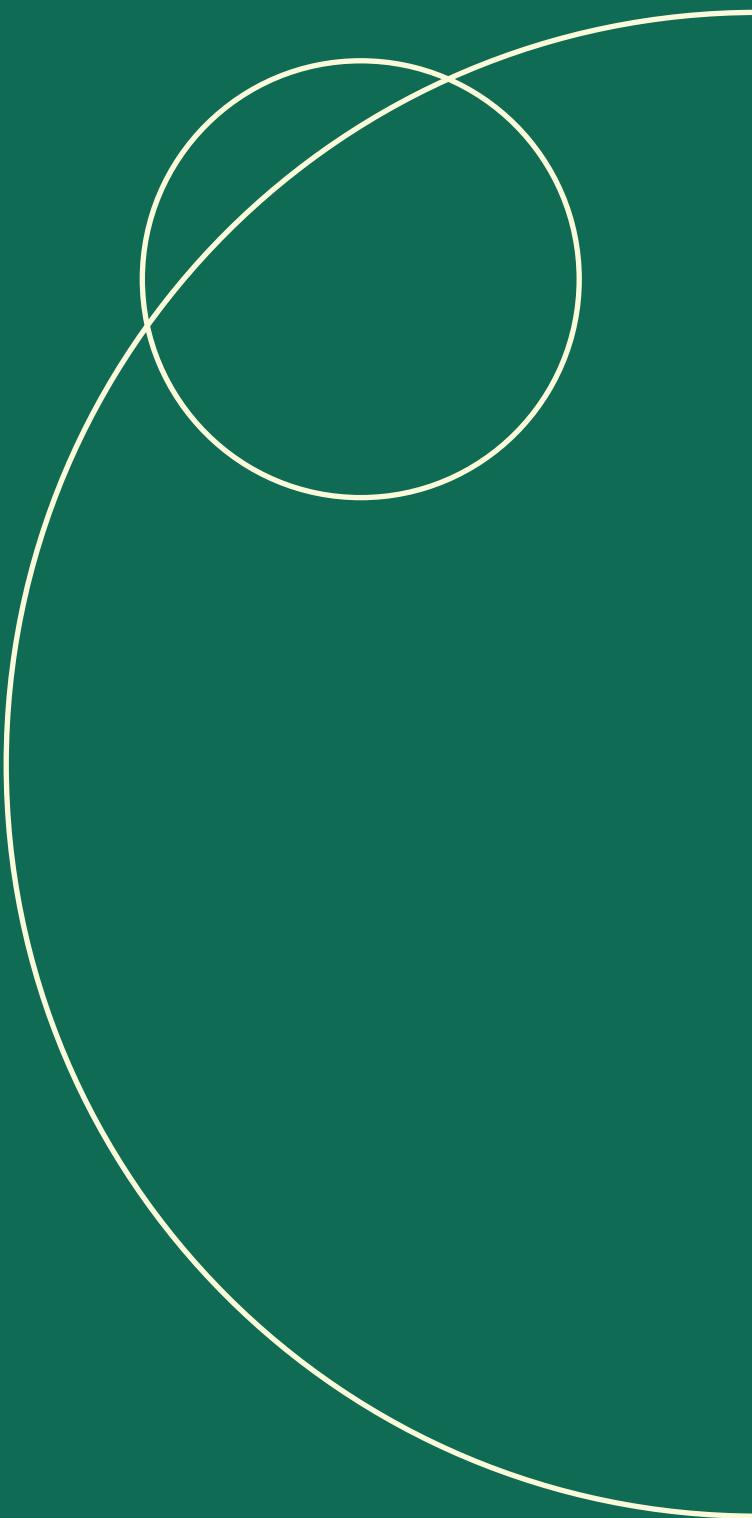
O filme é uma homenagem ao cinema árabe e africano pelo 50º aniversário do festival JOURNÉES CINÉMATOGRAPHIQUES DE CARTHAGE na Tunísia.

This film is the portrait of Tahar Chèriaa the undisputed father of pan africanism cinema and founder of JCC Carthage Film Festival, the first film festival in Africa and The Arab World (1966).

It is also the story of his friendship with the pioneers of African cinema as Ousmane Sembène, Tewfik Salah, Youssef Chahine, Timite Bassori, Moustapha Alassane and so many others.

Film homage to arab and african cinema in occasion of The 50th anniversary of JOURNÉES CINÉMATOGRAPHIQUES DE CARTHAGE IN TUNISIA





CINEMA, NEGRITUDE E POESIA: UMA HOMENAGEM A SARAH MALDOROR

FILM, NEGRITUDE AND POETRY:
A TRIBUTE TO SARAH MALDOROR



SEMANA DE CINEMA NEGRO - BELO HORIZONTE - ABRIL DE 2021

Annouchka de Andrade

Tradução para o português: **Nathália Dias**

Viver é sonhar.

Esta homenagem à Sarah Maldoror, no Brasil, toca profundamente a minha irmã Henda¹ e a mim e gostaríamos de agradecê-los pela iniciativa.

Trata-se do reconhecimento de seu trabalho em terras brasileiras, lugar que ela sonhou conhecer, e finalmente estará presente por meio de suas obras e, principalmente, por meio desta seleção voltada para a poesia. Essa escolha é um tanto notável, pois reúne Césaire e Damas, dois grandes poetas da negritude que ela admirava; aquele que inventou o conceito (Césaire) e este que o viveu em sua carne (Damas) estão, de certa forma, ao redor dela (visto que ela está presente no filme *Et les chiens se taisaient*).

Amante das artes, mãe, poeta e cineasta, Sarah era tudo isso ao mesmo tempo. Ela escolheu o nome artístico, de Maldoror, após a leitura de *Os Cantos de Maldoror*, do poeta surrealista Lautréamont. Ela será fiel a ele prestando homenagem à tradição oral e se colocando contra o horror do mundo de Maldoror – Mal de horror – por toda a sua vida, suas ações e suas escolhas farão eco a esse primeiro gesto.

Sarah escolheu o cinema para compartilhar a cultura negra e seus autores. Ela acrescentaria: “Nós somos responsáveis, ninguém mais para culpar. Cabe a nós contar nossas próprias histórias” às palavras de Mao Tse Tung, que ela nos repetia quando éramos crianças: “você tem que ser autossuficiente”, e às quais gostaria de acrescentar: “nunca reclame, levante-se e siga em frente”.

Ela dirigiu 42 filmes, escreveu mais de quarenta projetos e teve, até mesmo, uma cópia de filme apreendida, a qual não perdemos a esperança de encontrar. O filme *Des fusils pour Banta* (1970) é o seu primeiro longa-metragem depois de uma filmagem difícil na resistência armada da Guiné-Bissau e na sequência de um desentendimento com os comandantes argelinos. Ela teve que abandonar a cópia e sair da Argélia em 48 horas.

Outros cineastas teriam ficado desencorajados. Sarah, não. Ela continuou, sempre em frente. Ela disse durante sua última entrevista à RFI, em novembro do ano passado:² “Foi um acidente de percurso, não sou a única a ter sido expulsa da Argélia, e daí?”. Seu jeito de ser em todas as circunstâncias e a convicção do que é justo não lhe deixavam sobrar tempo para arrependimentos.

Ela se construiu, então, aos poucos, por meio da literatura, descoberta na livraria *Présence Africaine* e junto de homens e mulheres com quem trabalharia ao longo de sua vida. Em 1956, Sarah cria a primeira trupe de teatro negro, os *Griots*, com Toto Bissainthe,

1. Ambas as irmãs desenvolveram um projeto para preservar e compartilhar o trabalho de Sarah Maldoror e Mário de Andrade. O caminho de duas pessoas que lutaram pela independência africana e emancipação cultural. Crucial para seu trabalho é a restauração de filmes, arquivamento de documentos, correspondências, manuscritos e roteiros desconhecidos etc.

2. Em novembro de 2019.

Sam Abambacar e Timoty Bassori. O desejo deles era poder interpretar grandes papéis dos quais foram excluídos e apresentar os autores do mundo negro. O desejo de compartilhar obras e de transmiti-las nunca deixarão Sarah. Se ela decidiu, em 1961, viajar para estudar cinema em Moscou, foi para poder compartilhar suas histórias com o maior número de pessoas possível, especialmente na África. Embora o racismo fosse violento lá, ela se lembrará de seus anos de universidade soviética, da necessidade da construção do quadro e de se nutrir de todas as artes. Uma consequência familiar direta, a obrigação de ir ao museu todos os domingos para minha irmã e eu.

Morando na França, ela teve que enfrentar outro aspecto de sua mestiçagem: as culturas francesa, antilhana, africana e feminina, devendo lutar em todas as frentes e contra todos os preconceitos. Como muitos mestiços, Sarah Maldoror reivindica orgulhosamente a herança negra, com a qual se identificou.

Eu sou de todos os lugares e de lugar nenhum. Meus ancestrais eram escravizados. No meu caso, às vezes, pode ser difícil me definir. Os antilhanos me censuram por não ter vivido nas Antilhas, os africanos dizem que não nasci na África e os franceses me censuram por não ser como eles.³

A filmografia de Sarah Maldoror é um testemunho de sua resistência, sua força e sua determinação. Ela consegue filmar para a televisão, curtas-metragens, retratos e até mesmo três ficções.⁴ Todos esses filmes falam de seu desejo real, aquele da narrativa, de celebrar as histórias, mitos, tradições e memórias de uma africana em diáspora multifacetada.

Os três filmes, apresentados na *Semana de Cinema Negro de Belo Horizonte*, oferecem aos poetas da negritude um espaço onde as paisagens e o verbo encontram a sensualidade e o ritmo dos versos de Césaire e Damas. Sarah nunca fez uma escolha por oportunismo, sua franqueza era um plano de ação e, até o fim, ela agiu sempre com convicção. Quando decidiu filmar na Guiana em preto e branco, a fim de “sublimar a força e a poesia de Damas”, o canal RFO, que tinha encomendado o filme, recusou-o. O filme não foi transmitido e ela não trabalhou nunca mais com eles.

Sarah Maldoror teria gostado de compartilhar esses momentos de encontro com vocês, suscitar a curiosidade, e dizer o quanto ir ao cinema, ler poesia e sempre, sempre acreditar nos sonhos é essencial.

Que vocês possam sonhar descobrindo seus filmes.

3. Entrevista por Françoise Pfaff em *Black Art*, vol. 5, 1982.

4. *Un dessert pour Constance* (1979) - *L'hôpital de Leningrad* (1981) - *Le passager du Tassili* (1985).

BELO HORIZONTE BLACK FILM WEEK – APRIL 2021

Annouchka de Andrade

English Translation: Ícaro Melo

To live is to dream.

This tribute to Sarah Maldoror, in Brazil, moved my sister Henda¹ and me profoundly, and we would like to thank you for this initiative.

It is an acknowledgment of her work in Brazilian territory, a place that she would dream to visit, and where she will finally be present through her works and, most importantly, through this selection focused on poetry. This is quite a remarkable choice since it puts together Césaire and Damas, two of the greatest poets from the negritude that she admired: the former invented the concept (Césaire) and the latter experienced it in his own flesh (Damas) are, somehow, surrounding her (since she is present in the film *Et les chiens se taisaient*).

Lover of arts, mother, poet, and filmmaker, Sarah was all this simultaneously. She chose the artistic name, Maldoror, after reading *The Songs of Maldoror* by surrealist poet Lautréamont. She would become loyal to him by making an homage to the oral tradition and by putting herself against the horror of Maldoror's world – Evil's horror... all her life, her actions, and her choices would be an echo of the first gesture.

Sarah chose the cinema to share the black culture and its authors. She would add: "We are responsible, there's no one else to blame. It is our duty to tell our own stories" to Mao Tse Tound's words that she would repeat to us when we were children: "you have to be self-sufficient"; words to which I would like to add: "never complain, stand up and move forward".

She has directed 42 films, wrote more than forty projects, and even had a copy of one of her films apprehended, which we have not lost the hope of finding. The film *Des fusils pour Banta* (1970) is her first feature film after a hard shooting process under armed resistance from Guinea-Bissau and after a dispute with Algerian commanders. She had to abandon the copy and leave Algeria in 48 hours.

Other filmmakers would be discouraged, but not Sarah. She continued, always moving forward. She said, during her last interview to RFI, in November of the last year²: "It was a minor setback. I'm not the only one who was expelled from Algeria, so what?". Her way of facing all circumstances and her conviction of what is fair left her no time for regrets.

She, then, built herself little by little, through literature which she found at the *Présence Africaine* bookstore and with the men and women with whom she would work throughout her life. In 1956, Sarah founded the first black theater troupe, the *Griots*, with

1. Both sisters develop a project to preserve and share Sarah Maldoror's and Mário de Andrade's work. The path of two people who fought for Africa's independence and cultural emancipation. At the center of their work is film restoration, archiving documents, correspondences, manuscripts, unknown screenplays, etc.

2. November of 2019.

Toto Bissainthe, Sam Abambacar, and Timoty Bassory. Their desire was to be allowed to play great roles that they were denied and to present us authors from the black world. The desire of sharing works of art and transmitting them would never leave Sarah. If she decided, in 1961, to travel to Moscow to study cinema, it was in order to be able to share her stories with as many people as possible, especially in Africa. Even though racism would be violent there, she would remember her years in a soviet university, and of the necessity of framing and composition and of nurturing herself with all arts. The obligation of going to the museum every Sunday is a direct family inheritance for my sister and me.

Based in France, she had to face another aspect of being mixed-race: the French, Antillean, African, and female cultures, having to fight on all fronts and against all prejudices. Like many mixed-race people, Sarah Maldoror proudly claims the black heritage with which she identified.

I am from everywhere and nowhere. My ancestors were enslaved. In my case, sometimes, it might be hard to define me. The Antilleans censor me for not having lived in the Antilles, the Africans say I was not born in Africa, and the French censor me for not being like them.³

Sarah Maldoror's filmography is a testimony to her resilience, her strength, and her determination. She manages to film for television, short films, portraits, and even three fictions⁴. All these films address her real desire, the one coming from the narrative, the desire of celebrating the histories, myths, traditions, and memories of an African woman in a multifaceted diaspora.

The three films, that will be screened at *Belo Horizonte Black Film Week*, offer a space to the poets of the negritude where the landscapes and the verb meet the sensuousness and the rhythm of Césaire and Damas' verses. Sarah never made an opportunistic choice, her frankness was an action plan and, up to the end, she always acted with conviction. When she decided to shoot in Guiana in black and white, so as to "sublimate Damas' strength and poetry", the channel RFO that had commissioned the film, rejected it. The film was not screened and she never worked with them again.

Sarah Maldoror would have liked to share these moments of gathering with you, raise curiosity, and say how much it is essential to go to the cinema, read poetry and always, always believe in dreams.

May you be able to dream while discovering her films.

3. Interview by Françoise Pfaff in *Black Art*, vol. 5, 1982.

4. Un dessert pour Constance (1979) – L'hôpital de Leningrad (1981) – Le passager du Tassili (1985).



Sarah Maldoror com as filhas Henda Ducados e Annouchka de Andrade / Sarah Maldoror with her daughters Henda Ducados and Annouchka de Andrade. França/France, 1974. Foto/Photo: Christine Lipinska.



Sarah Maldoror com as filhas Henda Ducados, Annouchka de Andrade e a neta Clara Maffre de Andrade / Sarah Maldoror with her daughters Henda Ducados, Annouchka de Andrade and her granddaughter Clara Maffre de Andrade. Madrid, 2019. Foto/Photo: documenta Madrid.



ET LES CHIENS SE TAISAIENT, D'AIMÉ CÉSAIRE
AND THE DOGS WERE QUIET, BY AIMÉ CÉSAIRE
E OS CACHORROS CALAVAM-SE, DE AIMÉ CÉSAIRE

FRANÇA, 1978, 13'

direção director Sarah Maldoror

fotografia cinematography Daniel Cavillon, Maurice Perimont, Vincent Blanchet

montagem editing Simoen Jousse, Bernard Favre

som sound Henri Roux

contato contact annouchka.deandrade@gmail.com

Uma peça teatral sobre a revolta colonial encenada na reserva do Museu do Homem (Paris), dirigida por Michel Leiris, com atuações de Gabriel Glissant e Sarah Maldoror.

A theater play on the colonial revolt inside the anthropological museum of the Museum of Mankind, directed by Michel Leiris, with performances by Gabriel Glissant and Sarah Maldoror.



AIMÉ CÉSAIRE, LE MASQUE DES MOTS AIMÉ CÉSAIRE, MÁSCARA DAS PALAVRAS

MARTINICA, 1987, 46'

direção director Sarah Maldoror
elenco principal main cast Sarah Maldoror, Jean-Pierre Caussidery, Danielle Anezin,
Mus Henri Rou, Aimé Césaire, Leopold Sedar Senghor, Carlos Moore, Alex Halley, Maya Angelou.
 contato contact annouchka.deandrade@gmail.com

Sarah Maldoror nos convida para um encontro com Aimé Césaire. Este documentário, composto principalmente de entrevistas, evoca a personalidade e as escolhas essenciais de sua vida.

Sarah Maldoror invites us to a meeting with Aimé Césaire. This document, mainly composed of interviews, evokes the personality and essential choices of his life.



LÉON G. DAMAS

FRANÇA, 1994, 26'

direção director Sarah Maldoror

roteiro script Djamila Olivesi

fotografia cinematography Pierre Bouchacourt

montagem editing Catherine Bachollet

som sound Jean Umansky

elenco principal main cast Léopold Sédar Senghor, Aimé Césaire, Georges Othily, Idriss Makward, Léon-Gontran Damas, Mariann Mathéus

contato contact annouchka.deandrade@gmail.com

Enquanto Aimé Césaire foi o responsável por cunhar o termo négritude, foi o poeta Léon G. Damas que primeiro vivenciou a négritude, segundo Léopold Senghor. Um documentário sobre os poetas, as paisagens e as histórias envolvendo este importante poeta, um dos pilares do movimento cultural da négritude.

While Aimé Césaire was the one who coined the term négritude, it was the poet Léon G. Damas who first experienced négritude, says Leopold Senghor. A documentary about the poets, landscapes and stories surrounding this important poet, one of the pillars in the négritude cultural movement.

CAMP DE LA TRANSPORTATION





SURREAL16 COLLECTIVE, UM NOVO OLHAR PARA O CINEMA NIGERIANO

SURREAL16 COLLECTIVE, A NEW
LOOK AT NIGERIAN CINEMA



BROOD

NIGÉRIA, 2017, 4'

direção director Michael Omonua
roteiro script Michael Omonua
fotografia cinematography Baba Agba
arte e figurino art and costume design Lyaobo Solanke
som sound Adesoji Tolulope Emmanuel
elenco principal main cast Valerie Dish, Eric Nwanso
contato contact omstarmedia@gmail.com

Um homem repassa uma conversa que teve com uma garota.

A man replays a conversation he had with a girl.



VISIONS VISÕES

NIGÉRIA, 2017, 19'

direção director Abba Makama & C.J. Obasi & Michael Omonua (Surreal16)

roteiro script Abba Makama & C.J. Obasi & Michael Omonua

fotografia cinematography Baba Agba, Michael Omonua

montagem editing Abba Makama & C.J. Obasi & Michael Omonua

arte e figurino art and costume design Obijie Oru

som sound Ava Momoh, Valentino Igwe

elenco principal main cast Sunara Begum, Valerie Dish, Bolaji Eleyele, Yvonne Enakhena, Ebele Enebeli, Phoenix Ifeoma, Sandra Mohammed, Eric Nwanso, Goodness Usman, Paul Utomi

empresa produtora production company Surreal16 Collective

contato contacts s16collective@gmail.com

Este filme antológico, composto por três curtas-metragens inspirados por sonhos e visões, explora a identidade, o relacionamento e a espiritualidade de uma jovem. Cada curta foi dirigido por um membro do coletivo Surreal16: "Shaitan", por Abba Makama; "Brood", por Michael Omonua; e "Bruja", por CJ "Fiery" Obasi.

This anthology film, made up of three shorts inspired by dreams and visions, explores a young woman's identity, relationship, and spirituality. Each short is directed by a member of the collective, Surreal 16: Shaitan by Abba Makama, Brood by Michael Omonua, and Bruja by CJ "Fiery" Obasi.



DIGITAL LOVE AMOR DIGITAL

NIGÉRIA, 2018, 5'

direção director Michael Omonua

roteiro script Michael Omonua

fotografia cinematography Michael Omonua

arte e figurino art and costume design Ganiyu Halimat

som sound Tolulope Adesoji Emmanuel

elenco principal main cast Amanda Iriekpen, Raymonda Aluede, Favour Onwka, Julie Ako, Rilwan Adebulé

contato contact s16collective@gmail.com

Uma jovem vislumbra uma vida transumana controlada digitalmente.

A young lady envisions a transhuman, digitally controlled life.



HELLO, RAIN OLÁ, RAIN

NIGÉRIA, 2018, 30'

direção director C.J. "Fiery" Obasi
roteiro script C.J. "Fiery" Obasi

fotografia cinematography Kagho Crowther Idhebor

arte e figurino art and costume design The Fiery One, Tunji Afolayan, Obijie "Byge" Orusom sound Sunday Adesugba, Michael "Truth" Ogunlade

elenco principal main cast Keira Hewatch, Tunde Aladese, Ogee Nelson

empresa produtora production company Fiery Film, Igodo Films, Matanya Films

contato contact www.afieryfilm.com

Uma bruxa cientista, por meio de uma combinação alquímica de juju – um poder sobrenatural atribuído a um objeto – e tecnologia, cria perucas que concedem a ela e a seus amigos poderes sobrenaturais. Mas quando esses poderes se tornam incontroláveis, ela deve detê-los custe o que custar. O curta foi baseado no conto “Hello, Moto”, de Nnedi Okorafor, vencedora dos prêmios World Fantasy, Hugo e Nebula pela mesma obra.

A Scientist-Witch through an alchemical combination of juju and technology creates wigs which grants her and her friends supernatural powers. But when their powers grow uncontrollable, she must stop them by any means. Based on “Hello, Moto” by World Fantasy, Hugo and Nebula award winning author Nnedi Okorafor.



REHEARSAL ENSAIOS

NIGÉRIA, 2021, 14'30"

direção director Michael Omonua

roteiro script Michael Omonua

fotografia cinematography Kc Obiajulu, Emmanuel Izuoba

arte e figurino art and costume design Ogbeiyemi Sunday

som sound Tolulope Emmanuel Adesoji, Lyabo Solanke

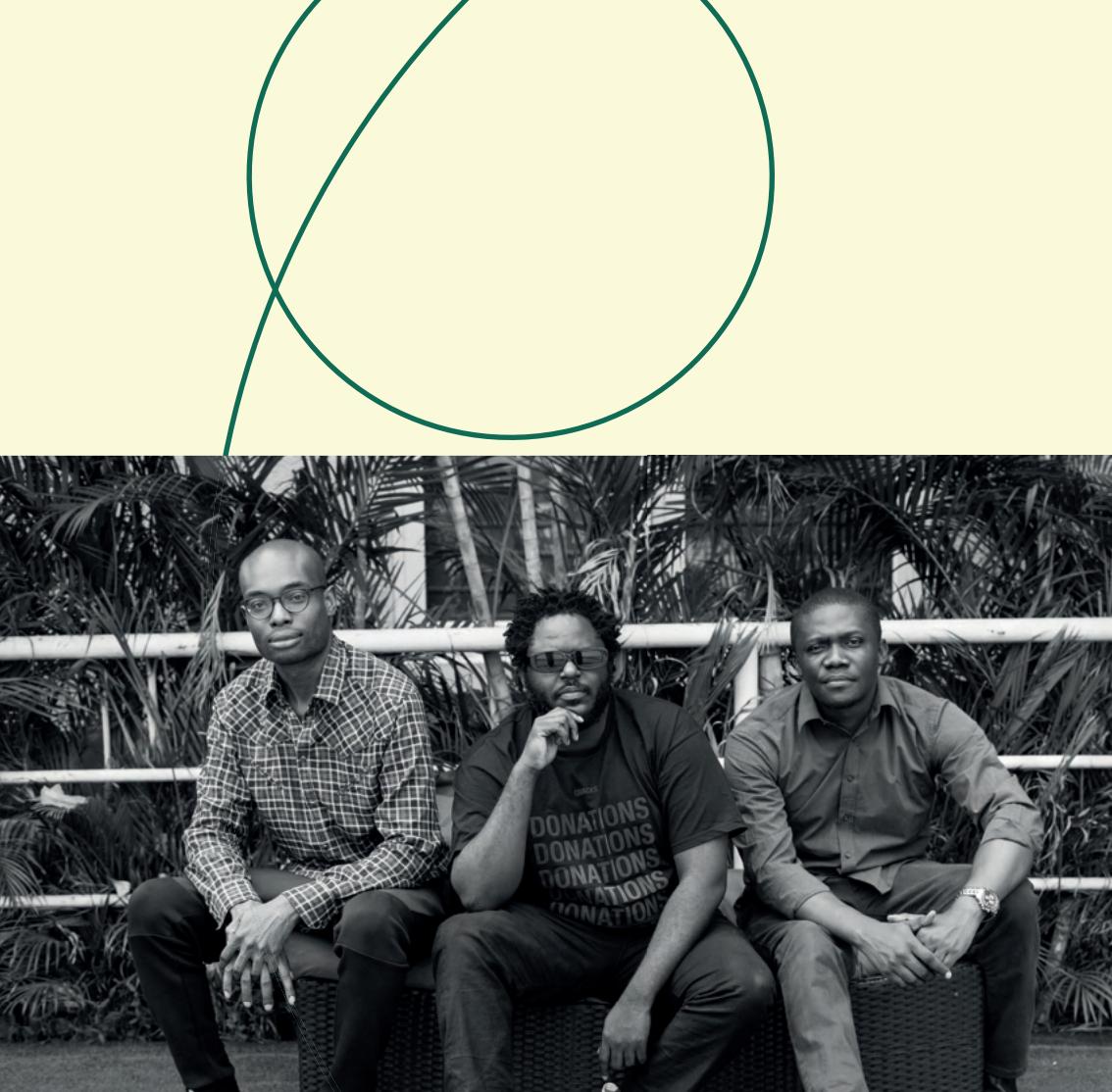
elenco principal main cast Ruby Akubueze, Brutus Richard, Amanda Oruh, Chimezie Imo

empresa produtora production company CINE9JA ENT LTD

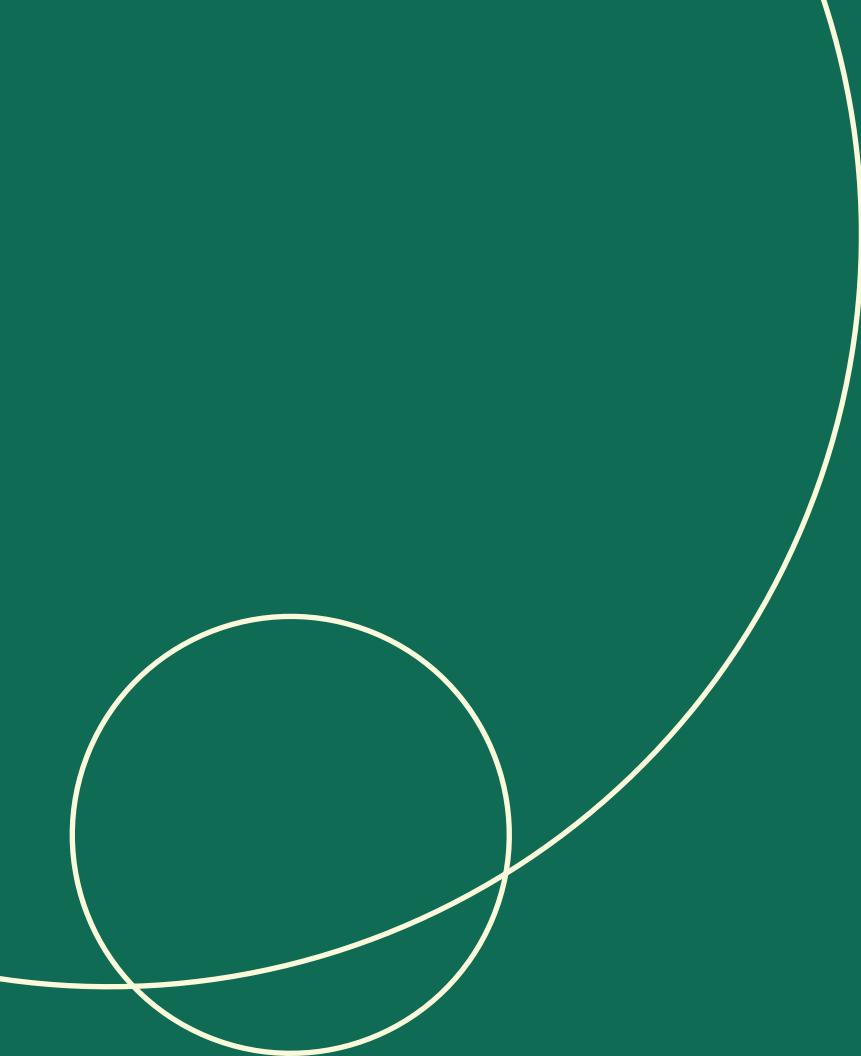
contato contact cine9ja@gmail.com

Uma peça está sendo ensaiada no Teatro Nacional Igangmu Lagos, na Nigéria. Os atores assumem o papel de um grupo religioso que está ensaiando para uma apresentação. Um ensaio para uma peça sobre um ensaio para o culto de domingo, entre outras coisas. No decorrer do ensaio, fica claro que a igreja não é bem o que parece ser.

A play is being rehearsed in Nigeria's National Theatre. The actors take on the roles of a church group rehearsing a performative piece. A rehearsal for a play about a rehearsal for Sunday Service amongst other things. In the course of their Rehearsal it becomes clear that the church isn't quite what it seems.

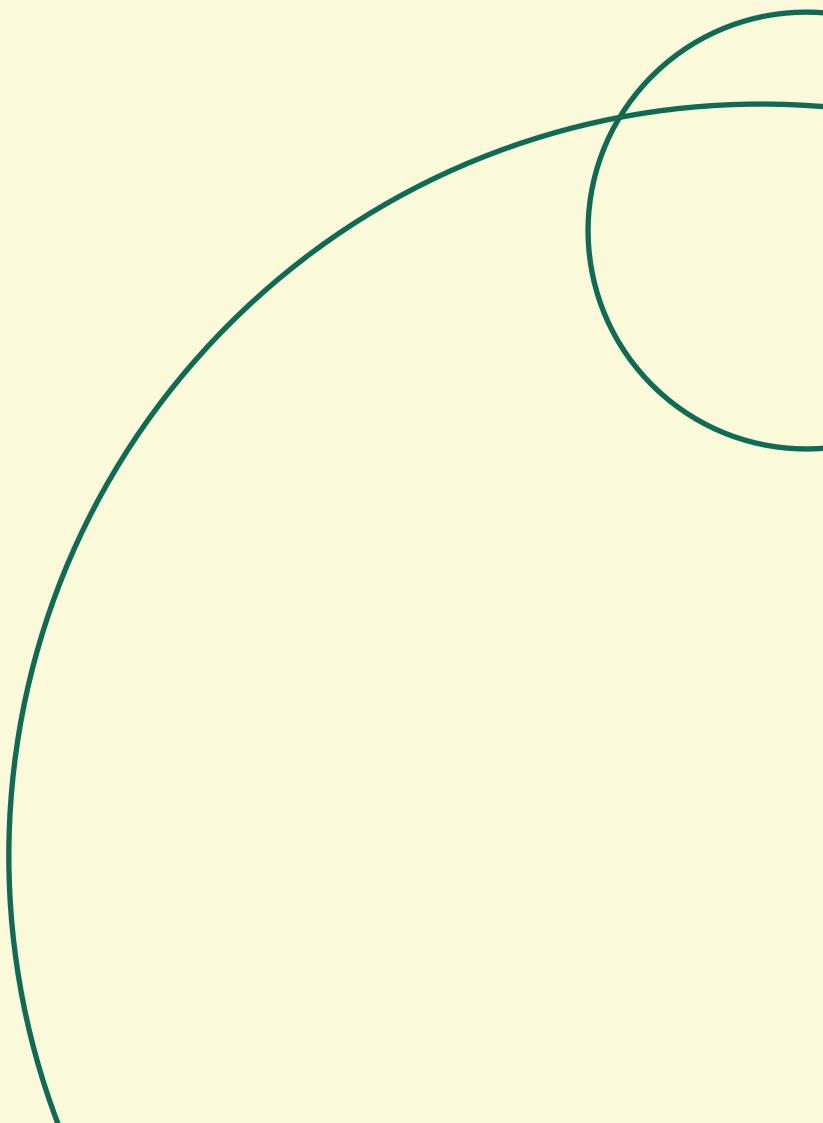


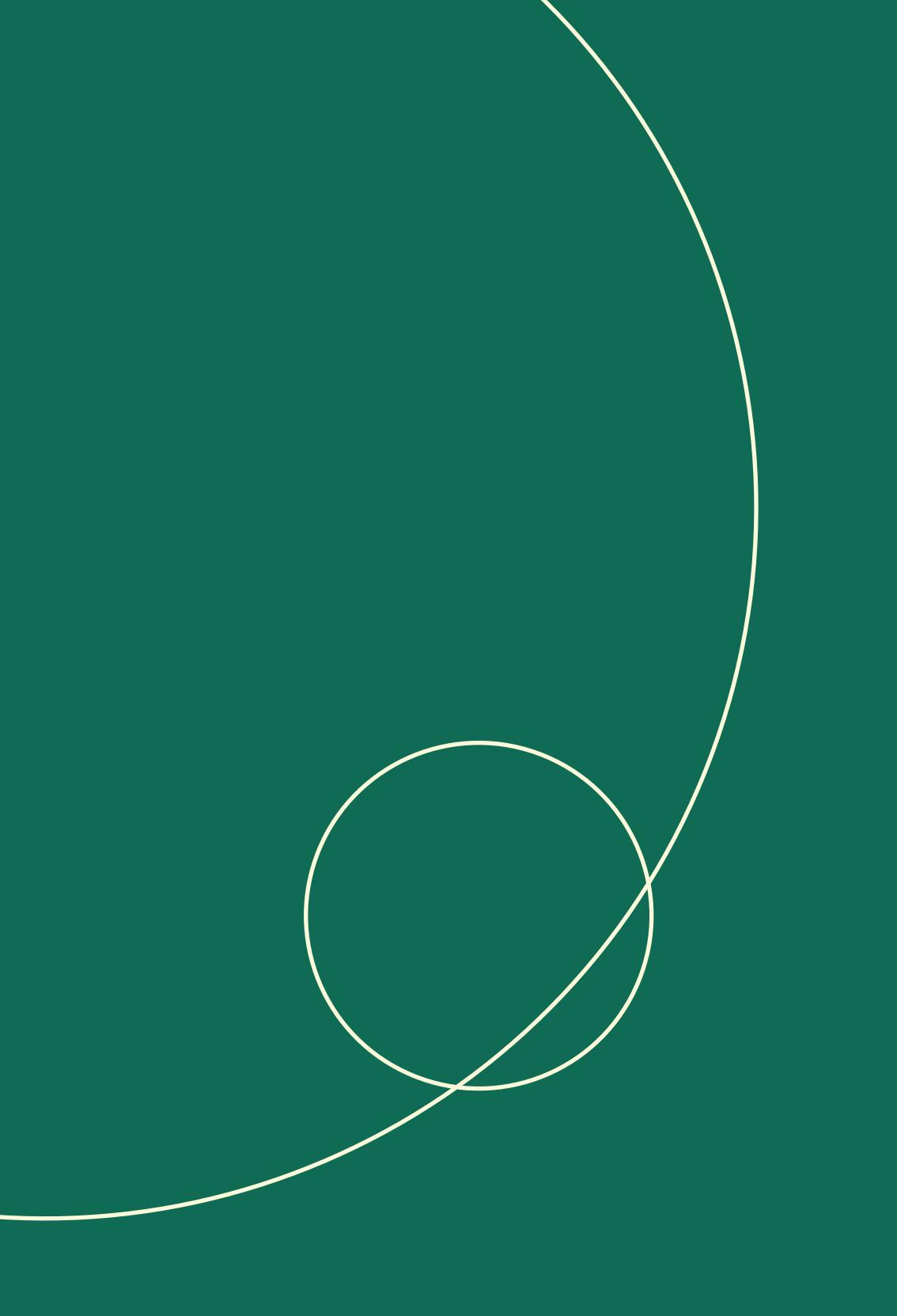
Michael Omonua & Abba Makama & C.J. Obasi
Coletivo Surreal16 / Surreal16 Collective.



ENSAIOS

ESSAYS





UM ENSAIO SOBRE A SAUDADE, CINEMA, MÁGICA E UMA GRANDE ATRIZ

Alessandra Brito
André Novais Oliveira

Certa vez, em um poema dedicado à professora Leda Maria Martins, por ocasião da homenagem feita a ela na terceira temporada da segundaPRETA, a atriz, curadora e pesquisadora Soraya Martins escreveu:

“Sem as tuas andanças não haveria sequer
nossos pés.”

O poema chama-se “De amares”,¹ e nele Soraya faz um entrelaçamento poético que transforma até mesmo a materialidade física de pés que tocam o chão em um deságue de memória. Ser é ancestral. O lembrar é carne, ossos, articulações, pele, corpo, pés que caminham, mãos que acariciam, aplaudem, gesticulam no ar tecendo palavras.

Começamos o texto com essa lembrança para chegar a outra. Certa vez pensamos em como seria bonito fazer um festival ou uma mostra que levasse o nome de Maria José Novais Oliveira, a Dona Zezé (*In Memoriam*). Essas palavras ditas em meio a um café, seguiram seu rumo e encontraram a Semana de Cinema Negro de Belo Horizonte. Deu-se a confluência, como diz Antônio Bispo dos Santos, o Nego Bispo. Assim, emerge esse espaço. A sessão homenagem comporá a programação do festival em sua primeira edição e também nas que estão por vir (que esperamos que sejam muitas). E sua estreia será uma saudação (e saudades) àquela que lhe empresta o nome. Invocar o nome de uma mulher negra é também uma forma de reverenciar e reclamar o lugar delas no pensamento e na prática do audiovisual.

Um lugar para o lembrar, rememorar, saber, sentir, imaginar, sonhar de que são feitos nossos pés, quais caminhos se desenham na composição dos passos que deixamos no chão e vislumbrar as frestas que se abrem com nosso mover-se pelo mundo *com e pelas imagens*. Esta sessão celebra as pessoas que sonhavam, viviam e sentiam cinema quando ainda não tínhamos sequer olhos para adormecer.

“É muito mágico essa história de cinema”

Para escrever este texto fizemos uma pesquisa na internet na busca de todos os títulos que fazem parte da filmografia de Maria José Novais Oliveira. E um sorriso nos vem ao rosto quando encontramos em sites brasileiros conhecidos do grande público como Adorocinema ou o próprio IMDb (a maior plataforma de dados cinematográficos do mundo) encabeçados com a frase: “Maria José Novais Oliveira é uma atriz, conhecida por...”.

1. Poema publicado no caderno 2 da segundaPRETA. Acesso em 31 jan 2021. Disponível em: <https://issuu.com/alexandredesena/docs/segunda_preta_caderno_2_issuu>.

Zezé, como era mais conhecida no meio cinematográfico que a acolheu, foi muito mais do que uma atriz. Foi uma mulher negra que entendeu muito bem as possibilidades do cinema, em especial seu caráter coletivo e a partilha da experiência. Maria José descobriu o cinema e o seu papel na arte aos 60 anos de idade. E isso mudou sua vida e a das pessoas que acompanharam de perto seu prazer em interpretar, seu desenvolvimento e seu carisma imenso que transbordava na tela.

Em uma fala durante o debate da Semana Ideia de Artes Negras,² na conversa “Filmes de Plástico: O cinema negro de Belo Horizonte”, Dona Zezé fala de sua experiência com os filmes como um lugar de diversão, aprendizado e, sobretudo, de crença e apoio incondicional ao trabalho de cineasta de seu filho, André Novais Oliveira. Ela também lembra das relações próximas, dos sets dentro de casa, nas ruas do bairro em que viveu, e também utiliza as palavras sonho e mágica para dizer do lugar do cinema em sua vida.

“É muito mágico essa história de cinema. A gente assiste o cinema, mas a gente não tem nem ideia que pra chegar àquele ponto o tanto que tem de detalhes. Nossa, é impressionante, é mágico”, disse.

No cinema da Filmes de Plástico, Dona Zezé emprestou seu nome a duas personagens, no longa *Ela volta na quinta* (2014) e no curta *Quintal* (2015) de André Novais Oliveira. Além desses, ela também atuou em *Alzheimer* (André Novais Oliveira, Gabriel Martins e Maurílio Martins, 2009), *Dia letivo* (Maurílio Martins, 2015), *Temporada* (André Novais Oliveira, 2018), *No coração do mundo* (Gabriel Martins e Maurílio Martins, 2019). Em cena, ela nos presenteou com momentos divertidos, emocionantes, doces, acolhedores, que nos alçam a reflexões sobre as vivências das mulheres negras para além dos estereótipos em vigor em muitas produções audiovisuais.

Sobre os aspectos da atuação, Dona Zezé ressaltou, na mesma entrevista, que a possibilidade de poder emprestar aos personagens mais do que seu nome também foi importante para seu trabalho nas telas. Ali, em cena, ela podia se valer de seu modo de se comunicar, falar do jeito que falava em seu cotidiano e nos proporcionar a sensibilidade da experiência de vê-la nos filmes.

É importante pontuar que o pensamento, a experiência e os modos de fazer do cinema negro, muitas vezes intermediados pelas relações de proximidade dos realizadores com o universo de criação que abrigam os filmes, são caminhos para fazer eclodir a força da agência dos personagens. Isso se dá pela política de cuidados que se estabelece no processo de realização como um todo, na própria dimensão do desejo que norteia as criações de narrativas e imagens e se mostra na inscrição dos corpos e narrativas na tela. Por isso é tão bonito que essa sessão exista dentro da primeira *Semana de Cinema Negro de Belo Horizonte*.

Durante os dias que esta escrita se deu, nos pegamos pensando em diversos momentos sobre a intensidade da vivência com a arte que Dona Zezé teve a partir do cinema, como uma experiência de partilha com a família, amigos e os vizinhos do bairro. E também no que ela entrega ao público com seu trabalho na atuação e a delicada sensibilidade com as questões que os personagens convocavam.

A presença das pessoas que não têm uma formação ou profissionalização em teatro ou atuação em filmes de ficção tem sido uma das marcas do trabalho da Filmes

2. Debate completo disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=jLaNSotziEA>>. Acesso em: 31 jan 2020.

de Plástico, mas a carreira de Dona Zezé não se limita apenas aos filmes da produtora anteriormente citados. Em sua filmografia também estão os filmes *Elon não tem medo da morte* (Ricardo Alves Jr, 2016), *O natal de Rita* (Ricardo Alves Jr, 2017), Ângela (Mariília Nogueira, 2019), *Desterro* (Maria Clara Escobar, 2020) e as *As cartas de Rivalino* de Matheus Will, que está em fase de finalização e *Velho Oeste* de Thiago Taves, também em fase de finalização.

Dona Zezé trilhou seu caminho no cinema, um caminho, que como ela mesmo dizia, parecia um sonho de tão surpreendente. Uma senhora aposentada, mãe, dona de casa, que amava cozinhar, apaixonada por café, e com um modo otimista de viver a vida, encontrou na atuação uma diversão, um aprendizado e uma forma de criar mais laços de afetos, e aumentar ainda mais sua família, já numerosa. Dona Zezé era a segunda mais velha em uma turma de 11 irmãos e irmãs. Ela nasceu em 5 de maio de 1948, em Teófilo Otoni, interior de Minas Gerais, mudou-se para Belo Horizonte na década de 1960 e trabalhou em empresas como Minas Brasil e Rede Ferroviária Federal. Casou-se em 23 de dezembro de 1975 com Norberto Novais Oliveira e mudou-se para Contagem na década de 1980, onde se aposentou por invalidez em decorrência de uma trombose na perna direita. Zezé e Norberto tiveram dois filhos, André e Renato. O casal partilhou a vida também com o trabalho no cinema. Dona Zezé faleceu em 2018, em Belo Horizonte, vítima de embolia pulmonar, deixando saudades em muitos corações.



AN ESSAY ON LONGING, CINEMA, MAGIC, AND A GREAT ACTRESS

Alessandra Brito

André Novais Oliveira

Translation: Karoline Melo

Once, in a poem dedicated to professor Leda Maria Martins, on the occasion of a tribute paid to her on the third season of *segundaPRETA*, the actress, curator, and researcher Soraya Martins wrote, in a loose translation:

“Without your wanderings, there would not even be
our feet.”

In this poem, called *De Amares*,¹ Soraya makes a poetic interweaving that transforms even the physical materiality of feet that touch the floor into a memory drain. Being is ancestral. Remembering is flesh, bones, joints, skin, body, feet that walk, hands that caress, applaud, gesticulate in the air weaving words.

We begin the text with this memory to reach another one. Once, we thought about how wonderful it would be to have a festival or a film program named after Maria José Novais Oliveira, also known as Dona Zezé (*In Memoriam*). These words, said in the middle of a coffee shop, followed their course and came across the *Belo Horizonte Black Film Week*. “The confluence took place”, as Antônio Bispo dos Santos (Nego Bispo) likes to say. Thus, there emerges this space. The tribute session will be part of the festival’s program in its first edition and also in those to come (which we hope will be many). Its premiere will be a greeting (and longing) to the one who lends the name to it; after all, invoking the name of a black woman is a way to revere and claim their place in the thought and practice of audiovisual.

It is a place to remember; to reminisce; to know; to feel; to imagine; to dream of what our feet are made of, of which paths are drawn in the composition of the steps that we left on the ground; and to glimpse the cracks that open while we move around the world with and by the images. This session celebrates those who dreamed, lived, and felt cinema when we did not even have eyes to fall asleep.

“This cinema thing is pretty magical”

To write this text, we did an online research of every title that composes Maria José Novais Oliveira’s filmography. And a smile comes to our faces whenever we find—in popular Brazilian websites such as AdoroCinema or even in IMDb itself (the largest online database of information related to films in the world)—the phrase: “Maria José Novais Oliveira is an actress, known for...”

Zezé, as she was known in the film environment that welcomed her, was much

1. Poem published in caderno 2 of *segundaPRETA*. <https://issuu.com/alexandredesena/docs/segunda_preta_caderno_2_issuu>. Accessed January 31 2021.

more than an actress. She was a black woman who truly understood the possibilities of cinema, particularly its collective essence and the exchange of experience. Maria José found cinema and her role in art at the age of 60, a discovery that changed not only her life but also the lives of those who closely followed her pleasure in acting, her progress, and her immense charisma that overflowed on the screens.

In the panel discussion “Filmes de Plástico: o cinema negro de Belo Horizonte” (in free translation, “Filmes de Plástico: the black cinema of Belo Horizonte”) that took place on Semana IDEA de Artes Negras,² Dona Zezé talked about her experience with films as a place for fun, learning, and, above all, belief and unconditional support for the filmmaker work of her son, André Novais Oliveira. She remembered the close relationships, the sets at her own home and in the streets of the neighborhood where she lived, and also used the words “dream” and “magic” to describe the place of cinema in her life.

“This cinema thing is pretty magical. We watch films, but we don’t have the slightest idea of how many details there are until you get to that point. It’s impressive, it’s magical,” she said.

In *Filmes de Plástico*’s cinema, Dona Zezé lent her name to two characters, one in the feature *She Comes Back on Thursday* (2014), and another in the short film *Backyard* (2015), both by her son, André Novais Oliveira. In addition to these films, she also worked in *Alzheimer* (André Novais Oliveira, Gabriel Martins, and Maurílio Martins, 2009), *Dia letivo* (Maurílio Martins, 2015), *Temporada* (André Novais Oliveira, 2018), and *In the Heart of the World* (Gabriel Martins and Maurílio Martins, 2019). On screen, she graced us with funny, exciting, sweet, and welcoming moments, which takes us to reflect on the life experiences of black women other than the stereotypes shown in many audiovisual productions.

On the aspects of acting, Dona Zezé emphasized, in the same interview, that the possibility of being able to give the characters more than her name was fundamental for her work on screens. While acting, she could make use of her own communicative way, speak like she did in daily life, and provide us the sensitivity of the experience of watching her in the films.

It is important to point out that the thought, the experience, and the ways of doing black cinema, often intermediated by the filmmakers’ close relations with the universe of creation that embrace the films, are ways to bring out the strength of the characters’ agency. It happens because of the care policy established in the filmmaking process as a whole, in the inherent dimension of desire that guides the creation of narratives and images and shows itself in the inscription of bodies and narratives on the screen. That is why it is so beautiful that this session exists within the first *Belo Horizonte Black Film Week*.

Throughout the days of this writing, we found ourselves thinking in different moments on the intensity of the artistic perception Dona Zezé had owing to the cinema, as an experience of sharing with family, friends, and neighbors. Moreover, we thought of what she delivers to the public with her acting and how she had a delicate sensibility with the issues her characters demanded.

The presence of people who do not have training or professional qualification in theater or acting in fiction films has been one of the hallmarks of *Filmes de Plástico*’s

2. Complete panel available at: [<https://www.youtube.com/watch?v=jLaNSotziEA>]. Accessed January 31 2021.

work; however, Dona Zezé's career is not limited only to the films mentioned above. In her filmography, we can also find *Elon Doesn't Believe in Death* (Ricardo Alves Jr, 2016), *O natal de Rita* (Ricardo Alves Jr, 2017), *Ângela* (Marília Nogueira, 2019), *Desterro* (Maria Clara Escobar, 2020), *As cartas de Rivalino*, by Matheus Will, and *Wild West*, by Thiago Oeste—the latter two still works in progress.

Dona Zezé walked her way in cinema, a path that, as she once said, was so surprising it seemed like a dream. A retired lady, a mother, a housewife, who loved to cook and had a passion for coffee that, with an optimistic way of living, found leisure, learning, a way to create more bonds of affection and to increase her already numerous family even more in acting. Dona Zezé was the second-oldest in a group of eleven brothers and sisters. She was born on May 5th, 1948, in Teófilo Otoni, the countryside of Minas Gerais, and moved to Belo Horizonte in the 1960s. She worked for companies such as Minas Brasil and Rede Ferroviária Federal. On December 23rd, 1975, she married Norberto Novais Oliveira. In the 1980s, Zezé moved to Contagem, where she retired since she had a disability due to thrombosis in her right leg. Zezé and Norberto had two children, André and Renato. The couple also shared their lives with their work in cinema. Dona Zezé passed away in 2018, in Belo Horizonte, victim of pulmonary embolism, leaving many aching hearts behind.



VOU ALI NA ÁFRICA E JÁ VOLTO!

Adyr Assumpção

Bem-vinda SEMANA DE CINEMA NEGRO DE BELO HORIZONTE.

É preciso sempre e cada vez mais celebrar e alargar nossas conexões transatlânticas com a África.

Independentemente do lugar, no continente ou na diáspora, em que o filme seja rodado ou exibido, o cinema negro sempre estabelece uma ponte com a ancestralidade, com o lugar de origem.

O cinema criado pelos cineastas africanos a partir da década de 1960 se configurou, pouco a pouco, em uma poderosa ferramenta de afirmação da diversidade e de luta contra o colonialismo em todas as suas frentes: étnicas, culturais e econômicas.

O movimento que teve um epicentro inicial na região do Senegal, Mali e Burkina Faso foi aos poucos se espalhando, criando centros de produção e difusão como na multicolorida África do Sul, em Moçambique e no Congo. Tal expansão foi acompanhada de diálogos estabelecidos com as cinematografias e os criadores do norte árabe e das diásporas europeia, caribenha e americanas do norte e do sul.

O corpo e as histórias negras que já haviam começado, sem o devido reconhecimento, a fazer parte do repertório cinematográfico para além dos clichês estereotipados, ganharam também a autoria e a direção. Cinematografias, como a brasileira, começaram a reescrever seus caminhos, identificando as obras dos criadores negros realizadas até então.

No final dos anos de 1980, apresentamos em BH, pela Fundação Documenta, em parceria com o Centro George Pompidou de Paris, uma grande retrospectiva do cineasta francês Jean Rouch, a mais completa realizada no Brasil até então. A mostra, com títulos majoritariamente ligados à África e aos africanos, atraiu a curiosidade de cinéfilos e não cinéfilos no sentido de ver e ouvir os corpos e as vozes de nossos parentes do outro lado do oceano.

Estavam colocadas para nós, no mínimo, duas questões importantes. A primeira delas sobre a invisibilidade do corpo negro, exposto na tela e escondido na cidade. A segunda, uma demanda cada vez maior de conhecermos nossas origens e de nos conectar a elas, contemporaneamente. Habitávamos a capital do segundo estado com maior densidade de negros em sua população e este dado não era assimilado com a devida importância.

Estas e muitas outras efervescências produziram as circunstâncias para fazermos o FAN – Festival Internacional de Arte Negra – em Belo Horizonte em 1995, ano do centenário do cinema e antevéspera do centenário de fundação da cidade.

De repente, a África Imaginária, mítica, distante e inatingível para a maioria de nós estava ali na esquina, com todas suas cores, línguas, sonoridades e, principalmente, sua diversidade humana. Todas as artes – música, dança e cinema que nos acompanham desde os períodos imemoriais às performances transculturais contemporâneas – se fizeram presentes.

O FAN foi o primeiro festival africano de todas as artes realizado fora do continente.

Ele veio na sequência do FESMAN – Festival Mundial das Artes Culturas Negras – realizado no Senegal em 1966, e do FESTAC – Festival Mundial de Artes e Cultura Negras e Africanas – realizado na Nigéria em 1977. E, como seus antecessores, o FAN resgatou elementos fundamentais da cultura, apresentou os parentes espalhados pelo mundo e abriu janelas para as novas criações e, sobretudo, refez laços historicamente rompidos à força.

O cinema ganhou uma mostra robusta, reunindo a produção africana contemporânea, o cinema afro-brasileiro, com destaque para o cinema negro de Glauber Rocha, e uma inusitada e espontânea mostra do cinema afro dos Estados Unidos.

Os africanos vieram direto da edição do FESPACO – Festival Pan-africano de Cinema e Televisão de Burkina Faso – daquele ano. Esse festival bienal, criado em 1969, é ainda a janela mais importante do audiovisual africano. Filmes como *Guimba*, do malinês Cheick Oumar Sissoko, premiado na edição de 1995 e exibido no FAN, mostravam o vigor do cinema negro na busca por personagens e narrativas próprias.

A mostra “Momentos do Cinema Afro-brasileiro”, realizada em conjunto com o CINUSP da Universidade Federal de São Paulo, pontuou a produção do cinema negro brasileiro de Humberto Mauro a Glauber Rocha, estabelecendo uma narrativa nova sobre esse conjunto.

Alguns títulos, a exemplo de *Alma no Olho*, de Zózimo Bulbul, e *Ori*, de Raquel Gerber, haviam sido exibidos no FESPACO numa seleção de filmes brasileiros. Estava estabelecida aí uma conexão inicial entre Ouagadougou e Belo Horizonte que se estende aos dias atuais.

Os cineastas americanos do norte, ao conhecerem as pretensões do FAN, se dispuseram a participar. No entanto, em função do contato tardio, já não existiam condições para oficialmente convidá-los, conseguir passagens e transporte para os filmes. Isso não foi impedimento para que eles resolvessem vir por conta própria, trazendo suas obras na bagagem. Assim recebemos de presente uma seleção do melhor do documentário sobre as questões raciais, com foco afro-americano.

Essa reunião de filmes foi capaz de produzir a convergência de criadores e produtores das três vertentes: dos africanos, dos afro-brasileiros e das demais diásporas. Um encontro, vale lembrar, que rende ainda frutos de trepidante relevância – obras conjuntas, mostras, colaborações e coproduções – apesar de ainda em número inferior ao necessário.

No início do ano de 2009, partimos de Belo Horizonte em direção a Ouagadougou para acompanhar a 21ª edição FESPACO. Muita emoção. Seria nossa primeira vez. Fomos convidados porque a Imagem dos Povos Mostra Internacional Audiovisual, da qual sou um dos criadores, exibiria uma seleção dos filmes em competição no festival africano.

Quando chegamos em Paris para fazermos a conexão, começamos a encontrar os parceiros dessa jornada de produção e divulgação do cinema negro mundial. A primeira delas foi a brasileira Raquel Gerber, curadora da “Mostra do Cinema Afro-Brasileiro” do FAN de 1995. Juntos, embarcamos naquela nau que reunia cineastas, produtores e estudiosos do cinema de todas as partes do mundo. Uma imagem profundamente marcante foi a do ator e griot burkinabé Sotigui Kouyaté, com sua majestade, sentado ao fundo

do avião que nos conduzia à sua terra natal.

No festival, estivemos juntos com uma comitiva brasileira organizada por Zózimo Bulbul, que apresentava uma seleção de filmes afro-brasileiros. Participavam deste grupo Joel Zito Araújo, Jefferson De e Viviane Ferreira, representantes de diferentes gerações de diretores e produtores do cinema negro brasileiro. O cinema negro brasileiro, que aos poucos seduzia seu público nativo, passava a fazer parte do circuito internacional.

As mostras e festivais têm uma importância desmedida na expansão e consolidação dos circuitos de produção e exibição. Funcionam como ponto de encontro, mercado e criação. Consigo escrever aqui sobre aquilo que fiz e vivi, como a Imagem dos Povos de 2013, totalmente dedicada à produção da Afro-diáspora.

Além disso, é preciso dizer do circuito de trocas estabelecido a partir de festivais como o AFFNY – African Film Festival de Nova York, o Festival de Cine Africano de Tarifa, na Espanha, o Le FEMI, de Guadalupe, na França antilhana, além do próprio FESPACO.

Mas é importante também ressaltar a diversidade de iniciativas em nossa cidade. Eventos que reiteradamente refazem esse caminho e que devem ser comemorados, assim com esta SEMANA DE CINEMA NEGRO DE BELO HORIZONTE.

Partimos do cinema e a ele retornamos numa era de múltiplos mecanismos de produção e difusão de sons e imagens. Queremos nos ver e sermos vistos assim como nos apresentamos.

I AM GOING TO AFRICA, BUT I WILL BE RIGHT BACK!

Adyr Assumpção

Translation: Aretha Soyombo

I welcome “BELO HORIZONTE BLACK FILM WEEK”.

Each and every day, we must celebrate and expand our transatlantic connections with Africa.

Regardless of the place, on the continent or in the diaspora, where the film is shot or screened, black cinema always establishes a connection with ancestry, with the place of origin.

The cinema created by African filmmakers from the 1960s has gradually become a powerful tool for affirming diversity and struggling against colonialism on all its fronts: ethnic, cultural and economic.

The movement that had an initial epicentre in the region of Senegal, Mali and Burkina Faso, was gradually spreading, creating production and diffusing centers like in multicolored South Africa, in Mozambique and Congo. Such expansion was accompanied by several dialogs that were established among filmographies and creators from North Arabian and also European, Caribbean and North and South American diasporas. The black body and stories that had already been started, without due recognition, to make part of the filmic repertoire, beyond the stereotyped cliches, have also gained authorship and direction. Some filmographies, such as the Brazilian one, have started to rewrite their own paths, tracing the work from black creators that were made so far.

At the end of the 1980s, we presented in Belo Horizonte, through Documenta Foundation, in partnership with the George Pompidou Centre in Paris, a vast retrospective of the french film-maker Jean Rouch, the most complete one made in Brazil up until that point. The program which had most of the titles related to Africa and to Africans, aroused the curiosity of cinephiles and non-cinephiles in the sense of seeing and hearing the bodies and voices of our relatives from the other side of the ocean.

It was brought to our attention, at least, two important questions. The first one was about the invisibility of the black body that is exposed on the screen but is hidden in the city. The second one was the increasing demand for knowing our roots and for being connected to them in a contemporary way. We lived in the capital of the second state with the highest density of blacks in its population and this data was not assimilated with due importance.

These and many other effervesences produced the circumstances that lead us to do the FAN (Festival Internacional de Arte Negra)—Black Art International Festival—in Belo Horizonte in 1995, the year of the centenary of cinema and two days before the centenary of the city's inauguration.

Suddenly, for most of us who used to have an imaginary, mythical, distant and unattainable Africa, the continent was there, just around the corner, with all its colors, languages, sounds and, above all, its human diversity. All arts—music, dance and cinema

that followed us since immemorial times to contemporary transcultural performances—made themselves present.

FAN was the first African festival that was made out of the continent that approached all arts.

FAN came right after FESMAN—World Festival of Black Arts—held in Senegal in 1966, and FESTAC—World Black and African Festival of Arts and Culture—held in Nigeria in 1977. And, like its predecessors, FAN brought elements back that were fundamental to the culture, introduced the relatives that were spread around the world and opened windows for new creations and, above all, remade ties historically broken by force.

Film got a robust program, assembling contemporary African production, Afro-Brazilian cinema, with emphasis on Glauber Rocha's black cinema, and an unusual and spontaneous program of African-American cinema.

The Africans came straight from the FESPACO—Panafrican Film and Television Festival of Ouagadougou—that year. This biennial festival, which was created in 1969, is still the most important window of the African audiovisual. Films like *Guimba*, by the Malian Cheick Oumar Sissoko, awarded in the 1995 edition and screened at FAN, showed the strength of black cinema in the search for its own characters and narratives.

The “Moments of Afro-Brazilian Cinema” program, that was made jointly with CINUSP from the Federal University of São Paulo, punctuated the production of Brazilian black cinema from Humberto Mauro to Glauber Rocha, establishing a new narrative about this set of films.

Some titles, such as *Alma no Olho*, by Zózimo Bulbul, and *Ori*, by Raquel Gerber, had been screened at FESPACO in a selection of Brazilian films. There was established an initial connection between Ouagadougou and Belo Horizonte that extends to the present day.

When the North American filmmakers took knowledge of FAN purposes, they were willing to participate. However, because of the late contact, there were no more conditions to invite them officially and arrange the flight tickets and films shipping. This was not an impediment to make them decide to come by themselves, bringing their works in the luggage. So we have received as a gift a selection of the best of documentary film about racial issues, with an African-American take.

This reunion of films was able to produce the convergence of creators and producers from the three strands: the Africans, African Brazilians and other diasporas. An encounter, it is worthwhile to note, that yields results of tremendous relevance— collective works, programs, collaborations and co-productions—in spite of still being in lesser numbers than necessary.

In the beginning of 2009, we left Belo Horizonte to Ouagadougou to watch and follow the 21st edition of FESPACO. There was a lot of emotion. It would be our first time. We were invited because Imagem dos Povos—International Audiovisual Program, of which I am one of the creators, would screen a selection of films that were competing in the African festival.

When we got to Paris for our connection, we began to meet the partners in this journey of production and promotion of world black cinema. The first one was the Brazilian Raquel Gerber, the art curator of FAN's “Afro Brazilian Program” of 1995. We boarded together on that ship that brought filmmakers, producers and film scholars

together from all over the world. A deeply striking image was that of the burkinabé actor and griot Sotigui Kouyaté, with his majesty, sitting at the back of the plane that was taking us to his homeland.

In the festival, we have been together with a Brazilian committee that was organized by Zozimo Bulbul, who presented a selection of African-Brazilian films. Joel Zito Araújo, Jefferson De and Viviane Ferreira were also part of this group, people who were representatives of different generations of directors and producers of Brazilian black cinema. The Brazilian black cinema, which was slowly enchanting its native people, started to integrate the international circuit.

The film programs and festivals have an unrestrained importance in the expansion and consolidation of production and screening circuits. They work as meeting, market and creation points. I am able to write here about what I have done and what I have lived, like the *Imagen dos Povos* from 2013, which was totally dedicated to the afro-diaspora production.

Furthermore, it is important to talk about the exchange network that were established from these festivals like AFFNY—African Film Festival of New York, FCAT - Tarifa African Film Festival, in Spain, and FEMI - Guadalupe International and Regional Film Festival, in the French Antilles, besides from FESPACO itself.

However, it is also important to highlight the diversity of initiatives in our city. Events that reiterate and remake this path and must be celebrated, just like this BELO HORIZONTE BLACK FILM WEEK.

We have started from cinema and we get back to it in an era of multiple mechanisms of production and diffusion of sounds and images. We want to see ourselves and to be seen in the same way we present ourselves.

DESCOLONIZANDO TELAS: O FESPAÇO E OS PRIMEIROS TEMPOS DO CINEMA AFRICANO

Janaína Oliveira

Introdução

“Quando amamos o cinema, vivemos o FESPACO”. Lemos esta frase em uma faixa de rua eternizada em foto de Michel Ayraut.¹ A faixa, afixada em uma rua no centro de Ouagadougou, capital de Burkina Faso, nos fornece uma dica sobre a importância que este Festival possui para o cinema africano: amar o cinema (africano) é viver o Festival Pan-Africano de Cinema Televisão de Ouagadougou. Criado em 1969, o FESPACO é uma parte fundamental na trajetória do cinema africano de tal forma que é possível ter na sua história um fio condutor para entender as diversas nuances, dinâmicas e complexidades que apontam o curso dos acontecimentos que marcam o fazer filmes no continente nas últimas cinco décadas.

Segundo festival de cinema criado na África – o primeiro foi a Jornada Cinematográfica de Cartago em 1966 –, o FESPACO tornou-se já nas primeiras edições o maior do continente. Para que se dimensione o tamanho do evento, na última edição, ocorrida em 2015, foram recebidos 720 filmes, dos quais 134 foram selecionados para exibição durante os sete dias de Festival. As projeções ocorrem da manhã à noite, em salas de cinema no centro e na periferia de Ouagadougou. Além disso, as cerimônias de abertura e encerramento do Festival acontecem no estádio de futebol, com apresentações de dança, música, acrobacias e fogos de artifício. Trata-se de uma festa aberta ao público e que mobiliza toda a capital.²

Os acontecimentos que levaram ao surgimento do FESPACO, os cineastas, filmes e países que passam a integrá-lo, os vencedores dos *Étalons de Yennenga*³ (prêmios concedidos aos filmes na mostra competitiva), os diversos prêmios distribuídos,⁴ a aclamação do público, a presença da mídia internacional, enfim, todos os elementos que

1. Ayraut é fotógrafo documental e fez uma série de fotografias sobre o FESPACO entre 1995 e 2007. Colin Dupré, anexou uma seleção destas fotos em seu livro, dentre elas a citada no texto. Ver DUPRÉ, Colin. *Le Fespaco, une affaire d'états (1969-2009)*. Paris. L'Harmattan: 2009.

2. As cerimônias ocorrem tradicionalmente no Estádio 4 de Agosto, nome dado por conta da Revolução ocorrida em 4 de Agosto de 1983 quando o capitão Thomas Sankara tomou o poder, transformando o Alto Volta em Burkina Faso. Na edição do Festival ocorrida em 2015, no entanto, a abertura e o encerramento do FESPACO ocorreram em um estádio fechado e com segurança redobrada. Isto se deu por conta dos acontecimentos políticos ocorridos em outubro do ano anterior quando um levante popular levou à queda do regime do então presidente Blaise Compaoré que estava há 27 anos no poder. Compaoré foi o responsável pelo assassinato Sankara em 15 de outubro de 1987, era seu amigo de infância e braço direito.

3. Desde a edição de 1972, o prêmio principal do FESPACO é o *Étalón de Yennenga*, literalmente, o “Garanhão de Yennenga”. Trata-se de uma estatueta que representa Yennenga, rainha do reino Mossi, montada em seu cavalo. A imagem integra a história da fundação do país, segundo a qual Yennenga teria fugido para região que atualmente é Burkina Faso, para escapar de um casamento ordenado por seu pai, tendo ir buscar abrigo na região de Burkina Faso dando início a uma nova vida e, por extensão, ao país.

4. Além dos prêmios concedidos exclusivamente FESPACO, os *Étalons de bronze, prata e ouro*, existem prêmios especiais financiados por instituições ou organizações parceiras. Na última edição, foram 15 prêmios especiais no total concedidos dentre eles por exemplo os da UEMOA (União Econômica e Monetária dos Países do Oeste Africano), o do Canal+, da Unicef, da Royal Air Maroc e o da Guilda de Realizadores Africanos que foi dado pela primeira vez e leva o nome de “Prêmio Thomas Sankara”. A lista dos prêmios especiais pode ser vista em: <<http://www.Fespaco.bf/fr/actualites/articles/257-palmares-des-prix-speciaux>>.

compõem sua história, têm servido a cineastas, curadores, pesquisadores e estudiosos da temática tanto como um termômetro de tendências cinematográficas quanto de direcionamento das políticas de cultura presentes nos caminhos do cinema continente. Além disto, sua história se conecta diretamente com os acontecimentos e debates no âmbito das políticas do continente, como por exemplo da consolidação e crise do movimento pan-africanista e dos dilemas observáveis nos processos de estabelecimento das nações após as independências. “O Fespaco é um festival que se integra plenamente na evolução do continente”.⁵

Neste artigo busco apresentar alguns dos elementos que entrelaçam o desenvolvimento do cinema africano à história do FESPACO, no intuito de montar não só um panorama histórico do Festival mas também para procurar elementos que ajudem a compreender o cenário de desenvolvimento da produção de filmes na África. O caminho aqui escolhido segue a linha de debates que vêm acontecendo em um campo de pesquisa diverso chamado “Estudos de Cinema e Mídia Africanos”. Trata-se de um campo de investigação relativamente recente que se consolida sob o signo do múltiplo, com discursos que buscam abordagens baseadas em referenciais multidisciplinares. Mais especificamente, é um caminho no qual a produção cinematográfica é sempre analisada em uma perspectiva que conjuga os processos de produção de filmes na África com considerações sobre os contextos culturais, políticos e econômicos mais amplos.⁶ Em outras palavras, os campos da estética e da história são pensados de forma conectada, sem hierarquias fixas ou pré-determinadas, mas sempre de maneira relacional. Tal como afirma Mbye Cham, um dos maiores especialistas nas cinematografias africanas, quando diz que os filmes africanos “constituem uma forma de discurso e prática que não é só artística e cultural, mas também intelectual e política. É uma forma de definir, de descrever e interpretar as experiências africanas cujas forças modelaram seu passado e seguem modelando e influenciando o presente”?

A opção por pensar de maneira relacional processos estéticos, políticas de produção e distribuição de cinema aliados a contextos históricos, se coaduna também com o escopo das discussões que predominam em parte dos fóruns de cinema que ocorrem no continente e na diáspora africana. Espaços de discussão como, por exemplo, a ABCD (Câmara criada pela Unesco para discussão e fomento dos cinemas de África, Brasil, Caribe e Diáspora, composta por realizadores africanos e afrodiásporicos) e também nos colóquios que ocorrem por exemplo durante os festivais. Ou ainda nos debates que se passam nos colóquios que o CODESRIA (Conselho para o Desenvolvimento das Ciências Sociais em África) realiza regularmente durante o FESPACO, visando diminuir a distância existente entre realizadores/as e intelectuais que pensam o cinema africano.⁸

5. Dupré, *Op.cit.*, p.20.

6. Cf. “Os debates em voga no cinema e mídia africanos abrangem os campos da teoria, histografia e crítica e ainda incluem a questão da articulação cultural, política e econômica”. SANOGO, Aboubakar. “In Focus: Studying African Cinema and Media Today”. *Cinema Journal*, vol. 54, no. 2, 2015, p.114

7. CHAM, Mbye “Film and history in Africa: a critical survey of current trends and tendencies”. Disponível em <http://www.africanfilmny.org/2011/film-and-history-in-africa-a-critical-survey-of-current-trends-and-tendencies/> (acessado 20 de agosto de 2015).

8. Nos últimos três edições FESPACO (em 2011, 2013 e 2015, respectivamente) tive a oportunidade de participar tanto dos colóquios do CODESRIA, quanto de fóruns promovidos pelo próprio FESPACO, com conferências, mesas redondas e workshops. Nesses fóruns, é possível perceber muito claramente a conexão entre os processos criativos e questões de ordem política, não só política de audiovisual, mas as políticas nacionais e transnacionais. Em tempo, é preciso

Assim sendo, começarei as reflexões aqui propostas a partir do contexto de surgimento do FESPACO, contexto este que coincide com os primeiros tempos do cinema africano. Entender as questões em pauta naquele momento nos ajuda a compreender as dificuldades oriundas do impacto da dominação colonial nos modos de fazer cinema que refletiram de diversas formas nas produções africanas nas décadas subsequentes. Trata-se de compreender, mesmo que brevemente, o momento em que a África não era ainda objeto de si mesma no campo audiovisual, existindo apenas cinematografada pelo olhar europeu e como audiência para filmes estrangeiros.

Para tanto, optei por destacar aqui os momentos iniciais da história do Festival que considero chave nesse caminho que busca compreender o desenvolvimento do cinema africano, a saber: as primeiras edições e o momento da nacionalização da distribuição de filmes e das salas de cinema em Burkina Faso. Este período marca também o início da organização política dos cineastas, com a criação da FEPACI, a Federação Pan-Africana de Cineastas. É no final dos anos 1960 e início dos anos 1970 que, em termos cinematográficos, vemos a expansão do cinema de *mégotage*, expressão utilizada por Ousmane Sembène para dar conta da produção de filmes cujo objetivo maior era denunciar as mazelas e indigências causadas pela dominação colonial europeia. Para o cineasta senegalês, considerado o pai do cinema africano, a missão do cinema é denunciar e criticar os prejuízos sofridos pelos africanos pela exploração europeia – daí a ideia de *mégotage* que pode ser traduzido livremente por “mesquinho” ou “avarento”.⁹ Esta perspectiva foi predominante nas primeiras décadas do cinema africano e atuou como uma espécie de programa para o desenvolvimento das cinematografias.

Uma última observação sobre a produção bibliográfica a respeito do FESPACO. Ainda que o Festival seja um dos primeiros no continente e o maior de todos que existem na África, muito pouco foi produzido especificamente sobre ele, sobretudo em língua portuguesa.¹⁰ Na literatura em língua inglesa existem alguns artigos produzidos sobre o FESPACO, com destaque para os escritos de Manthia Diawara, crítico e estudioso do cinema africano natural do Mali e diretor do Departamento de Estudos Africanos da Universidade de Nova York. Há alguma produção em francês, com destaque para o trabalho pioneiro de Hamadou Ouegdraogo intitulado “Naissance et Evolution du Fespaco de 1969 à 1973. Les palmarès de 1976 à 1993”, que infelizmente está esgotado nas livrarias e é raro encontrá-lo em bibliotecas (no Brasil, não há). O estudo recente do historiador

registrar que contemporaneamente poucos países africanos possuem de fato iniciativas estatais no âmbito do cinema, Egito, Marrocos, África do Sul dentre estes constituem os exemplos mais consolidados. Recentemente, em julho de 2016, uma iniciativa da Federação Pan-Africana de Cineastas (FEPACI) juntamente com a União Africana criou uma comissão de cinema e audiovisual para elaboração de políticas de incentivo à produção e circulação de filmes no continente.

9. Sembène é indubitavelmente personagem chave para o desenvolvimento do cinema no continente. O título de “pai de cinema africano” tem a ver com o fato de seu primeiro curta-metragem *Borrom Sarret* de 1963 ser considerado como o primeiro filme feito por um cineasta negro africano. O interessante é pensar que esse lugar de “pai do cinema africano” foi construído também pela participação política de Sembène na articulação dos cineastas e festivais, no direcionamento mesmo que o cinema deveria ter no continente. Nesse sentido, entender que ele mesmo colaborou para a construção dessa identidade. Nos filmes documentários sobre sua vida e obra podemos ver o modo firme e decisivo de sua atuação neste sentido, como por exemplo nos filmes de Manthia Diawara, *Sembène: the making of African Cinema* (1994) e de Samba Gadjigo *Sembène!* (2015).

10. Após 2016, ano da publicação deste texto na revista *Odeere, a Black Camera*, da Indiana University Press, publicou, em 2020, um volume com artigos dedicados ao FESPACO dos quais quatro desses se encontram neste Catálogo da Semana de Cinema Negro de Belo Horizonte nas versões em português e inglês. Cf. *Black Camera*. Vol. 12, No. 1, African Cinema: Manifesto & Practice for Cultural Decolonization, Part I: Pan-African Film and Television Festival of Ouagadougou (FESPACO): Formation, Evolution, Challenges.

francês Colin Dupré, uma tese de doutorado, sobre a história do Festival desde sua criação até 2009, acaba se tornando a obra de referência mais completa sobre o FESPACO na atualidade.¹¹ Outro fator que também dificulta a pesquisa sobre a história do Festival é a ausência de registros das primeiras edições. Segundo Dupré, entre 1969 e 1979 não há documento nos arquivos do FESPACO, tornando muito difícil a tarefa de contar a história dos primeiros anos, pois no que foi publicado na imprensa há uma série de contradições e lacunas, como se verá.¹² Ao final de sua tese, o historiador faz um balanço das fontes, bibliográficas e de arquivo, que foram utilizadas na qual explica a ausência de produções sobre o Festival, e afirma que “o Fespaco é ainda em 2009 [ano em que Dupré defendeu sua tese] um território pouco explorado pela pesquisa histórica”.¹³

Da África cinematografada à África Cinematográfica

As expressões “África cinematografada, África cinematográfica” foram cunhadas pelo cineasta francês René Vautier e sintetizam as transformações nos modos de produção e circulação das imagens em movimento durante o início da segunda metade do século XX.¹⁴ Em certo sentido, a África cinematografada diz daquele universo de imagens e práticas as quais o realizador se recusou a corroborar quando de seu primeiro contato direto com processo de colonização. Contratado em 1949 pela Liga Francesa de Ensino para fazer uma reportagem sobre a vida nas colônias da França no centro-oeste africano, Vautier, chocado com a realidade que encontrou, se negou a fazer um filme de propaganda colonial (a rigor, a reportagem tinha propósitos pedagógicos). Ao invés disto, realizou um filme de crítica ao sistema, denunciando a violência e abusos sofridos pelos povos africanos nas colônias francesas. Surgiu assim *Afrique 50*, curta-metragem preto-e-branco com dezessete minutos, feito em 16mm e considerado o primeiro filme anticolonialista feito sobre e no continente africano¹⁵ A filmagem, montagem e difusão do filme foram feitas totalmente na clandestinidade e Vautier foi punido posteriormente pelo governo francês, tendo sido condenado a um ano e um dia de prisão.

A história de *Afrique 50* nos ajuda a compreender as estruturas criadas pelo sistema colonial que justificam o aparecimento tardio do cinema africano na década de 1950.¹⁶ Quando Vautier chega no oeste africano vigorava desde 1934 um decreto regu-

11. DUPRÉ, Colin. *Le Fespaco, une affaire d'État(s)*. Festival Panafricaine de Cinéma et Télévision de Ouagadougou (1969-2009). Paris. L'Harmattan: 2009.

12. Idem, p.93.

13. Idem, p.357.

14. “Afrique cinématographiée, Afrique cinématographique” é também o título do artigo de Nicole Medjigbodo citado na bibliografia.

15. Segundo Steve Ungar, essa atribuição de primeiro filme a Vautier é controversa pois haveria, de acordo com o autor, ao menos dois filmes feitos, ainda na primeira metade do século XX, que teriam essa abordagem anticolonialista. Seriam o primeiro corte “Cruzade Jeune” (1934) realizado por André Sauvage. Sauvage não terminou o filme por conta de sua abordagem simpática à população local e contrária aos interesses da política colonial de filmes companhia produtora e distribuidora Pathé-Nathan. A *Cruzade Jeune*, cuja história é o cruzeiro dos carros Citroën pela Ásia, foi finalizada posteriormente por Léon Poirier que também dirigiu o *Cruzade Noir* filme também propaganda da Círoën que se passa no continente africano. O outro filme citado por Ungar é *Voyage au Congo*, de 1927, dirigido por Marc Allégret. Cf. UNGAR, Steven. “Making Waves: René Vautier’s *Afrique 50* and the emergence of the colonial cinema”. *L’Esprit Créateur*, Vol. 51, no. 3, 2011, pp.34-46.

16. Tardio se consideramos o fato que o cinema surge na Europa no final do século XIX e já nas primeiras décadas do século XX está presente no continente africano como parte das ferramentas de dominação colonial. Na bibliografia que trata das cinematografias africanas é comum encontrarmos referências ao cinema africano como jovem, temporão ou, como dito por mim, tardio. Como, por exemplo, no título do artigo de Guy Hennebelle, “Afrique noire: les plus

lamentando a produção de filmes nesta parte do continente. Implementado por Pierre Laval, responsável pela estrutura colonial na época, o Decreto de Laval, tal como ficou conhecido, estabelecia que para se fazer filmes era preciso obter autorização prévia do Ministro das Colônias Francesas. Cabia ao Ministro autorizar não só roteiro mas também as pessoas envolvidas na produção, tendo o poder de vetar tudo aquilo que estivesse em desacordo com a perspectiva do colonizador francês.

Diferentemente de Bélgica e Inglaterra – que montaram departamentos para desenvolvimento de filmes em suas colônias –, a França, até aquele momento, não havia tomado nenhuma iniciativa de regulamentação do cinema. Para o cineasta Paulin Vieyra, realizador de *Afrique sur Seine* (1955) primeiro curta-metragem feito por realizadores africanos, esta mudança de atitude ocorre com o fim da era silenciosa do cinema e o surgimento das primeiras trilhas sonoras africanas.¹⁷ Diz Vieyra:

(...) de 1929 a 1938 não se produz nenhuma mudança na consciência europeia imperialista com respeito aos filmes nas colônias. Da parte dos colonizados, as revoltas sucessivas que marcam sua história nesta época atestam desde então a vontade de tomar o destino em suas próprias mãos. Se não houve revolução do lado de lá, a revolução nós a encontramos da parte da técnica cinematográfica. O cinema se tornou falado e a aventura africana será não mais somente visual, mas também sonora.¹⁸

Segundo Vieyra, foi aí então que a administração colonial francesa decidiu assumir a inteira responsabilidade pelos filmes produzidos na África. Para ele, o Decreto “colocava o cineasta consciente na impossibilidade de filmar um único metro de película”¹⁹ Ou, como disse o realizador e etnógrafo Jean Rouch, “ainda que a regra não tenha sido nunca aplicada para cineastas franceses, serviu como um pretexto para negar aos jovens africanos, tidos como muito turbulentos pela administração colonial, o direito de fazer filmes.”²⁰ E ainda que estudiosos do cinema africano afirmem que o Decreto de Laval tenha sido raramente aplicado, atribuem a ele a responsabilidade de ter adiado o início dos filmes africanos da África francófona.

Além da censura da produção de filmes, também a distribuição e exibição das películas eram reguladas pelo governo da França. Assim sendo, mesmo que algum realizador chegasse a concluir um filme, a possibilidade de vê-lo distribuído e projetado em uma sala de cinema local era difícil. Isto porque duas companhias francesas, a Companhia Africana Cinematográfica Industrial e Comercial (COMACICO) e a Sociedade de Exploração Cinematográfica Africana (SECMA) controlavam a distribuição de filmes e os programas das salas de cinema. Assim como organizaram o mercado em três regiões:

jeunes cinémas du monde” (África negra: os cinemas mais jovens do mundo), in RUELLE, Catherine, TAPSOBA, Clement (orgs.), *Afriques 50: Singularités d'un cinéma pluriel*. Paris: L'Harmattan, 2005, pp 95-100. A este respeito ver também Dupré, Op. cit, p.20.

17. *Afrique sur Seine* é considerado o primeiro filme africano, ainda que tenha sido realizado fora do continente, pois foi rodado em Paris por Vieyra em parceira como outros dois jovens senegaleses, Mamadou Saar, Robert Caristan e Jacques Mélo Kane, formando o assim chamado “Grupo de Cinema Africano”.

18. Paulin Soumanou Vieyra, “Propos sur le cinéma africain”, in RUELLE, TAPSOBA (orgs.), Op. cit, p.53.

19. Idem.

20. Jean Rouch “Films ethnographiques sur l'Afrique noir”, apud DIAWARA, Manthia. *African Cinema: politics and culture*. Indiana University Press, 1992, p. 24.

nordeste, integrada por Senegal, Mauritânia e Guiné, tendo Dakar como capital; região central, composta por Alto Volta (futura Burkina Faso), Níger, Costa do Marfim e Benin, tendo Abidjan como capital; e a sudeste, formada por Camarões, Chade, República da África Central, Gabão e Congo, com a capital em Douala. Com este “mapa” do mercado de cinema estabelecido, COMACICO e SECMA determinavam quais filmes seriam vistos pelos africanos e estes eram basicamente filmes americanos, europeus e indianos. No início de 1960, havia 180 salas de cinema equipadas com projetores para filmes de 35mm nas 14 colônias da França na África. Destas, 85 pertenciam à COMACICO e à SECMA. As demais estavam nas mãos da iniciativa privada dominada por sírios e libaneses.

Em tal contexto, em termos do que era assistido predominavam os filmes hollywoodianos. Sobretudo as películas de faroeste. É comum ler nas entrevistas dos cineastas que compõem a primeira e mesmo a segunda geração de realizadores africanos menções ao gênero como aquele que a maioria viu nos primeiros contatos com cinema durante a juventude. A presença de *westerns* encontra-se também referenciada nos filmes, como, por exemplo, na construção de um dos personagens principais de *Touki Bouki, a viagem da hiena*, do senegalês Djibril Diop, filme de 1972 que inaugura a vanguarda do cinema africano.²¹ Mori, protagonista do primeiro longa-metragem Mambéty, é um vaqueiro que traz em suas roupas o estilo dos vaqueiros de bangue-bangue estadunidense.

Ainda sobre este universo de influências retratado nas telas, merece destaque o filme *O Retorno de um Aventureiro* (1966), do nigerino Moustapha Alassane, o primeiro faroeste feito no continente. Neste curta-metragem, Alassane faz uma sátira ao gênero ao colocar um grupo de jovens que tentam ser *cowboys* em uma aldeia no interior do Níger. No filme, há uma crítica à importação de valores estrangeiros e também a vitória da tradição sobre os mesmos. Assim que não resta dúvida na mensagem do realizador neste primeiro filme: ainda que tenham sido formados cinematograficamente com estas imagens, estas não são capazes de dominar por muito tempo as culturas locais. A vitória, nesse sentido, é africana, ainda que a luta fosse desigual. Tal desigualdade é denunciada no documentário *Os cowboys são negros* (1967) do francês Serge-Henri Moati, filme que faz uma espécie de *making off* do faroeste de Alassane. Ao final, em uma cena congelada de “O Retorno de um Aventureiro”, Moati faz surgir frases que acusam a hegemonia da presença estadunidense nas projeções vistas pelos africanos, diz ele: “a cada ano, 150 filmes americanos (3 por semana) ocupam as telas de 220 salas de cinema da África francófona”.

Como se verá mais adiante, essas empresas dominariam a circulação e distribuição de filmes no Oeste africano mesmo após os processos de independências dos países. O monopólio só foi rompido em 1970, quando o governo de Burkina Faso nacionalizou o sistema de distribuição e circulação (ele nacionalizou também as salas de cinema) de filmes no país, servindo como modelo para outros países que viriam a fazer o mesmo nos anos subsequentes. Ainda que as políticas nacionais de audiovisual tenham entrado em colapso posteriormente, vindo mesmo a deixar de existir, esta foi uma etapa funda-

21. *Touki Bouki*, assim como *La noire de...* de Ousmane Sembène, integram o conjunto de filmes que foram restaurados e digitalizados pela Fundação do cineasta estadunidense Martin Scorsese em um projeto que visa preservar clássicos do cinema mundial esquecidos ou pouco valorizados, o World Cinema Project (<http://www.film-foundation.org/world-cinema>).

mental para consolidação do fazer cinema no continente.

Portanto, a África cinematografada é a África presente nas imagens produzidas e reiteradas no âmbito da dominação colonial em suas múltiplas formas. Imagens em consonância com as percepções negativas construídas desde os primeiros tempos do contato do colonizador europeu com o continente, tendo em comum o preconceito inúmeras vezes pronunciado que propalava o caráter não civilizado, para não dizer primitivo, dos povos africanos. Mas também é a África receptora de imagens eurocêntricas.²² Assim, se por um lado se produziram imagens dos povos africanos de forma negativamente estereotipada, por outro, foram projetadas nas telas tantas outras imagens que reiteravam e glamourizavam como superiores as culturas do ocidente, corroborando assim com a ideologia de dominação colonial.

É contra este universo imagético, marcado por limitações políticas e comerciais, que os precursores do cinema africano se uniram não só para fazer os filmes, mas também para construir modos de distribuição e exibição. Pode-se perceber, portanto, a necessidade que estes homens tiveram de criar espaços para a projeção dos filmes por eles realizados. Estava claro para os realizadores, como também para críticos e cinéfilos, que para mudar este quadro era preciso fazer os filmes mas também criar os modos de exibição e distribuição. Nesse intuito, surge, em 1966, a Jornada Cinematográfica de Cartago (JCC), na Tunísia, e, três anos depois, o Primeiro Festival de Cinema Africano de Ouagadougou, mostra que deu origem ao FESPACO. Feita a descolonização política, era preciso “descolonizar as telas” para usar expressão célebre do crítico de cinema tunisiano Tahar Cheriaa.

O temática de descolonização das telas é central para o desenvolvimento do cinema africano. Ela tanto diz respeito aos conteúdos exibidos, isto é, a mostrar filmes feitos por africanos para um público africano, como também ao debate mais amplo sobre os meios de produção e circulação das obras. Trata-se de um embate cultural mas também político e econômico. Tal como destacou o escritor queniano Ngugi wa Thiong'o em um breve artigo intitulado “A descolonização da mente é um pré-requisito para a prática criativa do cinema africano?”²³ Para Thiong'o inclusive a descolonização das telas era um processo fundamental para a ruptura com as formas de dominação do imaginário, devendo ocorrer em paralelamente à descolonização econômica e, por extensão, tecnológica. Diz o escritor:

O ato da produção, da disponibilidade, a quantidade, a essência do cinema africano, por assim dizer, é sem dúvida, o pré-requisito mais óbvio. É necessário que existam filmes feitos por africanos sobre a condição africana, antes que se possa falar sobre o cinema africano. Os recursos para a produção de filmes, sua distribuição e acessibilidade ao público são fatores indispensáveis para a existência de uma cinematografia. Como no caso da literatura, deve haver

22. Por imagens eurocêntricas compreende-se também as imagens produzidas em Hollywood, pois segundo Stam e Shohat, ainda que inventado na Europa, foi na indústria cinematográfica estadunidense que esta perspectiva ganhou as proporções hegemônicas que possui. Assim que depois de um certo tempo, em termos de cinema, “eurocêntrico” quer dizer de fato “hollywoodiano”. Cf. SHOHAT, Ella, STAM, Robert. *Critica da imagem eurocêntrica*. São Paulo: Cosac&Naify, 2006, capítulo 1.

23. Ngugi wa Thiong'o, “A descolonização da mente é um pré-requisito para a prática criativa do cinema africano”. In BAMBA, Mohamed. MELEIRO, Alessandra (Orgs.). *Filmes da África e da diáspora*. Objetos de Discursos. Salvador: EdUFBA, 2012, pp 27 – 32.

quantidade – mais escritores e mais livros – antes que se possa separar o que é bom do que é ruim, o belo do feio, o relevante do irrelevante. Por isso, uma descolonização dos recursos econômicos e da tecnologia é indispensável para mais cineastas africanos, como também uma descolonização do espaço político que permita a criação de um campo democrático para que os cineastas possam confrontar questões importantes, sem medo de retaliações dos governos ou que seus filmes sejam impedidos de alcançar os seus verdadeiros públicos na África. A questão da descolonização das mentes, no entanto, é de igual importância e não pode esperar até que todos os recursos estejam disponíveis.²⁴

Os primeiros tempos do cinema africano: criação dos Festivais de Cinema de Ouagadougou

A necessidade de descolonização das telas de cinema do continente está na base do movimento que faz surgir os festivais de filmes africanos. Foi pensando nesta dimensão que Tahar Cheriaa criou o primeiro festival de cinema do continente: as Jornadas Cinematográficas de Cartago, em 1966, abrindo assim não só uma janela para exibição de filmes mas criando também um espaço político para debate das estratégias a serem seguidas visando a ampliação da difusão e políticas de incentivo à produção de cinema. As Jornada Cinematográfica de Cartago (JCC) nascem com uma perspectiva de integração geopolítica, contentando com a participação de países abaixo do Saara, tanto que o filme *La noire de...* de Ousmane Sembène ganhou o *Tanit d'or* (*Tanit de Outro*), prêmio da Jornada. Porém, fazem uma distinção entre o que os tunisianos chamam de tradições “africanas” e “árabes” que, segundo a pesquisadora inglesa Lindiwe Dovey, constitui uma das diferenças entre as JCC e o FESPACO e um possível motivo para explicar o fato da menor importância que as Jornadas possuem no contexto continental.²⁵

De todo modo, Cartago funcionou também como um ponto de encontro para os cineastas e um difusor da vontade por parte do público africano de ver nas telas filmes que contassem suas histórias. É interessante perceber que o clamor por parte dos realizadores por uma cinema africano também se encontra presente em um certo público, formado por amantes de cinema. E foi este público, composto por cinéfilos e críticos, o responsável pelo nascimento do FESPACO.

O contexto de surgimento do Festival é marcado por histórias diferentes e por vezes contraditórias entre si. Por exemplo, em conversas informais durante o FESPACO de 2015 com estudiosos do cinema e alguns realizadores mais velhos, ouvi uma versão que coloca os realizadores da 1^a geração à frente do protagonismo que criou o Festival. Contaram-me que com o intuito de expandir a proposta lançada pelas JCC, isto é, da criação de um festival de cunho pan-africano abaixo do Saara, um grupo de realizadores capitaneados por Ousmane Sembène teria iniciado o processo. Em um primeiro momento, teriam tentado efetivar o projeto em Dakar, que vinha então da realização do

24. Idem, p. 27.

25. Diz Dovey: “O ponto desta breve comparação entre as JCC e o Fespaco não é para desvalorizar a importância da primeira, cuja contribuição histórica e contemporânea para o fazer filmes africanos é indiscutível, e que é famosa pelo comprometimento apaixonado de sua audiência (haja visto o documentário *From Carthage to Carthage*). Trata-se simplesmente de um tentativa de entender o porquê da maioria dos realizadores africanos darem maior prioridade ao Fespaco que às JCC, por que o Fespaco tem sido visto, até recentemente – mesmo quando novas iniciativas entram em cena como o AMMA (*African Movie Academy Awards*) – como o moldador institucional mais importante de um certo tipo de filmes africanos”. Cf. DOVEY, Lindiwe. *Curating Africa in the Age of Film Festivals*. Nova York: Palgrave Macmillan, 2015. Edição Kindle, capítulo 4. pos. 2678 e 2694.

Festival de Artes Negras em 1966. O governo senegalês, na figura do presidente Léopold Senghor, teria declinado a ideia, fazendo com que os supostos propositores levassem a ideia para Alto Volta (nome de Burkina Faso então).

Esta versão constitui uma possibilidade atraente pois fornece ao Festival uma origem de renome, ao atribuir sua paternidade ao primeiros realizadores africanos. Contudo, ela não dialoga com algumas dimensões do contexto da época, como por exemplo, o fato de Alto Volta ser um país sem condições financeiras para patrocinar um festival de cinema, passando por uma crise econômica nos primeiros anos após a independência. Como indica a descrição de Colin Dupré:

No fim dos anos 1960, o Alto Volta era um país pequeno entre os mais pobres do mundo. Em 1969, tinha uma população de aproximadamente 5,5 milhões de habitantes. Ouagadougou, a capital, era habitada por cerca de 150.000 pessoas (...). Na mesma época, Dakar contava com quase 400.000 habitantes. Este país encravado no meio do Sahel, não chama muito atenção. Politicamente, o Alto Volta conheceu muitos períodos de instabilidade sem grande destaque.²⁶

Ao atribuir a iniciativa de criação do festival aos primeiros realizadores africanos articulados ao Estado Voltaico desconsidera-se também o fato de que as políticas de cultura por parte deste mesmo Estado praticamente inexistiam nos anos subsequentes à independência. As dinâmicas culturais daquele momento partem de iniciativas privadas, são grupos e associações culturais diversos que movimentam a vida do antigo Alto Volta. O governo de Maurice Yaméogo (1960-1966), primeiro presidente após a independência, caracterizou-se por uma verdadeira apatia com respeito às iniciativas culturais. Esta apatia contudo não contaminava a sociedade. Ao contrário, no âmbito da vida cotidiana, os cidadãos e cidadãs do novo Estado formado ansiam por dar sequência ao processo de descolonização. E coube à população local tomar esta iniciativa de abandonar a herança colonial e resgatar os valores africanos.

Em termos de articulações na esfera cultural, essa dinâmica se relaciona com o contexto continental. Vivia-se uma efervescência cultural com objetivo de reapropriação da África de suas riquezas e particularidades. A população do Alto Volta não ficou insensível a este movimento que se propagava pelos demais países recém independentes numa onda que marcava a história dos países do assim chamado Terceiro Mundo baseada na convicção que o desenvolvimento econômico e político estava atrelado à descolonização cultural e ideológica. De tal modo que é possível afirmar que na primeira década de independência a história da vida cultural do Alto Volta é marcada pelo papel decisivo da sociedade, isto é, de pessoas desconectadas do poder estatal.

Surgem então numerosas associações universitárias, escolares, étnicas compostas por intelectuais, mas não só. Entre as mais importantes estão a Associação Voltaica para a Cultura Africana (AVCA), criada em 1963 e presidida pelo renomado historiador Joseph Ki-Zerbo e o Círculo de Atividade Literária e Artística do Alto Volta (CALAHV, sigla em francês), liderada por Augustin Sondé Coulibaly.²⁷ Mais uma vez, na conexão com as tendências continentais, essas associações se integram ao movimento de emancipa-

26. Idem, p.98

27. Babo Éric Benon, "Panorama des politiques culturelles du Burkina Faso, 1960 – 1991", *apud* Dupré, Op. cit, p. 85.

ção se tornando também defensoras de um nacionalismo do ponto de vista interno e de uma atitude pan-africana internacionalmente. De acordo com Dupré, Yaméogo não soube se posicionar em meio aos debates ideológicos dos primeiros anos após a independência da dominação francesa. Já o governo de seu sucessor, o general Aboubacar Sangoulé Lamizana não só percebeu as movimentações das dinâmicas culturais como, curiosamente, elegeu o cinema como aérea de maior interesse, como se verá a seguir.

O cinema se vê representado pelas atividades do Centro Cultural Franco-Voltaico (CCFV) no âmbito das associações culturais que se destacam naquele momento. Em 1968, CCFV realizava frequentemente projeções e debates para um público formado por estudantes, professores e funcionários. Já nas sessões, o público frequentador do cineclube do CCFV, ciente do grau de colonização das telas, não só no Alto Volta mas também no continente, passou a demandar pela projeção de filmes africanos. A esta altura, já circulavam as informações sobre as primeiras produções do continente que ganharam fama através das notícias acerca do Festival de Artes Negras de Dakar e da primeira Jornada Cinematográfica de Cartago, ambos ocorridos em 1966. O afã da reapropriação e afirmação das culturas africanas manifestava-se também nas diversas áreas da produção audiovisual: havia uma demanda por parte dos cineastas, mas também havia um público ansioso por ver suas histórias nas telas.

Imbuídos da vontade de colaborar para o fim da invisibilidade das produções africanas, os cinéfilos do CCFV reuniram em novembro de 1968 e propuseram a criação de um festival de cinema africano em Ouagadougou para as atividades do ano seguinte. A mesma inquietação de Tahar Cheriaa quanto da criação das JCC se percebe presente aqui: além dos filmes, era preciso promover a circulação destas imagens, fazer com que elas chegassem a um público mais amplo. E assim, por duas semanas, entre 1 a 15 de fevereiro de 1969, aconteceu a primeira edição do Festival de Cinema Africano de Ouagadougou, a partir de uma iniciativa privada e desconectada das dinâmicas oficiais do Estado voltaico.

Em realidade, segundo o cineasta Gaston Kaboré houve um verdadeiro lobby da parte de todos envolvidos para conseguir algum tipo de apoio do governo. Por conta disto, foi possível obter descontos em taxações que tornaram possível o orçamento do Festival. Além disto, houve também a colaboração direta do presidente Lamizana que investiu seu próprio dinheiro (algumas centenas de milhares de Francos CFA) para a realização do evento. A edição de 1969 aconteceu sob “a Alta Patronagem do Chefe de Estado”, nome dado a este apoio direto do presidente, mas que não era só formal. Lamizana passou a participar das atividades do Festival, recebendo pessoas (como por exemplo o Diretor Geral da FEPACI – Federação Pan-africana de Cineastas) e participando de reuniões. No artigo de Diawara sobre o FESPACO, ele afirma ainda que o Ministério da Cooperação Francesa, “o maior produtor de filmes africanos” nas palavras do crítico malinês, também teria participado da organização.²⁸

De forma contrária, portanto, ao ouvido nas falas informais durante a última edição do Festival, o FESPACO surge de iniciativa popular e privada, sem grande participação efetiva dos pioneiros do cinema africano e sem o apoio formal do Estado voltaico. Este só viria em 1972, com a institucionalização do evento e a alteração do nome para Festival de

28. Diawara, Op.cit., p.129.

Cinema Africano de Ouagadougou para Festival Pan-africano de Cinema de Ouagadougou. Porém, instigada pela hipótese de protagonismo dos pioneiros do cinema africano na elaboração do FESPACO e não tendo encontrado indícios para tal, me perguntei então sobre como teria sido a participação deles neste momento inaugural.

Afinal de contas, das muitas histórias contadas sobre o FESPACO, são lendárias as que falam das reuniões dos cineastas à beira da piscina no Hotel Indépendence, em uma mesa situada à frente do quarto onde se hospedava Ousmane Sembène. Muito do lugar do realizador senegalês como pai do cinema africano se relaciona às articulações e encaminhamentos resultantes dessas reuniões ocorridas durante o FESPACO. Para que se tenha uma ideia, há em Ouagadougou uma praça no centro da cidade, no caminho para a sede do Festival, que se chama Praça dos Cineastas. Inaugurada em 1987, tem em seu centro uma escultura que lembram latas de rolos de filmes em película empilhados verticalmente e que, se imaginamos na horizontal, se assemelha a uma câmera. Em frente a esta escultura, no início de uma das avenidas há uma série de estátuas de realizadores que foram ganhadores do prêmio principal do FESPACO. Ali vemos perfilados Gaston Kaboré, Idrissa Ouedraogo, Souleymane Cissé. E a frente de todos, Sembène que nunca ganhou o *Étalon* de Yennenga mas, como se vê, foi uma figura decisiva na história do Festival. A estátua de Sembene foi colocada ali em 2009, em cerimônia de libação durante a 1^a edição que aconteceu após sua morte (ocorrida em junho de 2007) e é como um local de “peregrinação” para os que vão ao FESPACO.

A presença de parte desta geração pioneira de realizadores na primeira edição do Festival de Cinema Africano de Ouagadougou está em grande medida centrada na exibição de seus filmes e na participação dos debates que levaram à ampliação da proposta para a segunda edição em 1970. Deste modo, pode-se afirmar que a iniciativa da criação do Festival de Cinema Africano estava em consonância com as ações dos pioneiros do cinema africano, mas não foi protagonizada pelos mesmos. Dovey em uma breve passagem de seu livro sobre a curadoria de filmes africanos em tempos de festivais de cinema, menciona que Sembène e outros cineastas estariam articulados a este grupo criador do Festival, mas não fornece detalhes a respeito. “O Fespaco iniciou em 1969 como um festival organizado por um grupo de indivíduos, *incluindo cineastas como Sembène*, vagamente conectados através do Centro Cultural Franco-Voltaico em Ouagadougou”, diz a pesquisadora.²⁹ Seja como for, todo este cenário nos faz pensar que o mesmo anseio por ver nas telas imagens africanas que levou os cineastas da primeira geração a fazer filmes, também estava presente em certa medida na população local que propôs o festival.

Na escassa bibliografia sobre o nascimento do Festival, do mesmo modo que pouco se fala da atuação dos realizadores, pouca atenção também é dada aos antecedentes históricos das políticas culturais de Alto Volta e à conexão com contexto mais amplo do que se passava no continente. De um modo geral, a ênfase nas análises recai sobre a quantidade de filmes e países, os recursos empregados e as dinâmicas culturais surgidas a partir de então. Na argumentação de Dupré, em consonância com os passos de Hamadou Ouegdraogo na obra de referência citada anteriormente, parte-se do estudo das políticas culturais da época para demonstrar a origem popular do FESPACO a partir

29. Dovey, Op. cit, cap. 4, pos. 2711.

da iniciativa de um grupo de pessoas que frequentava as sessões do cineclube do Centro Cultural Franco-Voltaico, sendo mesmo possível afirmar que a interação da população burkinabé com o cinema, fato que impressiona a todos que alguma vez já estiveram no FESPACO, está na origem mesma do Festival, tornando sua história ainda mais singular.

Durante quinze dias em 1969, Ouagadougou viveu o seu *début* como centro de referência para o cinema africano. Nesta primeira edição, além de Alto Volta, estavam presentes filmes de 6 países africanos (Senegal, Níger, Camarões, Mali, Costa do Marfim e Benin) e dois países europeus (França e Países Baixos), no total foram exibidos 23 filmes. Todas as obras selecionadas foram exibidas em pé de igualdade.³⁰ Os filmes de Sembène (*Borrom Sarret e La Noire de...*), Alassane (*O Retorno de um aventureiro*, *La bague du Roi Koda e Aouré*), Oumarou Ganda (*Cabascabo*), Marcel Camus (*Orfeu Negro*) e Jean Rouch (*Mogho Naba, Bataille sur le grand fleuve e Jaguar*) partilharam irmãamente as telas da cidade, por exemplo, com *Bambo*, filme produzido pelo Câmera-Clube do Liceu Técnico de Bamako pois não havia ainda aqui premiação. Isto porque o objetivo do Festival era “fazer o povo descobrir e promover o cinema africano que era em sua maior parte ignorado. O propósito deste encontro era, portanto, mostrar que existe *um cinema africano, que era feito na África, por africanos, com temas africanos*” (grifos meus).³¹

Correspondendo à expectativa dos organizadores, a participação do público foi intensa. Nas duas semanas do Festival 10.000 espectadores assistiram os filmes apresentados, nas nove salas disponíveis. Sembène, Alassane, juntamente com Oumarou Ganda e Timité Bassori em entrevista a uma revista local, disseram que o festival lhes satisfizeram plenamente pois o público estava presente e também porque puderam ver produções de outros realizadores africanos. Mais ainda, que o evento se mostrou uma ocasião de encontro e debate sobre o futuro da indústria cinematográfica na África.³² A entrevista em si aponta para o fato da imprensa também ter se interessado pelo Festival. Assim que dos filmes apresentados, passando pela presença dos cineastas e comparecimento do público, ao interesse da imprensa, a primeira edição do Festival de Cinema Africano de Ouagadougou foi um sucesso. Na avaliação de Dupré, este sucesso deve levar em conta, além do papel fundamental dos organizadores do Festival, o investimento pessoal (quase espontâneo) do presidente Lamizana na efetivação do evento.

A segunda edição do Festival de Cinema Africano ocorreu entre 1 e 15 de Fevereiro de 1970 e foi ainda mais bem sucedida que a primeira. Desta vez, além de mais recursos, filmes, países, cineastas e público, o Festival alcançou desdobramentos na política de audiovisual da região que marcaram a história do cinema africano naquele momento. Foram exibidos 37 filmes, entre eles *Mandabi* (1969) de Sembène, *La femme au couteau* (1968) de Timité Bassori e *La voix* (1968) de Slim Riad. No âmbito dos países participantes, a novidade ficou por conta da inclusão dos países do Magreb (Tunísia e

30. Sobre a quantidade de filmes exibidos na primeira edição do Festival de Cinema Africano de Ouagadougou, Diawara (Op. cit, p.129) afirma que foram 25 filmes, já Dupré, mais uma vez seguindo as informações de Hamidou Ouédraogo, diz que foram 23 no total. Diawara inclui o Mali na lista, mas não fala do Benin. Dupré, ainda que cite o filme do Liceu de Bamako, não coloca o Mali no quadro de países. Aqui optei, por seguir a lista de filmes de Dupré, o que me levou a incluir Mali (filme do Liceu Técnico), Costa do Marfim e Congo, com os curtas metragens de *Mouna ou le rêve d'un artiste* de Henri Duparc e *Kaka-yo* de Sébastien Kamba. Entre os países, Brasil e Itália (países co-produtores de *Orfeu Negro* de Marcel Camus) não entraram em nenhuma das listas consultadas, não sendo computados aqui também.

31. Diawara, Op. cit., p. 129.

32. Dupré, Op. cit., p.97.

Argélia enviaram filmes) e também de Gana. O Festival ampliava de vez seus horizontes, dando início à concretização do ideal pan-africano presente desde o primeiro momento na intenção dos organizadores, se expandindo para além das fronteiras da antiga delimitação colonial francófona. O público praticamente dobrou, atingindo a marca de 20.000 frequentadores, “apesar do desinteresse evidente da imprensa ocidental e um descaso flagrante da Embaixada da França”.³³

A respeito das políticas de audiovisual, a edição de 1970 marca um momento singular na história do cinema africano. Neste ano, Alto Volta rompeu com o monopólio das companhias francesas SECMA e COMACICO com respeito à distribuição de filmes e à programação das salas de cinema. Assim como a história do nascimento do Festival tem a singularidade da participação do General Lamizana no financiamento que foi decisivo para sua realização, a nacionalização da distribuição de filmes e das salas de cinema no então Alto Volta contaram com a intervenção decisiva de um militar neste processo. O responsável pela ruptura foi Intendente Militar Tiémolo Marc Garango, então Ministro das Finanças e Comércio. Colocado no poder por Lamizana, Garango era conhecido pela forma austera como lidava com a economia voltaica. O rigor militar era empregado nas ações econômicas com a finalidade última de tirar o Alto Volta da crise pela qual passava. Austeridade era tamanha que a população burkinabé³⁴ passou a designar o período de recuperação econômica que o Intendente estava a frente do Ministério, 1966 a 1975, de “a Garangosa”.

Com o sucesso das projeções e a presença crescente do público das salas, a renda fruto da bilheteria chamou atenção de Garango que em agosto de 1969, meses após a bem sucedida primeira edição do Festival, criou uma taxa que aumentava em 25% o preço dos bilhetes. O imposto seria destinado às comunas das cidades onde as salas se localizavam. Diante da iniciativa do governo, ambas as companhias monopolistas se viram contrariadas em seus interesses que se recusaram a dialogar com o governo e lançaram um ultimato: caso a taxa não fosse revogada, as salas seriam fechadas no dia 1º de janeiro de 1970.

Perante esta dura resposta, Garango tentou ainda mais uma vez algum tipo de diálogo. Outra vez rechaçado pelas empresas que de fato fecharam as salas no dia 02 de janeiro. O governo voltaico reúne então um Conselho Extraordinário para solucionar o problema pois se comprehende que o que está em jogo é a soberania do Estado. A esta altura, as autoridades já estavam sensíveis à condição de invisibilidade e das dificuldades de produção e distribuição enfrentadas pelo cinema africano. Soma-se a isto o papel decisivo que um dos fundadores do Festival de Cinema Africano, François Bassoleil viria a desempenhar.

Segundo Dupré, Bassoleil que então era Diretor do Serviço de Informação, foi

33. Idem, p. 103.

34. O nome burkinabé é epiceno, invariável em gênero e em número, segundo o dicionário Larousse (Dupré, 2012, p.17). Em realidade, não há uma tradução para o português em uma única palavra para designar o gentílico de Burkina Faso. Assim, se fala burkinabé e não “burquinense”, pois como o nome vem de duas línguas locais, não é adequada esse tipo de terminação. Motivo pelo qual aqui optei manter burkinabé tal como encontrado nas literaturas sobre o país e o cinema local. O nome Burkina Faso substituiu a designação colonial de Alto Volta e é composto por palavras que vêm das etnias dioula e morée, cujas línguas são faladas pela maioria da população. Burkina, significa homem íntegro em morée, Faso, em dioula quer dizer casa, terra, país e bé em peul (outra etnia da região) quer dizer aquele que habita. Desse modo, Burkina Faso significa “o país dos homens íntegros” e burkinabé aquele que habita o país dos homens íntegros.

chamado para participar do Conselho e levou para a discussão as demandas contemporâneas dos cineastas e do movimento de liberação das telas africanas. São estas mesmas demandas que em 1971 resultaram na criação da FEPACI, Federação Pan-africana de Cineastas, instituição que até o presente trabalha na melhoria das condições da produção e distribuição dos filmes africanos.³⁵ Hamidou Ouédraogo conta que Bassolet convenceu o auditório que era chegada a hora de nacionalizar as salas de cinema. E assim, em 5 de fevereiro de 1970, o General Lamizana assina o decreto que interrompe a “atividade unilateral” em Alto Volta da SECMA e da COMACICO e cria um estabelecimento público de caráter comercial e industrial, voltado para exploração das salas de cinema e distribuição de filmes no território nacional, assim como da promoção das atividades relacionadas direta ou indiretamente ao cinema, a SONAVOCI, Sociedade Nacional Voltaica de Cinema.

A iniciativa de nacionalização das salas de cinema e dos mecanismos de distribuição e produção de filmes, aliados ao sucesso da segunda edição do Festival e Filmes de Africanos, fez com a que outros países de região se animassem a criar políticas de audiovisual e rompessem com o monopólio francês sobre as salas de cinema do oeste africano. Estimulando a todos envolvidos a ampliar a iniciativa do Festival. Como diz Diawara:

A ação simbólica de Alto Volta contra as distribuidoras estrangeiras e a exposição dos filmes africanos nas duas *Semanas de Cinema* também encorajaram os cineastas do continente (a Federação Pan-africana de Cineasta – FEPACI) a se unir com o governo voltaico e mudar *Semana de Cinema* em um festival continental que pudesse colocar os filmes em competição e conceder prêmios. A segunda fase dos eventos de filmes em Ouagadougou começou com o inovações qualitativas e quantitativas e um novo nome: o Festival Pan-africano de Cinema de Ouagadougou. (grifos meus).³⁶

Os grifos colocados na forma pela qual Diawara chama o Festival de Cinema foram para destacar uma confusão que aponta para a ausência de pesquisas sobre o Festival comentadas anteriormente. Diawara, como muito outros comentadores e também parte da imprensa, chama as duas primeiras edições da iniciativa de Ouagadougou de “Semana de Cinema”. Segundo Dupré, essa confusão de nomes teve início após 1970, quando algumas mídias impressas começaram a chamar assim o Festival sem nenhum motivo aparente –desconsiderando, inclusive, que os dois festivais duraram 15 dias cada e não uma semana. Fato é que este nome ganhou fama e, a meu ver, acabou se tornando um meio de distinção entre a etapa inicial do FESPACO e a forma pela qual ele se desenvol-

35. Criada em 1969, a Federação Pan-africana de Cineastas – a FEPACI – é um espaço fundamental na construção das cinematografias africanas, que surge com o propósito de dinamizar a indústria de cinema no continente, tendo como foco não apenas a produção mas também a exibição e distribuição de filmes. Ao longo dos seus 47 anos de existência, a FEPACI instaurou um campo de trocas e debates entre cineastas de diferentes regiões, ao mesmo tempo que estimulou a criação de mecanismos nacionais no âmbito das políticas culturais dos Estados africanos para a promoção e expansão do cinema. De acordo com Manthia Diawara, a história da FEPACI constitui mesmo um ponto crucial para compreensão do desenvolvimento da produção de filmes no continente africano. Em realidade, comproendo que além do desenvolvimento da produção de cinema, é possível entender em parte os atuais dilemas e desafios postos hoje no horizonte da indústria de filmes africanos através da análise da história recente da Federação. Cf. Diawara, Op. cit., capítulo 4 e também a página da Federação na internet: <<http://www.fepacisecretariat.org/>>.

36. Diawara, Op. cit., p.131.

veu após 1972, com a terceira edição. Contudo, para o historiador francês, mesmo que seja difícil indicar a origem dessa deformação, ela se torna significativa pois indica o estado das pesquisas e da qualidade do jornalismo sobre o Festival. Ele acusa também o próprio Festival de tanto dificultar o acesso à informação quanto da má preservação dos documentos que tratam da fundação do evento. “Se o festival houvesse empreendido uma política de conservação, o problema jamais se colocaria nesses termos. Para o período de 1969-1979 não há documento algum”.³⁷ Vemos assim que a questão dos acervos do cinema africano também constituem um tema para preocupação e pesquisa dos estudiosos interessados no assunto.

FESPACO e a luta pela descolonização das telas

“Facilitar a disseminação dos filmes africanos, assim como permitir contatos e confrontações de ideias entre realizadores. O objetivo era também contribuir para o desenvolvimento como meio de expressão, educação e uma forma de elevar as consciências”³⁸, assim a direção do FESPACO definiu os objetivos do festival em documento de 1985. Como se percebe, os objetivos são em certa medida, os mesmos das intenções das edições iniciais, porém ampliados. É na 3ª edição, ocorrida em março de 1972, que surge a premiação com o troféu *Étalon de Yennenga*. De acordo com as regras de então, apenas poderiam concorrer os filmes africanos. A competição só seria aberta à diáspora ao final dos anos 1980, como fruto dos esforços do cineasta da Mauritânia Haile Gerima, que há muito tempo encontra-se radicado nos Estados Unidos.³⁹

É nesta edição também que o governo de Burkina Faso institucionaliza o FESPACO e definitivamente o festival passa ser uma instituição do Estado. Essa apropriação, segundo Lindiwe Dovey, era organizacional, financeira e também ideológica, com o Estado financiando a maior parte do Festival. Para Dovey, essa integração com o Estado foi definitiva também para que o FESPACO sobrevivesse aos sucessivos golpes de estado e diferentes regimes. Independentemente de quem estivesse à frente do governo, o Estado burkinabé sempre se organizou para seguir na promoção do cinema.⁴⁰ Isto ocorreu com a saída de Lamizana e a entrada de Thomas Sankara. E depois, com o assassinato de Sankara e a tomada de poder de Compaoré. E também recentemente, com a queda de Compaoré, a tentativa de novo golpe militar, as subsequentes revoltas populares e o estabelecimento enfim de um novo governo democrático com Marc Kaboré. Nesses quase cinquenta anos, o cinema tem sido o elemento econômico e cultural que coloca Burkina Faso em destaque no mundo. Não fosse o FESPACO, Burkina Faso, um país cuja economia está centrada na exportação de algodão, um dos últimos colocados na classificação do continente feito pelas Nações Unidas de acordo com o Índice de Desenvolvimento Humano.

37. Dupré, Op. cit., p. 93.

38. Ver Diawara, Op. cit., p.130.

39. Sobre a premiação da diáspora, é relevante destacar que tratava-se de um prêmio separado, denominado Paul Robeson, em homenagem ao ator estadunidense militante da causa negra. E também que o ganhador da primeira edição do prêmio foi o filme brasileiro *Ori*, de Raquel Gerber sobre a vida da historiadora e militante do movimento negro Beatriz do Nascimento.

40. Dovey, Op. cit., pos. 2727.

A partir de 1972, o Festival deu o tom da trajetória que seguiria nas décadas subsequentes. Cada vez mais países e pessoas passaram a participar. Em treze anos, de 1972 para 1985, o público quintuplicou, indo de 100.000 para aproximadamente meio milhão de pessoas. Aumentaram também as premiações e o Festival começou a gozar de prestígio também fora do continente. Essa escala seguiu em expansão e o número de espectadores em 2009 chegou quase a 1.100.000 pessoas.⁴¹ Em 2009 também estiveram presentes no Festival cerca de 90 países, da África e afrodiáspora.

Em 1973, se altera a periodicidade e o FESPACO passa a ser bienal, ocorrendo nos anos de terminação ímpar. Isso para que não ocorresse a coincidência com as Jornadas Cinematográficas de Cartago, que passaria a ocorrer nos anos pares. Os organizadores constataram que a anuidade prejudicava a inscrição de filmes, pois por vezes não havia tempo para finalização de filmes no intervalo de um ano, como também percebeu-se que as projeções começavam e se repetir nos festivais irmãos. A FEPACI foi fundamental na articulação dos Festivais das lutas pelo desenvolvimento do cinema africano, e na descolonização das telas.

Consolidava-se cada vez mais no âmbito das discussões do FESPACO a necessidade de se ampliar o debate sobre a circulação dos filmes. Como se viu, desde o primeiro momento o Festival explicitava claramente uma forte oposição contra formas de distribuição de filmes francesa que monopolizavam o mercado na África do Oeste. E esta crítica seguiria mesmo depois da nacionalização das salas em Burkina Faso. Para descolonizar as telas era preciso descolonizar a produção e também as formas de circulação dos filmes. A nacionalização das salas em Burkina Faso e nos países vizinhos deram o pontapé inicial mas ainda havia uma longa trajetória a ser percorrida visando que, dentre outras coisas, os Estados se engajassem no desenvolvimento dos cinemas nacionais. Cheriaa proferiu essa urgência reiteradas vezes, como mencionado, “Quem possui a distribuição, possui o cinema”, disse o tunisiano em 1978.⁴²

Em realidade, a década de 1970 foi um momento de extrema tensão entre distibuidores e realizadores, sobretudo os que estavam afiliados a FEPACI. O crescimento do FESPACO só acirrou esse conflito, como aparece retratado no documentário do cineasta tunisiano Férid Boughedir, *Camera Afrique* (1983), no qual faz um balanço do cinema africano vinte anos após o seu surgimento. Em um trecho do filme, é mostrado um debate entre o presidente da principal companhia francesa fornecedora de filmes para a África do Oeste. Ele afirma estar ali no intuito de ajudar o desenvolvimento na política de cinema e se diz desapontado com a produção de filmes africanos, pois “as tradições africanas do continente não estão traduzidas nas obras. Ao invés disto, vemos gritos de revolta”, diz J. C Edeline. Moustapha Alassane, um dos pioneiros do cinema africano e presente desde a primeira edição do FESPACO e também na formação da FEPACI, em resposta à hipocrisia e à crítica de Edeline, declara: “Se nossa cultura lhes interessasse, vocês iriam querer de fato trabalhar conosco. Mas não. Você está aqui para negócios e não admite. Se você admitir isso, podemos tentar trabalhar”. Naquele momento, como forma de retaliar a expansão do cinema africano e tentar voltar o público contra os

41. Cf. “Gráfico de evolução da participação no Fespaco”, in Dupré, Op. cit., p. 382. Dovey, com base em outras referências, discorda para menos na quantidade de participantes. Segundo ela, seriam 400.000 em 1987 e entre 500 e 600.000 pessoas em 2009. Dovey, Op. cit. Pos. 2785.

42. Tahar Cheriaa, “Écrans d’Abondance ou Cinémas de Libération en Afrique”, apud Dupré, Op. cit., p.115.

realizadores e festivais que surgiram, sete países africanos (Alto Volta, Guiné, Quênia, Tanzânia, Congo, Ghana e Madagascar) estavam sendo boicotados pelos fornecedores ocidentais por terem nacionalizado os sistemas de importação e distribuição de filmes.

O público sempre esteve no centro de todas as preocupações e interesses dos realizadores e dos criadores do FESPACO. Como dito anteriormente, é de interesse em mostrar os filmes aos africanos que nasce o FESPACO. Tal como podemos ler nas palavras de Alimata Selimbéré, que foi a primeira mulher secretária geral do FESPACO durante a era Sankara, em entrevista concedida a Lindiwe Dovey:

A motivação [para fundar o Fespaco] foi, à luz da emergência dos cineastas africanos com filmes feitos no território africano, mostrar seus filmes para as audiências africanas porque eles não tinham a oportunidade de mostrar seus filmes em cinemas. Então, nós mostrávamos os filmes, o povo vinha ver e os diretores debatiam entre eles e com a audiência. Dessa maneira, os diretores puderam entender o que o público espera dos cineastas. E também, entre eles mesmos, os realizadores tinham oportunidade de estarem juntos e discutir suas obras. Assim, [o Fespaco] era uma ocasião para trocas de experiências uns com os outros. E, ao mesmo tempo, em que poderiam falar com o público o que pensavam sobre os próprios filmes.⁴³

A narrativa de Salembéré tem foco nas duas inspirações maiores do Festival: a relação entre os realizadores e o público africano e, em segundo lugar, a relação entre os próprios realizadores. O Festival de Ouagadougou se caracteriza pela paixão do público, paixão que venceu as barreiras do cinema comercial que circulava e circula até os dias de hoje no continente. E que mesmo com todos os problemas organizacionais (essa qualidade negativa também virou uma marca registrada do Festival), ainda assim segue fascinando todos aqueles que o frequentam. As tensões e amores que o Festival desperta são patentes. Como no trecho a seguir que encerra um outro artigo de Manthia Diawara sobre o FESPACO e com o qual também vou concluindo estas reflexões. Diz Diawara:

Domingo, 8 de março de 2009. Quando abandono o Hotel Indépendence para ir apanhar o avião de volta para Dakar e Nova York, olho uma última vez para o cartaz de Sembène. Mas eu sei que regressarei para vir ao Fespaco. Ouaga é a casa do cinema africano e, tal como disse Sembène, temos que o proteger dos predadores da cultura africana – as hienas, para usar um dos termos de Djibril Diop Mambéty. Sinto-me novamente tonificado e entusiasmado pelo cinema africano. Paris, Nova York e Milão podem contribuir para a glória do cinema africano, mas não deveriam poder substituir Ouagadougou ou corremos o risco de acabar como aquilo que o meu amigo Balufu Bakupa-Kanyinda chama de *Cinéma de Haute Couture*, ou seja, um cinema talhado à medida de uma visão eurocêntrica da África.

Tenho de admitir que perdoei há muito os organizadores do festival por aquilo que eu interpreto como o desprezo pelos cineastas e críticos africanos em favor de turistas europeus e de pequenos burocratas. (...) Deixo o Fespaco repleto da energia que retiro de Sembène e de todos os cineastas e amigos que encontrei e interagi; deixo o Fespaco já com saudades da sala exterior do Ciné Oubri, com seus lugares de madeira e cimento e as grandes garrafas de cerveja Sobbra que se podem comprar no recinto. Deixo Ouaga mais enriquecido pelas muitas

43. Dovey, Op. cit., pos.2773.

histórias e definições do cinema africano dos amigos que sentaram comigo à beira da piscina do Hotel Indépendence.⁴⁴

Considerações Finais

O presente artigo buscou elaborar um esboço das dinâmicas envolvidas nestes primeiros tempos do cinema africano. São múltiplas as possibilidades de abordagem da história do cinema africano, mas indubitavelmente, acompanhar seus desdobramentos a partir do nascimento do maior festival do continente constitui um caminho profícuo, pois não só lida com as questões relacionadas às dimensões políticas e econômicas e como estas se refletem no setor audiovisual, mas também, possibilita perceber a dimensão formativa presente na base do Festival, aliás como nas questões curatoriais de um modo geral.

Propor a realização de um Festival nada mais é se dedicar a formar público para o cinema e este constitui, ainda nos dias de hoje, um dos maiores desafios para as cinematografias africanas. Em certo sentido, essa foi a minha intenção ao abordar aqui essa história, pois como dito anteriormente, ainda são poucos os trabalhos acadêmicos nesse recorte existente em português, na mesma medida que ainda é relativamente pequeno o interesse do público brasileiro pelo cinema africano. Espero assim ter ajudado a compreender a frase mencionada no início deste texto, pois estou convicta desde a primeira vez que vivenciei o Festival que, de fato, os que amam o cinema africano, vivem o FESPACO.

» Este artigo, gentilmente cedido por Janaína Oliveira, foi publicado originalmente em: *Odeere*: revista do programa de pós-graduação em Relações Étnicas e Contemporaneidade – UESB. Ano 1, n.1, v. 1, Janeiro – Junho de 2016. DOI: <<https://doi.org/10.22481/odeere.v0i1.1533>>. Agradecimento especial a revista *Odeere*.

Referências

BAMBA, Mohamed; MELEIRO, Alessandra (Orgs.). *Filmes da África e da diáspora*. Objetos de Discursos. Salvador: EdUFBA, 2012.

BAKARI, Imruh; CHAM, Mbye. *African experiences of Cinema*. Londres: British Film Institute, 1996.

BARLET, Olivier. *Les Cinémas d'Afrique noire : le regard en question*. Paris: L'Harmattan, 1996.

_____. Femmes et Hommes dans le cinéma d'Afrique Noir. Disponível em <http://www.africancultures.com/php/index.php?nav=article&no=1738>. Acessado em 10/10/2013.

CHAM, Mbye. Film and history in Africa: a critical survey of current trends and tendencies. Disponível em: <<http://www.africanfilmny.org/2011/film-and-history-in-africa-a-critical-survey-of-current-trends-and-tendencies/>>. Acesso em 20 de agosto de 2015.

44. DIAWARA, Manthia; DIAKHATÉ, Lydie. *Cinema Africano. Novas formas Estéticas e Políticas*. Lisboa: Sextante/Porto Editora, 2011. p. 52.

CHAUVIN, Stéphanie. Le cinéma colonial et l'Afrique 1895-1962. *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, n. 43, Jul. - Sep., 1994, p. 143-144.

DIAWARA, Manthia. *African Cinema: politics and culture*. Indiana University Press, 1992.

_____. DIAKHATÉ, Lydie. *Cinema Africano. Novas formas Estéticas e Políticas*. Lisboa: Sextante/Porto Editora, 2011.

DOVEY, Lindiwe. *Curating Africa in the Age of Film Festivals*. Nova York: Palgrave Macmillan, 2015. (Edição Kindle)

DUPRÉ, Colin. *Le Fespaco, une affaire d'État(s)*. Festival Panafricaine de Cinéma et Télévision de Ouagadougou (1969-2009). Paris : L'Harmattan, 2009.

RUELLE, Catherine; TAPSOBA, Clement (Orgs). *Afriques 50: Singularités d'un cinéma pluriel*. Paris: L'Harmattan, 2005.

MEDJIGBODO, Nicole. Afrique cinématographiée, Afrique cinématographique. *Canadian Journal of African Studies / Revue Canadienne des Études Africaines*, v. 13, n. 3 (1980), p. 371-387.

MELEIRO, Alessandra (Org.). *Cinema no Mundo: indústria política e mercado*. v. 1: África. São Paulo: Escrituras Editora, 2007.

ROUCH, Jean. Situation et tendances du cinéma en Afrique. UNESCO. *Premier catalogue sélectif international de films ethnographiques sur l'Afrique noire*. Paris: Le Presse Saint Augustin, 1967. p. 374-406.

SANOGO, Aboubakar. In Focus: Studying African Cinema and Media Today. *Cinema Journal*, v. 54, n. 2, 2015, p. 114-119.

SHOHAT, Ella, STAM, Robert. *Crítica da imagem eurocêntrica*. São Paulo: Cosac&Naify, 2006.

SHERZER, Dina (Ed.). *Cinema, Colonialism e Post Colonialism: perspectives from the French and Francophone world*. Austin: University of Texas Press, 1996.

SWADOGO, Boukari. *Les Cinémas Francophones Ouest-Africains (1990 – 2005)*. Paris: L'Harmattan, 2013.

UKADIKE, Frank Nwachukwu. *Black African Cinema*. California: University of California Press, 1944. (Versão Kindle)

_____. *Questioning African Cinema*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002. (Versão Kindle)

UNGAR, Steven. Making Waves: René Vautier's *Afrique 50* and the emergence of the colonial cinema. *L'Esprit Créateur*, v. 51, n. 3, 2011, p.34-46.

DECOLONIZING SCREENS: FESPACO AND THE EARLY DAYS OF AFRICAN CINEMA

Janaína Oliveira

Translation: Henrique Cotrim

Introduction

“When we love cinema, we live FESPACO”. This phrase is read on a street banner now immortalized in a photo by Michel Ayrault.¹ The banner, hung on a street in the center of Ouagadougou, capital of Burkina Faso, gives us a hint of how important this Festival is for African cinema: to love (African) cinema is to live the Pan-African Film and Television Festival of Ouagadougou. Created in 1969, FESPACO is a key part of the trajectory of African cinema, so much so that, by looking at this festival’s history, we can find a guide thread to understand the various nuances, dynamics and complexities that point to the course of events that filmmaking went through in the continent over the past five decades.

FESPACO is the second film festival created in Africa—the first was The Carthage Film Festival (CFF) in 1966—and, still in its first editions, became the largest one in the continent. To have an idea of the size of the event, its latest edition, held in 2015, featured 134 films, selected out of 720 films received, that were screened across the seven days of the Festival. Screenings happened throughout the day in theaters located in the center and on the outskirts of Ouagadougou. Not to mention that the Festival’s opening and closing ceremonies were held in the football stadium, with presentations of dance, music, acrobatics, and fireworks. It is a party open to the public that mobilizes the entire capital.²

All the elements that make up the history of FESPACO—namely, the events that led to its creation, the filmmakers, films and countries that took part in it, the winners of the *Étalon de Yennenga*³ (an award bestowed to films in the competitive screening), the various awards distributed,⁴ the public’s acclaim, the presence of the international media—have served filmmakers, curators, researchers and film scholars as both a thermometer of cinematic trends and a reference for cultural policies found in the

1. Ayrault is a documentary photographer and took a series of photographs about FESPACO between 1995 and 2007. Colin Dupré added a selection of these photos to his book, including the one mentioned in the text. See DUPRÉ, Colin. *Le Fespaco, une affaire d'états* (1969-2009). Paris. L'Harmattan: 2009.

2. Ceremonies traditionally take place at the *Stade du 4 Août 1983*, named after the Revolution that took place on August 4, 1983 when Captain Thomas Sankara seized power, transforming Upper Volta into Burkina Faso. In the Festival edition that took place in 2015, however, the opening and closing of FESPACO took place in a closed stadium with increased security. This was due to the political events that occurred in October of the previous year when a popular uprising led to the fall of the regime of then President Blaise Compaoré, who had been in power for 27 years. Compaoré was responsible for the Sankara murder on October 15, 1987, he was his childhood friend and right-hand man.

3. Since the 1972 edition, FESPACO’s main prize has been the *Étalon de Yennenga*, literally, the “Stallion of Yennenga.” It is a statuette that represents Yennenga, queen of the Mossi kingdom, mounted on her horse. The image is part of the country’s founding story, according to which Yennenga would have fled to the region that is currently Burkina Faso, to escape a marriage ordered by her father, having to seek shelter in the region of Burkina Faso, starting a new life and, by extension, the country.

4. In addition to the prizes awarded exclusively by FESPACO, the bronze, silver, and gold *Étalons*, there are special prizes financed by partner institutions or organizations. In the last edition, there were 15 special prizes in total, among them, for example, those from UEMOA (Economic and Monetary Union of West African Countries), Canal +, Unicef, Royal Air Maroc and the African Directors Guild that was given for the first time and bears the name “Thomas Sankara Prize”. The list of special prizes can be seen at: <http://www.Fespaco.bf/fr/actualites/articles/257-palmares-des-prix-speciaux>.

continent's cinema paths. The Festival's history also has a direct connection with events and discussions around policies in the continent, such as the consolidation and crisis of the Pan-African movement and the dilemmas that can be observed in the processes of establishing nations after independence. "FESPACO is a festival that is fully integrated into the evolution of the continent".⁵

In this article, I seek to present elements that intertwine the development of African cinema with the history of FESPACO to provide not just a historical panorama of the Festival but also find elements that help understand the scenario of development of film production in Africa. The path chosen here follows the line of debates that have been taking place in a diverse field of research called "African Film and Media Studies." It is a relatively recent field of investigation consolidated around diversification, through approaches based on multidisciplinary references. More specifically, it is a path in which film production is always analyzed in a perspective that combines film production processes in Africa with considerations about the broader cultural, political, and economic contexts.⁶ In other words, the fields of aesthetics and history are seen as connected, without fixed or predetermined hierarchies but always in a relational way. As stated by Mbye Cham, one of the leading experts in African cinematography, when he says that African films "constitute a form of discourse and practice that is not only artistic and cultural, but also intellectual and political. It is a way of defining, describing, and interpreting the African experiences whose forces shaped their past and continue to shape and influence the present."⁷

The option to think relationally about aesthetic processes, policies for producing and distributing films combined with historical contexts, is also consistent with the scope of the discussions that prevail in cinema forums that take place in the continent and in the African diaspora. Discussion spaces such as, for example, the ABCD Filmmakers Meeting (created by UNESCO for discussion and promotion of cinema with filmmakers from Africa, Brazil, the Caribbean, and Diasporas) and colloquiums held during festivals. Or even in the debates in colloquiums organized regularly by CODESRIA (Council for the Development of Social Science Research in Africa) during FESPACO to bridge the gap between filmmakers and intellectuals who think about African cinema.⁸

Therefore, I will begin the reflections proposed here from the creation of FESPACO, which coincides with the early days of African cinema. Understanding the issues on the agenda at that time helps us understand the difficulties related to the impact of colonial

5. Dupré, *Op.cit.*, p.20.

6. Cf. "The debates that rage in African cinema and media encompass the fields of the theoretical, the historiographic, and the critical, and indeed include the question of the articulation of the cultural, the political, and the economic." SANOGO, Aboubakar. "In Focus: Studying African Cinema and Media Today". *Cinema Journal*, vol. 54, no. 2, 2015, p.114

7. CHAM, Mbye "Film and history in Africa: a critical survey of current trends and tendencies". Available at <http://www.africanfilmmy.org/2011/film-and-history-in-africa-a-critical-survey-of-current-trends-and-tendencies/> (viewed on August 20, 2015).

8. In the last three FESPACO editions (in 2011, 2013 and 2015, respectively) I had the opportunity to participate both in CODESRIA colloquia, as well as in forums promoted by FESPACO, with conferences, round tables, and workshops. In these forums, it is possible to see very clearly the connection between creative processes and political issues, not only audiovisual policy, but national and transnational policies. In time, it is necessary to note that at the moment few African countries do have state initiatives in the sphere of cinema, Egypt, Morocco, South Africa among these constitute the most consolidated examples. Recently, in July 2016, an initiative by the Pan African Federation of Filmmakers (FEPACI) together with the African Union created a film and audiovisual commission to create policies to encourage the production and circulation of films in the continent.

domination on filmmaking that are reflected in different ways on African productions of subsequent decades. It is about understanding, albeit briefly, the moment when Africa was not yet its own object of representation in the film industry but only existed in films through European eyes and as an audience for foreign films.

To this end, I chose to highlight here the initial moments of the Festival's history that I consider key in this path that seeks to understand the development of African cinema, namely: the first editions and the moment film distribution and theaters were nationalized in Burkina Faso. This is also the beginning of the political organization of filmmakers, with the creation of FEPACI, the Pan African Federation of Filmmakers. It is in the late 1960s and early 1970s that, in cinematographic terms, we see the expansion of *mégotage* cinema, an expression used by Ousmane Sembène to account for the production of films whose main objective was to denounce the ills and indigence caused by the European colonial domination. For the Senegalese filmmaker, considered the father of African cinema, the mission of cinema is to denounce and criticize the losses suffered by Africans due to the European exploitation—hence the idea of *mégotage* that can be freely translated as “stingy” or “miserly.”⁹ This perspective was prevalent in the first decades of African cinema and acted as a kind of program for the development of cinema.

One last observation about the bibliographic production about FESPACO. Although the Festival is one of the first in the continent and the largest of all in Africa, very little has been produced specifically about it, especially in Portuguese¹⁰. In the English-language literature there are some articles about FESPACO, with emphasis on the writings by Manthia Diawara, a Mali-born critic and scholar of African cinema and director of the Department of African Studies at New York University. There is some production in French, with emphasis on the pioneering work by Hamadou Ouegdraogo entitled “*Naissance et Évolution du FESPACO de 1969 à 1973. Les palmarès de 1976 à 1993*,” which unfortunately is sold out in bookstores and is rare to find in libraries (in Brazil, there are none). The recent study by French historian Colin Dupré, a doctoral thesis, on the history of the Festival since its creation until 2009, ends up becoming the most complete reference work on FESPACO today.¹¹ Another factor that also makes it difficult to research the history of the Festival is the absence of records of the first editions. According to Dupré, between 1969 and 1979 there is no document in FESPACO's archives, making the task of telling the story of the early years very difficult, as in what was published in the press there

9. Sembène is undoubtedly a key character for the development of cinema in the continent. The title “father of African cinema” has to do with the fact that his first short film *Borrom Sarret* of 1963 is considered as the first film made by a black African filmmaker. The interesting thing is to think that this place of “father of African cinema” was also built by Sembène’s political participation in the articulation of filmmakers and festivals, in the direction that cinema should have in the continent. In this sense, understand that he himself contributed to the construction of this identity. In documentary films about his life and work we can see the firm and decisive way of his performance in this sense, as for example in the films of Manthia Diawara, *Sembène: the making of African Cinema* (1994) and Samba Gadjo *Sembène!* (2015).

10. After 2016, the year of publication of this text in the Odeere magazine, the Black Camera, from Indiana University Press, published, in 2020, a volume with articles dedicated to FESPACO, four of which can be found in Portuguese and English in the Catalog for this edition of *Belo Horizonte Black Film Week*. See Black Camera. Vol. 12, No. 1, African Cinema: Manifesto & Practice for Cultural Decolonization, Part I: Pan-African Film and Television Festival of Ouagadougou (FESPACO): Formation, Evolution, Challenges.

11. DUPRÉ, Colin. *Le Fespaco, une affaire d’État(s)*. Festival Panafricaine de Cinéma et Télévision de Ouagadougou (1969-2009). Paris. L’Harmattan: 2009.

are a number of contradictions and gaps, as will be seen.¹² At the end of his thesis, the historian takes stock of the bibliographic and archive sources he used and explains the absence of productions about the Festival, stating that “FESPACO is still in 2009 [the year in which Dupré defended his thesis] a territory little explored by historical research.”¹³

From cinematographed Africa to Cinematographic Africa

The expressions “Afrique cinématographiée, Afrique cinématographique” were coined by the French filmmaker René Vautier and synthesize the transformations in the modes of production and circulation of moving images during the beginning of the second half of the 20th century.¹⁴ In a sense, cinematographed Africa speaks of that universe of images and practices which the director refused to corroborate when he first came into direct contact with the colonization process. Hired in 1949 by the French League of Schooling to do a report on life in the colonies of France in central West Africa, Vautier, shocked by the reality he found, refused to make a colonial propaganda film (strictly speaking, the report had pedagogical purposes). Instead, he made a film criticizing the system, denouncing the violence and abuses suffered by African peoples in the French colonies. That is how *Afrique 50* came to existence, a black-and-white short film with seventeen minutes, made in 16mm and considered the first anti-colonial film made on and in the African continent.¹⁵ The filming, editing, and broadcasting of the film were done entirely underground and Vautier was later punished by the French government and sentenced to one year and one day in prison.

The history of *Afrique 50* helps us understand the structures created by the colonial system that justify the late appearance of African cinema in the 1950s.¹⁶ When Vautier arrived in West Africa, a decree was in force since 1934 regulating the production of films in this part of the continent. Implemented by Pierre Laval, responsible for the colonial structure at the time, the Laval Decree, as it became known, established that to make films it was necessary to obtain prior authorization from the Minister of French Colonies. It was up to the Minister to authorize not only the script but also the people involved in the production, having the power to veto anything that was at odds with the perspective of the French colonizer.

12. Idem, p.93.

13. Idem, p.357.

14. “Afrique cinématographiée, Afrique cinématographique” is also the title of Nicole Medjigbodo’s article cited in the bibliography.

15. According to Steve Ungar, this attribution of the first film to Vautier is controversial because, according to the author, there would be at least two films made, still in the first half of the 20th century, that would have this anti-colonialist approach. It would be the first cut “*Cruzade Jeune*” (1934) made by André Sauvage. Sauvage did not finish the film due to his sympathetic approach to the local population and contrary to the interests of colonial film policy, the production and distribution company Pathé-Nathan. The *Cruzade Jeune*, whose history is the cruising of Citroën cars through Asia, was later completed by Léon Poirier who also directed the *Cruzade Noir* film also an advertisement for Citroën which takes place on the African continent. The other film cited by Ungar is *Voyage au Congo*, from 1927, directed by Marc Allégret. Cf. UNGAR, Steven. “Making Waves: René Vautier’s *Afrique 50* and the emergence of the colonial cinema”. *L’Esprit Créateur*, Vol. 51, no. 3, 2011, pp.34-46.

16. Late if we consider the fact that cinema emerged in Europe at the end of the 19th century and already in the first decades of the 20th century it is present in the African continent as part of the tools of colonial domination. In the bibliography dealing with African cinema it is common to find references to African cinema using words as young and early or, as I said, late. As, for example, in the title of Guy Hennebelle’s article, “*Afrique noire: les plus jeunes cinémas du monde*” (Black Africa: the youngest cinemas in the world), in RUELLE, Catherine, TAPSOBA, Clément (orgs.), *Afriques 50: Singularités d’un cinéma pluriel*. Paris: L’Harmattan, 2005, pp 95-100. In this regard, see also Dupré, Op. Cit, p.20.

Unlike Belgium and England—which set up departments to make films in their colonies – France, until that time, had not taken any initiative to regulate cinema. For filmmaker Paulin Vieyra, director of *Afrique sur Seine* (1955), the first short film made by African filmmakers, this change in attitude occurs with the end of the silent era of cinema and the appearance of the first African soundtracks.¹⁷ Vieyra says:

(...) from 1929 to 1938 there is no change in the European imperialist conscience with respect to films in the colonies. On the part of the colonized, the successive uprisings that have marked its history at this time attest since then the will to take destiny into their own hands. If there was no revolution on the other side, we found the revolution on the part of film technique. Films were no longer silent and the African adventure will not only be of visuals, but also of sounds.¹⁸

According to Vieyra, it was then that the French colonial administration decided to assume full responsibility for the films produced in Africa. For him, the Decree “placed the conscious filmmaker in the impossibility of filming a single meter of film.”¹⁹ Or, as director and ethnographer Jean Rouch said, “although the rule has never been applied to French filmmakers, it served as a pretext to deny young Africans, considered very turbulent by the colonial administration, the right to make films.”²⁰ And although scholars of African cinema claim that the Laval Decree was rarely applied, they attribute to it the responsibility of having postponed the beginning of African films in French-speaking Africa.

In addition to the censorship of film production, the distribution and screening of films were also regulated by the French government. Therefore, even if a director did complete a film, the possibility of seeing it distributed and screened in a local theater was difficult. This is because two French companies, the *Compagnie africaine cinématographique industrielle et commerciale* (COMACICO) and the *Société d'exploitation cinématographique africaine* (SECMA) controlled the distribution of films and programs in theaters. They organized the market in three regions: Northeastern region, that included Senegal, Mauritania, and Guinea, with Dakar as its capital; Central region, that included Upper Volta (future Burkina Faso), Niger, Côte d'Ivoire, and Benin, with Abidjan as its capital, and the Southeastern region, formed by Cameroon, Chad, Republic of Central Africa, Gabon and Congo, with the capital in Douala. With this “map” of the established cinema market, COMACICO and SECMA determined which films would be seen by Africans and these were basically American, European, and Indian films. In the early 1960s, there were 180 theaters equipped with projectors for 35mm films in France's 14 colonies in Africa. Of these, 85 belonged to COMACICO and SECMA. The rest were in the hands of private initiative dominated by Syrians and Lebanese.

In such a context, in terms of what was watched, Hollywood films predominated. Especially Westerns. In the interviews with those who make up the first and even the

17. *Afrique sur Seine* is considered the first African film, although it was made outside the continent, as it was shot in Paris by Vieyra in partnership with two other Senegalese youngsters, Mamadou Saar, Robert Caristan and Jacques Mélo Kane, forming the so-called “Group of African Cinema.”

18. Paulin Soumanou Vieyra, “Propos sur le cinéma africain”, in RUELLE, TAPSOBA (orgs.), Op. cit, p.53.

19. Idem.

20. Jean Rouch “Films ethnographiques sur l'Afrique noir”, apud DIAWARA, Manthia. *African Cinema: politics and culture*. Indiana University Press, 1992, p. 24.

second generation of African filmmakers, it is common to read references to the genre as the one that most watched in their first contact with cinema during their youth. There is also reference to the presence of Westerns in films, as, for instance, in the construction of one of the main characters of Senegalese Djibril Diop's *Touki Bouki*, *The Journey of the Hyena*, a 1972 film that inaugurates the avant-garde of African cinema.²¹ Mori, the leading character of Mambéty's first feature film, is a cowboy who wears clothes in the style of US Western cowboys.

Still on this universe of influences portrayed on the screens, the film *The Return of an Adventurer* (1966), by the Nigerian Moustapha Alassane, is worth mentioning, the first Western made in the continent. In this short film, Alassane satires the genre by placing a group of young people who try to be cowboys in a village in the interior of Niger. In the film, there is a criticism of the importation of foreign values and also the victory of tradition over them. There is no doubt in the director's message in this first film: even though they were formed cinematographically with these images, they are not able to dominate local cultures for a long time. The victory, in this sense, is African, even though the struggle was uneven. Such inequality is denounced in the documentary *Les cow-boys sont noirs* (1967) by Serge-Henri Moati, a kind of making-of of Alassane's Western. In the end, in a frozen scene from "*The Return of an Adventurer*", Moati brings up phrases that accuse the hegemony of the American presence in the screenings seen by Africans, he says: "Each year, 150 American films (3 a week) occupy the screens of 220 theaters in Francophone Africa".

As will be seen later, these companies would dominate the circulation and distribution of films in West Africa even after the countries' independence. This monopoly was only broken in 1970, when the government of Burkina Faso nationalized the system of distribution and circulation (it also nationalized theaters) of films in the country, serving as a model for other countries that would do the same in subsequent years. Although national audiovisual policies later collapsed, even ceasing to exist, this was a fundamental step towards consolidating filmmaking in the continent.

Therefore, cinematographed Africa is the Africa seen in the images produced and reiterated within the scope of colonial domination in its multiple forms. Images in line with the negative perceptions built since the early days of the European colonist's contact with the continent that have in common the prejudice countless times pronounced, which propagated the uncivilized, not to say primitive, character of the African peoples. But it is also the Africa that receives Eurocentric images.²² Thus, if on the one hand, images of the African peoples were produced in a negatively stereotyped manner, on the other hand, so many other images were projected onto the screens that reiterated and glamorized the cultures of the West as superior, thus corroborating the ideology of colonial domination.

It is against this imagery universe, marked by political and commercial limita-

21. *Touki Bouki*, as well as *La noire de...* by Ousmane Sembène, are part of the set of films that have been digitally restored by the Foundation of the American filmmaker Martin Scorsese in a project that aims to preserve forgotten or underappreciated world cinema classics, the World Cinema Project (<http://www.film-foundation.org/world-cinema>).

22. Eurocentric images also include images produced in Hollywood, because according to Stam and Shohat, although invented in Europe, it was in the American film industry that this perspective gained its hegemonic proportions. So, after a certain time, in terms of cinema, "Eurocentric" actually means "Hollywoodian". Cf. SHOHAT, Ella, STAM, Robert. *Critica da imagem eurocêntrica*. São Paulo: Cosac&Naify, 2006, chapter 1.

tions, that the precursors of African cinema came together not only to make films, but also to build modes of distribution and screening. It is possible to perceive, therefore, the need that these men had to create spaces for the screening of the films made by them. It was clear to filmmakers, critics, and cinephiles that, to change this situation, not only was it necessary to make the films but also to create the modes of screening and distribution modes. To this end, in 1966, The Carthage Film Festival (CFF) in Tunisia emerges, and three years later, the First African Film Festival in Ouagadougou, that gave rise to FESPACO. After political decolonization, it was necessary to "decolonize screens" to use the celebrated expression of the Tunisian film critic Tahar Cheriaa.

The theme of decolonization of screens is central to the development of African cinema. It concerns both the content shown, that is, showing films made by Africans to an African audience, as well as the wider debate about the means of production and circulation of the works. It is a cultural but also a political and economic struggle. As the Kenyan writer Ngugi wa Thiong'o pointed out in a brief article entitled "Is the decolonization of the mind a prerequisite for the independence of thought and the creative practice of African cinema?"²³ For Thiong'o, even the decolonization of screens was a fundamental process for the rupture with the forms of domination of the imaginary, which must occur in parallel to the economic and, by extension, technological decolonization. The writer says:

The act of production, the availability, the quantity, the 'beingness' of African cinema so to speak, is of course the most obvious prerequisite. There have to be films made by Africans about the African condition before we can talk about African cinema. Resources to make films, to distribute them, to make them more accessible to African audiences are all important for the existence of African cinema. As in the case of literature, there has to be a certain quantity, more writers, and more books, before we can begin to sort out the good from the bad, the beautiful from the ugly, the relevant from the irrelevant. So there has to be a decolonizing of the economic resources and the technology so that they are available to more African filmmakers, and also a decolonizing of the political space, freeing the democratic space so that filmmakers can confront real issues without fear of state reprisals or without their films being blocked from reaching their real audiences in Africa.

However, the question of the decolonization of the mind is as important, and it cannot wait until there are resources available.²⁴

The early days of African cinema: creation of the Ouagadougou Film Festivals

The need for decolonization of cinema screens in the continent is at the basis of the movement that gives rise to African film festivals. It was with this dimension in mind that Tahar Cheriaa created the continent's first film festival: the Carthage Film Festival (CFF), in 1966, thus opening not only a window for showing films but also creating a political space for discussing the strategies to be followed aiming at expansion of diffusion and policies to encourage cinema production. The Carthage Film Festival (CFF) was conceived

23. Ngugi wa Thiong'o, "Is the decolonization of the mind a prerequisite for the independence of thought and the creative practice of African cinema?". In BAMBA, Mohamed. MELEIRO, Alessandra (Orgs.). *Filmes da África e da diáspora. Objetos de Discursos*. Salvador: EdUFBA, 2012, pp 27–32.

24. Idem, p. 27.

with a perspective of geopolitical integration, content with the participation of countries in sub-Saharan Africa, so much so that the film *La noire de ...* by Ousmane Sembène won the *Tanit d'or*. However, they make a distinction between what the Tunisians call "African" and "Arab" traditions, which, according to the English researcher Lindiwe Dovey, constitutes one of the differences between CFF and FESPACO and a possible reason to explain the fact of the minor importance that the CFF have in the continental context.²⁵

In any case, Carthage also functioned as a meeting point for filmmakers and a diffuser of the desire on the part of the African public to see films that tell their stories on screen. It is interesting to realize that the clamor on the part of the filmmakers for an African cinema is also present in a certain audience, formed by cinema lovers. And it was this audience, made up of cinephiles and critics, who was responsible for the birth of FESPACO.

The context of the Festival's emergence is marked by different and sometimes contradictory stories. For example, in informal conversations during FESPACO 2015 with film scholars and some older filmmakers, I heard a version that puts 1st generation filmmakers ahead of those who created the Festival. I was told that in order to expand the proposal launched by the CFF, that is, the creation of a Pan-African festival in sub-Saharan Africa, a group of filmmakers led by Ousmane Sembène would have started the process. At first, they would have tried to carry out the project in Dakar, which then had the World Festival of Black Arts in 1966. The Senegalese government, in the figure of President Léopold Senghor, would have declined the idea, causing the alleged proposers to take the idea to Upper Volta (name of Burkina Faso then).

This version is an attractive possibility because it provides the Festival with a renowned origin, by attributing its paternity to the first African directors. However, it does not relate to some dimensions of the context then, such as the fact that Upper Volta was a country with no financial conditions to sponsor a film festival, going through an economic crisis in the first years after independence. As Colin Dupré's description indicates:

In the late 1960s, Upper Volta was a small country among the poorest in the world. In 1969, it had a population of approximately 5.5 million. Ouagadougou, the capital, was inhabited by about 150,000 people (...). At the same time, Dakar had almost 400,000 inhabitants. This country stuck in the middle of the Sahel, does not attract much attention. Politically, Upper Volta has experienced many periods of instability with little emphasis.²⁶

When attributing the initiative to create the festival to the first African filmmakers articulated with the Voltaic State, one also disregards the fact that cultural policies on the part of this same State practically did not exist in the years after independence. The cultural dynamics of that moment come from private initiatives, diverse groups and cultural asso-

25. Dovey says: "The point of this brief comparison between CFF and FESPACO is not to underestimate the importance of the former, whose historical and contemporary contribution to making African films is indisputable, and which is famous for the passionate commitment of its audience (having seen the documentary *From Carthage to Carthage*). It is simply an attempt to understand why most African filmmakers give higher priority to FESPACO than to CFF, why FESPACO has been seen, until recently - even when new initiatives come on the scene like AMMA (African Movie Academy Awards) - as the most important institutional molder of a certain type of African films ". Cf. DOVEY, Lindiwe. *Curating Africa in the Age of Film Festivals*. New York: Palgrave Macmillia, 2015. Kindle edition, chapter 4. pos. 2678 and 2694.

26. Idem, p.98

ciations that move the life of the old Upper Volta. The government of Maurice Yaméogo (1960-1966), the first president after independence, was characterized by a real apathy with respect to cultural initiatives. This apathy, however, did not contaminate society. On the contrary, in the context of everyday life, the citizens of the newly formed state were eager to continue the process of decolonization. And it was up to the local population to take this initiative to abandon the colonial heritage and rescue African values.

In terms of articulations in the cultural sphere, this dynamic is related to the continental context. There was a cultural effervescence with the objective of reappropriating Africa of its riches and peculiarities. The population of Upper Volta was not insensitive to this movement that was spreading to the other newly independent countries in a wave that marked the history of the countries of the so-called Third World based on the conviction that economic and political development was linked to cultural and ideological decolonization. In such a way that it is possible to say that in the first decade of independence the history of Upper Volta's cultural life is marked by the decisive role of society, that is, of people disconnected from state power.

Numerous university, school, and ethnic associations then appear, composed of intellectuals, but not only. Among the most important are the *Association Voltaïque pour la Culture Africaine* (AVCA), created in 1963 and chaired by the renowned historian Joseph Ki-Zerbo and the *Cercle d'activités littéraires et artistiques de Haute-Volta* (CALAHV), led by Augustin Coulibaly Sondé.²⁷ Once again, in connection with continental trends, these associations become part of the emancipation movement, also becoming champions of nationalism from the internal point of view and of a Pan-African attitude internationally. According to Dupré, Yaméogo did not know how to position himself in the midst of the ideological debates of the first years after the independence of French domination. The government of his successor, General Aboubacar Sangoulé Lamizana, not only perceived the movements of cultural dynamics, but, curiously, he chose cinema as the area of greatest interest, as will be seen below.

Cinema is represented by the activities of the *Centre Culturel Franco-Voltaïque* (CCFV) within the scope of the cultural associations that stand out at that time. In 1968, CCFV frequently held screenings and debates for an audience made up of students, teachers, and employees. In the screenings, the public attending the CCFV's film society, aware of the degree of colonization of the screens, not only in Upper Volta but also in the continent, started to demand for the screening of African films. At this point, information about the first productions in the continent that gained fame was circulated through news about the Dakar Black Arts Festival and the first Carthage Film Festival, both of which took place in 1966. The eagerness for the reappropriation and affirmation of African cultures was also manifested in the various areas of audiovisual production: there was a demand on the part of filmmakers, but there was also an audience eager to see their stories on the screens.

Imbued with the desire to collaborate to end the invisibility of African productions, CCFV cinephiles met in November 1968 and proposed the creation of an African film festival in Ouagadougou for the activities of the following year. The same concern that Tahar Cheriaa had when the CFF was created can be seen here: in addition to the

27. Babo Éric Benon, "Panorama des politiques culturelles du Burkina Faso, 1960–1991", apud Dupré, Op. cit, p. 85.

films, it was necessary to promote the circulation of these images, to make them reach a wider audience. And so, for two weeks, between 1 and 15 February 1969, the first edition of the African Film Festival in Ouagadougou took place, from a private initiative and disconnected from the official dynamics of the Voltaic State.

In reality, according to filmmaker Gaston Kaboré, there was a real lobby on the part of everyone involved to get some kind of support from the government. Because of this, it was possible to obtain tax incentives and make the Festival's budget possible. There was also the direct collaboration of President Lamizana, who invested his own money (a few hundred thousand CFA Francs) to carry out the event. The 1969 edition took place under "the High Patronage of the Head of State", the name given to this direct support from the president, but which was not only formal. Lamizana started to participate in the Festival's activities, receiving people (such as the Director General of FEPACI - Pan African Federation of Filmmakers) and participating in meetings. In Diawara's article on FESPACO, he further states that the Ministry of French Cooperation, "the largest producer of African films" in the words of the Malian critic, would also have participated in the organization.²⁸

Therefore, contrary to what was heard in the informal conversations during the latest edition of the Festival, FESPACO arises from a popular and private initiative, without much effective participation by the pioneers of African cinema and without the formal support of the Voltaic State. This would only come in 1972, with the institutionalization of the event and the change of name from Ouagadougou African Film Festival to Pan-African Film and Television Festival of Ouagadougou. However, instigated by the hypothesis of protagonism of the pioneers of African cinema in the elaboration of FESPACO and having found no evidence for that, I wondered then about how their participation would have been at this inaugural moment.

After all, from the many stories told about FESPACO, the ones that speak of the filmmakers' meetings by the pool at the Hotel Indépendance are legendary, at a table in front of the room where Ousmane Sembène was staying. Much of the Senegalese filmmaker's place as the father of African cinema is related to the articulations and directions resulting from these meetings that took place during FESPACO. To give you an idea, in Ouagadougou there is a square in the center of the city, on the way to the headquarters of the Festival, called *Place des Cinéastes* (Filmmakers Square). Inaugurated in 1987, it has in its center a sculpture that resembles cans of film rolls stacked vertically and that, if we imagine it horizontally, resembles a camera. In front of this sculpture, at the beginning of one of the avenues, there are a series of statues of directors who won the main prize of FESPACO. There we see profiles of Gaston Kaboré, Idrissa Ouedraogo, Souleymane Cissé. And ahead of everyone, Sembène, who never won the *Étalon de Yennenga* but, as it turns out, was a decisive figure in the history of the Festival. The statue of Sembene was placed there in 2009, in a libation ceremony during the 1st edition after his death (in June 2007) and is like a place of "pilgrimage" for those who go to FESPACO.

The presence of part of this pioneering generation of filmmakers in the first edition of the Ouagadougou African Film Festival is largely centered on showing their films and participating in the debates that led to the expansion of the proposal for the second

28. Diawara, Op.cit., p.129.

edition in 1970. Thus, it can be said that the initiative to create the African Film Festival was in line with the actions of the pioneers of African cinema, but it was not carried out by them. Dovey in a brief passage from his book on curating African films in times of film festivals, mentions that Sembène and other filmmakers would be articulated with this Festival's creative group, but does not provide details about it. "FESPACO started in 1969 as a festival organized by a group of individuals, including filmmakers like Sembène, loosely connected through the *Centre Culturel Franco-Voltaïque* in Ouagadougou," says the researcher.²⁹ In any case, this whole scenario makes us think that the same yearning to see African images on screen that led first generation filmmakers to make films was also present to some extent in the local population that proposed the festival.

In the sparse bibliography on the birth of the Festival, in the same way that little is said about the performance of the filmmakers, little attention is also given to the historical background of Upper Volta's cultural policies and to the connection with a broader context than was happening in the continent. In general, emphasis is placed on the number of films and countries, the resources used and the cultural dynamics that have emerged since then. In Dupré's argument, in line with the steps of Hamadou Ouedraogo in the reference work mentioned above, we start from the study of the cultural policies of the time to demonstrate the popular origin of FESPACO from the initiative of a group of people who attended the sessions of the film club of the *Centre Culturel Franco-Voltaïque*, it is even possible to say that the interaction of the Burkinabe population with cinema, a fact that impresses everyone who has ever been to FESPACO, is at the very origin of the Festival, making its history even more unique.

For fifteen days in 1969, Ouagadougou lived its debut as a reference center for African cinema. In this first edition, in addition to Upper Volta, there were films from 6 African countries (Senegal, Niger, Cameroon, Mali, Côte d'Ivoire and Benin) and two European countries (France and the Netherlands), in total 23 films were shown. All selected works were screened on an equal footing.³⁰ The films of Sembène (*Borrom Sarret* and *La Noire de...*), Alassane (*The Return of an Adventurer*, *La bague du Roi Koda* and *Aouré*), Oumarou Ganda (*Cabascabo*), Marcel Camus (*Black Orpheus*) and Jean Rouch (*Mogho Naba*, *Bataille sur le grand fleuve* and *Jaguar*) shared the city's screens, for example, with *Bambo*, a film produced by the Camera-Club of the Technical School of Bamako because there was still no prize here. This is because the aim of the Festival was "to make people discover and promote African cinema that was largely ignored. The purpose of this meeting was, therefore, to show that *there is an African cinema, which was made in Africa, by Africans, with African themes*"(emphasis added).³¹

In line with the expectations of the organizers, public participation was intense. In the two weeks of the Festival, 10,000 spectators watched the films presented, in the

29. Dovey, Op. cit, cap. 4, pos. 2711.

30. Regarding the number of films shown at the first edition of the Ouagadougou African Film Festival, Diawara (Op. Cit, p.129) states that there were 25 films, while Dupré, again following the information from Hamidou Ouédraogo, says that there were 23 in total. Diawara includes Mali on the list but does not speak of Benin. Dupré, even though he quotes the film from the Bamako High School, does not place Mali in the list of countries. Here I choose to follow Dupré's list of films, which led me to include Mali (film from the Technical High School), Côte d'Ivoire and Congo, with the short films by Mouna or *Le rêve d'un artiste* by Henri Duparc and Kaka -yo by Sébastien Kamba. Among the countries, Brazil, and Italy (countries co-producing *Orpheus Negro* by Marcel Camus) did not enter any of the lists consulted and are not counted here either.

31. Diawara, Op. cit., p. 129.

nine available theaters. Sembène, Alassane, together with Oumarou Ganda and Timité Bassori in an interview with a local magazine, said that the festival was fully satisfying because the audience was present and also because they were able to see productions by other African directors. The event proved to be an occasion to meet and debate about the future of the film industry in Africa.³² The interview itself points to the fact that the press was also interested in the Festival. As soon as the films were screened, including the presence of filmmakers and public attendance, to the interest of the press, the first edition of the African Film Festival in Ouagadougou was a success. In Dupré's assessment, this success must take into account, in addition to the fundamental role of the Festival organizers, the personal (almost spontaneous) investment of President Lamizana in the realization of the event.

The second edition of the African Film Festival took place between 1 and 15 February 1970 and was even more successful than the first. This time, in addition to more resources, films, countries, filmmakers and audiences, the Festival reached developments in the region's audiovisual policy that marked the history of African cinema at that time. 37 films were shown, including *Mandabi* (1969) by Sembène, *La femme au couteau* (1968) by Timité Bassori and *La voix* (1968) by Slim Riad. In the scope of the participating countries, the novelty was due to the inclusion of the Maghreb countries (Tunisia and Algeria sent films) and also Ghana. The Festival broadened its horizons once and for all, initiating the realization of the Pan-African ideal envisioned since the beginning by the organizers, expanding beyond the borders of the old French-speaking colonial delimitation. The audience practically doubled, reaching the mark of 20,000 visitors, "despite the evident disinterest of the western press and a flagrant disregard for the French Embassy".³³

Regarding audiovisual policies, the 1970 edition marks a unique moment in the history of African cinema. This year, Upper Volta broke with the monopoly of the French companies SECMA and COMACICO with respect to the distribution of films and the programming of theaters. Just as the story of the Festival's birth has the singularity of General Lamizana's participation in the financing that was decisive for its realization, the nationalization of film distribution and theaters in the then Upper Volta counted on the decisive intervention of a military man in this process. The person responsible for the rupture was Military Intendant Tiémolo Marc Garango, then Minister of Finance and Trade. Put into power by Lamizana, Garango was known for his austere way of dealing with the Voltaïque economy. Military rigor was employed in economic actions with the ultimate purpose of lifting Upper Volta out of the crisis it was going through. The austerity was such that the *burkinabé* population³⁴ began to designate the period of economic recovery

32. Dupré, Op. cit., p.97.

33. Idem, p. 103.

34. The name *burkinabé* is epicene, invariable in gender and in number, according to the Larousse dictionary (Dupré, 2012, p.17). In reality, there is no translation into Portuguese in a single word to designate the Gentile of Burkina Faso. Thus, Burkinabe is spoken and not "Burkinabe", as the name comes from two local languages, this type of termination is not appropriate. That is why I have chosen to keep *burkinabé* as found in literature about the country and local cinema. The name Burkina Faso has replaced the colonial designation of Alto Volta and is composed of words that come from the Dioula and Morée ethnic groups, whose languages are spoken by the majority of the population. Burkina, means a man of integrity in morée, Faso, in dioula means house, land, country and be in Peul (another ethnic group in the region) means the one who lives there. In this way, Burkina Faso means "the country of upright men" and Burkinabe is the one who inhabits the country of upright men.

that the Intendant was in charge of the Ministry, from 1966 to 1975, of "the Garangosa".

With the success of the screenings and the growing presence of the audience in the theaters, the income from the box office drew the attention of Garango, who in August 1969, months after the successful first edition of the Festival, created a fee that increased the price of tickets by 25%. The tax would go to the communes of the cities where the theaters were located. Faced with the government's initiative, both monopolistic companies found themselves upset in their interests, who refused to dialog with the government and issued an ultimatum: if the fee was not revoked, the theaters would be closed on January 1, 1970.

In the face of this harsh response, Garango tried yet again some kind of dialog. Again rejected by the companies that actually closed the theaters on January 2nd. The Voltaic government then assembles an Extraordinary Council to solve the problem because it is understood that what is at stake is the sovereignty of the State. At this point, the authorities were already sensitive to the condition of invisibility and the difficulties of production and distribution faced by African cinema. Added to this is the decisive role that one of the founders of the African Film Festival, François Bassolet, would come to play.

According to Dupré, Bassolet, who was then Director of the Information Service, was invited to participate in the Council and brought to the discussion the contemporary demands of the filmmakers and the movement for the liberation of African screens. These are the same demands that in 1971 resulted in the creation of FEPACI, Pan-African Federation of Filmmakers, an institution that until now works to improve the conditions for the production and distribution of African films³⁵. Hamidou Ouédraogo says that Bassolet convinced the auditorium that it was time to nationalize theaters. And so, on February 5, 1970, General Lamizana signs the decree that interrupts the "unilateral activity" in Upper Volta of SECMA and COMACICO and creates SONAVOCI, *Société Nationale Voltaïque du Cinéma*, a public establishment of commercial and industrial character, aimed at the exploitation of theaters and distribution of films in the national territory, as well as the promotion of activities related directly or indirectly to cinema.

The initiative to nationalize theaters and mechanisms for the distribution and production of films, together with the success of the second edition of the Festival and African Films, made other countries in the region excited to create audiovisual policies and break with the French monopoly on West African theaters. Encouraging everyone involved to expand the Festival's initiative. As Diawara says:

The symbolic action of Upper Volta against foreign distributors and the screening of African films in the two *Film Weeks* also encouraged filmmakers from the continent (the Pan African Filmmaker Federation - FEPACI) to unite with the Voltaic government and change the *Film Week*

35. Created in 1969, the Pan African Federation of Filmmakers - FEPACI - is a fundamental space in the construction of African cinema, which arises with the purpose of boosting the film industry in the continent, focusing not only on production but also on exhibition and distribution of films. Throughout its 47 years of existence, FEPACI has established a field of exchanges and debates between filmmakers from different regions, while stimulating the creation of national mechanisms within the cultural policies of African states for the promotion and expansion of cinema. According to Manthia Diawara, the history of FEPACI is indeed a crucial point for understanding the development of film production on the African continent. In fact, I understand that in addition to the development of cinema production, it is possible to understand in part the current dilemmas and challenges posed today on the horizon of the African film industry through the analysis of the recent history of the Federation. Cf. Diawara, Op. Cit, chapter 4 and also the Federation's website: <http://www.fepacisecretariat.org/>.

into a continental festival that could put films in competition and award prizes. The second phase of film events in Ouagadougou started with qualitative and quantitative innovations and a new name: The Pan-African Film Festival in Ouagadougou. (emphasis added).³⁶

The emphasis placed on the way Diawara calls the Film Festival was to highlight a confusion that points to the absence of research on the Festival mentioned earlier. Diawara, like many other commentators and also part of the press, calls the first two editions of the Ouagadougou initiative "Film Week". According to Dupré, this confusion of names began after 1970, when some print media began to call the Festival that way for no apparent reason—especially considering that the two festivals lasted 15 days each and not a week. The fact is that this name gained fame and, in my view, ended up becoming a means of distinguishing between the initial stage of FESPACO and the way in which it developed after 1972, with the third edition. However, for the French historian, even though it is difficult to indicate the origin of this deformation, it becomes significant because it indicates the state of research and the quality of journalism on the Festival. He also accuses the Festival itself of making access to information both difficult and of the poor preservation of the documents dealing with the foundation of the event. "If the festival had a conservation policy in place, the problem would never have arisen in these terms. There are no documents for the 1969-1979 period".³⁷ We thus see that the issue of the archives of African films is also a topic for concern and research by scholars interested in the subject.

FESPACO and the struggle for decolonizing screens

"Facilitate the dissemination of African films, as well as allowing contacts and confrontations of ideas between filmmakers. The objective was also to contribute to development as a means of expression, education and a way of raising awareness",³⁸ thus the direction of FESPACO defined the objectives of the festival in a 1985 document. As can be seen, the objectives are, to a certain extent, the same as the intentions of the initial editions, but expanded. It is in the 3rd edition, in March 1972, that the award with the *Étalon de Yennenga* trophy appears. According to the rules then, only African films could compete. The competition would only be open to the diaspora in the late 1980s, as a result of the efforts of Mauritanian filmmaker Haile Gerima, who has been living in the United States for a long time.³⁹

It is also in this edition that the government of Burkina Faso institutionalizes FESPACO, and the festival definitely becomes an institution of the State. This appropriation, according to Lindiwe Dovey, was organizational, financial, and also ideological, with the State financing most of the Festival. For Dovey, this integration with the state was also definitive for FESPACO to survive the successive coups d'état and different regimes.

36. Diawara, Op. cit., p.131.

37. Dupré, Op. cit., p. 93.

38. See Diawara, Op. cit., p.130.

39. Regarding the Diaspora award, it is important to highlight that it was a separate award, called Paul Robeson, in honor of the American actor who is a militant of the black cause. And also that the winner of the first edition of the award was the Brazilian film *Ori*, by Raquel Gerber about the life of the historian and militant of the black movement Beatriz do Nascimento.

Regardless of who was in charge of the government, the Burkinabe State has always organized itself to continue promoting cinema.⁴⁰ This occurred with the departure of Lamizana and the entry of Thomas Sankara. And then, with the murder of Sankara and the takeover of Compaoré. And also, recently, with the fall of Compaoré, the attempted new military coup, the subsequent popular uprisings, and the establishment of a new democratic government with Marc Kaboré at last. In these almost fifty years, cinema has been the economic and cultural element that has made Burkina Faso stand out in the world. Were it not for FESPACO, Burkina Faso, a country whose economy is centered on the export of cotton, one of the last placed in the classification of the continent made by the United Nations according to the Human Development Index.

From 1972, the Festival set the tone for the trajectory that would follow in the subsequent decades. More and more countries and people started to participate. In thirteen years, from 1972 to 1985, the public quintupled, going from 100,000 to approximately half a million people. Prizes also increased and the Festival began to enjoy prestige outside the continent as well. This scale continued to expand and the number of spectators in 2009 reached almost 1,100,000 people.⁴¹ In 2009, around 90 countries, from Africa and Afro Diaspora, were also present at the Festival.

In 1973, the periodicity was changed and FESPACO became biennial, occurring in odd years. This was so that the coincidence with the Carthage Film Festival would not occur, which would happen in the even years. The organizers found that the annuity hindered the registration of films, because sometimes there was no time for the completion of films within a year, as it was also noticed that the screenings started and were repeated in the sister festivals. FEPACI was instrumental in articulating the Festivals of struggles for the development of African cinema, and in the decolonization of screens.

In the context of FESPACO's discussions, the need to broaden the debate on the circulation of films is increasingly consolidated. As it turned out, from the very beginning, the Festival clearly expressed strong opposition to forms of French film distribution that monopolized the market in West Africa. And this criticism would continue even after the nationalization of theaters in Burkina Faso. To decolonize screens, it was necessary to decolonize the production and also the forms of circulation of films. The nationalization of theaters in Burkina Faso and neighboring countries kicked off but there was still a long way to go in order for States, among other things, to engage in the development of national cinemas. Cheriaa, said this urgency repeatedly, as mentioned, "Whoever owns the distribution, owns the film industry," said the Tunisian in 1978.⁴²

In reality, the 1970s were a time of extreme tension between distributors and filmmakers, especially those who were affiliated with FEPACI. FESPACO's growth only intensified this conflict, as shown in the documentary by Tunisian filmmaker Férid Boughedir, *Camera Afrique* (1983), in which he takes stock of African cinema twenty years after its emergence. In an excerpt from the film, a debate is shown between the president of the main French film supply company for West Africa. He claims to be there to help develop

40. Dovey, Op. cit., pos. 2727.

41. Cf. "Chart with evolution of participation in FESPACO", in Dupré, Op. Cit., P. 382. Dovey, based on other references, disagrees for less in the number of participants. According to her, there would be 400,000 in 1987 and between 500 and 600,000 people in 2009. Dovey, Op. cit. Pos. 2785.

42. Tahar Cheriaa, "Écrans d'Abondance ou Cinémas de Libération en Afrique", apud Dupré, Op. cit., p.115.

cinema policies and says he is disappointed with the production of African films, as “the African traditions of the continent are not translated into the works. Instead, we see cries of revolt,” says J. C Edeline. Moustapha Alassane, one of the pioneers of African cinema and present since the first edition of FESPACO and also in the formation of FEPACI, in response to Edeline’s hypocrisy and criticism, declares: “If our culture interested you, you would really want to work with us. But not. You’re here for business and don’t admit it. If you admit that, we can try to work.” At that time, as a way to retaliate the expansion of African cinema and try to turn the public against the filmmakers and festivals that emerged, seven African countries (Upper Volta, Guinea, Kenya, Tanzania, Congo, Ghana, and Madagascar) were being boycotted by Western suppliers for having nationalized the systems for importing and distributing films.

The public has always been at the center of all concerns and interests of the filmmakers and creators of FESPACO. As stated earlier, it is in the interest of showing films to Africans that FESPACO is created. As we can read in the words of Alimata Selimbéré, who was the first female general secretary of FESPACO during the Sankara era, in an interview with Lindiwe Dovey:

The motivation [to found FESPACO] was, in the light of the emergence of African filmmakers with films made in African territory, to show their films to African audiences because they did not have the opportunity to show their films in theaters. So, we showed the films, people came to see them, and the directors debated among themselves and with the audience. In this way, directors were able to understand what the audience expects from filmmakers. Also, among themselves, filmmakers had the opportunity to be together and discuss their works. Thus, [FESPACO] was an occasion for exchanging experiences with one another. And, at the same time, they could talk to the audience about what they thought of the films themselves.⁴³

Salembéré’s narrative focuses on the Festival’s two major inspirations: the relationship between filmmakers and the African audience and, secondly, the relationship between filmmakers themselves. The Ouagadougou Festival is characterized by the passion of the public, a passion that has overcome the barriers of commercial cinema that has circulated until today in the continent. And that even with all the organizational problems (this negative quality also became a trademark of the Festival), it still continues to fascinate all those who attend it. The tensions and loves that the Festival awakens are evident. As in the following excerpt, which closes another article by Manthia Diawara on FESPACO and with which I also conclude these reflections. Diawara says:

Sunday, March 8, 2009. When I leave Hotel Indépendence to fly back to Dakar and New York, I look one last time at the Sembène poster. But I know that I will come back to attend FESPACO. Ouaga is the home of African cinema and, as Sembène said, we have to protect it from the predators of African culture - the hyenas, to use one of Djibril Diop Mambéty’s terms. I feel again toned and enthusiastic about African cinema. Paris, New York and Milan may contribute to the glory of African cinema, but they should not be able to replace Ouagadougou or we risk ending up as what my friend Balufu Bakupa-Kanyninda calls *Cinéma de Haute Couture*, that is, a cut-out

43. Dovey, Op. cit., pos.2773.

cinema as a Eurocentric view of Africa.

I have to admit that I have long since forgiven the festival organizers for what I interpret as contempt for African filmmakers and critics in favor of European tourists and small bureaucrats. (...) I leave FESPACO full of the energy that I take from Sembène and all the filmmakers and friends I met and interacted with; I leave FESPACO already missing the outside room of Ciné Oubri, with its wooden and cement seats and the big bottles of Sobbra beer that can be bought there. I leave Ouaga more enriched by the many stories and definitions of African cinema from friends who sat with me by the pool at the Hotel Indépendence.⁴⁴

Final considerations

This article sought to elaborate an outline of the dynamics involved in these early days of African cinema. There are multiple possibilities for approaching the history of African cinema, but undoubtedly, following its developments from the birth of the continent's largest festival is a fruitful path, as it not only deals with issues related to political and economic dimensions and how they are reflected in the audiovisual sector, but also, it makes it possible to perceive the formative dimension present at the base of the Festival, in fact as well as in curatorial issues in general.

To propose the realization of a Festival is nothing more than to dedicate oneself to forming audiences for cinema and this constitutes, even today, one of the greatest challenges for African cinema. In a sense, that was my intention in addressing this story here, because as mentioned earlier, there are still few academic works on that in Portuguese, to the same extent that the Brazilian public's interest in African cinema is still relatively small. I hope that I have helped to understand the sentence mentioned at the beginning of this text, since I am convinced from the first time I experienced the Festival that, in fact, those who love African cinema, live FESPACO.

>> This article, kindly provided by Janaína Oliveira, was originally published in: *Odeere: revista do programa de pós-graduação em Relações Étnicas e Contemporaneidade*—UESB. Year 1, n.1, v. 1, January–June 2016. DOI: <<https://doi.org/10.22481/odeere.v0i1.1533>>. Special acknowledgements to magazine *Odeere*.

References

BAMBA, Mohamed. MELEIRO, Alessandra (Orgs.). *Filmes da África e da diáspora. Objetos de Discursos*. Salvador: EdUFBA, 2012.

BAKARI, Imruh. CHAM, Mbye. *African experiences of Cinema*. London: British Film Institute, 1996.

BARLET, Olivier. *Les Cinémas d'Afrique noire : le regard en question*. Paris: L'Harmattan, 1996.

_____. "Femmes et Hommes dans le cinéma d'Afrique Noir". Available at <http://www.africultures.com/php/index.php?nav=article&no=1738>. Viewed on 10/10/2013.

44. DIAWARA, Manthia, DIAKHATÉ, Lydie. *Cinema Africano. Novas formas Estéticas e Políticas*. Lisbon: Sextante/Porto Editora, 2011, p.52.

CHAM, Mbye "Film and history in Africa: a critical survey of current trends and tendencies". Available at <http://www.africanfilmny.org/2011/film-and-history-in-africa-a-critical-survey-of-current-trends-and-tendencies/> (viewed on August 20, 2015).

CHAUVIN, Stéphanie. "Le cinéma colonial et l'Afrique 1895-1962". *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, No. 43 (Jul. - Sep., 1994), pp. 143-144.

DIAWARA, Manthia. *African Cinema: politics and culture*. Indiana University Press, 1992.

_____. DIAKHATÉ, Lydie. *Cinema Africano. Novas formas Estéticas e Políticas*. Lisbon: Sextante/Porto Editora, 2011.

DOVEY, Lindiwe. *Curating Africa in the Age of Film Festivals*. New York: Palgrave Macmillan, 2015. Kindle Edition

DUPRÉ, Colin. *Le Fespaco, une affaire d'État(s)*. Festival Panafricaine de Cinéma et Télévision de Ouagadougou (1969-2009). Paris: L'Harmattan, 2009.

RUELLE, Catherine, TAPSOBA, Clement (Orgs). *Afriques 50: Singularités d'un cinéma pluriel*. Paris: L'Harmattan, 2005.

MEDJIGBODO, Nicole. "Afrique cinématographiée, Afrique cinématographique". *Canadian Journal of African Studies / Revue Canadienne des Études Africaines*, Vol. 13, No. 3 (1980), pp. 371-387.

MELEIRO, Alessandra (org). *Cinema no Mundo: indústria política e mercado*. Vol. 1: África. São Paulo: Escrituras Editora, 2007.

ROUCH, Jean. "Situation et tendances du cinéma en Afrique". UNESCO. *Premier catalogue sélectif international de films ethnographiques sur l'Afrique noire*. Paris: Le Presse Saint Augustin, 1967, pp. 374-406.

SANOGO, Aboubakar. "In Focus: Studying African Cinema and Media Today". *Cinema Journal*, vol. 54, no. 2, 2015, pp. 114-119.

SHOHAT, Ella, STAM, Robert. *Crítica da imagem eurocêntrica*. São Paulo: Cosac&Naify, 2006.

SHERZER, Dina (ed.). *Cinema, Colonialism e Post Colonialism: perspectives from the French and Francophone world*. Austin: University of Texas Press, 1996.

SWADOGO, Boukari. *Les Cinémas Francophones Ouest-Africains (1990–2005)*. Paris: L'Harmattan, 2013.

UKADIKE, Frank Nwachukwu. *Black African Cinema*. California: University of California Press, 1944. Kindle Version.

_____. *Questioning African Cinema*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002. Kindle Version.

UNGAR, Steven. "Making Waves: René Vautier's *Afrique 50* and the emergence of the colonial cinema". *L'Esprit Créateur*, Vol. 51, no. 3, 2011, pp.34-46.

CINEMA AFRICANO: ENTRE O “VELHO” E O “NOVO”

Mbye Cham

Tradução: Ícaro Melo

No momento em que destacamos e celebramos o quinquagésimo aniversário do FESPACO neste ano, eu quero recuperar e compartilhar um breve ensaio que escrevi em 1998, refletindo sobre as correntes e tendências daquela época no cinema africano, focalizando basicamente nas continuidades, rupturas e transformações nas práticas cinematográficas africanas ao longo do tempo. Ainda que já tenha se passado mais de duas décadas desde o período específico em que eu estava trabalhando neste ensaio, eu quero acreditar que os conceitos gerais e dinâmicas destacados nele ainda são úteis hoje enquanto fazemos o balanço e participamos das tão emocionantes mudanças, ou falta delas (positivas ou não tão positivas), em quase todas as áreas das práticas cinematográficas africanas desde a passagem do milênio. Aqui está o que eu escrevi lá em 1998.

Tal como muitas culturas filmicas e narrativas de outras partes do mundo, o cinema africano é marcado por um grau relativamente substancial de intertextualidade, uma descrição que eu uso aqui para me referir às muitas maneiras pelas quais o conjunto de filmes que constituem o presente *corpus* do cinema africano se relacionam entre si, e particularmente as maneiras pelas quais certos filmes africanos recentes se relacionam com os anteriores, seja através da repetição, revisão, reutilização, paródia ou transgressão, ou através de uma combinação dessas e algumas outras. Muitos dos filmes recentes mantêm tipos específicos de relações com outros que os precederam. Eles podem mostrar características e atributos (em termos de assunto, tema, estilo e linguagem) que evocam o rótulo de “novo”, mas também ressoam, de várias maneiras, com elementos que caracterizam muitos filmes anteriores. A convenção, assim como o “senso comum”, dita que poucas coisas sob o sol são realmente novas e que poucas coisas se produzem no vácuo, sem referências ou relações com antecedentes, sejam elas conscientes, intencionais, deliberadas ou não; e, certamente, o reino do cinema africano produz seus próprios modos, padrões e lógicas de referências, ressonâncias e relações.

Essas últimas são variadas e complexas, abrangendo não somente as relações nos seus mais variados níveis entre a “velha”/pioneira/primeira geração de filmes e a mais jovem/“nova geração” de filmes, mas também as maneiras em que essas duas categorias de filmes estão comprometidas com os recursos das tradições artísticas e populares nativas da África, em particular, assim como outras tradições e práticas sobretudo ocidentais. Elas também envolvem relações entre filmes feitos pelo mesmo diretor ao longo de um determinado período. Por exemplo, como filmes recentes tais como *Tableau Fearille* (1999, Senegal) de Moussa Sène Absa, *Clando* (1996) de Jean-Marie Téno, *Asientos* (1995, Camarões) de François Woukoache e *Pièces d'Identité* (1998, Camarões) de Ngangura Mweze, se situam em relação a filmes anteriores como *Xala* (1973, Senegal) de Ousmane Sembène, *Soleil-O* (1971, Mauritânia) de Med Hondo, *Reau Takh* (1972, Senegal) de Mahama Johnson Traoré e *Black Goddess* (1975, Nigéria) de Ola

Balogun, respectivamente? Como todos esses filmes conectam suas respectivas tradições nativas e outras tradições de prática criativa? E quais linhas de filiação podemos traçar no trabalho, digamos, da senegalesa Safi Faye, partindo de *Lettre Paysanne* (1976) até *Mossane* (1997), ou entre *Wend Kuuni* (1982) e *Buud Yam* (1998) do burquinense Gaston Kaboré; e podemos rotular *Borom Sarret* (1963, Senegal) como o modelo sobre o qual o resto da obra filmica subsequente de Sembène é erguida? Eu acredito que pensar sobre tais questões podem ajudar muito a entender melhor os problemas de continuidade, mudança, ruptura e novidade nas práticas do cinema africano.

Tais problemas sempre preocuparam cineastas africanos desde o princípio, entre o fim da década 1960 e começo da década de 1970. Eles persistem até o momento atual, e os cineastas, dentre outros, continuam a debater sobre a miríade de desafios que permanentemente precisam enfrentar, enquanto exploram caminhos e estratégias que poderiam, possivelmente, capacitá-los a libertar-se dos espaços confinados dentro dos quais têm operado até agora. Para alguns dos mais jovens, em especial, a resposta é uma ruptura clara com o passado, o imperativo das novas direções, a urgência de instalar novos modos de significação para que os filmes africanos se tornem mais “viáveis comercialmente”, mais atraentes para o público, tanto dentro quanto fora do continente, em suma, tornar-se mais “Cinema”, enfim, mais “universal”. Tais pronunciamentos sobre o imperativo da mudança e renovação, de um cinema diferente, viável e verdadeiramente africano tem sempre sido um aspecto proeminente da agenda criativa e ativista dos cineastas africanos. Isso se torna evidente nos inúmeros manifestos (*Algiers* 1975, *Niamey* 1982, e outros após estes), bem como em organizações como o *Comité Africain des Cinéastes* [Comitê Africano dos Cineastas] (Med Hondo, Ousmane Sembéne, Tahar Cheriaa, Lionel Ngakane, Haile Gerima etc., conhecidos como “*Les Anciens*” [Os Antigos]) cujo propósito era/é o avanço do cinema africano em todas as frentes. Esses pronunciamentos também animaram os breves movimentos do começo e meio da década de 1980 do grupo de, então jovens, cineastas (Cheick Ngaido Ba do Senegal, Gasto Kaboré de Burkina Faso, que ainda se chamava Alto Volta na época, Kramo Lanciné Fadika da Costa do Marfim, e muitos outros) que se mobilizaram sob a bandeira do coletivo *L’Oeil Vert* [O Olho Verde] para militar por novas direções e práticas para o cinema africano. Se os resultados (textualmente falando) atenderam ao vigor da retórica é uma questão a se discutir. Cheick Ngaido Ba, um dos líderes e uma das vozes que mais defendeu o *L’Oeil Vert* fez o filme *Xew Xew* (1984) antes de sair do coletivo e se tornar operador político no Senegal; Gaston Kaboré lançou *Zan Boko* (1988), seguido por uma série de curtas e seu longa mais recente, *Buud Yam* (1997), que talvez possa ser visto como a primeira “sequência” no cinema africano; e Karmo Lanciné Fadika da Costa do Marfim, após ganhar o Garanhão de Yennenga por seu filme *Djeli* no FESPACO 1983, seguido por seu longa-metragem mais recente, *Wariko* (1994). Quão novos e diferentes são esses filmes em relação aos filmes anteriores dos mesmos diretores, bem como com filmes de outros diretores? Quando consideramos o conjunto de questões que estimulam os debates atuais referidos acima, existem elementos que constituem um retorno ao período recente do início e metade dos anos 80 e anos anteriores? O que há de novo nos recentes “novos” filmes africanos?

Comentários de alguns cineastas e críticos sobre alguns dos filmes africanos recentes sugerem a novidade e a diferença [tanto temática quanto formal] como os marcos das produções recentes dos anos 90, que, por sua vez, sinalizam mudanças e

afastamentos em relação a seus predecessores dos primórdios do cinema africano dos anos de 1960 e 1970. Dentre muitos outros elementos, eles chamam a atenção para a aceleração no ritmo de alguns filmes recentes (em oposição aos filmes anteriores que tinham o ritmo e uma cadência mais lenta), orçamentos mais altos (em oposição a visuais, sons e cenários de menor qualidade), suas locações urbanas, cosmopolitas e metropolitanas (em oposição às locações predominantemente rurais e “bucólico” dos filmes anteriores), a referência e a apropriação assumidas de estilos de hip-hop e linguagens ocidentais, particularmente Afro-Americanos e típicos da MTV (em oposição às referências estritamente étnicas), sua demonstração e seu engajamento mais abertos de/com gênero e sexualidade (em oposição a certo pudor dos filmes anteriores), sua aceitação ao hibridismo, racial e cultural, como uma direção para o futuro (em oposição ao nacionalismo racial, étnico e cultural, narcisista e essencialista), seu foco no individual e no desejo (em oposição ao foco e preocupações no/com o coletivo dos filmes anteriores), sua falta de ênfase ou fuga na/da política e ideologia (em oposição a uma obsessão com políticas nacionalistas, ideologias e grandes narrativas de opressão e libertação características dos filmes anteriores). Em suma, a ausência de marcas dos filmes antigos nos novos figura como uma diferença significante que aproxima os novos filmes do que é considerado um cinema ‘normal’ ou mais ‘universal’; assim, aumentando suas fortunas nos circuitos normais, tanto domésticos quanto estrangeiros. E nisso reside, de certa forma, o futuro desenvolvimento do cinema africano. Como no caso do *L’Oeil Vert*, eu acredito que o tempo será o árbitro de tal prognóstico.

Enquanto isso, eu quero colocar algumas dessas observações sob uma análise minuciosa para ver quais padrões surgem a partir do paralelo entre filmes antigos e novos. Eu não estou interessado em comparações injustas, pois tais esforços produzem pouco valor em tentativas de situar e compreender a natureza das ligações ou falta delas entre filmes recentes e antigos, nem estou sugerindo uma estase, uma falta de movimento no cinema africano como um todo desde os tempos primordiais até o presente, no meu argumento de que traços do antigo marcam o novo de muitas maneiras. Eu também não falo de uma influência do velho sobre o novo, ainda que tais influências tenham sido reconhecidas e possam ser traçadas e identificadas em alguns casos. Não falar de relações entre o velho e o novo em termos de influência ajuda a evitar a armadilha que consiste em erguer o velho como norma, como a régua com a qual os filmes recentes serão mensurados, que deveriam ser analisados em seus próprios termos. As relações são dialógicas e dinâmicas, creio eu, e as muitas maneiras através das quais o velho se manifesta no novo são, na minha opinião, complexas, produtivas e transformadoras. Nessa visada, o velho é regenerado com uma diferença dentro da estrutura de diferentes ou até mesmo novas orientações e estilos.

Refilmagens e sequências são raras, até mesmo inexistentes, no cinema africano no momento. Com exceção de *Budd Yam* que, apesar da resistência inicial do Kaboré, muitos espectadores e críticos consideram ser *Wend Kunni Parte 2*. No momento, eu não consigo lembrar de qualquer outros dois ou mais filmes africanos do mesmo diretor ou de diretores diferentes que possam ser colocados juntos dessa maneira. Apesar de Djibril Diop-Mambéty caracterizar seu trabalho em termos de dois conjuntos de trilogias, um conjunto de seus filmes lida com poder e insanidade: *Touki Bouki* (1973), *Hyénés* (1992) e o projeto para *Malaika* (interrompido devido à sua morte prematura em

agosto de 1998); e o outro conjunto de seus curtas recentes intitulados “*Tales of Ordinary People*,” *LeFranc* (1994), *La Petite Vendeuse du Soleil* (1999), e o projeto para *L’Apprenti Voleur* (também interrompido), também não se pode falar de refilmagem ou sequência nesse caso. Ao invés disso, o que se obtém no cinema africano, especialmente entre produções antigas e recentes, geralmente é uma rede complexa de relações em que os filmes recentes proposital ou inconscientemente continuam, revisam, contextualizam novamente, alegorizam, parodiam, contestam e subvertam aspectos e elementos dos filmes antigos ao mesmo tempo em que projetam novas preocupações e novos estilos, e expandem para domínios inexplorados até então.

É improutivo falar de um divórcio total e absoluto e de uma desconexão entre o velho e o novo, pois esse nunca é o caso em qualquer tradição narrativa. No cinema africano, o perfume dos fundadores ainda está presente. Tomemos como exemplo um filme antigo como *Xala* e um recente como *Tableau Ferraille*. A ascensão da queda de Daam Diagne narrada no filme de Moussa Sène Absa, *Tableau Ferraille* (1997), sugere paralelos com as sortes e destino de El-Hadji Abdou Kader Bèye no longa-metragem de Ousmane Sembène, *Xala* (1973). Os dois filmes localizam suas narrativas dentro de discursos de traições pós-independência, erros gerenciais político-financeiros, negociações duplas e corrupção, deslocamentos culturais e distorções, e da urgência por um indivíduo real bem como pela transformação social. Daam Diagne revisa, repete e contextualiza novamente El-Hadji Abdou Kader Bèye em um Senegal estruturalmente ajustado ao Banco Mundial após a desvalorização, assim como Gagnesiri, primeira esposa de Daam, faz com Adaja Awa Astou, primeira esposa de El-Hadji. O poder de agência e subjetividade femininas sugeridos em *Xala* na revolta da segunda esposa de El-Hadji, Oumie Ndoye, e significados nas palavras e atos da filha de El-Hadji, Rama, são atualizados, após a era da desvalorização, para uma versão mais mundana, levemente mulherista, em *Tableau Ferraille* na pessoa da segunda esposa de Daam, Kiné, cujo desejo por liberdade financeira (ela deseja abrir uma galeria de arte e fazer muitas viagens internacionais) a atrai para trabalhar com os antigos colegas de seu marido para, em algum momento, causar a sua queda. As estratégias narrativas de *Tableau Ferraille* evidenciam ocasiões de repetição com uma diferença em relação àquelas de *Xala*. Ambos operam dentro dos modelos de apresentação do realismo, e uma certa marca de linearidade a cada movimento narrativo. Entretanto, *Tableau Ferraille* emprega o *flashback* para contar sua história através do olhar de Gagnesiri. A propulsão cautelosa de *Xala* está muito presente em *Tableau Ferraille*. Esses elementos, assim como muitos outros cujo espaço não me permite detalhar, nos permite localizar um filme novo, tal como *Tableau Ferraille*, em um quadro de continuidade, complementação e revisão em relação a um antecedente como *Xala*, assim como outros filmes senegaleses, *Sey Seyeti* (1980) de Bem Diogaye Bèye.

Reou Takh (1972) de Mahama Johnson Traoré, *Black Goddess* (1978) de Ola Balogun e *Asientos* (1995) de François Woukoache se relacionam através de sua preocupação central com a escravidão e seus legados tanto para os africanos quanto para pessoas de descendência africana na Diáspora. Entretanto, os códigos de representação implementados por Woukoache se colocam radicalmente em contraste com os códigos usados por seus antecessores, apesar do *flashback* imaginário para os tempos de escravidão em *Reou Takh* e em *Black Goddess*. Todos os três filmes privilegiam o tema da busca. *Reou Takh* antecipa parcialmente a tão aclamada série de TV *Roots* do final dos anos 1970

nos Estados Unidos chegando ao ponto de apresentar o retorno de um afro-americano para um Senegal agora independente em busca de suas raízes. *Black Goddess* é um tipo de *Roots* ao avesso. Um nigeriano retorna à Bahia contemporânea no Brasil em busca de descendentes de sua família capturada e levada embora durante o tráfico de escravos. Para ajudar em sua busca, ele carrega consigo uma peças de um par de artefatos idênticos que são a herança de sua família que permaneceu na Nigéria. A outra peça foi levada embora na época da captura. Armado com esse artefato, ele obtém sucesso em reconectar com familiares do outro lado quando a outra peça aparece e é identificada. *Asientos* também é um exercício de reconexão, desta vez, imaginária. Em *Reou Takh*, a visita do protagonista afro-americano do filme à Ilha de Gorée dá início a uma série de *flashbacks* imaginários aos tempos quando a ilha funcionava como um forte escravista, o último ponto de contato com a África para os milhões de africanos capturados em seu caminho ao longo da rota transatlântica rumo ao Novo Mundo de escravidão nas plantações das Américas. O seu encontro com o Senegal contemporâneo também revela os legados cruéis do colonialismo, um primo próximo da escravidão, nas inequidades sociais, conflitos e injustiças desenfreadas na sociedade. *Reou Takh* reconstrói o passado africano e dialoga com o seu presente com o mesmo fôlego. *Asientos* repete este feito, mas com diferenças assinaladas. O filme reconstitui as instituições e práticas de escravidão e as insere dentro dos discursos predominantes sobre raça e capitalismo, tudo a partir do ponto de vista de um jovem africano que está tentando lidar com esse capítulo reprimido da história. O filme revisa visualmente a imagem da Ilha de Gorée e, desse modo, estende sua importância até o presente. Assim como *Reou Takh*, sua preocupação mais evidente é a escravidão; e, na medida em que ela é emblemática do sofrimento humano, o filme aponta possíveis paralelos com abusos contemporâneos de seres humanos na África, em geral, com referências visuais à Etiópia e à Ruanda. Ele reflete sobre o passado à medida que o liga ao presente e levanta questões sobre o futuro. Diferente do modo narrativo realista linear de *Reou Takh*, *Asientos* assume a tarefa de rememoração, reconstrução e reconexão através de uma mistura habilidosa e altamente imaginativa entre colagem (de imagens díspares, sons e silêncio), documentário e invenção, justaposição, montagem em contraponto, discurso direto e questões retóricas. Seu estilo visual e ritmo conferem ao filme elementos formais que o marcam como diferente, se não “novo”, relativamente falando. Entretanto, apesar de sua inovação, *Asientos* carrega certas marcas formais e estilísticas do clássico *Touki Bouki* de Djibril Diop-Mambéty assim como de *Soleil-O* de Med Hondo.

Talvez, tal como é esperado na obra de qualquer cineasta, exista uma parcela razoável de continuidade, revisão, auto-referência, nova contextualização e transformação evidentes nos trabalhos antigos e recentes de Med Hondo, com seu amplo engajamento nas questões de imigração e resistência. Assim como nos trabalhos de Safi Faye, Haile Gerima, Ousmane Sembène, Idrissa Ouédraogo, Djibril Diop-Mambéty e inúmeros outros. A obra de Djibril Diop-Mambéty é particularmente didática nesse sentido, pois quando se tem uma visão global de seus filmes, dos primeiros aos mais recentes, de *Contrast City*, *Badou Boy*, *Touki Bouki*, *Hyenas* até *Le Franc*, os vários modos de relações (continuidade formal e temática, revisão, subversão, etc.) entre eles se estabelecem naturalmente. No contexto desta presente discussão, meu maior interesse são as maneiras pelas quais os jovens cineastas senegaleses e outros cineastas, conscientemente ou

não, posicionam-se frente às temáticas, estilos, comportamentos e orientações da obra de Diop-Mambéty. Um exemplo concreto está nas obras de pessoas como Ahmet Diallo, que infelizmente faleceu ainda na juventude, Joe Gai Ramaka e, conforme apontado anteriormente, até mesmo François Woukoache. *Boxulmaleen* (*L'na Fer*, 199?) de Ahmet Diallo, em particular, posiciona-se em uma relação de paródia e revisão com filmes como *Contrast City*, *Badou Boy* e *Touki Bouki*, ambos do ponto de vista da temática e do estilo. *Boxulmaleen* constrói uma sociedade às avessas regulado por pré-adolescentes e pessoas jovens, uma contracultura que imita, e simultaneamente parodia e transgride as instituições, atores, normas, convenções e práticas da sociedade dominante, um elemento fundamental na obra de Diop-Mambéty. O tom e temperamento radicalmente não convencionais do filme ecoam os filmes de Diop-Mambéty.

Alguns círculos críticos elogiam *Dakan* (1997, Mali) de Mohamed Camera por ser o primeiro filme africano a abordar de frente e de forma extensa a questão gay no cinema africano, e outros filmes recentes como *Quartier Mozart* (1992, Camarões) de Jean-Pierre Bekolo; *Puk Nini* (1994, Burkina Faso) de Fania Nacro; *Tafe Fanga* (1997, Mali) de Adama Drabo; e *Mossane* (1996, Senegal) de Safi Faye têm sido apontados como exemplos do cinema africano que rejeitam atitudes puritanas em relação ao sexo, sexualidade e nudez. Enquanto esses exemplos são acertados até certo nível, a inovação e a diferença geralmente atribuída a esses filmes deveria ser colocado em alguma perspectiva. Em tais discussões, é vital trazer à cena os vários filmes anteriores que de uma maneira ou de outra preparam o terreno para esses filmes mais recentes. A exposição da homossexualidade em *Dakan* revisa e subverte a representação, de certa forma, satírica ou até mesmo estereotipada da sexualidade gay africana apresentada no clássico *Touki Bouki* (1972) de Djibril Diop-Mambéty, bem como a sutil alusão na personagem serviçal que aparece na celebração de casamento em *Xala* (1973) de Ousmane Sembène. As demonstrações mais corajosas e menos nuançadas de cenas de amor heterossexual e de nudez tanto feminina quanto masculina em *Bal Poussiere* (1989, Marfinês) de Henri Duparc, *Tafe Fanga*, *Mossane* e *Fools* (1997, Marfinês) do cineasta sul africano Ramadan Suleiman, entre muitos outros, se estabelecem em relação de repetição e revisão com cenas similares de filmes precursores como *Touki Bouki* e com as cenas de sexo explícito do controverso *Visages de Femmes* (1985), de Desiré Ecaré, um filme iniciado no começo de 1970, mas concluído após mais de dez anos em 1985.

O corpus dos filmes africanos feitos dos anos 1960 até o presente fornece amplos exemplos de repetição, revisão e transformação, e podemos multiplicar os exemplos dos parágrafos acima ao longo dessas e muitas outras linhas e níveis. O que torna isso possível é a resistência, o interesse e a abertura de uma grande parte do pensamento, das práticas e dos exemplos dos pioneiros do cinema africano, pois dentro de suas práticas estão inscritos elementos que convidam em forçam a repetição, a revisão, a subversão, a paródia, a contestação e a mudança. Eu acredito que podemos alcançar um entendimento e uma apreciação mais produtivos do cinema africano, particularmente suas irrefutáveis conquistas e inovações do momento atual, com tais padrões de relações em mente.

Mbye Cham é professor e antigo diretor do Centro de Estudos Africanos da Howard University e co-editor, com Imruh Bakary, da antologia *African Experiences of Cinema*. Seus interesses de pesquisa incluem tradições orais, literatura africana moderna do Oeste e Sul da África, e cinema africano e do terceiro mundo.

>> Traduzido de “African Cinema: Between the ‘Old’ and the ‘New’”. Autor: Mbye Cham. In: *Black Camera*, Outono 2020, Vol. 12, No. 1, African Cinema: Manifesto & Practice for Cultural Decolonization, Part I (Outono 2020), pp. 133-139. © 2020 Indiana University Press Board of Directors, Republicado com a permissão de Indiana University Press.

AFRICAN CINEMA: BETWEEN THE "OLD" AND THE "NEW"

Mbye Cham

As we mark and celebrate the fiftieth anniversary of FESPACO this year, I want to dig up and share a short essay I wrote back in 1998, reflecting on trends and tendencies then in African cinema, focusing basically on continuities, ruptures and transformations in African filmic practices over time. Although the specific time frame I was dealing with in that essay is now more than two decades past, I want to believe that the general concepts and dynamics highlighted in the essay are useful today as we take stock of and engage the very exciting shifts or lack thereof (positive or not so positive) in just about all areas of African film practices since the dawn of the new millennium. Here is what I wrote back in 1998.

Not unlike many film and narrative cultures in other parts of the world, African cinema is marked by a relatively substantial degree of intertextuality, a description I use here to refer to the many ways in which the ensemble of films that constitute the current corpus of African cinema relate to one another, and particularly the ways in which certain recent African films relate to earlier ones, be it by way of repetition, revision, sampling, parody or transgression, or a combination of these and a few others. Many of the recent films entertain specific types of relations to ones that preceded them. They may exhibit characteristics and features (in terms of subject matter, theme, style and language) that may elicit the label of 'new,' but they also resonate in various ways with elements that characterize many earlier films. Convention as well as 'common sense' have it that few things under the sun are really new, and that few things occur in a vacuum, without reference or relationships to antecedents, whether conscious, willful, purposeful or not, and certainly, the realm of African cinema yields its own modes, patterns, and rationales of referencing, resonances and relationships.

These are varied and complex, embracing not just the relations on a variety of levels between 'old'/pioneer/first generation films and younger/'new generation' films, but also the ways in which these two categories of films engage the resources of African indigenous artistic and popular traditions, in particular, as well as other, mainly western, traditions and practices. They also involve relations between films made by the same director over a period of time. How do recent films such as *Tableau Feraille* (1999, Senegal) by Moussa Sène Absa, *Clando* (1996) by Jean-Marie Téno, *Asientos* (1995, Cameroon) by François Woukoache and *Pièces d'Identité* (1998, Cameroon) by Ngangura Mweze, for example, stand in relation to earlier films such as *Xala* (1973, Senegal) by Ousmane Sembène, *Soleil-O* (1971, Mauritania) by Med Hondo, *Reau Takh* (1972, Senegal) by Mahama Johnson Traoré and *Black Goddess* (1975, Nigeria) by Ola Balogun, respectively? How do all of these films implicate their respective indigenous and other traditions of creative practice? And what lines of filiation can we trace in the work of, say, Senegal's Safi Faye, from *Lettre Paysanne* (1976) to *Mossane* (1997), or between *Wend Kuuni* (1982) and *Buud Yam* (1997) by Gaston Kaboré of Burkina Faso and can we label *Borom Sarret* (1963, Senegal) the template on which the rest of Sembène's subsequent film work is erected?

I believe that pondering such questions can shed much light on issues of continuity, change, rupture and novelty in African cinema practices.

Such issues have always preoccupied African filmmakers from the very start in the late 1960s and early 1970s. They persist to the present moment, and filmmakers and others continue to debate the myriad challenges that have perennially faced them, as they explore paths and strategies that could possibly enable them to break out of the confined spaces within which they have been operating thus far. For some of the younger ones, especially, the answer is a clean break with the past, the imperative of new directions, the urgency to install new modes of signification for African films to become more ‘commercially viable’, more appealing to audiences, both in and out of the continent, in short, to become more ‘Cinema’, period, more ‘universal.’ Such pronouncements of the imperative of change and renewal, of a different and viable and truly African cinema have always been a prominent feature of the creative and activist agenda of African filmmakers, evident in the numerous manifestos (Algiers 1975, Niamey 1982, and others thereafter), as well as groupings such as the Comité Africain des Cinéastes (Med Hondo, Ousmane Sembène, Tahar Cheriaa, Lionel Ngakane, Haile Gerima etc., the so-called “Les Anciens”) whose purpose was/is the advancement on all fronts of African cinema. Such pronouncements also animated the short-lived moves in the early and mid-1980s of the group of then young filmmakers (Cheick Naigdo Ba of Senegal, Gaston Kaboré of Burkina Faso, then still Upper Volta, Kramo Lancingé Fadika of Côte d’Ivoire, and many others) who mobilized under the banner of *L’Oeil Vert* to militate for new directions and practices for African cinema. Whether the results (textually speaking) matched the vigor of the rhetoric is a matter of debate. Cheick Ngaido Ba, one of the leading and most vocal advocates of *L’Oeil Vert* went on to make *Xew Xew* (1984) before dropping out to become a political operator in Senegal; Gaston Kaboré came out with *Zan Boko* (1988), followed by a series of shorts and his latest feature, *Buud Yam* (1997), which can be seen as perhaps the first ‘sequel’ in African cinema; and Kramo Lancingé Fadika, after winning the Étalon de Yennenga for his film *Djeli* at FESPACO 1983 from Ivory Coast, followed with his most recent feature, *Wariko* (1994). How new and different are these in relation to earlier ones by the same directors as well as by other directors? When we consider the ensemble of issues animating current debates referred to above, are there elements that constitute a throwback to the recent period of the early and mideighties and before? What is new in ‘new’ recent African films?

Commentaries by some filmmakers and critics on recent African films posit novelty and difference [thematic as well as formal] as hallmarks of the recent productions of the nineties, which, in turn, signal shifts and departures in relation to their predecessors of the early days of African cinema of the 1960s and 1970s. Among many other elements, they draw attention to acceleration in the pace of some recent films (as opposed to the slow rhythm and pace of earlier ones), higher production values (as opposed to lower quality visuals, sounds, scenario), their urban, cosmopolitan, and metropolitan locales (as opposed to the predominantly rural, ‘bush’ locations of earlier films), their unabashed referencing and appropriation of western, particularly African American and MTV-type, hip-hop styles and languages (as opposed to narrow ethnic references), their more open engagement with and display of gender and sexuality (as opposed to a certain prudishness of earlier films), their embrace of hybridity, racial and cultural,

as the direction of the future (as opposed to a narcissist and essentialist racial, ethnic, and cultural nationalism), their stress on the individual and desire (as opposed to the communal focus and concerns of preceding films), their deemphasis of or flight from politics and ideology (as opposed to an obsession with nationalist politics and ideology and grand narratives of oppression and liberation characteristic of earlier films). In short, the absence of marks of the older films in the new ones is figured as a significant difference, which brings the latter closer to what is considered ‘normal’ or more ‘universal’ cinema, thus increasing their fortunes in the normal circuits, both domestic and beyond. And in this lies, to a degree, the future development of African cinema. As with the case of *L’Oeil Vert*, I believe time will be the arbiter of such prognosis.

In the meantime, I want to subject some of these observations to some scrutiny to see what patterns emerge from juxtaposing old and new films. I am not interested in invidious comparisons, for such undertakings yield little of value in attempts to situate and understand the nature of the ties or lack thereof between recent and earlier African films, nor am I suggesting a stasis, a lack of movement in African cinema as a whole from earlier times to the present in my argument that traces of the old mark the new in many ways. I am not speaking of influence of the old on the new, either, even though such influences have been acknowledged and can be traced and identified in some cases. Not to speak about the relations between the old and the new in terms of influence helps avoid the trap of erecting the old as norm, as the yard-stick with which to measure recent films which should be taken on their own terms. The relations are dialogic and dynamic, I believe, and the many ways in which the old is manifest in the new are, to my mind, complex, productive and transformative. In this view, the old is regenerated with a difference within the framework of different or even new orientations and styles.

Remakes and sequels are rare, even non-existent, in African cinema at the moment. With the exception of *Buud Yam* which, in spite of Kabore’s initial resistance, many spectators and critics consider *Wend Kuuni Part 2*, I cannot at the moment recall any other two or more African films by the same or different directors that can be placed together in this manner. Although Djibril Diop-Mambéty characterizes his work in terms of two sets of trilogies, one set of his feature films dealing with power and insanity, *Touki Bouki* (1973), *Hyènes* (1992) and the projected *Malaika* (interrupted due to his untimely death in August 1998), and the other set of his recent short films labeled “Tales of Ordinary People,” *LeFranc* (1994), *La Petite Vendeuse du Soleil* (1999), and the projected *L’Apprenti Voleur* (also interrupted), one cannot speak of remake or sequel in this case, either. What obtains, instead, in African cinema generally, especially between old and recent productions, is a complex web of relationships whereby recent films purposefully or unconsciously continue, revise, recontextualize, allegorize, parody, contest, and subvert aspects and elements of earlier films at the same time they project new concerns and new styles and expand into hitherto uncharted domains.

It is unproductive to speak of a total absolute divorce and disconnect between the old and the new, for such is never the case in any narrative tradition. In African cinema, the odor of the founding fathers is still present. Take an earlier film like *Xala* and a recent one like *Tableau Ferraille*. The rise and fall of Daam Diagne narrated in Moussa Sène Absa’s 1997 film *Tableau Ferraille* invites parallels with the fortunes and fate of El-Hadji Abdou Kader Bèye in Ousmane Sembène’s 1973 feature, *Xala*. Both films locate

their narratives within discourses of post-independence betrayals, politico-financial mismanagement, double-dealings and corruption, cultural dislocations, and distortions, and urgency of real individual as well as social transformation. Daam Diagne revises, repeats and re-contextualizes El-Hadji Abdou Kader Bèye in a post-devaluation, World Bank structurally-adjusted Senegal, as does Gagnesiri, Daam's first wife, Adja Awa Astou, El-Hadji's first wife. Female agency and subjectivity hinted at in *Xala* in the revolt of El-Hadji's second wife, Oumie Ndoye, and signified in the words and acts of El-Hadji's daughter, Rama, are given a post-devaluation, mildly womanist, more worldly boost in *Tableau Ferraille* in the person of Daam's second wife, Kiné, whose desire for financial freedom (she wishes to open an art gallery and do lots of international travel) lures her to work with her husband's erstwhile colleagues to eventually bring about his downfall. The narrative strategies of *Tableau Ferraille* evince instances of repetition with a difference in relation to those of *Xala*. Both operate within the presentational modes of realism, and a certain linearity mark each narrative movement. However, *Tableau Ferraille* employs flashback to tell its story through the eyes of Gagnesiri. The cautionary thrust of *Xala* is very much present in *Tableau Ferraille*. These elements, as well as numerous others which space does not permit me to detail, enable us to place a new film such as *Tableau Ferraille* in a frame of continuity, complementarity and revision in relation to an antecedent one such as *Xala*, as well as another earlier Senegalese film, *Sey Seyeti* (1980) by Ben Diogaye Bèye.

Reou Takh (1972) by Mahama Johnson Traoré, *Black Goddess* (1978) by Ola Balogun and *Asientos* (1995) by François Woukoache are related by their overarching concern with slavery and its legacies for Africans as well as people of African descent in the Diaspora. However, the representational codes deployed by Woukoache stand in radical contrast to those used by his predecessors, notwithstanding the imaginary flashback to slavery times in *Reou Takh* and in *Black Goddess*. All three films privilege a search motif. *Reou Takh* anticipates partially the much-heralded *Roots* TV series of the late 1970s in the US to the extent to which it has an African American return to a now independent Senegal in search of his roots. *Black Goddess* is a kind of *Roots* in Reverse. A Nigerian goes back to contemporary Bahia in Brazil in search of descendants of his family captured and taken away during the slave trade. To help his search, he carries with him the piece of a pair of twin carvings that are his family heirloom that remained in Nigeria. The other piece was taken away at the time of capture. Armed with this carving, he succeeds in reconnecting with family on the other side when the other piece is produced and identified. *Asientos* is also an exercise in reconnection, an imaginary one this time. In *Reou Takh*, the visit to Gorée Island by the African American protagonist of the film triggers a series of imaginary flashbacks to the times when the island was active as a slave fort, the last point of contact with Africa for the millions of captured Africans on their way across the Middle Passage to the New World of plantation slavery in the Americas. His encounters with contemporary Senegal also reveals the cruel legacies of colonialism, a proximate cousin of slavery, in the social inequities, conflicts and injustices rampant in the society. *Reou Takh* reconstructs the African past and speaks to her present in the same breath. *Asientos* repeats this feat, but with signal differences. It retraces the institutions and practices of slavery and inserts them within prevailing discourses of race and capitalism, all from the point of view of a young African attempting to come to

grips with this repressed chapter of history. The film visually revises the image of Gorée Island and, thereby, extends its significance for the present. Like *Reou Takh*, its most apparent concern is slavery, and to the extent to which the latter is emblematic of human suffering the film posits possible parallels with contemporary abuses of human beings in Africa, in general, with visual references to Ethiopia and Rwanda. It ruminates on the past while linking it to the present, and it poses questions about the future. Unlike the linear realist narrative mode of *Reou Takh*, *Asientos* undertakes the task of re-memory, reconstruction and reconnection by means of a skillful and highly imaginative blend of collage (of disparate images, sounds and silence), of documentary and invention, juxtapositions, contrapuntal montage, direct address and rhetorical questions. Its visual style and rhythm endow the film with formal elements that mark it as different, if not 'new', relatively speaking. However, in spite of its novelty *Asientos* bears certain formal and stylistic marks of Djibril Diop-Mambéty's 1972 classic *Touki Bouki* as well as Med Hondo's *Soleil-O*.

Perhaps as to be expected within the oeuvre of any one filmmaker, there is a fair amount of continuity, revision, self-quotation, recontextualization, and transformation evident in the old and recent work of Med Hondo, with his overarching engagement of questions of immigration and resistance. So also in the work of Safi Faye, Haile Gerima, Ousmane Sembène, Idrissa Ouédraogo, Djibril Diop-Mambéty and countless others. The work of Djibril Diop-Mambéty is particularly instructive in this sense, for if one takes a global glance at his films from the earliest to the latest, from *Contrast City*, *Badou Boy*, *Touki Bouki*, *Hyenas* to *Le Franc*, the varying modes of relations (formal and thematic continuity, revision, subversion etc.) between them simply impose themselves. Of greater interest for me in the context of this present discussion are the ways younger Senegalese and other filmmakers consciously or otherwise position themselves vis-a-vis the theatics, styles, demeanor and orientations of Diop-Mambéty's work. A clear case in point involves the work of people like Ahmet Diallo, who unfortunately passed away at a young age, Joe Gai Ramaka and, as pointed out earlier, even François Woukoache. Ahmet Diallo's *Boxulmaleen* (*L'An Fer*, 1997), in particular, stands in a relation of parody and revision to films like *Contrast City*, *Badou Boy* and *Touki Bouki*, both from the points of view of subject matter and style. *Boxulmaleen* constructs a counter society ruled by preadolescent and young people, a counter culture which mimics, yet simultaneously parodies and transgresses the institutions, actors, norms, conventions and practices of established society, a staple in the oeuvre of Diop-Mambéty. The radically unconventional tone and temperament of the film echoes Diop-Mambéty's films.

Some critical circles have hailed Mohamed Caméra's *Dakan* (1997, Mali) as the first African film to engage frontally and extensively the issue of gay sexuality in African cinema, and other recent films like Jean-Pierre Bekolo's *Quartier Mozart* (1992, Cameroon), Fania Nacro's *Puk Nini* (1994, Burkina Faso), Adama Drabo's *Tafe Fanga* (1997, Mali) and Safi Faye's *Mossane* (1996, Senegal) have been held up as instances of African cinema's jettisoning of prudish attitudes in regard to sex, sexuality and nudity. While accurate to a certain degree, the novelty and difference usually attributed to these films should be given some perspective. In such discussions, it is vital to bring into the picture the many antecedent films that in one way or another prepared the ground for these later films. *Dakan*'s exposition of homosexuality revises and subverts the somewhat satirical or

even stereotypical portrait of African gay sexuality offered in Djibril Diop-Mambéty's 1972 classic *Touki Bouki*, as well as the fleeting hint in the character of one of the servants at the wedding celebration in Ousmane Sembène's 1973 *Xala*. The bolder and less nuanced displays of heterosexual love scenes and female as well as male nudity in Henri Duparc's *Bal Poussiere* (1989, Ivorian), *Tafe Fanga, Mossane* and *Fools* (1997, Ivorian) by South African filmmaker Ramadan Suleiman, among many others, stand in a relationship of repetition and revision to similar scenes in forerunner films like *Touki Bouki* and Desiré Ecaré's 1985 controversial and sexually explicit *Visages de Femmes*, a film started in the early 1970s but completed more than ten years later in 1985.

The corpus of African films made from the 1960s to the present provides ample instances of repetition, revision, and transformation, and we can multiply the examples in the above paragraphs along these and many other lines and levels. What makes this possible is the staying power, appeal, and openings of a great deal of the thinking, practices and examples of the pioneers of African cinema, for within their practices are inscribed elements that invite and compel repetition, revision, subversion, parody, contestation, and change. I believe that we can get a more productive understanding and appreciation of African cinema, particularly the compelling achievements and innovations of the present moment, with such patterns of relations in mind.

Mbye Cham is a Professor and former chair of the Center for African Studies at Howard University and co-editor, with Imruh Bakari, of the anthology *African Experiences of Cinema*. His research interests include oral traditions, modern African literature of West Africa and South Africa, and African and Third World cinema.

>> Translated from "African Cinema: Between the 'Old' and the 'New'". Author(s): Mbye Cham. Source: *Black Camera*, Fall 2020, Vol. 12, No. 1, African Cinema: Manifesto & Practice for Cultural Decolonization, Part I (Fall 2020), pp. 133-139. © 2020 Indiana University Press Board of Directors, Reprinted with permission of Indiana University Press.

CINQUENTA ANOS DE ENGAJAMENTO DAS MULHERES NO FESPACO

Beti Ellerson

Tradução: Cátia Maringolo

Nosso papel como mais velhas é transmitir nosso conhecimento às mais novas...

*Eu estou muito feliz de ver que sou um exemplo para a juventude
e especialmente para as meninas mais novas.*

Alimata Salembéré na recepção da UNESCO em sua homenagem no FESPACO em

04 de março de 2019, e em 26 de fevereiro durante o lançamento do livro *Alimata Salembéré / Ouedraogo: itinéraire et leçons de vie d'une femme debout* de Yacouba Traoré [traduzido do francês: *Alimata Salembéré – Ouedraogo: a jornada e as lições de vida de uma mulher corajosa*].

As palavras da burquinense Alimata Salembéré, como o título do livro dedicado a seu trabalho indica, refletem seu papel seminal no desenvolvimento do FESPACO (Festival Pan-africano de Cinema e Televisão de Ouagadougou) ao preparar o terreno para as mulheres que seguem seus passos como trabalhadoras culturais em uma miríade de missões no mundo do cinema. Sua trajetória é representativa da função essencial que mulheres africanas exercem como fundadoras, organizadoras, curadoras e investidoras em festivais de cinema e eventos focados em cinema. Além disso, seu trabalho coloca em destaque as práticas de festivais de cinema e sua importância no empoderamento das mulheres no cinema, ao mesmo tempo em que encoraja e desenvolve futuras mulheres especialistas em cinema. Consequentemente, desde sua concepção, o FESPACO, bem como as estruturas relacionadas ao cinema às quais deu início e apoio, exercem um papel fundamental no empoderamento das mulheres em todos os setores da imagem em movimento.

O grande prêmio do FESPACO está na imagem da princesa Yennenga, o que é muito significativo, pois demonstra a importância das mulheres na sociedade. Ter esse prêmio,

o Étalon de Yennenga, é uma conquista suprema... A Princesa

Yennenga foi a prova de coragem e bravura, a prova de resistência...

*Lutar para que uma mulher consiga o Yennenga é verdadeiramente um passo à frente,
e será para o bem-estar maior e para o desenvolvimento das mulheres em geral.¹*

Franceline Oubda

Então, “quando uma mulher irá receber essa honra?”, pergunta-se, cinquenta anos desde a criação do FESPACO. A cada dois anos, durante as semanas que antecedem o começo do festival, com o alvoroço de jornalistas ansiosos por informações sobre a condição das mulheres africanas no cinema, e em particular sobre a sua representação

1. Entrevista com Betti Ellerson, em ELLERSON, B. *Sisters of the screen: women of african on film, video and television*. Trenton, New Jersey: Africa World Press, 2000.

no festival, essa questão é frequentemente colocada, junto com uma lista de questionamentos relacionados às conquistas das mulheres africanas. Minha resposta tem sido sempre no sentido de sugerir leituras, apresentando uma lista de fontes que oferecem uma perspectiva mais abrangente sobre a posição das mulheres africanas na história do cinema africano. Entretanto, parece haver um pouco de impaciência em examinar de maneira atenta esta pesquisa que não para de crescer sobre o histórico das mulheres africanas no cinema. No início da celebração do quinquagésimo aniversário da criação do FESPACO em 2019, um anúncio provocativo em letras garrafais circulou nas redes sociais (em francês, portanto a tradução): *Você sabia? Nos cinquenta anos do FESPACO, o número de Yennengas de ouro conferidos a: cineastas homens: vinte e cinco. Cineastas mulheres: zero.*² Entretanto, o levantamento de dados não estava completamente exato, pois o Yennenga foi concedido pela primeira vez em 1972 e não desde o primeiro evento em 1969. Assim, no começo da celebração da vigésima-quinta edição em 2019, havia sido concedido vinte e três prêmios Yennengas de ouro. A título de nota, o *Étalon de Yennenga [Garanhão de Yennenga]* era o único grande prêmio do festival até 2005, momento no qual foram estabelecidos o segundo e terceiro prêmios. Por esse motivo, os nomes dos três prêmios para longas-metragens: Yennenga de ouro, Yennenga de prata e o Yennenga de bronze.

E embora o cerne do debate esteja correto, de que nenhuma mulher até a presente data tenha ganhado o Yennenga de ouro, eu sugeriria que ao invés de focarmos mais em quantas mulheres e no porquê de não ganharem, poderia ser mais útil traçar o desenvolvimento das mulheres africanas no cinema e o papel que elas têm exercido nele, enfatizando o que conseguiram alcançar – bem como analisar como elas evoluíram durante os últimos cinquenta anos. Uma abordagem baseada em pontos fortes, que eu acredito ser tanto empoderadora quanto encorajadora, também recoloca questionamentos que levam em consideração as potências ao invés dos obstáculos. Por exemplo, em 2013, Djamilah Sahraoui da Argélia foi laureada com o Yennenga de prata pelo seu filme *Yema* (2012), bravo!

Na publicação de 1995 patrocinada pelo FEPACI (*Pan African Federation of Filmmakers* – Federação pan-africana de cineastas) que comemorava os cem anos do cinema, *L'Afrique et le Centenaire du Cinéma [A África e o centenário do cinema]*, o foco não foi sobre quantos cineastas africanos estavam ou não entre os ganhadores do Oscar ou da Palma de Ouro ao longo da história do cinema, mas, ao invés disso, ela serviu como um momento de reflexão com relação à entrada de cineastas africanos no mundo do cinema nos anos de 1950, sessenta anos depois do seu nascimento. Similarmente, quando o movimento de cinema feminista emergiu no Ocidente nos anos de 1970, e as mulheres se tornaram agentes cada vez mais visíveis de suas próprias imagens, foi ao mesmo tempo um momento de fazer um balanço com seus colegas homens – de fato, se perguntava, onde estão as mulheres premiadas no Oscar, Palma de Ouro e assim por diante – mas somente após o estabelecimento de um levantamento de dados com fatos, nomes, datas e análises de seu próprio papel no mundo do cinema e as contribuições que elas deram, reescrevendo a história do cinema para refletir suas realidades omi-

2. Traduzido do francês: *Le Saviez-vous? En 50 ans de FESPACO, nombre d'étais d'Or de Yennenga remportés par: Réalisateurs: 25 – Réalisatrices: 0 (#WeAreYennenga)*

tidas na historiografia. Isso não tem a intenção de diminuir a declaração “onde estão os Yennengas?”, o que, de fato, foi feito para provocar, mas ao invés disso, sugerir que o diálogo deveria começar se baseando nas deliberações que pudesse servir como uma resposta mais significativa. De fato, números são importantes; estatísticas são de suma importância para a corroboração de fatos e para discernir causa e efeito. E daí vem a importância da pesquisa, da coleta de dados, arquivamento e análises a fim de quantificar informações e determinar tendências, para então se discutir soluções e sugestões para possibilidades futuras.

Minha pesquisa sobre o engajamento e a representação das mulheres no FESPACO revela que antes de 1990 os filmes produzidos por mulheres na seleção oficial eram majoritariamente documentários, curtas-metragens e séries de TV. Assim, as obras das mulheres não puderam ser incluídas na categoria de longas-metragens em competição pelo Yennenga nas edições anteriores. Por exemplo, na quarta edição em 1972, a aclamada docuficção *Kaddu Beykat* (1976) [*Carta Campesina*], de Safi Faye do Senegal, recebeu uma menção especial. Entretanto, em 1993, o filme *Saikati* (1992) da queniana Anne Mungai – o qual, de acordo com a pesquisa sobre o FESPACO feita por Patrick G. Ilboudo e Hamidou Ouedraogo, pode ter sido um dos primeiros longas-metragens de uma mulher a fazer parte da seleção oficial³ – ganhou o prêmio UNICEF por melhor representação da imagem de uma mulher africana e o prêmio APAC – *l'Association des Professionnelles Africaines de la Communication* [Associação de Mulheres Africanas Profissionais da Comunicação] por melhor Diretora Africana. Além disso, Kahena Attia⁴ ganhou o prêmio de melhor edição pelo filme *Bezzness* (1992) de Nouri Bouzid da Tunísia. Em 1995, várias mulheres receberam prêmios na *Official Television-Video Competition* [Competição Oficial de Televisão-Vídeo], que foi criado durante a edição anterior: *Femmes de brousse: surviver à tout prix* (1994) de Franceline Oubda e Benjamine Nama (Burkina Faso), *Dilemme au féminin* (1994) de Zara Mahamat Yacoub (Chade), *Un Cri dans le Sahel* (1994) de Martine Condé Ilboudo (Burkina Faso), e *Sadjø, the Sahélien*, de Franceline Oubda. Também nessa edição, o júri principal concedeu um prêmio, novamente, para a editora Kahena Attia (Tunísia) pela excelência do seu trabalho em três filmes na competição: *A la recherche du mari de ma femme / Looking for the husband of my wife* (1993, Marrocos), *Guimba* (1995, Mali) e *Haramuya* (1995, Burkina Faso). Uma Menção Especial foi atribuída a Yamina Benguigui (Argélia) pelo seu filme *Femmes d'Islam: le voile et le silence / Women of Islam: The veil and silence* (1994, Argélia).

Em 1997, a quinta edição do FESPACO incluiu um número sem precedentes de filmes de mulheres – longa, curta, documentário, animação, TV/vídeo – reconhecidos com prêmios em todas as categorias: a Seleção Oficial para longas-metragens incluiu: *Everyone's child* (1996, Zimbábue) de Tsiti Dangarembga (Zimbábue), *Mossane* (1996, Senegal) de Safi Faye (Senegal), *Miel et Cendres / Mel e cinzas* (1996, Tunísia) de Nadia Fares Anliker (Tunísia), *Flame* (1996, Zimbábue) de naturalidade britânica Ingrid Sinclair (Zimbábue). Talvez esse tenha sido o ano em que a possibilidade de uma mulher premiada com o

3. Patrick G. Ilboudo. *Le FESPACO: 1969-1989, Les Cineastes africains et leurs oeuvres*. Ouagadougou: Editions La Mante, 1998 e Hamidou Ouedraogo. *Naissance et Evolution du FESPACO de 1969 à 1973*. Ouagadougou: Imprimerie Nationale du Burkina, 1995.

4. No artigo em inglês, o nome está grafado de duas maneiras: Kahéna Attia e Kahena Attia. Na internet, encontrei as duas grafias.

Yennenga fosse uma das mais fortes, com a participação de quatro filmes de mulheres.

No entanto, é significativo notar a ascendência de mulheres documentaristas, e embora o longa-metragem seja aclamado como o ápice na hierarquia filmica, o documentário é um modo importante de expressão cinematográfica entre cineastas mulheres africanas; e há aquelas como Safi Faye que insistem na não distinção entre documentário e ficção em seu trabalho. Além disso, Jihan El Tahri defende:

Eu quero que mais pessoas se interessem em fazer documentários porque há um quê de glamour em querer tratar filmes documentários como menos significativos ou menos artísticos ou menos glamurosos que ficção. Há essa ideia de que não é um filme propriamente dito. Isso é algo que eu rejeito completamente. As pessoas mais jovens devem perceber que podemos fazer ficção ou documentário, se quisermos. Não é uma forma inferior de expressão. É apenas uma forma diferente de expressão.⁵

De fato, para promover a institucionalização do documentário, dando a ele mais prestígio e reconhecendo sua importância, uma competição de documentário oficial foi criada em 2009 com um júri oficial e a introdução de segundo e terceiro prêmios. E de algum modo, como prova da importância das mulheres como documentaristas, nessa mesma edição todos os prêmios foram concedidos a mulheres: Primeiro lugar para Melhor Documentário: *Nos lieux interdit / Our Forbidden Places* [Nossos lugares proibidos] (2008, Marrocos) de Leila Kilani (Marrocos); Segundo lugar para Melhor Documentário: *Behind the Rainbow* [Atrás do arco-íris] (2008, Egito) de Jihan El-Tahri (Egito); Terceiro lugar para Melhor Documentário: *Une Affaire de nègres / Black Business* (2007, Camarões) de Osvalde Lewat (Camarões); e para a Diáspora uma Menção Honrosa: *A Winter's Tale* (2007, Trindade e Tobago) de Frances Anne Solomon (Trindade e Tobago), bravo! Nos anos subsequentes, as mulheres premiadas dominaram a seleção oficial de documentários, vencendo os primeiros prêmios em 3 das 5 edições. Em 2011, Primeiro lugar para Melhor Documentário: *Monica Wangu Wamwere, The Unbroken Spirit* (2011, Quênia) de Jane Murago-Munene (Quênia); Segundo lugar para Melhor Documentário: *The Witches of Gambaga* (2010, Gana) de Yaba Badoe (Gana). Em 2013, Primeiro lugar para Melhor Documentário: *No Harm Done* (2012, Tunísia) de Nadia El Fani (Tunísia); Segundo lugar para Melhor Documentário: *Calypso Rose the Lioness of the Jungle* (2011, Camarões) de Pascale Obolo (Camarões). Em 2019, Primeiro lugar para Melhor Documentário: *Le Loup d'or de balolé / The Golden Wolf of Balolé* (2019, Burkina Faso) de Aïcha Boro (Burkina Faso); Segundo lugar para Melhor Documentário: *Whispering truth to power* (2018, África do Sul) de Shameela Seedat (África do Sul).

*A imagem em movimento, uma cultura que implica em pensamentos-em-movimento
também preserva a memória...⁶*

Sarah Maldoror

5. "A Tête-à-tête with Jihan el Tahri", *African women in Cinema Blog*, Novembro, 2010. Disponível em: <https://africanwomenincinema.blogspot.com/2010/11/tete-tete-with-jihan-el-tahri.html>. Não está mais disponível.

6. Sarah Maldoror, "Une culture du devenir", em *L'Afrique et le Centenaire du Cinéma* [África e o centenário do cinema], ed. FEPACI (Paris: Présence Africaine, 1995, p. 393.

Além da exibição de filmes, coletivas de imprensa e seções de premiação, o FESPACO amplia o seu alcance ao sediar uma miríade de atividades culturais que oferecem visibilidade, oportunidades para o desenvolvimento de relações e discussão crítica, incluindo um leque de eventos paralelos e ações que promovem a profissionalização de mulheres. Algumas ações notáveis incluem: a décima primeira edição em 1989, que testemunhou a criação da *Association of African Actresses* [Associação de Atrizes Africanas]. Em 1991, como parte da décima segunda edição, a histórica conferência de mulheres africanas na mídia visual foi articulada sob o título “Mulheres, Cinema, Televisão e Vídeo na África”. Esse momento definidor se tornou um movimento, a gênese de uma rede organizada de mulheres negras na indústria da imagem. Na reunião, cineastas, produtoras, atrizes, técnicas e investidoras na produção de mídia visual demonstraram os princípios de uma estrutura organizacional para representar seus interesses; estabelecendo a base para a rede de mídia visual chamado de *l'Association des femmes africaines professionnelles du cinéma, de la télévision et de la vidéo* [a Associação de Mulheres Africanas Profissionais do Cinema, Televisão e Vídeo] (AFAPTV). Em 1995, foi reestruturado sob o nome *l'Union panafricaine des femmes de l'image* [União pan-africana de mulheres na indústria da imagem] (UPAFI). Ao longo da década seguinte, a rede de trabalho se expandiu quando afiliações regionais foram estabelecidas ao longo do continente e da diáspora.

No ano alternado de 2010, o FESPACO lançou o JFA, *Journées cinématographiques de la femme africaine de l'image* [Jornadas cinematográficas de mulheres africanas da imagem] em Ouagadougou, que acontece na primeira semana de março, coincidindo com o Dia internacional da mulher das Nações Unidas. Em 2013, as mulheres tomaram o papel de liderança como presidentas nos cinco júris oficiais: Euzhan Palcy (Martinica) no Júri de longa-metragem; Osvalde Lewat-Hallade (Camarões) no Júri de documentário; Jackie Motsepe (África do Sul) no Júri de TV e digital; Wanjiru Kinyanjui (Quênia) no Júri de curtas de ficção e filmes de estudantes; e Beti Ellerson (USA) Júri da diáspora. Alimata Salembéré, que havia sido reconhecida nessa edição, disse o seguinte sobre a presidência de um júri comandado por mulheres: “Para nós, mulheres da imagem, essa décima terceira edição marca verdadeiramente nossa bem-sucedida integração no mundo do cinema. O FESPACO ousou acreditar em nós, confiando-nos a presidência de todos os júris oficiais. É uma homenagem bem merecida”⁷.

Vários eventos direcionados às mulheres marcaram a vigésima-quinta edição em 2019, em celebração do quinquagésimo aniversário do festival. Alimata Salembéré foi homenageada mais uma vez, com um tributo feito pela UNESCO pelo conjunto de seu trabalho na promoção da cultura em Burkina Faso e na África. Além disso, a mesa de debate de alto nível “50 anos do FESPACO: 50-50 para as mulheres”, incluiu a participação de Audrey Azoulay, diretora geral da UNESCO, e Madame Sika Kaboré, primeira dama de Burkina Faso. Outrossim, a conferência de um dia intitulada “O lugar das mulheres na indústria cinematográfica em África e na diáspora” organizada pela *Cinéastes Non-Alignées* [Coletivo de mulheres cineastas não-vinculadas], emergiu como um importante fórum para falar abertamente sobre assédio sexual e outros abusos que mulheres profis-

7. Trecho de um artigo de Aimé Nabaloum no *Fasopresse.net*. 18 de janeiro de 2013. <http://www.fasopresse.net/fespaco-2013/1890--fespaco-2013-la-conference-de-paris-a -tenu-ses-promesses>. Não está mais disponível.

sionais no cinema têm enfrentado. Portanto, o movimento #Metoo emergiu no FESPACO sob a hashtag *MêmePasPeur* [livremente traduzido do francês “nada a temer” ou “sem medo algum”] enquanto as mulheres profissionais do cinema da África e da Diáspora compartilhavam suas experiências e davam seu apoio.

FESPACO olhando para frente

O ano de 2021 irá marcar o trigésimo aniversário da histórica conferência de mulheres profissionais africanas no cinema em Ouagadougou. Os frutos destes esforços são particularmente visíveis nas instituições que formam gerações futuras de profissionais de cinema. Acrescento às intenções desse encontro: estabelecer um ambiente para troca de visões, criar uma estrutura para livre expressão, elaborar um plano de ação, acelerar a integração das mulheres em todos os níveis do processo cinematográfico, apresentar uma perspectiva das mulheres sobre o mundo, apoderar-se das suas próprias imagens, mobilizar fundos e recursos humanos – muitos desses objetivos têm se concretizado ao longo das últimas décadas em encontros locais, regionais, continentais e internacionais relacionados às mulheres africanas no cinema. Ainda que tenham tido níveis variados de sucesso no alcance desses objetivos, os recursos disponíveis nesta era digital podem aumentar as chances e a capacidade de mulheres africanas de participarem no diálogo global. Ao mesmo tempo, elas continuam a oferecer inestimáveis contribuições a nível local, elaborando mecanismos que ampliam as redes de trabalho dentro das regiões e para além delas. A posição do FESPACO como uma rede do cinema pan-africano, com seu nível de proeminência, pode facilitar o alcance de iniciativas locais cujo objetivo seja apoiar o desenvolvimento de alianças e relações.

Como podemos salvaguardar nossas imagens com a ubiquidade da internet?

Sarah Maldoror

As dinâmicas intercambiáveis da centralidade das mulheres na evolução do FESPACO e a importância do FESPACO no empoderamento das mulheres têm sido evidentes por meio da história do próprio festival. Extraindo da discussão acima relacionada às mulheres africanas no panorama do festival de cinema e minha própria pesquisa e experiências em ambientes de festivais de cinema africanos e de mulheres, apresento a seguir propostas de iniciativas para engajamento contínuo.

- O FESPACO está em uma posição chave para facilitar uma troca de diálogo bilingue, por meio dos auspícios do JCFA (*Journées cinématographiques de la femme africaine de l'image* – Jornadas cinematográficas de mulheres africanas da imagem), uma estrutura preparada para promover mulheres. O boletim informativo impresso distribuído durante o ano alternado do evento poderia ser estendido durante o ano passando a ser uma publicação eletrônica periódica na forma de um blog participativo, convidando mulheres de todas as áreas da imagem em movimento para se apresentarem e divulgarem informações relevantes. Esse formato poderia incluir uma linha do tempo contínua do histórico cinematográfico das mulheres, gerada através da participação das usuárias, administrado por usuárias interessadas e apoiadoras voluntárias.
- Ainda sob o guarda-chuva do JCFA, o site do FESPACO poderia ser utilizado para

hospedar páginas individuais de mulheres para a inclusão de conteúdo sobre suas atividades relacionadas ao cinema. Além disso, para promover o treinamento e formação de críticas de cinema, as iniciativas poderiam incluir estágios e workshops para que jornalistas façam a cobertura de eventos na JCFA e no FESPACO a serem publicados no boletim informativo do festival.

- Paralelo ao evento principal do JCFA, poderia ser incluída uma seção de viagem em parceria com outros festivais de cinema de mulheres sediados na África e iniciativas focadas em mulheres, tais como o Ndiva Women's Film Festival [Festival de cinema de mulheres Ndiva] de Gana, o International Images Film Festival for Women [Festival Internacional de Imagens para Mulheres] (IIFF) do Zimbábue, o Mzansi Women's Film Festival [O Festival de Cinema de Mulheres Mzansi] sediado na África do Sul, o Udada Film Festival [Festival de Cinema Udada] no Quênia ou o Mis Me Binga Festival [Festival Mis Me Binga] do Camarões, nomeando vários eventos em diferentes regiões do continente.
- Além disso, o CNA-Afrique – Cinéma Numérique Ambulant [Cinema Digital Móvel], a associação de cinema digital itinerante, que tem uma importante presença no FESPACO, é um exemplo-modelo da liderança e da conquista das mulheres na organização. Uma parceira anual relacionada às mulheres, cinema e liderança poderia ser considerada.
- A fim de encorajar a admiração precoce por profissões no cinema entre jovens meninas, um projeto de narrativas visuais “Meninas africanas fazem filmes”, para aulas de gramática ou para estudantes de escolas de ensino médio poderia ser criado como uma iniciativa que se estendesse ao longo do continente. Esse projeto poderia englobar um workshop intensivo durante o qual as estudantes aprenderiam a escrever roteiros, dirigir, filmar e editar um filme curto de um minuto.
- Durante cada edição, há um grande burburinho em torno das chances de as mulheres ganharem o grande prêmio: o Yennenga de ouro. Entretanto, a discussão deve também se ater ao que é necessário para que um filme tenha uma chance real de ganhar, quais esforços têm sido feitos para impulsionar essas possibilidades. Havia uma sólida seleção de filmes dirigidos por mulheres com um potencial real de ganhar prêmios? O comitê de seleção é também importante no processo – em que consiste um filme premiado? Uma estrutura ad hoc poderia ser formada para abordar esses pontos.
- Para facilitar pesquisas sobre cinema africano, o site do FESPACO poderia servir como um banco de dados para filmes selecionados de cada edição, retendo informações sobre cineastas e filmes e servindo como uma fonte primária para pesquisa.
- A iniciativa do júri comandado por mulheres na edição de 2013 colocou em destaque as mulheres em posições de liderança. Esse feito não deveria ser apenas uma ideia entulhada nos arquivos da história do FESPACO. Poderia ser útil saber, para além dos objetivos óbvios de promover mulheres à liderança e de incentivar uma melhor representação de mulheres, se a iniciativa reuniu resultados discerníveis. Além disso, poderia valer a pena ter um debate de acompanhamento das experiências das presidentas – o que funcionou ou não, se ser uma mulher teve algum impacto nítido, se as presidentas têm sugestões relacionadas a ações concretas, para assegurar filmes premiados na lista de filmes selecionados, especialmente os produzidos por mulheres. Se elas acreditam que a paridade de gênero garante uma sensibilidade mais gendrada com relação a filmes dirigidos por mulheres?
- Embora existam projetos em todo o continente que de fato incluem mulheres, as ativi-

dades continuam a ser orientadas linguisticamente, com as línguas de comunicação em inglês ou francês, frequentemente com a exclusão de uma ou outra, o que tem sido uma preocupação das mulheres pan-africanas da imagem em movimento desde seu início. Como um consolidado e proeminente festival bilíngue, o FESPACO está em uma posição diferenciada para usar sua proeminência para abordar essas preocupações infundáveis.

O FESPACO tem as estruturas adequadas para a administração, retenção e disseminação de conhecimento. Portanto, pode assumir um papel vital como guardião de um banco de dados continental para o cinema africano. A necessidade de uma tropa de jornalistas, estudiosos e pesquisadores é vital, a fim de investigar, examinar e estudar a rica história do cinema africano e, em particular, o engajamento das mulheres – uma tarefa que o FESPACO pode facilitar, por exemplo, em parceria com o FEPACI (Pan African Federation of Filmmakers – Federação pan-africana de cineastas) que deu início ao Ecrans d'Afrique, the International Revue of Cinema, Video and Television (1992-1998) (Ecrans d'Afrique, a revista internacional de cinema, vídeo e televisão). Sua primazia como o panteão da organização do cinema pan-africano oferece a oportunidade de extrair a energia e as forças do continente e da Diáspora a fim de reunir e estabelecer redes com diversas instituições que emergiram nas várias últimas décadas – funcionando, assim, como um centro para a produção e retenção de conhecimento cinematográfico. E ao fazer isso, continuará a forjar um caminho para o empoderamento e desenvolvimento de mulheres.

Beti Ellerson tem um PhD em Estudos Africanos (Howard University, EUA) com especializações interdisciplinares em Cultura Visual, Estudos de Cinema Africanos, e Estudos de Mulheres. Sua pesquisa sobre mulheres africanas no cinema, inclui o livro *Sisters on the screen: Woman of African on Film, Video and Television* [Irmãs na tela: mulheres de África no cinema , vídeo e televisão] (2000), o filme documentário *Sisters on the screen: Woman of African on Film, Video and Television* (2002) e o *Center for the Study and Research of African Women in Cinema* [Centro para o estudo e pesquisa de mulheres africanas no cinema, vídeo e televisão] fundado em 2008.

Notas

Este artigo baseia-se em outra versão da autora, publicada originalmente em: Beti Ellerson, "African Women in Cinema Dossier: African Women on the Film Festival Landscape: Organizing, Showcasing, Promoting, Networking." *Black Camera: An International Film Journal* 11, no.1 (Outono 2018), 245-287.

» Traduzido de "Fifty Years of Women's Engagement at FESPACO". Autora: Beti Ellerson. In: *Black Camera*, Outono 2020, Vol. 12, No. 1, African Cinema: Manifesto & Practice for Cultural Decolonization, Part I (Outono 2020), pp. 246-254. © 2020 Indiana University Press Board of Directors, Republicado com a permissão da Indiana University Press.

FIFTY YEARS OF WOMEN'S ENGAGEMENT AT FESPACO

Beti Ellerson

Our role as an elder is to transmit our knowledge to the younger ones... I am very happy to see that I am a model for the youth and especially for young girls.

Alimata Salambéré at the UNESCO reception at FESPACO in her honor on March 4, 2019 and on February 26 during the launching of the book by Yacouba Traoré about her journey as cinematic and cultural advocate: *Alimata Salembéré / Ouedraogo: itinéraire et leçons de vie d'une femme debout* [translation from French: Alimata Salembéré-Ouedraogo: the journey and life lessons of a woman of principle].

The words of Burkinabe Alimata Salembéré, as the title of the book dedicated to her work indicate, reflect her seminal role in FESPACO's development, setting the stage for women who follow in her footsteps as cultural workers in the myriad missions of the world of cinema. Her trajectory is indicative of the essential function African women perform as founders, organizers, curators, and stakeholders of film festivals and film-focused events. In addition, her work puts a spotlight on film festival practices and their importance in empowering women in cinema as well as encouraging and developing future women film specialists. Hence, since its inception, FESPACO, as well as the cinema-related structures that it has initiated and supported, play a paramount role in women's empowerment in all sectors of the moving image.

The grand prize of FESPACO is in the image of Princess Yennenga, which is very significant. It demonstrates the importance of women in society. To have this prize, the Étalon de Yennenga, is a crowning achievement ... Princess Yennenga was the proof of courage and bravery, the proof of endurance ... To fight for a woman to obtain the Yennenga is truly a step forward, and it will be for the greater welfare and development of women in general.¹

Franceline Oubda

So, "when will a woman receive this honor?" one asks, fifty years since the creation of FESPACO. Every two years, during the weeks before the start of the festival, with journalists abuzz, eager for information on the status of African women in cinema, and in particular their representation at the festival, this question is often posed, along with a catalog of queries regarding African women's accomplishments. My response has always been by way of suggested readings, presenting a list of sources offering a more comprehensive perspective on African women's place in African cinema history. Nonetheless, there appears to be a bit of impatience to peruse this ever-growing research

1. Interview with Beti Ellerson, *Sisters of the Screen: Women of African on Film, Video and Television*. (Trenton, New Jersey: Africa World Press, 2000)

on the timeline of African women in cinema. At the start of the celebration of the fiftieth anniversary of the creation of FESPACO in 2019, a provocative announcement in large letters circulated on social media (in French, hence the translation): *Did you know? In the fifty years of FESPACO, the number of Gold Yennengas conferred to: Male filmmakers: twenty-five. Female filmmakers: zero.*² Though the balance sheet was not quite accurate, as the Yennenga was bestowed for the first time in 1972 and not at the first event in 1969. Hence at the start of the twenty-fifth edition in 2019, twenty-three Gold Yennengas had been awarded. To note, the Étalon de Yennenga was the sole grand prize until 2005; during which second and third prizes were established. Hence, the names of the three prizes for feature films: Gold Yennenga, Silver Yennenga and Bronze Yennenga.

And while the core of the debate is accurate, that no woman to date has yet to win the Gold Yennenga, I suggest that rather than focusing on how many and why not more, it may be useful to trace the development of African women in cinema and the role that they have played within it, highlighting what they have achieved—as well as to analyze how they have evolved during these past fifty years. A strength-based approach, which I find both empowering and encouraging, also reposes questions that take into account the potentials rather than the drawbacks. For instance, in 2013 Djamilah Sahraoui of Algeria was the laureate of the Silver Yennenga for her film *Yema, bravo!*

In the 1995 FEPACI-sponsored publication commemorating one hundred years of cinema, *L'Afrique et le Centenaire du Cinéma / Africa and the Centenary of Cinema*, the focus was not on how many African filmmakers were or were not among the Oscar, Palme d'Or winners throughout cinema history, but rather, it served as a moment of contemplation regarding African filmmakers' entrance into the world of cinema some sixty years after its birth in the 1950s. Similarly, when the feminist film movement emerged in the West in the 1970s, and women became increasingly visible agents of their own images, it was at the same time a moment of reckoning with their male counterparts—indeed they asked, where are the women laureates of the Oscar, Palme d'Or and so on—but only after having established a balance sheet filled with facts, names, dates, and analyses of their own role in the world of cinema and the contributions they have made, rewriting cinema history to reflect their realities omitted in the historiography. This is not to diminish the “where are the Yennengas?” declaration, which in fact, was meant to provoke, but rather to suggest that the dialogue should begin based on deliberations that may serve as a more substantive response. Indeed, numbers are important; statistics are paramount in supporting facts and discerning cause and effect. Hence, the importance of research, data collection, storage, and analysis, in order to quantify information and determine trends, to then discuss solutions and suggestions for future possibilities.

My research on women's engagement and representation at FESPACO reveals that before the 1990s films by women in the official selection have been for the most part documentaries, short films, and TV series. Hence, the oeuvres of women would not have been included in the feature film category in competition for the Yennenga in previous editions. For instance, at the fourth edition in 1972, the acclaimed docu-fiction *Kaddu Beykat (Peasant Letter)* by Safi Faye of Senegal, received a Special Mention. However,

2. Translated from French: Le Saviez-vous? En 50 ans de FESPACO, nombre d'étais d'Or de Yennenga remportés par: Réalisatrices: 25—Réalisateur: 0 (#WeAreYennenga)

in 1993, *Saikati* (1992) by Kenyan Anne Mungai—which, based on the FESPACO research by Patrick G. Ilboudo and Hamidou Ouedraogo, may have been one of the first feature films by a woman to be part of the official selection³—won the UNICEF award for best representation of an African woman’s image and the APAC Award—l’Association des Professionnelles Africaines de la Communication—(Association of African Women Professionals in Communication) for best African Woman Director. Moreover, Kahena Attia won the prize for the best editing for the film *Bezniss* (1992) by Nouri Bouzid of Tunisia. In 1995, several women received awards in the Official Television-Video Competition, which was established during the previous edition: *Femmes de brousse : survivre à tout prix* by Franceline Oubda and Benjamine Nama (Burkina Faso), *Dilemme au féminin* by Zara Mahamat Yacoub (Chad), *Un Cri dans le Sahel de Martine Condé Ilboudo* (Burkina Faso), and Franceline Oubda’s *Sadjo, the Sahelian*. Also in this edition, the grand jury awarded a prize, again, to the editor Kahéna Attia (Tunisia) for the excellence of her work on three films in competition *A la recherche du mari de ma femme / Looking for the husband of my wife* (Morocco), *Guimba* (Mali) and *Haramuya* (Burkina Faso). A Special Mention was attributed to Yamina Benguigui (Algeria) for her film *Femmes d’Islam: le voile et le silence / Women of Islam: The veil and silence*.

In 1997, the fifteenth edition of FESPACO included an unprecedented number of films by women—feature, short, documentary, animation, TV/Video—recognized with awards in all categories: the Official Selection for feature films included, *Everyone’s Child* (1996, Zimbabwe) by Tsitsi Dangarembga (Zimbabwe), *Mossane* (1996, Senegal) by Safi Faye (Senegal), *Miel et Cendres / Honey and Ashes* (1996, Tunisia) by Nadia Fares Anliker (Tunisia), *Flame* (1996, Zimbabwe) by British-born Ingrid Sinclair (Zimbabwe). Perhaps this may have been the year that the prospects of a woman laureate of the Yennenga were the strongest, with four entries by women.

Nonetheless, it is significant to note the ascendancy of women documentarians, and while the feature film is hailed as the pinnacle of the film hierarchy, the documentary is an important mode of cinematic expression among African women filmmakers; and there are those such as Safi Faye who have insisted on the non-distinction between documentary and fiction in their work. Moreover, Jihan El Tahri asserts:

I want to interest more people in doing documentary because there is this glamor bit that wants to treat documentary films as less significant or less artistic or less glamorous than fiction. There is this idea that it is not a proper film. This is something that I reject totally. The younger people must realize that you can do fiction and documentary if you want. It is not an inferior form of expression. It’s just a different form of expression.⁴

Indeed, to promote the institutionalization of the documentary, offering it more prestige and recognizing its significance, an official documentary competition was established in 2009 with an official jury and the introduction of second and third prizes. And

3. Patrick G. Ilboudo. *Le FESPACO. 1969–1989, Les Cineastes Africains et Leurs Œuvres*. Ouagadougou: Editions La Mante, 1988 and Hamidou Ouedraogo. *Naissance et Evolution du FESPACO de 1969 à 1973, Les Palmarès: de 1976 à 1993*. Ouagadougou: Imprimerie Nationale du Burkina, 1995.

4. “A Tête-à-tête with Jihan el Tahri,” *African Women in Cinema Blog*, November 2010. <https://africanwomenincinema.blogspot.com/2010/11/tete-tete-with-jihan-el-tahri.html>.

in some ways as proof of women's significance as documentarians, during this same edition, all of the awards were bestowed to women: First Prize for Best Documentary: *Nos lieux interdit / Our Forbidden Places* (2008, Morocco) by Leila Kilani (Morocco), Second Prize for Best Documentary: *Behind the Rainbow* (2008, Egypt) by Jihan El-Tahri (Egypt) Third Prize for Best Documentary: *Une Affaire de nègres / Black Business* (2007, Cameroon) by Osvalde Lewat (Cameroon) and for the Diaspora: Special Mention: *A Winter's Tale* (2007, Trinidad and Tobago) by Frances Anne Solomon (Trinidad and Tobago), bravo! In the subsequent years, women laureates dominated the official documentary selection, winning the top prizes in 3 of the 5 editions: In 2011, First Prize for Best Documentary: *Monica Wangu Wamwere, The Unbroken Spirit* (2011, Kenya) by Jane Murago-Munene (Kenya); Second Prize for Best Documentary: *The Witches of Gambaga* (2010, Ghana) by Yaba Badoe (Ghana). In 2013, First Prize for Best Documentary: *No Harm Done* (2012, Tunisia) by Nadia El Fani (Tunisia); Second Prize for Best Documentary: *Calypso Rose the Lioness of the Jungle* (2011, Cameroon) by Pascale Obolo (Cameroon). In 2019, First Prize for Best Documentary: *Le Loup d'or de balolé / The Golden Wolf of Balolé* (2019, Burkina Faso) by Aïcha Boro (Burkina Faso); Second Prize for Best Documentary: *Whispering Truth to Power* (2018, South Africa) by Shameela Seedat (South Africa).

*The moving image, a culture that involves into thoughts-in-movement,
also preserves memory...⁵*

Sarah Maldoror

In addition to the film screenings, press conferences, and awards sections, FESPACO extends its reach by hosting myriad cultural activities offering visibility, networking opportunities and critical discussion, including an array of parallel events and measures promoting the professionalization of women. Some notable actions include: the eleventh edition in 1989, which witnessed the creation of the Association of African Actresses. In 1991, as part of the program of the twelfth edition, the historic conference of African women in the visual media was structured under the title "Women, Cinema, Television and Video in Africa." This defining moment turned into a movement, the genesis of an organized network of African women in the image industry. At the meeting, women filmmakers, producers, actors, technicians, and stakeholders in visual media production laid out the tenets of an organizational structure to represent their interests; establishing the groundwork for the visual media network called l'Association des femmes africaines professionnelles du cinéma, de la télévision et de la vidéo/the Association of Professional African Women in Cinema, Television and Video (AFAPTV). In 1995 it was restructured under the name, l'Union panafricaine des femmes de l'image/the Pan-African Union of Women in the Image Industry (UPAFI). Throughout the next decade, the network widened as regional affiliations were established throughout the continent and diaspora.

In the alternate year of 2010, FESPACO launched the JCFA, Journées cinématographiques de la femme africaine de l'image (African Women Image Makers Cinema Days) in Ouagadougou, which runs the first week of March, coinciding with the United Nations

5. Sarah Maldoror, "Une culture du devenir," in *L'Afrique et le Centenaire du Cinéma | Africa and the Centenary of Cinema*, ed. FEPACI, (Paris: Présence Africaine, 1995): 393.

International Day of the Woman. In 2013, women took the leadership role as president on the five official juries: Euzhan Palcy (Martinique) Feature Film Jury; Osvalde Lewat-Hallade (Cameroon) Documentary Jury; Jackie Motsepe (South Africa) TV and Digital Jury; Wanjiru Kinyanjui (Kenya) Short Fiction and Film School Jury; Beti Ellerson (USA) Diaspora Jury. Alimata Salembéré, who was recognized at this edition, had this to say about the women-led jury presidencies: “For us, women of the image, this 23rd edition truly marks our successful integration into the world of cinema. FESPACO dared to believe in us, entrusting with us the presidency of all the official juries. It is a well-deserved tribute.”⁶

Several women-focused events marked the twenty-fifth edition in 2019, in celebration of the fiftieth anniversary of the festival. Alimata Salembéré, was honored once again, with a tribute by UNESCO, for the ensemble of her work in the promotion of culture in Burkina Faso and Africa. In addition, the high-level roundtable, “50 years of FESPACO: 50-50 for women,” included the participation of Audrey Azoulay, Director-General of UNESCO and Madame Sika Kaboré, First Lady of Burkina Faso. Moreover, the one-day conference entitled “The place of women in the film industry in Africa and the diaspora” organized by the Cinéastes Non-Alignées (tr. Non-aligned Women Cineastes Collective), emerged as an important forum to speak out again sexual harassment and other abuse that women professionals in cinema have endured. Hence, the #Metoo movement emerged at FESPACO under the hashtag MêmePasPeur (loosely translated from French as “nothing to fear” or “not even afraid”) as women film professionals of Africa and the Diaspora shared their experiences and gave their support.

FESPACO looking forward

The year 2021 will mark the thirty-year anniversary of the historic conference of African women film professionals in Ouagadougou. The fruits of these efforts are particularly visible in the institutions that form the future generations of film professionals. Building on the intentions of this gathering: to establish an environment to exchange views, to create a framework for free expression, to elaborate an action program, to fast-track women’s integration at all levels of the cinematic process, to present a woman’s perspective of the world, to have power over their own images, to mobilize funds and human resources—many of these objectives have been concretized throughout these past decades at local, regional, continental, and international meetings related to African women in cinema. While there have been varying levels of success at reaching these goals, the resources offered in this digital age may heighten the chances and the capacity for all African women to participate in the global dialogue. At the same time they continue to make invaluable contributions on the local level, devising mechanisms to extend networks regionally and beyond. FESPACO’s status as the Pan-African cinema network, and with its level of prominence, may facilitate outreach into local initiatives to support the development of alliances and relationships.

How do we safeguard our images with the ubiquity of the Internet?

Sarah Maldoror

6. Excerpted from an article by Aimé Nabaloum in *Fasopresse.net*, 18 January, 2013: <http://www.fasopresse.net/fespaco-2013/1890--fespaco-2013-la-conference-de-paris-a-tenu-ses-promesses-> No longer available.

The interchanging dynamics of the centrality of women in FESPACO's evolution and the importance of FESPACO to women's empowerment have been evident through the festival's history. Drawing from the discussion above regarding African women in the film festival landscape and my own research and experiences in African and women's film festival environments, following are proposed initiatives for continued engagement.

- FESPACO is in a key position to facilitate a bilingual dialogue exchange, through the auspices of JCFA, a structure already in place to promote women. The print newsletter distributed during the alternate-year event may extend throughout the year developing into an ongoing electronic publication in the form of a participatory blog inviting women in all areas of the moving image to introduce themselves and announce relevant information. This format could include a participatory user-generated continuous timeline of women's cinematic histories, managed by interested users and volunteer facilitators.
- Also under the umbrella of JCFA, the FESPACO website could be used to host individual webpages for women to include content about their film-related activities. Moreover, to promote the training and development of women film critics, initiatives could include internships and workshops for journalists to cover events at the JCFA and FESPACO to be published in the festivals' newsletters.
- Parallel to the main JCFA event could include a traveling section in partnership with other Africa-based women's film festivals and women-focused initiatives, such as the Ndiva Women's Film Festival of Ghana, the International Images Film Festival for Women (IIFF) of Zimbabwe, the South African-based Mzansi Women's Film Festival, the Udada Film Festival in Kenya or the Mis Me Binga Festival of Cameroon, to name several events in different regions of the continent.
- In addition, the CNA-Afrique—Cinéma Numérique Ambulant, the traveling digital cinema association, which has an important presence at FESPACO, is a model example of the leadership and achievement of women in the organization. A year-round partnership related to women, cinema, and leadership may be considered.
- In order to encourage the early appreciation for professions in cinema among young girls, a visual storytelling project "African girls make movies," for grammar or high school students could be created as an outreach initiative throughout the continent. This project could encompass an intensive workshop during which the students learn to write a script, direct, shoot, and edit a mini one-minute film.
- During each edition, there is a great deal of buzz around women's chances of winning the grand prize: the Gold Yennenga. However, discussion must also focus on what is needed for a film to have a real chance of winning, what efforts have been made to boost these possibilities. Was there a strong pool of women-directed films with real award-winning potential? The selection committee is also important in the process—what constitutes an award-winning film? An ad hoc structure could be formed to address these points.
- To facilitate African film research the FESPACO website may serve as a database for selected films of each edition. Retaining information about the filmmakers and the films, serving as a primary source for research.
- The women-led jury initiative at the 2013 edition put a spotlight on women in leadership positions. This feat should not be an idea that is left tucked away in the files of FESPACO history. It would be useful to know, in addition to the obvious goal of promoting women as leaders and encouraging better representation of women, did

the initiative garner discernible outcomes. Moreover, it would be worthwhile to have a follow-up discussion of the presidents' experiences—what worked or did not, did being a woman make any discernible impact, do the women presidents have ideas regarding future concrete actionables to produce/ensure award-winning films in the selection pool, especially by women. Do they think that gender parity on the jury ensures more gender-sensitivity regarding women-directed films?

- While continent-wide projects that include women do exist, activities continue to be linguistically-based, with the languages of communication in English or French, often at the exclusion of one or the other, which has been a concern of the Pan-African women of the moving image organization from its beginning. As an established preeminent bilingual festival, FESPACO is in a distinctive position to use its prominence to address this enduring concern.

FESPACO has the structures already in place for knowledge management, retention, and dissemination. Thus, it may take on the vital role as gatekeeper of a continental database for African cinema. The need for a cohort of journalists, scholars, and researchers is vital, in order to probe, examine, and study the rich history of African cinema and women's engagement in particular—a task that FESPACO may facilitate, for instance, in partnership with FEPACI which initiated *Ecrans d'Afrique, the International Revue of Cinema, Video and Television* (1992–1998). Its preeminence as the pantheon of Pan-African film organizing offers the opportunity to draw the energy and forces of the continent and Diaspora to coalesce and network with the diverse institutions that have emerged in the last several decades—thus functioning as a center for the production and retention of cinematic knowledge. And in so doing, it will continue forging a path for the empowerment and development of women.

Beti Ellerson has a PhD in African Studies (Howard University, USA) with interdisciplinary specializations in Visual Culture, African Cinema Studies, and Women Studies. Her research on African women in cinema, include the book *Sisters of the Screen: Women of Africa on Film, Video and Television* (2000), the film documentary, *Sisters of the Screen: African Women in the Cinema* (2002) and the Center for the Study and Research of African Women in Cinema founded in 2008.

Notes

This article draws from another version by the author, originally published as Beti Ellerson, "African Women in Cinema Dossier: African Women on the Film Festival Landscape: Organizing, Showcasing, Promoting, Networking." *Black Camera: An International Film Journal* 11, no.1 (Fall 2018), 245–287.

>> Translated from "Fifty Years of Women's Engagement at FESPACO". Author(s): Beti Ellerson. Source: *Black Camera*, Fall 2020, Vol. 12, No. 1, African Cinema: Manifesto & Practice for Cultural Decolonization, Part I (Fall 2020), pp. 246-254. © 2020 Indiana University Press Board of Directors, Reprinted with permission of Indiana University Press.

UMA MIRAGEM NO DESERTO? DIRETORAS AFRICANAS NO FESPACO

Claire Andrade-Watkins

Tradução: Cátia Maringolo

A cada dois anos, milhares pegam voos partindo de pontos na África, Europa e nos Estados Unidos em direção ao Festival Pan-africano de Cinema e Televisão de Ouagadougou (FESPACO). Enfrentando um calor escaldante e poeira esvoaçante do Deserto do Saara, as hordas aterrissam em Ouagadougou, ou “Ouaga” como é carinhosamente chamada a capital do pequeno país da África Ocidental, Burkina Faso (anteriormente República do Alto Volta) para o maior evento cultural do continente.

Realizado em anos alternados com o Festival de Cinema de Cartago na Tunísia, o FESPACO, com duração de oito dias, exibe produções da África subsaariana e da Diáspora, particularmente do Caribe, Estados Unidos e Brasil. Burkina Faso foi um dos primeiros países da África Ocidental a nacionalizar a produção e a distribuição cinematográfica e mantém um firme compromisso com o cinema africano. O breve mandato do carismático presidente Thomas Sankara, que chegou ao poder em 1983, testemunhou um aumento sem precedentes no apoio popular ao cinema africano em Burkina. Sankara abriu as portas para afro-americanos e outras pessoas da Diáspora com um convite formal para o nono festival de 1985, seguido novamente por uma calorosa recepção em 1987. O seu sucessor, Blaise Compaoré, tem continuado esse compromisso que, junto a forte apoio internacional, particularmente da França, mantém Burkina como a casa do FESPACO.

Agora, em sua décima segunda edição, o FESPACO continua sendo o melhor lugar para assistir novos talentos africanos e mensurar o nível de atividade e interesses de cineastas africanos. É um festival criado por cineastas africanos com dois propósitos principais. O primeiro e mais visível lado do FESPACO é como mostruário internacional do cinema africano. Entretanto, o FESPACO é também um lugar de encontro proeminente para cineastas africanos. Dia e noite, uma multidão de diretores, produtores, críticos, jornalistas, pesquisadores, atores e distribuidores de todos os lugares do mundo podem ser vistos perambulando ao redor da piscina do Hotel Indépendance, o ponto de encontro não oficial do festival. Lá e em todos os lugares os profissionais debatem questões relacionadas ao cinema africano, desde seu financiamento até seu público e a distribuição dentro do continente e no exterior.

Os filmes são exibidos de manhã até à noite na cidade e em áreas remotas, em salas de cinema que vão desde o pomposo Burkina com ar-condicionado até os maravilhosos espaços a céu aberto de Riale e Neerwaya onde é possível se sentar confortavelmente em cadeiras sob as estrelas e se pode aproveitar os animados pedidos, risadas e conselhos gritados pelo público africano a seus personagens favoritos.

O visitante sábio e experiente do FESPACO vem armado com o francês para festivais. Outras habilidades essenciais são rapidamente adquiridas, tais como resistir a tentação dos mercados a céu aberto onde fabulosas mercadorias de toda a África Oriental são vendidas, e se esquivar da miríade de vendedores de rua. Se sua incursão na cidade é negociada com sucesso, com garrafas de água suficientes para o dia (a desi-

dratação é uma realidade quando as temperaturas pairam por volta de 38º Celsius), um verdadeiro banquete de filmes africanos novos e clássicos te aguarda. O festival deste ano foi composto por sessenta e oito filmes, com a participação de trinta e três países africanos e perto de quase um milhão de visitantes – um salto quantitativo desde o primeiro festival em 1969, quando cinco países fizeram parte e o público totalizou vinte mil visitantes.

O festival deste ano começou com *Karim and Sala* (1991), o quarto longa-metragem do cineasta internacionalmente aclamado Idrissa Ouédraogo de Burkina Faso. O filme anterior de Ouédraogo, *Tilai/The law [A lei]* (1990), ganhou o grande prêmio do FESPACO e foi posteriormente um sucesso em Cannes, marcando a primeira vez que um filho nativo de Burkina ganhou esse prestigioso prêmio. Outros destaques do festival atestam para o grande leque de novas faces e trabalhos em cena, com estreias de Camarão, Mali, Burkina Faso e Guiné-Conacri.

Um favorito do festival, o *Ta Dona/ Fire! [Fogo!]* (1991), de Adama Drabo do Mali, recebeu o prêmio Oumarou Ganda pelo impressionante trabalho de estreia. Nele, Drabo tece o ritual e misticismo bambara – um traço cada vez mais reconhecível nos filmes do Mali – com a busca de um jovem engenheiro pelo sétimo Canari perdido, o último elo em uma corrente mística de conhecimento. Drabo faz parte de uma linhagem impressionante de cineastas do Mali, cujo mais alto pódio inclui Souleymane Cissé e Cheik Cissoko.

Burkina Faso lançou vários longas-metragens. *Laada* (1991) (que significa lei tradicional), o primeiro longa-metragem de Idrissa Touré, examina um grupo de jovens homens e sua escolha entre seguir o caminho da vida tradicional ou rumar para a cidade. O filme *Yelbeedo* (1990) de Adboulaye Sow, uma coprodução entre Burkina Faso e Togo, examina a questão do abandono infantil e do incesto através dos olhos de um jovem casal que pega um bebê abandonado na rua. O filme *Laafi – Tout Va Bien* (1990) de Pierre Yameogo revela o dilema e a ansiedade de um recém-formado que deseja cursar a faculdade de medicina no exterior apesar dos medos dos dirigentes da instituição de que, como muitos outros, ele não vá retornar para casa com suas novas habilidades.

O romancista camaronês Bassek Ba Kobhio recebeu menção honrosa no Prêmio da Crítica com seu segundo filme e primeiro longa-metragem *Sango Malo* (1990). Baseado no romance de Kobhio, essa narrativa enxuta conta a história de um jovem e progressista professor que apresenta a seus alunos ideias sobre política e sexo, para a grande deceção do diretor da escola. No final, ele bate de frente com o chefe da vila e com a nobreza quando tenta criar uma cooperativa campesina.

O surpreendente documentário *Allah Tantou/ God's will [A vontade de Deus]* (1991) de David Achkar de Paris/ Guiné-Conacri exibe um habilidoso escopo dos violentos primeiros dias de Sékou Touré, um dos primeiros líderes nacionalistas da África. *Allah Tantou*, que recebeu o prêmio Telcipro, é uma bela mistura de imagens de arquivo, filmes caseiros do pai do diretor, que foi um oficial sob as ordens de Touré, e segmentos dramáticos deslumbrantes do aprisionamento do pai. O trabalho é um vislumbre envolvente de um momento fascinante na história.

O cineasta tunisiano Férid Boughebir, um jornalista de longa data do cinema africano, apresentou seu primeiro longa-metragem *Halfaouine* (1990), um retrato charmoso e sensual de um jovem garoto atravessando a ponte do processo de se tornar um homem adulto. Dentre outros filmes premiados estava o *Almacita di desolato* (1986)

de Felix de Rooy (Curaco), que fsgou o Prêmio Paul Robeson. Além disso, uma menção honrosa foi concedida ao documentário *Twilight City [Cidade do crespúculo]* (1989) do diretor britânico Auguste Reece.

Dos trinta e dois filmes na competição, nenhum era de uma mulher subsaariana e aqueles no festival realizados por mulheres da diáspora – Zeinabu Irene Davis e Carmen Coustaut dos Estados Unidos – foram programados para os últimos horários durante a semana e eram difíceis de encontrar. A invisibilidade das mulheres africanas que estão por trás das câmeras não é incomum. Abordar e corrigir essa desigualdade tem sido uma prioridade da *Federation Pan-africaine des Cinéastes* [Federação dos Cineastas Africanos] (FEPACI) desde sua concepção em 1969. Uma organização de cineastas africanos de trinta e três países, a FEPACI tem funcionado como uma poderosa voz na representação do cinema africano dentro do continente e no exterior.

O papel das mulheres como personagens centrais nos filmes, entretanto, é uma tradição honrável e de longa data na África subsaariana. Personagens femininas poderosas sustentaram filmes clássicos como os filmes *Ceddo* (1977) e *Emitai* (1971) do diretor senegalês Ousmane Sembène, o filme *Faces of women/ Visages de Femmes* (1986) do diretor da Costa do Marfim Desire Ecate e o retrato primoroso da lendária guerreira rainha *Sarraounia* (1986, Mauritânia) de Med Hondo. Mais recentemente, temas relacionados às lutas das mulheres africanas contra a circuncisão feminina foram realizados sob um ótica masculina abordados no filme *Finzan* (1989, Mali) de Cheik Cissoko.

Em parte, a escassez de mulheres diretoras está relacionada com a escassez de recursos para o cinema ao sul do Saara. Somente um pequeníssimo grupo de cineastas, homens ou mulheres, estão ativamente engajados na produção cinematográfica africana. Realizadores de longa-metragem contam não mais do que quarenta ou cinquenta, com uns vinte ou trinta tendo financiamento a qualquer hora. Ainda assim, a escassez de recursos sozinha não explica porque, nos trinta anos de história do cinema africano, somente duas mulheres do sul do Saara alcançaram a proeminência de seus pares homens. Em 1972, Sarah Maldoror (Guadalupe/Angola) tornou-se a primeira mulher africana diretora com seu longa *Sambizanga*. Ela, posteriormente, chegou a produzir aproximadamente vinte filmes. Maldoror foi seguida pela senegalesa Safi Faye, que produziu em torno de dez filmes, incluindo dois longas *Carta campesina/ Kaddu Beykat* (1975) e *Fad'jal* (1979), desde 1975, e atualmente está terminando o seu terceiro. Isso contrasta com os países do norte do Saara, particularmente a Tunísia, Argélia e Egito. Eles têm uma tradição cinematográfica de longa data e indústrias dos quais emergiu um respeitável quadro de mulheres diretoras.

Escondido em um canto do FESPACO havia um workshop sobre Mulheres, Cinema, TV e Vídeo na África, organizado em colaboração com a organização de *Montreal Vues d'Afrique*, que sedia um grande festival de cinema africano. Esse workshop foi o primeiríssimo encontro de mulheres da África e da Diáspora. Ele reuniu aproximadamente cem convidadas do continente, dos EUA, da Europa e do Caribe. De acordo com o comunicado oficial, o workshop pretendia identificar os problemas enfrentados pelas mulheres em suas funções e encontrar estratégias que garantissem a participação delas na mídia e seu desenvolvimento.

Pelo menos oito realizadoras estavam presentes. Duas, Flora Shelling M'mbugu da Tanzânia e Anne Mungai do Quênia, vieram em busca de financiamento para seus

projetos de longa-metragem que traziam em mãos. Veteranas como Sarah Maldoror e Miriam Rima da Nigéria, além de Attia Kehena (Tunísia), Kadiatou Konate (Mali), Grace Keiuyia (Quênia), Sepati Bulane (África do Sul), e Lola Fani Kayode (Nigéria) também fizeram parte. Para a maioria das participantes, era a primeira vez que elas encontravam mulheres de outros países que se dedicavam a trabalhos similares.

A energia encontrada no workshop gerou o tipo de empolgação que marcou iniciativas inovadoras anteriores no FESPACO, tais como o International Market for African Film and Television (MICA) [Mercado Internacional para o cinema e televisão africano] em 1983 e o International Partnership Day [Dia Internacional da Parceria] em 1989. Se uma conferência típica tivesse acontecido, ela teria se desdobrado na seguinte sequência: o grupo teria sido bem recebido, se dedicado a um frutífero diálogo, tido uma significativa plenária de encerramento, estabelecido uma pauta para o próximo encontro, coroado o evento com graciosas reuniões de celebração multilíngues, e finalmente teriam ido embora carregando consigo sentimentos afetuosa de irmandade e uma sensação comum de terem missões e propósitos para as mulheres no cinema, TV e vídeo na África e na Diáspora.

Isso não aconteceu. Ao invés, o workshop desaguou em uma enxurrada de emoções, confusão e animosidade que rapidamente devastou o festival. Desencadeou com frequência debates acalorados sobre uma gama ampla de áreas, incluindo a relação entre a Diáspora e África, relações entre regiões francófonas e anglófonas e suas posições dentro do cinema africano, e a pertinência do FESPACO como um fórum para esse workshop.

Passada uma semana de encontros informais e cordiais entre mulheres africanas e um punhado de mulheres da Diáspora antes do início oficial do festival, o workshop se iniciou com um pedido inesperado. Enquanto as convidadas se reuniam ao redor da mesa, a presidente do painel pediu para que todas as não-africanas deixassem a reunião. A maioria das participantes foi pega de surpresa, dadas a camaradagem e a receptividade particularmente lendárias do festival. Com o alvorço, o pedido foi repetido. As coisas rapidamente pioraram.

Discursos embargados de mulheres da Diáspora deixaram os pobres tradutores sem palavras, claramente angustiados pelas mensagens que eram forçados a transmitir em um vai e volta entre as porta-vozes do workshop e as participantes. Mais confusão se seguiu quando surgiu o debate sobre o que exatamente constitui uma africana. Mulheres nascidas na África, mas criadas em outros lugares defendiam seu direito de estar ali, bem como mulheres nascidas de pais africanos no exterior. Antes do debate acabar, a maioria das “outras” tinha saído.

O ímpeto emotivo pegou os organizadores do festival de surpresa. Algumas pessoas africanas enxergaram o incidente com um mal entendido; outras, particularmente da Diáspora, viram-no como uma rejeição por parte das não-africanas. Muitas frontes foram compelidas a agir para se desculpar com as pessoas da Diáspora e colocar o workshop de volta nos trilhos. Uma carta formal de protesto de várias mulheres da Diáspora foi enviada aos organizadores do festival. Posteriormente, houve várias desculpas envergonhadas e constrangidas de todas as partes.

À primeira vista, o workshop poderia ser percebido como um desastre absoluto. Mas a longo prazo poderia se tornar um catalisador para a compreensão e o crescimento.

Durante as discussões anteriores ao workshop e no próprio workshop, emergiram padrões que mostraram haver muito mais mulheres africanas trabalhando mais na televisão e no audiovisual do que no cinema. Aquelas que estavam no cinema eram geralmente atrizes, com nenhum acesso adequado a um treinamento técnico para a produção. Nos setores televisivos e do audiovisual, as participantes notaram que as mulheres eram frequentemente empurradas para a distribuição e edição. Até mesmo aquelas com extensa experiência na produção, como Deborah Ogazuma, uma produtora sênior na empresa governamental Nigerian Television Authority, o maior canal televisivo do país, sentia-se limitada. Ogazuma é uma das poucas mulheres na televisão nigeriana a dirigir dramas. Seus projetos incluem quarenta e um episódios ao vivo semanais baseados na adaptação literária do romance *Magana Jari Ce* (*A sabedoria é uma vantagem - Wisdom is an asset*). Ogazuma observa, entretanto, que as mulheres são mantidas afastadas da direção de dramas e direcionadas a semanários femininos e programação infantil.

Esses fragmentos de experiências de diferentes mulheres são parte de um padrão mais amplo de problemas que as mulheres já enfrentavam, de maneira isolada, anteriormente ao workshop. Eles foram resumidos na declaração de abertura do workshop pela presidente Annette Mbaye d'Erneville, que explicitou os objetivos gerais do programa: 1) disponibilizar um fórum para as mulheres trocarem e compartilharem suas experiências; 2) adotar propostas que irão ajudar a garantir o lugar de direito das mulheres, particularmente nas áreas de treinamento e produção; 3) esboçar uma estrutura de acompanhamento para o diálogo e ação coletiva; 4) identificar as frustrações das mulheres profissionais e produzir imagens que conscientemente refletem as realidades, contextos sociais, culturas, e histórias das mulheres; e 5) disseminar essa perspectiva.

O workshop deixava explícito que enquanto as cineastas mulheres africanas compartilham muitos dos mesmos obstáculos, há também enormes diferenças. Parecia que as pessoas participantes estavam olhando para o papel das mulheres – no cinema, na África e na Diáspora – através de lentes com diferentes distâncias focais. Suas expectativas amplamente divergentes refletiam a tremenda diversidade das complexas realidades culturais, históricas, políticas e sociais das participantes.

A maioria dos avanços no cinema africano são o resultado de esforços árduos e meticulosos ao longo de muitos anos. Visto através dessa perspectiva, o workshop das mulheres foi um nascimento doloroso do que viria a ser uma nova rede de pares profissionais. Talvez ter sediado o evento sob a égide do FEPACI e do FESPACO tenha sido inapropriado. Qualquer coisa que ocorre dentro de tal contexto está sujeito a uma quantidade tremenda de atenção internacional. Para que essa incipiente iniciativa atendesse a missão e as objeções do workshop, teria sido melhor se houvesse alguma privacidade para o diálogo, crescimento, erros e a formação de um sentido de identidade.

O workshop, de fato, produziu alguns resultados concretos. Um painel com oito membros de Burkina Faso, Quênia, Nigéria, Gana, África do Sul, Ruanda, Gabão e Tunísia foi estabelecido e as participantes do workshop selecionaram quatro projetos iniciais para o prosseguimento do painel: 1) desenvolver um repositório para trabalhos cinematográficos e audiovisuais de mulheres africanas; 2) estabelecer workshops de treinamento itinerantes nas sub-regionais; 3) treinar pessoal para conduzir esses workshops; e 4) apoiar a participação de mulheres em festivais em África, no Caribe, e em qualquer outro lugar. Além desses objetivos plausíveis e pragmáticos, um apelo foi feito pelo

painel no seu comunicado de encerramento ao FEPACI para apoiar iniciativas sob sua égide, além do aumento contínuo em seu ativismo a favor de mulheres na profissão cinematográfica.

O padrão do workshop das mulheres é condizente com a visão e fraquezas associadas com o desenvolvimento e a disseminação do cinema africano como um todo. O domínio das áreas francófonas da África no desenvolvimento do cinema é um resultado direto do programa altamente agressivo da França às vésperas da independência de suas colônias em 1960. A França distribuiu assistência financeira e técnica e expertise por meio do Ministério de Cooperação em áreas que iam da agricultura à expressão cultural. O apoio ao cinema era considerado importante porque coincidia com a intenção da França de manter os laços culturais e linguísticos que caracterizaram a relação colonial. Por outro lado, o equivalente colonial da França, o Reino Unido, nunca teve nenhum grande interesse em apoiar o cinema dos africanos, nem antes e nem depois da Independência.

A pegadinha, entretanto, era que os benefícios financeiros e técnicos e o pessoal oferecido pela França estavam instalados na Europa. Os circuitos de distribuição e exibição dentro da África eram controlados por não-africanos. Então, paradoxalmente, a região mais prolífica de produção cinematográfica africana cambaleava em uma base muito precária – sem infraestrutura local para a produção, distribuição e exibição.

Em 1980, a França começou a mudar sua política de financiamento de projetos cinematográficos de indivíduos africanos para experimentos na infraestrutura regional. Quando isso aconteceu, a comunidade cinematográfica se apressou para buscar meios alternativos de apoio. A ênfase em fortes críticas ideológicas, marxistas e pós-coloniais do cinema durante os anos subsidiados de 1960 até o fim dos 1970 deu lugar a um foco na construção de infraestruturas, tanto através de cooperação Sul-para-o-Sul quanto colaborações Norte-para-o-Sul que pudessem ajudar a desenvolver recursos cinematográficos africanos, excelência técnica e equipe treinada.

O FESPACO é o fórum por meio do qual os cineastas abordam tais preocupações e traçam o futuro do cinema africano. É prática regular do FESPACO concentrar-se em temas específicos por meio de seus workshops, colóquios e painéis. No passado, os programas sobre tradição oral e estrutura narrativa cinematográfica e coprodução internacional ancoraram atividades significativas durante a semana, frequentemente lançando as principais iniciativas em todo o continente. Uma dessas empreitadas foi o International Market for African Film and Television (Mercado Internacional para o cinema e televisão africanos), que celebrou o seu quinto aniversário no FESPACO esse ano. Montado no Centro George Méliès, um espaço com ar-condicionado lindamente decorado, o mercado serviu como um lugar de encontro propício para cineastas e distribuidores. Tanto os filmes do festival quanto outros trabalhos da África, do Caribe, dos Estados Unidos e do Brasil ficavam disponíveis para compradores, distribuidores, exibidores para serem projetados de acordo com a sua conveniência.

A principal agenda de negócios do FESPACO está centrada na Second International Partnership Day (Segundo Dia Internacional de Parceira), uma iniciativa do FEPACI, que foi criado em sua fundação e lançado durante o festival de 1989. A ideia da International Partnership Day desse ano foi procurar maximizar agressivamente a cooperação e coprodução Norte-para-o-Sul e Sul-para-o-Sul a fim de obter os recursos necessários para o financiamento e difusão do cinema africano. Mais de cem participantes se

reuniram, incluindo numerosos representantes da Europa e dos EUA – incluindo os britânicos BBC e o Channel Four, ZDF da Alemanha, Centro Orientamo Educativo da Itália, Agence de Coopération Culturelle et Technique da França, e a Fundação Rockefeller dos Estados Unidos.

Embora o problema básico do cinema africano de subcapitalização ainda não esteja resolvido, tanto o diálogo quanto a ação nessa questão estão agora se movimentando para além dos rudimentos da produção para outras preocupações mais afinadas internacionalmente, tais como a competitividade no mercado estrangeiro e a acessibilidade de filmes africanos ao público não-africano.

Mesmo com o interesse atual no cinema africano em festivais internacionais e os prospectos promissores de parceria, não há ainda nenhuma garantia para os cineastas individuais. Eles ainda precisam desbravar milhares de quilômetros em trilhas ciganas, saltando entre três continentes para buscar oportunidades de parceria e coprodução. Apesar dos aterrorizantes obstáculos, os cineastas africanos persistem. É essa vitalidade e coragem que torna o FESPACO mais do que apenas um festival de cinema. O FESPACO mostra um cinema em movimento e que se move com uma amplitude e impacto potencialmente ilimitados dentro do continente e por toda a comunidade global.

Claire Andrade-Watkins é cineasta e historiadora especializada em cinema africano e participante convidada do FESPACO desde 1985. Ela é professora assistente de comunicação em massa na Emerson College e atualmente é professora visitante do Departamento de Black Studies na Wellesley College.

Notas

Originalmente publicado por Claire Andrade-Watkins, *A Mirage in the Desert? African Women Directors at FESPACO*, em *Cinemas of the Black Diaspora: Diversity, Dependence, and Oppositionality*, de Michael T. Martin (ed). Detroit: Wayne University Press, 1995, p. 145 – 152.

» Traduzido de “A Mirage in the Desert? African Women Directors at FESPACO”. Autora: Claire Andrade-Watkins. In: *Black Camera*, Outono 2020, Vol. 12, No. 1, African Cinema: Manifesto & Practice for Cultural Decolonization, Part I (Outono 2020), pp. 200-207. © 2020 Indiana University Press Board of Directors, Republicado com a permissão da Indiana University Press.

A MIRAGE IN THE DESERT? AFRICAN WOMEN DIRECTORS AT FESPACO

Claire Andrade-Watkins

Every other year, thousands take to the air from points in Africa, Europe, and the US to head to the Festival Panafricain du Cinéma du Ouagadougou (FESPACO). Braving searing heat and dust rising from the Sahara Desert, the hordes descend on Ouagadougou, or “Ouaga,” as it is affectionately called, the capital city of the tiny West African country Burkina Faso (formerly Upper Volta) for the continent’s biggest cultural event.

Held in alternate years from the Carthage Film Festival in Tunisia, the eight-day FESPACO showcases productions from sub-Saharan Africa and the Diaspora, particularly the Caribbean, US, and Brazil. Burkina Faso was one of the first West African countries to nationalize film production and distribution and maintains a firm commitment to African cinema. The brief term of charismatic President Thomas Sankara, who came to power in 1983, witnessed an unprecedented increase in popular support for African film within Burkina. Sankara threw open the doors to African Americans and others from the Diaspora with a formal invitation to the ninth festival in 1985, followed again by a warm reception in 1987. His successor, Blaise Compaoré, has continued this commitment, which, along with strong international support, particularly from France, has sustained Burkina as the home of FESPACO.

Now in its twelfth year, FESPACO remains the best place to see new African talent and gauge the level of activity and interests of African filmmakers. It is a festival created by African filmmakers for two main purposes. The first and more visible side of FESPACO is the international showcase of African cinema. But FESPACO is also the preeminent meeting place for African filmmakers. Day and night, clusters of directors, producers, critics, journalists, scholars, actors, and distributors from all over the world can be seen milling around the pool of Hôtel Indépendance, the festival’s unofficial hub. There and elsewhere they, debate issues surrounding African cinema, from its financing to its audience and distribution within the continent and abroad.

Films are screened from morning to night in the city and outlying areas, in theaters ranging from the posh, air-conditioned Burkina to the wonderful open-air Riale and Neerwaya theaters where one sits comfortably on bench chairs under the stars and enjoys the lively calls, laughter, and warnings shouted by the African audience to their favorite characters.

The wise and experienced FESPACO visitor comes armed with festival French. Other essential skills are quickly acquired, such as resisting the lure of the open markets where fabulous wares from all over West Africa are sold and sidestepping myriad street vendors. If your foray into the city is successfully negotiated, with enough bottled water for the day (dehydration is a reality when temperatures hover around 100 degrees Fahrenheit), a veritable film feast of new and classic African films awaits you. This year’s festival featured sixty-eight films, with thirty-three African countries participating and close to half-a-million visitors – a quantum leap from the first festival in 1969, when five countries took part and the audience totaled twenty thousand.

This year's festival opened with *Karim and Sala* (1991), the fourth feature by internationally acclaimed Burkina Faso filmmaker Idrissa Ouédraogo. Ouédraogo's previous feature, *Tilai / The Law* (1990), won FESPACO's grand prize and was later a hit at Cannes, marking the first time a native son of Burkina earned this prestigious award. Other festival highlights attest to the wide range of new faces and work on the scene, with premieres from Cameroon, Mali, Burkina Faso, and Guinea Conakry.

A festival favorite, *Ta Dona / Fire!* (1991), by Adama Drabo from Mali, received the Oumarou Ganda award for outstanding first work. In it, Drabo weaves Bambara mysticism and ritual – an increasingly recognizable trait of Malian films – into the quest of a young engineer for the lost seventh Canari, the last link in a mystical chain of knowledge. Drabo is part of an impressive line of filmmakers from Mali, whose ranks include Souleymane Cissé and Cheik Cissoko.

Burkina Faso launched several new features. *Laada* (1991) (meaning traditional law), Idrissa Touré's first feature, examines a group of young men as they choose between following the path of traditional life or leaving for the city. Abdoulaye Sow's *Yelbeedo* (1990), a Burkina Faso/Togo coproduction, examines the issue of abandoned children and incest through the eyes of a young couple who take in a baby left on the street. Pierre Yameogo's *Laafi – Tout Va Bien* (1990) reveals the dilemma and anxiety of a recent graduate who wishes to attend medical school abroad despite administrators' fears that, like many others, he may not return home with his new skills.

Cameroonian novelist Bassek Ba Kobhio garnered special mention in the Critic's Prize with his second film and first feature, *Sango Malo* (1990). Based on Kobhio's novel, this tight narrative tells the story of a young, progressive teacher who introduces his students to ideas on politics and sex, much to the chagrin of the headmaster. He eventually collides with the village chief and nobility when he tries to start a peasant cooperative.

Allah Tantou / God's Will (1991), an outstanding documentary by David Achkar of Paris/Guinea-Conakry is a brilliantly crafted purview of the heady early days of Sékou Touré one of Africa's first nationalist leaders. *Allah Tantou*, which won the Telcipro award, is a beautiful mixture of archival footage, home movies of the director's father, who was an official under Touré and stunning dramatic segments of the father's imprisonment. The work is an absorbing glimpse of a fascinating moment in history.

Tunisian filmmaker Férid Boughedir, a longtime journalist on African cinema, presented his first feature, *Halfaouine* (1990), a charming and sensual portrait of a young boy crossing the bridge to manhood. Among other award-winning films was Felix de Rooy's (Curaco) *Almacita di Desolato* (1986). This netted a Paul Robeson Award, and a special mention went to British director Auguste Reece's *Twilight City* (1989).

Of the thirty-two films in competition, none were by sub-Saharan women, and those films in the festival by women from the diaspora – Zeinabu Irene Davis and Carmen Coustant from the US – were scheduled late in the week and hard to find. The invisibility of African women behind the camera is not unusual. Addressing and correcting this inequity has been a priority of the Federation Panafricaine des Cinéastes (FEPACI) since its conception in 1969. An organization of African filmmakers from thirty-three countries, FEPACI has served as a powerful lobbying voice for African cinema within the continent and abroad.

The role of women as central characters in films, however, is an honorable and

long-standing tradition in sub-Saharan Africa. Powerful female characters have anchored such classic films as Senegalese director Ousmane Sembène's *Ceddo* (1977) and *Ematai* (1971), Ivory Coast director Desire Ecare's *Faces of Women* (1986), and Med Hondo's masterful portrayal of the legendary warrior queen *Sarrounia* (1986, Mauritania). More recently themes concerning African women's struggle against female circumcision have been manfully tackled by Cheik Cissoko in *Finzan* (1989, Mali).

In part, the scarcity of women directors has to do with the scarcity of resources for film south of the Sahara. Only a very small group of filmmakers, male or female, are actively engaged in African film production. Feature filmmakers number no more than forty or fifty, with twenty or thirty having financing at any given time. Still, scarce resources alone do not explain why, in African film's thirty-year history, only two women south of the Sahara have achieved the prominence of their male counterparts. In 1972, Sarah Maldoror (Guadeloupe/Angola) became established as the first African woman director with her feature *Sambizanga*. She subsequently went on to make close to twenty films. Maldoror was followed by Senegalese Safi Faye, who has made about ten films, including two features, *Peasant Letter* (1975) and *Fad'jal* (1979), since 1975, and is currently completing her third. This stands in contrast to countries north of the Sahara, particularly Tunisia, Algeria, and Egypt. They have long-standing film traditions and industries from which a respectable cadre of women directors has emerged.

Tucked in the corner of FESPACO was a workshop on Women, Cinema, TV, and Video in Africa, organized in collaboration with the Montreal organization Vues d'Afrique, which hosts a large annual festival of African film. This workshop was the very first gathering of women from Africa and the Diaspora. It brought together close to one hundred invited guests from the continent, the US, Europe, and the Caribbean. According to the official communique, the workshop was intended to identify the problems women face in their fields and come up with strategies ensuring their participation in media and its development.

At least eight women filmmakers were in attendance. Two, Flora Shelling M'mbugu from Tanzania and Anne Mungai from Kenya, came seeking financing for feature projects they had in hand. Veterans Sarah Maldoror and Miriama Rima from Niger, plus Attia Kehena (Tunisia), Kadiatou Konate (Mali), Grace Keiiyua (Kenya), Sepati Bulane (South Africa), and Lola Fani Kayode (Nigeria) also took part. For most participants, it was the first time they had met women engaged in similar work from other countries.

The energy found at the workshop generated the kind of excitement that marked earlier start-up initiatives at FESPACO, such as the International Market for African Film and Television (MICA) in 1983 and the International Partnership Day in 1989. If a typical conference had taken place, the following sequence would have unfolded: the group would be well met, engage in fruitful dialogue, have a substantive closing plenary, establish an agenda for the next gathering, and top off the whole event with gracious multilingual social events, finally departing with warm feelings of sisterhood and a common sense of mission and purpose for women in cinema, TV, and video in Africa and the Diaspora.

It didn't happen. Instead, the workshop unleashed a riptide of emotion, confusion, and animosity which tore across the festival. It triggered often heated debates on a broad range of areas, including the relationship of the Diaspora to Africa, relations

between the French- and English-speaking regions of Africa and their positions within African cinema, and the appropriateness of FESPACO as the forum for this workshop.

Following a week of informal and cordial meetings between African women and a handful from the Diaspora prior to the festival's official start, the workshop opened with an unexpected request. As invitees gathered around the table, the panel chair asked all non-Africans to leave the meeting. Most of the participants were caught by surprise, particularly given the legendary warmth and camaraderie of the festival. Over the hubbub, the request was repeated. Things quickly deteriorated.

Emotional addresses from women of the Diaspora had the poor translators at a loss for words, clearly distressed by the messages they were forced to convey back and forth between workshop spokeswomen and participants. Further confusion ensued as a debate arose on what exactly constitutes an African. Women born in Africa but raised elsewhere angrily defended their right to be there, as did women born abroad of African parents. Before the debate was over, most of the "others" had left.

The emotional momentum caught festival organizers off guard. Some Africans saw the incident as a misunderstanding; others, particularly from the Diaspora, saw it as a rejection of non-Africans. A call for action came from many fronts to make amends to the Diaspora and put the workshop back on course. A formal letter of protest was sent to festival organizers by several women of the Diaspora. Subsequently there were many abashed and embarrassed apologies by all parties.

At a glance, the workshop could be perceived as an unmitigated disaster. But over the long run, it could be a catalyst for understanding and growth. During the pre-workshop discussions and workshop itself, patterns emerged that showed many more African women working in television and audiovisual services than in film. Those in cinema were generally actresses, with no ready access to technical training for production. In the television and audiovisual sectors, participants noted that women were often steered toward distribution and editing. Even those with extensive production backgrounds, such as Deborah Ogazuma, a senior producer at the government-owned Nigerian Television Authority, the country's largest television network, feel restricted. Ogazuma is one of the few women in Nigerian television to direct drama. Her projects have included forty-one live weekly episodes based on a literary adaptation of the novel *Magana Jari Ce* (*Wisdom Is an Asset*). Ogazuma notes, however, that women are steered away from directing drama and toward women's magazine and children's programming.

These bits and pieces of different women's experiences are part of a larger pattern of problems that, prior to the workshop, women struggled with in isolation. These were summarized in the workshop's opening statement by chair Annette Mbaye d'Erneville, who laid out the program's broad objectives: 1) provide a forum for women to exchange and share their experiences; 2) adopt propositions that will help ensure women their rightful place, particularly in the areas of training and production; 3) devise a follow-up structure for dialogue and common action; 4) identify the frustrations of women professionals and produce images that consciously reflect women's realities, social contexts, cultures, and histories; and 5) disseminate that perspective.

The workshop made clear that while African women filmmakers share many of the same obstacles, there are also vast differences. It seemed that participants were looking at the role of women—in cinema, Africa, and the Diaspora—through lenses of

different focal lengths. Their widely divergent expectations reflected the tremendous range of the participants' complex cultural, historical, political, and societal realities.

Most advancements in African cinema have been the result of arduous and painstaking effort over many years. Viewed from this perspective, the women's workshop was a painful birth for what may become a new network of professional peers. Perhaps holding it under the aegis of FEPACI and FESPACO was inappropriate. Anything that occurs within such a context is subjected to a tremendous amount of international attention. For such a fledgling initiative, some privacy for dialogue, growth, mistakes, and the formation of a sense of identity might have been better for meeting the workshop's objections and mission.

The workshop did produce some concrete results. An eight-member panel of women from Burkina Faso, Kenya, Nigeria, Ghana, South Africa, Rwanda, Gabon, and Tunisia was established and workshop participants identified four initial projects for the panel to pursue: 1) develop a repository for film and audiovisual works by African women; 2) establish subregional itinerant training workshops; 3) train staff to conduct these workshops; and 4) support the participation of women at film festivals in Africa, the Caribbean, and elsewhere. In addition to these plausible and pragmatic goals, an appeal was made by the panel in its closing communique to FEPACI to support the initiative under its aegis, in addition to generally increasing its activism for women in the film profession.

The pattern of the women's workshop is consistent with the vision and weaknesses associated with the development and dissemination of African cinema as a whole. The dominance of Africa's French-speaking areas in the development of cinema is the direct result of a very aggressive program by France on the eve of its colonies' independence in 1960. France distributed financial and technical assistance and expertise through the Ministry of Cooperation in areas ranging from agronomy to cultural expression. Support to cinema was considered important because it coincided with France's intent to maintain the cultural and linguistic bonds that had characterized the colonial relationship. In contrast, France's colonial counterpart, Britain, had no great interest in supporting cinema by Africans, either before or after Independence.

The catch-22, however, was that the financial and technical facilities and personnel provided by France were based in Europe. Distribution and exhibition circuits within Africa were also controlled by non-Africans. So, paradoxically, the most prolific region of African film production teetered on a very precarious base—one without an indigenous infrastructure for production, distribution, and exhibition.

In 1980, France began to shift funding from individual African film projects toward experiments in regional infrastructure. When this happened, the filmmaking community was jolted into seeking alternative means of support. The emphasis on strong ideological, Marxist, and postcolonial critiques in film during the subsidized 1960s through late 1970s gave way to a focus on building infrastructures, both through South-to-South cooperation and North-to-South collaborations that could help develop Africa's film resources, technical expertise, and trained personnel.

FESPACO is the forum through which filmmakers address such concerns and chart the future course of African cinema. It is regular practice for FESPACO to focus on specific themes through its workshops, colloquia, and panels. In the past, programs on the oral

tradition and narrative film structure and international coproduction have anchored significant activities during the week, often launching major continent-wide initiatives. One such venture was the International Market for African Film and Television, which celebrated its fifth anniversary at FESPACO this year. Set up at the George Méliès Center, a beautifully appointed air-conditioned space, the market served as a convenient meeting place for filmmakers and distributors. Both festival films and other works from Africa, the Caribbean, US, and Brazil were available for buyers, distributors, and exhibitors to screen at their convenience.

FESPACO's major business agenda centers on the Second International Partnership Day, an initiative of FEPACI, which built on the foundation laid during the 1989 festival. The idea at this year's International Partnership Day was to look toward aggressively maximizing North-to-South and South-to-South cooperation and coproduction in order to obtain the resources necessary to finance and disseminate African cinema. Over one hundred participants came together, including numerous representatives from Europe and the US—including Britain's BBC and Channel Four, ZDF in Germany, Centro Orientamo Educativo in Italy, Agence de Coopération, Culturelle et Technique in France, and the Rockefeller Foundation in the US.

Although African cinema's basic problem of undercapitalization has not been resolved, both dialogue and action on this matter are now moving beyond the rudiments of production to other, more internationally attuned concerns, such as competitiveness in the foreign market and the accessibility of African films to non-African audiences.

Even with the current interest in African cinema at international festivals and the promising prospects of partnership, there still are no guarantees for the individual filmmakers. They must still log thousands of miles on the gypsy trail, hopping between three continents to pursue partnership and coproduction opportunities. Despite daunting obstacles, African filmmakers persevere. It is this vitality and courage that makes FESPACO more than just a film festival. FESPACO showcases a cinema on the move and a movement with potentially unlimited range and impact within the continent and throughout the global community.

Claire Andrade-Watkins is a filmmaker and historian specializing in African cinema and an invited participant to FESPACO since 1985. She is assistant professor of mass communication at Emerson College and is currently a visiting professor in Wellesley College's Black Studies Department.

Notes

Originally published as Claire Andrade-Watkins, "A Mirage in the Desert? African Women Directors at FESPACO," in *Cinemas of the Black Diaspora: Diversity, Dependence, and Oppositionality*, Michael T. Martin, ed. (Detroit: Wayne State University Press, 1995): 145–152.

>> Translated from "A Mirage in the Desert? African Women Directors at FESPACO". Author(s): Claire Andrade-Watkins. Source: *Black Camera*, Fall 2020, Vol. 12, No. 1, African Cinema: Manifesto & Practice for Cultural Decolonization, Part I (Fall 2020), pp. 200-207. © 2020 Indiana University Press Board of Directors, Reprinted with permission of Indiana University Press.

PASSADO E FUTURO DO FESPACO: VOZES DO ARQUIVO

June Givanni

Tradução: Cátia Maringolo

Introdução

O FESPACO se concretizou durante uma época de luta por independência, quando os princípios fanonianos de autodeterminação e decolonização da mente eram pré-requisitos necessários para aquele processo, e qualquer revisão histórica de sua existência encontrará esses propósitos fundamentais como significativos catalisadores para todos os grupos de usuários (visitantes/participantes) e para aqueles que valorizam festivais – espectadores, cineastas, atores, escritores, técnicos, curadores e programadores, críticos, elaboradores de políticas, ativistas culturais, arquivistas, e outros. Todos guardam não apenas memórias, mas opiniões baseadas em suas próprias experiências deste grande festival que reúne pessoas de todo o continente e do globo para explorar, promover e celebrar o cinema africano.

Para se ter uma ideia da posição a partir da qual teço meus comentários e observações, eu escrevo como uma curadora e programadora de cinema pan-africano,¹ e uma arquivista por necessidade da era pré-digital; e também como alguém que é uma frequentadora assídua do FESPACO desde 1985 durante a era Sankara – em todas essas competências. Eu não tenho apenas as minhas próprias observações² e experiências do FESPACO, mas na figura do *June Givanni Pan-African Cinema Archive* (JGPACA) [Arquivo de Cinema Pan-africano June Givanni], eu tenho capturado, gravado e reunido materiais que são testemunhos da história do festival ao longo desses anos e as visões e experiências de muitos outros profissionais e fãs locais de cinema no festival. Obviamente minha posição não é única – outros colecionadores a partir de suas posições também têm feito o mesmo; em especial o cineasta e arquivista tunisiano Mohamed Chalouf que tem registrado de maneira assídua a história tanto do FESPACO quanto de seu festival gêmeo, o JCC (*Journée Cinématographique de Carthage* – Festival Internacional de Cartago) por muitas décadas na forma de inúmeras publicações e filmes.

Mais recentemente, em comemoração ao aniversário de cinquenta anos do FESPACO, o JGPACA organizou uma instalação de filmes produzidos no festival ao longo dos anos (com apoio institucional do FESPACO, *Black Camera* na Universidade de Indiana e AIM – *Accuracy in Media*), onde os filmes estiveram disponíveis a todos os visitantes do estande do JGPACA no MICA (*The International Market for TV and African Cinema* – O

1. Cinemas do continente africano e da diáspora africana.

2. Eu frequentei o festival não apenas como curadora, buscando aumentar e manter meu conhecimento atualizado sobre cinema africano e encontrar cineastas, mas também como: consultora para empresas de cinema no FESPACO – BBC e Hibrow; membro do júri do FESPACO em 1995, juntamente com Pedro Pimenta, Henri Duparc e presidido por Ousmane Sembène; um dos membros fundadores da dimensão africana da diáspora do festival e a introdução do Robeson Prize em 1987 e subsequente edições do festival; observadora dos congressos da FEPACI e encontros sediados no FESPACO desde 1985, auxiliando como integrante do primeiro Workshop sobre Mulheres no Cinema Africano do FESPACO/FEPACI em 1991, e muitos outros aspectos com relação ao meu trabalho com as maiores entidades de cinema internacional tais como o BFI, TIFF e outros.

Mercado Internacional para TV e Cinema Africano) todos os dias para o visionamento em cinco monitores com fones de ouvido, e também promovemos discussões durante o horário do almoço no estande com os cineastas interessados presentes no FESPACO os quais convidamos para discutir sobre seu trabalho com os espectadores e colegas.^{3,4}

Os materiais que eu reuni no Arquivo de Cinema pan-africano June Giovani não abrangem todos os aspectos e não foram coletados com o objetivo de apresentar uma avaliação objetiva (alguns anos depois) dos festivais de cinema e do cinema pan-africano. Então, não há apenas subjetividade nas coleções no arquivo e nas minhas próprias concepções sobre o FESPACO, há também limitações de formatos e de deterioração que têm um impacto sobre o que está disponível para tal reflexão. Entretanto, há materiais em vários formatos do FESPACO ao longo desses anos que se encontram no arquivo, incluindo filmes gravados no FESPACO por vários cineastas.

Os materiais de arquivo do JGPACA contêm as visões de outras pessoas incluindo muitos cineastas e profissionais da indústria e alguns dos responsáveis por organizar o FESPACO – para além de minhas próprias memórias, experiências e impressões – as quais eu irei utilizar para abordar alguns pontos- chave que podem contribuir para esta coletânea de ideias acerca do passado, presente e o futuro do FESPACO.

Uma das fontes subjacentes de ideias filmicas que eu acredito ser importante mencionar aqui, e que é, portanto, evidente no arquivo em vários níveis, está relacionada à relevância do Terceiro Cinema, que foi uma plataforma em torno da qual eu comecei a me engajar e formar ideias acerca do potencial do cinema como uma força libertária ao trabalhar no *London's Festival of Third World Cinema "Third Eye"* (Festival de Terceiro Cinema “Terceiro Olho” de Londres) em Londres, em 1983.⁵ O *Third Eye* era um festival onde cineastas e outros profissionais do cinema da África, da América do Sul e do Caribe, do subcontinente indiano, bem como cineastas afro-americanos e britânicos negros se reuniam para um festival de duas semanas em Londres e um Simpósio de quatro dias (que continuava no ano seguinte com um foco em cinema negro britânico).

O Terceiro Cinema e o *Third Eye* assinalavam um contexto explícito para o papel revolucionário do cinema e o papel de festivais como espaços cruciais para além da ida regular ao cinema, por expor o público a uma gama de cinemas que podem expandir e nutrir as suas predileções por filmes e o seu potencial para além do domínio do entretenimento, como um produto cultural politicamente significativo. Alguns desses cineastas que já se estavam engajados por meio da FEPACI com o desenvolvimento do FESPACO estavam presentes no *Third Eye*, incluindo Gaston Kaboré, Lionel Ngakane (um dos consultores para o *Third Eye*), Haile Gerima e Kwaw Ansah, e falavam ardenteamente sobre a importância do desenvolvimento dessas duas instituições parceiras para o cinema do

3. Em particular, Balufu Bakupa Kanyinda; Nii Kwate Owoo; Aboubacar Sanogo. Representando o FESPACO *Newsreels* (noticiário do FESPACO) produzido por estudantes do Institute IMAGINE e apoiadores e conselheiros ativos do JGPACA, o cineasta Imruh Kakari, Prof. Michael Martin e Dr. Emma Sandon.

4. Fora do festival bienal, eu também participei, em outras ocasiões, de eventos com foco e organizados relativos ao desenvolvimento do festival; por exemplo, em 1994, o ano de inauguração do *African cinémathèque* em Ouagadougou, eu participei de um workshop onde o FESPACO lançou sua chamada para que cineastas doassem seus filmes para aquele arquivo; em 1992 com outros colegas, nós apresentamos o convite de Philippe Sawadogo (então Secretário Geral) durante o *London Film Festival* do BFI – British Film Institute (Festival de Cinema de Londres do Instituto de Cinema Britânico), a fim de ter uma breve plataforma para promover o FESPACO.

5. *Third Eye: London's Festival of Third World Festival* organizado por Parminder Vir do Greater London Council (Conselho da Grande Londres), em 1983 e coordenado por June Giovani.

continente. Isso foi uma oportunidade importante para estabelecer conexões, discutir e explorar estratégias para o cinema revolucionário que pudesse expandir a criatividade das artes cinematográficas e fomentar colaboração intercontinental – tais eram os objetivos do Conselho Consultivo do *Third Eye*, que incluía os cineastas Lionel Ngakane, Imruh Bakari, H. O. Nazareth em conjunto com o diretor do *Third Eye*, Parminder Vir e a coordenadora June Giovani.^{6,7}

Os arquivos são importantes porque contextualizam vários fenômenos e eventos, o que permite uma compreensão mais aprofundada e ampla. A seção seguinte usa elementos do JGPACA para abordar apenas algumas dessas muitas questões que o FESPACO tem enfrentado ao longo dos anos e que, sem dúvida, irá enfrentar à medida que segue curso; elementos na forma de comentários e pontos de vista sobre algumas ideias relacionadas ao FESPACO – incluindo os dos comentadores dos cinco filmes que foram incluídos na instalação do JGPACA no FESPACO de 2019.⁸

Questões e políticas subjacentes que inspiraram várias edições do FESPACO e o que eles provavelmente almejam para o futuro do festival

As questões e políticas subjacentes estão muito relacionadas ao longo das décadas de existência da arte e da indústria do cinema africano e envolvem todos os setores de interesse do festival (incluindo os organizadores e administradores) até a FEPACI, sua parceira central. Além disso, elas também estão relacionadas, e têm sido inspiradas pelas políticas culturais e o contexto da época, em particular a agenda política de Burkina Faso, que sedia esse festival desde sua concepção. A *Organization of African Unity* (Organização da Unidade Africana – OAU – agora AU) foi o principal fórum político para a união do continente no começo da era pós-colonial em torno do ideal pan-africano. Ideias relacionadas ao cinema revolucionário e as conexões com as áreas do cinema mundial forneceram importantes alternativas aos cinemas dominantes que também dominavam as telas africanas (o Terceiro Cinema já foi mencionado anteriormente, porém é conveniente mencionar que alguns cineastas africanos se formaram em Cinema na Rússia dos anos de 1960 até 1990⁹).

Os grandes fóruns entre cineastas nos anos de 1960, 1970 e 1980 incluíram o primeiro *Festival of Negro Arts* (Festival de Artes Negras) sediado em Dakar em 1966 (onde esteve presente o *African Film Group* – Grupo de Cinema Africano, formado nos anos de 1950 em torno do projeto Paulin Vieyra “Afrique Sur Seine” – “Africa sob o Sena”); o primeiro Congresso da FEPACI em Argel em 1969, que fundou a primeira edição do FESPACO naquele mesmo ano;¹⁰ o *Third World Filmmakers Meeting* (Encontro de Cineastas do

6. Presentes no *Third Eye*, além dos cineastas africanos mencionados, estavam Bill Gunn, Clyde Taylor, Reggie Hudlin, Miguel Littin, José Massip, Prema Karanth, Shyam Benegal, e outras pessoas da cena do cinema da Inglaterra incluindo Martina Attille, Maureen Blackwood, Isaac Julien, John Akomfrah, Avril Johnson, Karen Alexander, Carlos Carrasco, etc.

7. O curador Jim Pines do BFI/Commonwealth Institute já havia anteriormente organizado no CI, uma Semana de Cinema Nígeriano e uma Semana de Cinema Ganense para difundir o cinema africano em Londres.

8. JGPACA FESPACO @ 50 Installation Flier.

9. Alguns cineastas importantes que se formaram na Rússia: Souleymane Cissé, Ousmane Sembène, Sarah Maldoror, Flora Gomes, Abderrahmane Sissako.

10. 1969 também foi o ano que foi sediado na Argélia o 2nd *Festival of Negro Arts* (Segundo Festival de Artes Negras), (seguido pelo Senegal, em 1966, e anterior ao FESTAC Nigéria [*World Black and African Festival of Arts and Culture*] – Mundo Negro e Festival Africano de Artes e Cultura] em 1977)

Terceiro Mundo) em 1973 em Argel. As resoluções daquele encontro, escritas em conjunto pelos cineastas presentes, definiu o papel do cinema como um ato social inserido em uma realidade histórica, e declarou que o papel do cineasta

...se estende para outros campos de ação tais como: articulação, fomento e produção de novos filmes comprehensíveis para as massas de pessoas ao se associar com os difusores de cinemas populares, cineclubs e grupos itinerantes de cinema em suas ações dinâmicas destinadas à desalienação e à sensibilização em favor de um cinema que agrade e interesse as massas¹¹

identificando como um de seus objetivos principais para a distribuição do Terceiro Cinema o fomento de festivais, mercados de cinema e dias de cinema em um nível tricontinental, e sugerindo uma colaboração entre nações do Terceiro Mundo e seus festivais. (Eu testemunhei algumas dessas discussões em Havana, Cuba, e no FESPACO nos anos de 1980 e 1990).¹²

Outra conferência que também fez parte desse movimento formativo aconteceu em Argel em 1975. “The Algiers Charter on African Cinema, 1975” (Carta de Argel do Cinema Africano, 1975) e mais tarde em Niger, o “Niamey Manifesto of African Film-Markers, 1982”¹³ (Manifesto de Niamey dos Cineastas Africanos). Cineastas latino-americanos estavam presentes e apoiam o FESPACO, frequentando o festival no início dos anos de 1980 por meio da conexão com suas respectivas federações de cineastas. Os cineastas africanos foram, por sua vez, convidados para os maiores fóruns de Terceiro Cinema em Havana nos anos de 1980 e 1990. Todos esses períodos fizeram parte de um momento formativo que também celebrava e reivindicava uma identidade pan-africana cultural e geopolítica.

As políticas culturais mudaram e estão constantemente mudando. Resta saber como os festivais formados em tais momentos são capazes de manter esse profundo propósito e essas características de sua existência. O mundo do cinema africano cresceu e as influências políticas e culturais sobre a arte, a cultura e a indústria de cinema africano são muitas e variadas. Um grande passo pan-africano para além do continente veio com a edição de 1987 do FESPACO, quando a diáspora africana foi convidada para ter uma representação na FEPACI e para se tornar elegível para entrar na competição do FESPACO com um prêmio especial. Um outro passo foi tomado nos últimos anos (2017), quando o FESPACO abriu a possibilidade para que filmes da Diáspora possam competir nas seções principais do festival – ao mesmo tempo em que permitiu cineastas africanos competirem pelo *African Diaspora Robeson Prize* (Prêmio Robeson da Diáspora Africana). Entretanto, não houve nenhum anúncio público do novo *ethos* por trás da alteração do papel do prêmio da Diáspora, meramente a declaração de que estaria elegível para todos os cineastas africanos e africanos da diáspora. Enquanto as questões relacionadas ao alcance insuficiente a cineastas da diáspora não forem resolvidas – e mais significativa-

11. Em BAKARI, Imruh; CHAM, Mbye (ed). *African experiences of Cinema*, 2ed, Londres: BFI, 1996, p. 24.

12. Isso inclui Philippe Sawadogo, Sergio Giral e Haile Gerima juntos na locação em Havana para a gravação do filme de Giral (1986, *Cuba*) e no FESPACO; Sergio Giral, Fernando Birri (cineasta argentino e um dos arquitetos do Terceiro Cinema) no FESPACO nos anos de 1980.

13. Em *African Experiences*, p. 17 -30. O momento de Argel ecoa / está caracterizado pelos *motifs* visuais desta conexão revolucionária no último filme de Med Hondo, *Fatima, The Algerienne of Dakar* (2004), quando o protagonista sai do Senegal e vai para a Argélia para pedir desculpas por seu crime contra Fatima.

mente, questões relacionadas à seleção de filmes de países da diáspora africana para a competição –, a pouca participação de filmes da diáspora africana provavelmente diminuirá ainda mais. A seleção e curadoria de filmes para o festival é geralmente uma questão, e na área dos filmes africanos da diáspora ela iria apenas conduzir a mais alienação do festival caso não seja abordada.

Como uma grande defensora de que cineastas enviem seus filmes para o FESPACO, eu tenho me decepcionado nos últimos anos por alguns excelentes filmes africanos não terem sido oficialmente selecionados ou convidados para o festival. Ao mesmo tempo, tenho visto novos filmes de significativa qualidade artística, cultural e industrial em pequenas exibições separadas e em outros fóruns acontecendo de forma independente durante o festival;¹⁴ filmes que ou foram rejeitados ou não receberam nenhuma resposta do festival. A qualidade da seleção é geralmente um dos aspectos pelos quais o festival tem sido criticado nos últimos anos. Embora seja verdade que administrar o volume de filmes inscritos e a quantidade que o festival conseguiria administrar de maneira apropriada é um problema; eu também suspeito que o festival pode não ter um processo de seleção suficientemente robusto para acompanhar suas aspirações e as expectativas de cineastas e do público – especialmente quando o assunto são a exibição e a avaliação de filmes em diferentes línguas – e isso seria algo que precisa ser abordado nos procedimentos de seleção que estão urgentemente precisando de revisão.

Mulheres africanas no cinema

*“Quando Safi Faye começou a fazer cinema (seu primeiro longa: *Lettre Paysanne*, 1975 [Carta campesina]) houve um reconhecimento de que cinema é um trabalho, uma profissão, e não um passatempo de luxo para mulheres e de que ali surgia uma voz feminina e uma presença feminina.”*

Jihan El Tahari (Hibrow Film)

Como o maior festival de cinema pan-africano, o FESPACO, em colaboração com a organização parceira da FEPACI, tem buscado há anos abordar a questão da participação profissional de mulheres no cinema africano.¹⁵ Em 1991 a FEPACI organizou com o FESPACO o workshop sobre Mulheres profissionais africanas no cinema – o tema principal do festival daquele ano – liderado pela única cineasta de Burkina Faso naquela época, integrante da FEPACI, Aminata Ouedraogo, e apoiado significativamente pela diretora fundadora do FESPACO, Alimata Salembéré. A FEPACI estava naquela época sob a liderança de Gaston Kaboré, desde o Congresso da FEPACI de 1985 quando a administração Sankara ofereceu o apoio da FEPACI para sua base administrativa em Burkina Faso. Acredita-se que o workshop tenha sido o primeiro encontro internacional desse tipo em um grande festival africano e reuniu mulheres tanto à frente quanto atrás das câmeras de toda a

14. Por exemplo, o filme *The president* (2013) de Jean-Pierre Bekolo (Camarões).

15. E talvez valesse a pena relembrar a essa altura – à luz de comentários sobre a participação da diáspora – que o filme seminal *Sambizanga* (1972) de nossa falecida querida irmã e revolucionária do cinema africano, Sarah Maldoror de Guadalupe, não foi exibido/premiado no FESPACO por sua obra-prima, mas foi premiado no JCC na Tunísia em 1972. Entretanto, treze anos depois, a inovadora Euzhan Palcy da Martinica participou com seu filme seminal *La Rue Cases-Nègres* (1983) que levou o *Prix du Public* (Prêmio do Públíco) no FESPACO em 1985.

Africa (embora já existisse uma *Women in Cinema Organization* (Organização de Mulheres no Cinema) nacional liderada pela atriz Alexandra Duah¹⁶ que promoveu ativamente as profissionais africanas do cinema em Gana) – as mulheres da diáspora também foram convidadas para a maioria das sessões daquele workshop que teve duração de um dia.¹⁷ Desde então, tanto a FEPACI quanto o FESPACO continuam a defender essa pauta das diferentes maneiras pelas quais todas as partes envolvidas acreditam ser necessárias para alcançar o potencial pleno do cinema pan-africano.¹⁸ Sob a liderança de Suzane Kourouma e Lucie Tiendrabego, o FESPACO tem organizado e realizado desde 2010, um pequeno festival de cinema bienal de mulheres (*Journées Cinématographiques de la Femme Africaine de l'Image* – JCFA – Jornadas Cinematográficas das mulheres africanas da imagem) nos anos alternados ao FESPACO. O festival fez uma grande declaração sobre a questão de gênero na edição de 2013 do FESPACO, em que ofereceu uma importante plataforma que posicionava as profissionais africanas do cinema no centro do festival, com um júri do FESPACO liderado exclusivamente por mulheres. O júri de longa-metragem principal, que concede o Étalon de Yennenga, foi liderado pela diretora martiniquense Euzhan Palcy.

Era evidente nas edições do FESPACO a determinação de Sankara, durante seu mandato como presidente de Burkina Faso, em decolonizar as mentes do povo africano no início dos anos de 1980, especialmente com relação ao papel das mulheres. Em uma época em que as pautas culturais globais ainda tinham dificuldade em lidar com a ideia de igualdade das mulheres, a guarda de honra de Sankara que o escoltava em todos os principais eventos públicos e do Estado era composta exclusivamente por mulheres motoqueiras. Era uma visão impressionante e causava uma grande impressão na população local e visitantes internacionais do festival – naquele momento, era uma explícita demonstração do mais amplo comprometimento político de Sankara pela valorização das mulheres na sociedade.

Transição rápida para 2019, trinta anos depois. No quinquagésimo aniversário do FESPACO (sua vigésima-sexta edição), um dos fóruns de discussões independentes trouxe ao cinema africano um item diferente da pauta relacionada às mulheres na indústria, que no despertar do movimento #MeToo já era de enorme importância nas pautas da indústria do mundo do cinema – a exploração, desrespeito e abuso de mulheres profissionais na indústria. Organizado pelo *Collectif des Cinéastes Non-Alignées* (Coletivo de Cineastas Não-vinculadas – CCNA) e com participação de mulheres profissionais de todo o espectro da indústria, a discussão foi a primeira oportunidade para muitas mulheres presentes de ir além da questão mais óbvia da exclusão para compartilhar publicamente como elas têm sido tratadas pessoalmente e, às vezes, fisicamente na indústria, e o impacto que isso tem tido para elas não apenas pessoalmente, mas profissionalmente. Inúmeras participantes falaram abertamente sobre como a exploração, o assédio sexual e os ataques físicos estavam afastando as mulheres africanas da indústria, e evitando que muitas mulheres com ambições e talentos entrassem para o cinema.

16. Alexandra, Duah, que fez o papel principal de Nunu no filme *Sankofa* de Haile Gerima (1993, Etiópia).

17. O workshop foi relatado no *Écran d'Afrique*, número 1, maio de 1992; e no *Jeune Afrique*, 1991. Veja também: "Statement of African Women Professionals of Cinema, Television and Video Ouagadougou, Burkina Faso, 1991" no *African Experiences of Cinema*, editado por Imruh Bakari e Mbye Cham.

18. Relatório do Congresso da FEPACI de 1993 do Workshop das mulheres organizado no FESPACO em 1991.

As histórias eram dolorosas e devastadoras e era impossível tratar do assunto simplesmente como uma discussão sobre quais mudanças políticas são necessárias na sociedade. Uma profissional de cinema ainda carregava as horríveis cicatrizes físicas de sua experiência. Definitivamente havia demandas para que todas as instituições, todos os profissionais e festivais – incluindo o FESPACO – levassem isso em consideração em suas políticas, suas práticas organizacionais e de seleção. Resta saber em qual medida um festival tão poderoso e proeminente como o FESPACO será capaz de concretizá-las. Devemos nos lembrar do escopo da omissão e exploração e as formas que elas tomam. A declaração no final do workshop de 1991 do FESPACO/FEPACI sobre profissionais africanas no cinema incluía estas palavras: “Em 1991, pouco menos de dez anos antes do ano de 2000, as mulheres africanas ainda são vítimas de pressões em seu local de trabalho e exploradas tanto por serem mulheres quanto por serem profissionais.” Parece que no campo do cinema, elas ainda o são hoje.

Tecnologia e espectadores

Os cineastas se tornaram muito descolados do público. O cinema é uma coisa elitista que o torna inacessível com o dinheiro europeu. É por isso que a Nigéria e o Egito eram uma coisa boa – autossuficientes com seus filmes sendo exibidos para seu público e arrecadando dinheiro de seus espectadores.

Jihan El Tahari

A identidade do festival é daquelas que tem uma dimensão populista/popular – nós não excluímos os cinéfilos – todo mundo tem o direito de vir ao festival – contanto que essa dimensão não nos custe nenhum dinheiro – é por essa razão que eu acho que mais e mais pessoas estão vindo de todos os lugares – não estamos fazendo esse festival apenas para nós mesmos – nós o fazemos para que possam conhecer melhor nosso cinema e nossas culturas – então estamos completamente abertos aos outros.

Philippe Sawadogo

Os cinéfilos em Burkina são verdadeiros cinéfilos – eles conseguem entender filmes em diferentes línguas porque eles entendem o cinema – eles conseguem assistir e entender os faroestes, filmes hindus, filmes ingleses, franceses – eles conseguem entender mais do que os cineastas (os chamados “formados”) mesmo quando eles não conseguem falar completamente a língua¹⁹... Eles estão buscando os temas, sentimentos e emoções grandes e universais que conseguem compreender;

19. Muitas pessoas aprendem línguas em função da sua paixão por filmes – Mansour Sora Wade do Senegal demonstrou em seu documentário *Dakar Bombay* (2011) como os fãs de filmes hindus no Senegal aprenderam Hindu assistindo aos filmes.

você é bom, você é ruim, você está faminto, com sede, etc. (Isso é o que Nollywood comprehende e esse – aliado à sua grande população – é o pano de fundo para seu sucesso a seu modo.)

Idrissa Ouédraogo

A tecnologia também tem influenciado as mudanças nas indústrias do cinema e do audiovisual: no formato e conteúdo do cinema africano, nos gostos do público e expectativas, e consequentemente nos festivais tais como o FESPACO. No início do FESPACO, e ao longo dos anos de 1980, o cinema africano francófono dominava o perfil do cinema do continente, embora o prolífico e pioneiro cinema da África do Norte do Sahara tivesse uma longa e robusta história – o Egito, em particular, já demonstrava conquistas e habilidades no cinema desde o nascimento desse meio artístico. A dominância da produção em 35mm e 16 mm no continente exigia uma pós-produção na Europa para muitos países africanos (na França, Reino Unido, Bélgica, Alemanha), antes que a coprodução Sul-Sul no continente começasse a oferecer algumas poucas alternativas. Naquela época, para competir no FESPACO os filmes tinham que ser produzidos e exibidos em película. Isso significava que muitos dos primeiros filmes produzidos em vídeo (VHS, U-matic, etc.) que chegavam para o FESPACO, como, por exemplo, da Nigéria e de Gana, não eram elegíveis para a competição principal e eram exibidos em outras partes do festival – a despeito do fato de que o consagrado diretor nigeriano Ola Balogun já estivesse produzindo longas-metragens em película desde os anos de 1970 (seu longa-metragem *Black Goddess (A Deusa Negra)*, de 1978, foi exibido no FESPACO).²⁰ Gana foi o primeiro destes dois países anglófonos a produzir um filme que entraria na competição de longas, e o primeiro país anglófono a ganhar o cobiçado Étalon de Yennenga, pelo segundo filme de Kwaw Ansah, *Heritage Africa*, em 1989, seguido em 2007, pelo filme *Ezra* do cineasta nigeriano Newton Aduaka.

Entre essas duas datas, Nollywood chegou para demonstrar um outro nível de dominação das telas dentro da indústria de consumo popular, não apenas no continente africano, mas em muitos outros continentes também. Os nigerianos foram capazes de elaborar um modelo de produção que não dependia do apoio do financiamento ocidental – apenas do acesso direto a sua grande população já envolvida por meio do teatro nigeriano popular. As mudanças tecnológicas facilitaram o nascimento desse cinema nigeriano popular.

À medida que o tempo e as práticas da indústria evoluíam, tornou-se evidente que a insistência em filmes em película era anacrônica: o FESPACO precisava de uma abordagem mais flexível nos seus critérios de competição se quisesse manter seu papel de importância no continente e internacionalmente. Então, a partir de 2015, o FESPACO passou a permitir filmes produzidos e projetados digitalmente na competição principal do festival, para além das categorias de vídeo e de televisão.

Em *Lieux saintes/ Sacred Places* (2009), filmado durante o FESPACO, Jean-Marie Téno explorou as locações de rua de Ouagadougou onde um perfil paralelo de cinema acontecia na cidade. Neles, a juventude local podia assistir filmes dos gêneros popu-

20. A carreira cinematográfica de Balogun se distingue pela sua determinação em identificar e agenciar colaborações “sul-sul”, sendo sua mais notável o filme *Black Goddess*, uma coprodução brasileira que evidenciava colaborações tanto à frente quanto por trás das câmeras.

lares que quisessem em pequenas estruturas e cabines improvisadas, de maneira fácil e rápida por quase nada – uma prática que já era longamente consagrada na África anglófona, sobretudo na Nigéria.

Entretanto, os filmes digitais exigem projeção digital (argumentava Idrissa Ouédraogo) e o FESPACO em 2019 tinha apenas dois cinemas equipados para isso. Para que conseguissem acompanhar o número de filmes que são enviados neste formato para a competição, seria necessário mais do que isso, além de uma atualização das políticas e dos investimentos relacionados aos avanços tecnológicos. Mas, qual é a implicação disso para que se continue a oferecer à população local que foram aqueles que realmente engrandeceram o FESPACO? Os desafios de financiamento, programação e mudança tecnológica significam que o festival precisará de mais investimentos e parceiros no continente que compartilham de seu propósito e de sua visão fundamentais. Infelizes e insatisfeitos, outros têm falado na criação de novos festivais. Mas eles ainda precisam descobrir a realidade e o verdadeiro custo – em vários sentidos – para organizar e realizar um grande festival nos anos 2020.

Futuros²¹

“Eu acredito que o aperfeiçoamento do festival é um objetivo constante que estamos buscando alcançar (...) e eu acredito que, nos últimos dez anos, temos colocado uma ênfase no mercado de filmes e TV e inauguramos a competição de TV e vídeo: temos melhorado a estrutura organizacional geral do festival. O futuro do festival tem que alcançar um de seus propósitos fundamentais pelo qual foi criado – fornecer uma oportunidade de contato entre cineastas, um lugar de encontro e pelo menos ajudar no avanço da indústria de cinema africano – e embora o cinema africano não tenha uma distribuição e produção regular, temos que continuar a enfatizar e redobrar nossos esforços para que a indústria venha a existir. Para que no futuro o FESPACO se torne mais profissional para atender as necessidades de seus participantes.”

Philippe Sawadogo, Secretário geral do FESPACO

(Entrevista em 1993 com June Giovanni FESPACO)

“[Eu afirmo] que vir ao FESPACO avivou as visões e aspirações para o continente. Mas depois de algumas vezes, conforme os problemas com o festival e pequenas questões organizacionais persistiam... nós não deveríamos aceitá-las e deveríamos externalizar nossas críticas.”

Jean-Pierre Bekolo (Hibrow Film 2015)

21. Essa seção sobre “Futuros” foi escrita antes da pandemia do Covid que está atualmente mudando todo o espectro de consumo da mídia audiovisual, o papel dos filmes, da tecnologia, dos mercados, e as direções que eles podem seguir... Teremos que revisar nossos futuros pós-Covid (ousemos sonhar tão à frente), enxergar quais lições aprendemos e como podemos utilizá-las.

"O FESPACO é importante porque é um momento em que você leva em consideração os filmes que foram feitos nos dois últimos anos e é onde o progresso do cinema africano é avaliado e mensurado; eu acredito que perceber o que foi alcançado é inestimável e necessário..."

É mais do que um festival de cinema; é um grande lugar de encontro cultural onde as pessoas se reúnem, comem juntas, conversam. Não é mais um festival de Burkina Faso, ele pertence a todo o continente."

Wasis Diop (Hibrow Film 2015)

"Sim, não simplesmente em um nível prático, para dar às pessoas uma impressão de camaradagem, mas também como um espaço e um guarda-chuva onde existe uma compreensão – mas não no sentido de criar um termo guarda-chuva do cinema africano definido como tal pelo "outro" e que se recusa a te dar espaço, pois é assim que eles te veem, mas por cineastas africanos – então é preciso criar algo para si mesmo e contanto que aqueles rótulos não se tornem uma armadilha, pois é isso que o mataria – mais cedo ou mais tarde irá morrer.

O festival é bom puramente em um nível pragmático – como um sistema de apoio."

Newton Aduaka,

Ao ser questionado se há a necessidade de um festival africano com o FESPACO.

As razões pelas quais o FESPACO existe têm sido várias vezes revisitadas e comentadas ao longo dos anos. Embora a política cultural e a filosofia política de um grande festival têm que ser determinadas não apenas pelo país, mas pelas ambições do continente para seu cinema, pode-se argumentar que – a despeito da sua importância como indústria cultural – isso é insuficiente em um momento em que há outros fatores em jogo, incluindo o contexto comercial das estruturas internacionais que dominam o cinema atualmente. Grandes plataformas digitais como Netflix ou Amazon não mais respeitam barreiras físicas e estão expandindo seu acervo para incluir filmes africanos comerciais populares e internacionalmente reconhecidos; suas plataformas se conectam diretamente com os consumidores por meio de seus telefones e outros meios telefônicos pessoais, mas também estão entrando nas grandes plataformas de exibição coletiva, salas de cinema e complexos de exibição. Como o FESPACO irá se adaptar a esse dinâmico cenário de mídias?

Não é uma questão nova ponderar se a administração estatal poderia ser a melhor estrutura para entregar um festival do tamanho e com as aspirações do FESPACO nos dias de hoje. Entretanto, um grande festival no continente africano na atual era pode apenas acontecer com a concessão fundamental de governantes para serviços de segurança e consulares que garantam a segurança de sua população bem como a de visitantes internacionais nesse momento de movimento em massa para dentro, para

fora e ao redor de seu país. Nenhuma outra agência consegue fornecer isso dentro de qualquer Estado soberano – mesmo se o Estado se tornar um parceiro estratégico do festival juntamente com outras agências profissionais. É crucial para seu bem-estar econômico que os países da África se beneficiem do potencial econômico do cinema e das indústrias audiovisuais no continente. (Recentemente fomos lembrados sobre quem controla as divisas monetárias na África, especialmente o CFA) Qualquer que seja o formato dessas estruturas administrativas indispensáveis responsáveis por operar o festival, elas devem estar aptas para tal propósito.

Um desses requisitos cruciais, como Imruh Bakari apontou em seu artigo sobre “*Role and Function of Film Festivals in Africa*” (o “Papel e função dos festivais de cinema na África²²”) é a profissionalização e organização de festivais, que são necessários no continente, agora mais do que nunca, para que os festivais prosperem e alcancem seu potencial pleno – para o benefício de seus países, suas populações e suas indústrias cinematográficas.

Também são necessárias estratégias que estimulem a parceria e a colaboração entre festivais no continente, desenvolvidas e exercidas por aqueles que têm a visão de levá-las adiante. Formação profissional e experiência em todas as áreas da indústria ao mesmo tempo em que se mantêm as habilidades e o conhecimento existentes é indispensável para assegurar que profissionais de cinema africanos estejam preparados para lidar com os desafios atuais.

As profissões no cinema estão mudando, combinando novas habilidades artísticas e tecnológicas que têm sido exploradas e levadas em consideração na organização do festival. O que é um festival agora? E o quanto importante são os festivais em um mundo onde cada indivíduo está buscando seu próprio produto audiovisual para consumir? Por que continuamos? Pelo espetáculo? A vitrine? O potencial comercial? O momento social? Os encontros profissionais? Tudo ainda faz parte do principal chamado que atrai multidões de perto e de longe para fazer parte do maior acontecimento no qual acreditam. Mas é preciso que ele seja significativo e sirva aos profissionais da indústria que se reúnem de todo esse vasto continente, e que também precisam se aproveitar da ocasião para mostrar seu talento nas melhores condições possíveis. A divulgação deveria conduzir à exposição midiática e a oportunidades para produção, distribuição e exibição de seus trabalhos de diferentes maneiras – em última instância, para o levantamento de recursos e oportunidades para fomentar ainda mais a indústria e garantir seu futuro. Este é o lugar onde um grande festival como o FESPACO pode estar melhor posicionado para atrair as habilidades e ideias que podem servir para a indústria cinematográfica africana à sua maneira, ao invés de competir com as plataformas digitais. Precisamos abordar a questão da existência ou não de um escopo e necessidade para um mercado que vai além da experiência digital – e na indústria mais ampla de cinema. Tais questões também estão no cerne do que imaginamos que a FEPACI irá abordar como a organização crucial da indústria de cinema africano e como parceiro fundamental do festival.

A FEPACI tem um grande foco na conservação de clássicos africanos; o FESPACO

22. Imruh Bakari, “The Role and Function of film festivals in Africa”, em *African Film Cultures: in the context of socio-political factors*. Ed. Wiston Mano, Barbara Knorpp, e Anuli Agina (Cambridge Scholars Publishing, 2017).

também deveria ser um grande local para atrair e potencializar os arquivos de cinema africano e curadores de cinema africano. Cada edição do festival poderia buscar melhorar a posição do continente em relação à conservação e a curadoria, que precisam ser vistas como: áreas de desenvolvimento de habilidades e especialização que podem proporcionar experiências únicas; fontes de inspiração artística para enriquecer o cinema em toda a sua originalidade; fontes geradoras de financiamento para o apoio contínuo do cinema africano (contudo sem sacrificar os recursos para novos trabalhos que estão potencializando as ambições cada vez maiores de novos talentos cinematográficos na indústria). Há profissionais africanos e da diáspora nessa área que poderiam ser aproveitados para contribuir com a organização do festival como parceiros e colaboradores. Tais colaboradores podem contribuir com ideias, liderar oficinas sobre curadoria, contribuir com propostas novas e criativas para apresentações de arquivo, e ser parceiros do FESPACO para sua apresentação e promoção em outros países – notavelmente a Diáspora (às vezes com a ajuda da FEPACI, quando estiver operando de forma eficaz).

Como vitrine e plataforma para o reconhecimento da excelência no cinema africano, o festival tem que ser rigoroso nos seus padrões de seleção e manter sua integridade. Não seria apropriado entregar sua seleção para outras organizações, mas o festival pode envolver outras pessoas e manter relações estratégicas por meio das quais curadores profissionais focados nestas áreas relacionadas poderiam propor e indicar filmes para avaliação – e também treinar seus próprios jovens e ávidos curadores. Como mencionado anteriormente, isso poderia ajudar o festival, pelo menos, na primeira etapa da seleção – a examinar uma gama mais ampla de materiais de diferentes regiões de línguas. Também faria sentido para o FESPACO recrutar uma quantidade de curadores africanos e africanos da diáspora como parte da sua comissão de seleção – novamente, para expandir o conhecimento e a base de contato entre cineastas africanos e diaspóricos, e para de fato abrir possibilidades de maneira mais consciente para aqueles de outras línguas que não o francês.

Os arquivos oferecem oportunidades para o enriquecimento das formas filmicas, da expansão da educação e propõem novos níveis de reconhecimento. Recorrendo a potenciais previamente não realizados e a conexões com o passado, eles são fontes de inspiração e reinvenção para o desenvolvimento futuro do cinema africano. Uma seção regular no FESPACO focada em filmes de arquivo poderia oferecer um contexto enriquecedor para consumidores, fãs de cinema, e os aspirantes a cineastas do futuro.

Apesar dos problemas do FESPACO, há um escopo para melhorias que podem ser feitas. Outros festivais no continente também têm problemas, e parece ser difícil enxergar qual outro festival está em condições de substituir ou desafiar o FESPACO em um futuro próximo – embora qualquer um que esteja buscando isso deveria também buscar aprender algumas lições que o FESPACO tem aprendido ao longo de cinquenta anos de existência – com sorte, sem repetir os seus erros. A *luta continua....*

em cinema e exibição há mais de trinta anos e é considerada uma fonte para o cinema africano e da diáspora africana. O desenvolvimento do *Pan-African Cinema Archive* (Arquivo de Cinema Pan-africano) é baseado em suas coleções de anos de trabalho no campo do cinema. Seu interesse no arquivo é tornar essa valiosa coleção de patrimônio o mais amplamente acessível possível. No início dos anos de 1980, ela esteve envolvida em trazer o primeiro festival *Third Eye London's* de Terceiro Cinema para Londres e trabalhou como programadora de cinema para o *Greater London Council's Ethnic Minorities Unit* (Unidade de Minorias Étnicas do Conselho da Grande Londres), um estágio de desenvolvimento crucial para o cinema negro independente britânico, e para a arte e cultura negra britânica em geral. June administrou o *African Caribbean Film Unit* (Unidade de Cinema Afro-Caribenho) e editou o periódico quaternário *Black Film Bulletin*, e o livro *Symbolic Narratives: Africa Cinema* (*Narrativas simbólicas: Cinema da África*) para o British Film Institute. Ela também fez a programação do *Planet Africa* no Festival de Cinema Internacional de Toronto por mais de quatro anos. Ela tem trabalhado como curadora de cinema em festivais em cinco continentes – incluindo a Índia – e está envolvida em momentos fundamentais no desenvolvimento do cinema pan-africano nesses continentes bem como na promoção de conexões entre eles.

» Traduzido de “FESPACO Past and Future: Voices from the Archive”. Autora: June Giovanni. In: *Black Camera*, Outono 2020, Vol. 12, No. 1, African Cinema: Manifesto & Practice for Cultural Decolonization, Part I (Outono 2020), pp. 301-314. © 2020 Indiana University Press Board of Directors, Republicado com a permissão da Indiana University Press.

FESPACO PAST AND FUTURE: VOICES FROM THE ARCHIVE

June Givanni

Introduction

FESPACO came into being in an era of struggle for independence, when Fanonian principles of self-determination and decolonization of the mind were necessary prerequisites to that process, and any historical review of its existence will find these key purposes as significant drivers for all constituencies of users (visitors/participants) and those who value festivals—audiences, filmmakers, actors, writers, technicians, curators and programmers, critics, policy makers, cultural activists, archivists, and others. All hold not only memories, but opinions based on their own experiences of this major festival that gathers people from across the continent and across the globe to explore, promote, and celebrate African cinema.

To provide an idea of the position from which my comments and observations are made, I am writing as a curator and programmer of Pan-African cinema¹ and an archivist by necessity from the pre-digital era; and as someone who has been a regular attendee at FESPACO since 1985 during the Sankara era—in all of those capacities. I have not only my own observations² and experiences of FESPACO, but in the shape of the June Givanni Pan-African Cinema Archive (JGPACA) I have captured, recorded, and gathered materials that witness the festival's history over those years and the views and experiences of many other professionals and local fans of cinema at the festival. Of course mine is not a unique position—other collectors from their position have also done the same; notably the Tunisian archivist and filmmaker Mohamed Chalouff who has assiduously recorded the history of both FESPACO and its twin festival JCC (*Journée Cinématographique de Carthage*) for many decades in the form of a number of publications and films.

Most recently, in celebration of the 50th Anniversary of FESPACO, the JGPACA organized an installation of films made at the festival over the years (with in-kind support from FESPACO, *Black Camera* at Indiana University, and AiM), where the films were open to all visitors to the JGPACA stand at the MICA (The International Market for TV and African Cinema) all day to view on five screens with headphones, and we held lunchtime discussions at the stand with the filmmakers concerned present at FESPACO who we invited to discuss their work with spectators and colleagues.^{3, 4}

1. Cinemas of the African Continent and the African Diaspora.

2. I have attended not only as a curator seeking to increase and keep up-to-date my knowledge of African cinema and meet filmmakers, but also as a consultant for companies filming at FESPACO—BBC and Hibrow; a member of the FESPACO jury in 1995 alongside Pedro Pimenta, Henri Duparc and chaired by Ousmane Sembène; as one of the founder members of the African Diaspora dimension of the festival and the introduction of the Robeson Prize in 1987 and subsequent editions of the festival; an observer at the FEPACI congresses and meetings held at FESPACO since 1985, assisting as a member of the first FESPACO/FEPACI Women in African Cinema Workshop 1991, and many other aspects in relation to my work with major international cinema bodies such as the BFI, TIFF, and others.

3. Notably Balufu Bakupa Kanyinda; Nii Kwate Owoo; Aboubacar Sanogo; Representing the FESPACO Newsreels produced by the students of IMAGINE Institute; and active supporters and advisors of JGPACA filmmaker Imruh Bakari, Prof. Michael Martin, and Dr. Emma Sandon.

4. Outside of the biennial festival there have been other occasions when I have participated at focused events organized

The materials I have gathered in the June Giovani Pan-African Cinema Archive are not exhaustive and were not collected to present an objective assessment (some years later) of the film festivals and of Pan-African cinema. So there is not only subjectivity in the collections in the archive and in my views on FESPACO, there are also limitations of formats and of deterioration which have an impact on what is available for such a reflection. However, there are materials in various formats from FESPACO over those years to be found in the archive, including films shot at FESPACO by various filmmakers.

The JGPACA archive materials contain the views of others including many filmmakers and industry professionals and some of those responsible for staging FESPACO, which—in addition to my own memories, experiences, and impressions—I will use to address a few key points that might contribute to this collection of ideas around FESPACO past, present, and future.

One of the underlying sources of cinematic ideas that I think is important to mention here relates to the significance of Third Cinema which was the platform around which I began to engage with and shape ideas around the potential for cinema as a liberating force, in working on *London's Festival of Third World Cinema 'Third Eye'* in London in 1983,⁵ and is therefore evident in the archive at various levels. *Third Eye* was a festival where filmmakers and other film professionals from Africa, South America, and the Caribbean, the Indian sub-continent, as well as African American and Black British filmmakers were gathered for a two week film festival in London and a four-day Symposium (which continued the following year with a focus on Black British cinema).

Third Cinema and *Third Eye* signalled a clear context for the revolutionary role of cinema and the role of festivals as key sites beyond regular cinema-going, for exposing audiences to a range of cinemas that can expand and nurture their tastes in film and its potential beyond the domain of entertainment, as a politically significant cultural product. Some of those filmmakers already engaged through FEPACI with the development of FESPACO were present at *Third Eye*, including Gaston Kaboré, Lionel Ngakane (one of the advisors for *Third Eye*), Haile Gerima, and Kwaw Ansah, speaking ardently about the significance of the development of these two partner institutions for the cinema of the continent. This was an important opportunity to link with, discuss, and explore strategies for revolutionary filmmaking that could expand the creativity of cinematic arts and foster intercontinental collaboration—such were the aims of the *Third Eye* Advisory Board, which included filmmakers Lionel Ngakane, Imruh Bakari, H.O. Nazareth alongside the Director of *Third Eye*, Parminder Vir, and coordinator June Giovani.^{6, 7}

Archives are significant because they provide context for various phenomena and events that permit a deeper and wider understanding. The following section uses

in relation to the development of the festival e.g. in 1994, the year after the inauguration of the African cinémathèque in Ouagadougou, I attended the workshop where FESPACO launched their call for filmmakers to donate their films to that archive; and in 1992 with other colleagues we initiated Philippe Sawadogo's (then Secretary General of FESPACO) invitation during the BFI's London Film Festival to have a brief platform to promote FESPACO.

5. *Third Eye: London's Festival of Third World Festival* organized by Parminder Vir of the Greater London Council 1983 and co-ordinated by June Giovani.

6. Present at *Third Eye*, in addition to the African filmmakers mentioned above, were Bill Gunn, Clyde Taylor, Reggie Hudlin, Miguel Littin, José Massip, Prema Karanth, Shyam Benegal, and others from the U.K. film scene including Martina Attille, Maureen Blackwood, Isaac Julien, John Akomfrah, Avril Johnson, Karen Alexander, Carlos Carrasco, etc.

7. The BFI/Commonwealth Institute curator Jim Pines had previously staged at the CI a Nigerian Film Week and a Ghanaian Film Week to showcase African Cinema in London.

elements from the JGPACA to address just a few of the many issues that FESPACO has faced over the years and will no doubt be facing as it moves forward; elements in the form of comments and views on ideas about FESPACO—including from commentators in the five films that were included in the JGPACA installation at FESPACO 2019.⁸

Underlying issues and politics that have informed various editions of FESPACO and what they may mean for the future of the festival

These have related very much over the decades of the existence of the art and industry of African cinema, involving all interest sectors of the festival (including festival organizers and administrators) to its core partner FEPACI. The underlying issues and politics are also related to, and have been informed by, the cultural politics and context of the era, in particular the political agenda of Burkina Faso, which has hosted this festival since its inception. The Organization of African Unity (OAU—now the AU) was the main political forum for uniting the continent in the beginning of the postcolonial era around a Pan-African ideal. Ideas related to revolutionary cinema and links with areas of world cinema provided important alternatives to the dominant cinemas which also dominated African screens. (Third Cinema has already been mentioned above, but it is also useful to note that some African filmmakers trained in filmmaking in Russia from the 1960s into the 1990s.)⁹ Major forums between filmmakers in the 1960s, 1970s, and 1980s include the first Festival of Negro Arts held 1966 in Dakar (where the African Film Group, formed in 1950s around the Paulin Vieyra project ‘Afrique Sur Seine’, was present); the first FEPACI Congress in Algiers in 1969, which founded the first edition of FESPACO that same year;¹⁰ the 1973 Third World Filmmakers Meeting in Algiers. The resolutions of that meeting, written jointly by the filmmakers in attendance, defined the role of cinema as a social act within a historical reality and stated that the role of the filmmaker,

... is extended to other fields of action such as: articulating, fostering and making the new films understandable to the masses of people by associating himself [sic] with the promoters of people's cinemas, clubs and itinerant film groups in their dynamic action aimed at disalienation and sensitization in favor of a cinema which satisfies and interests the masses¹¹

identifying as one of the chief goals for the distribution of Third Cinema the fostering of festivals, film markets, and film days on a tricontinental level, implying a collaboration between Third World nations and their festivals. (I witnessed some of these discussions in Havana, Cuba, and at FESPACO in the 1980s and 1990s.)¹²

Another Algiers Conference was held in 1975 which was also part of this formative movement. “The Algiers Charter on African Cinema, 1975,” and later in Niger, the “Nia-

8. JGPACA FESPACO @50 Installation Flier.

9. Some key African filmmakers who trained in Russia: Souleymane Cissé, Ousmane Sembène, Sara Maldoror, Flora Gomes, Abderrahmane Sissako.

10. 1969 was also the year that the 2nd Festival of Negro Arts was held—in Algeria (following Senegal in 1966 and before FESTAC Nigeria in 1977).

11. In *African Experiences of Cinema*, ed. Imruh Bakari and Mbye Cham (London: BFI, 1996), 24.

12. This includes Philippe Sawadogo, Sergio Giral, and Haile Gerima together on the Havana location of Giral’s shoot of the film (1986, Cuba) and at FESPACO; Sergio Giral, Fernando Birri (the Argentinian filmmaker and one of the architects of Third Cinema), at FESPACO in the 1980s.

meyManifesto of African Film-Makers, 1982.”¹³ Latin American filmmakers were present and supportive of FESPACO attending the festival in the early 1980s and were linked through their respective federations of filmmakers. African filmmakers were in turn invited to major fora for Third Cinema in Havana in the 1980s and 1990s. These periods were all part of that formative time which also celebrated and required a Pan-African geopolitical and cultural identity.

Cultural politics have changed and are constantly changing. It remains to be seen how festivals formed at such times are able to maintain this deep purpose and these characteristics of their existence. The world of African cinema has grown and the political and cultural influences on the art, culture, and industry of African cinema are many and varied. A big Pan-African step beyond the continent came at the 1987 edition of FESPACO, when the African Diaspora was invited to have representation at FEPACI and to be eligible to enter the FESPACO competition with a special prize. Another step was taken in recent years (2017), when FESPACO opened up the possibility for Diaspora films to compete in the main sections of the festival—while also permitting African filmmakers to compete for the African Diaspora Robeson Prize. However, there was no public announcement of the new ethos behind the changed role of the Diaspora award, merely the statement that it would be eligible to all African and African Diaspora filmmakers. Once issues around insufficient outreach to diaspora filmmakers—and more significantly, issues around the selection of films from the African Diaspora countries for competition—have been resolved, the lack of participation of African Diaspora films is likely to dwindle still further. The selection and curation of films for the festival generally is an issue and in the area of African Diaspora films it would only lead to further alienation from the festival if it is not addressed.

As a strong advocate for filmmakers to submit their films to FESPACO, I have been disappointed in recent years that some excellent African films have not been officially selected or invited for the festival. At the same time, I have seen new films of significant artistic, cultural, and industry quality in small separate screenings and other fora taking place independently during the festival;¹⁴ films which have either been rejected or received no response from the festival. The quality of selection generally is one of the aspects for which the festival has been criticized in recent years. While it is true that managing the volume of films submitted and the amount that the festival could properly manage is a problem, I suspect also that the festival may not have a sufficiently robust selection process to keep up with its aspirations and the expectations of filmmakers and audiences—especially when it comes to viewing and assessing films in different languages—and this would be something that it needs to address in its selection procedures which are urgently in need of review.

13. In *African Experiences*, 17–30. The Algiers moment is echoed/featured in the visual motifs of this revolutionary connection in Med Hondo’s last film *Fatima The Algerienne of Dakar* (2004), when the male protagonist goes from Senegal to Algeria to ask permission to apologize for his crime against Fatima.

14. Eg. Jean-Pierre Bekolo’s 2013 film *The President* (Cameroon).

African Women in Cinema

"When Safi Faye got into film (her first feature: Lettre Paysanne, 1975) There was a recognition that film is a job, a profession not a luxury pastime for women and that there was an emergence of a female voice and a female presence."

Jihan El Tahari

(Hibrow Film)

As the major festival of Pan-African cinema, FESPACO, in collaboration with its partner organization FEPACI, has for years sought to address the question of women's professional participation in African cinema.¹⁵ In 1991 FEPACI organized with FESPACO the Workshop on African Professional Women in Cinema—the main theme of the festival that year—led by the only female Burkinabe filmmaker at the time, FEPACI member Aminata Ouedraogo, and supported significantly by the founding director of FESPACO, Alimata Salembéré. FEPACI was at that time under the leadership of Gaston Kaboré, since the 1985 FEPACI Congress when the Sankara administration offered FEPACI support for their administrative base in Burkina Faso. The workshop is believed to be the first of such international meetings at a major African festival and combined women both in front of and behind the camera from across Africa (although there was already a national Women in Cinema Organization led by actress Alexandra Duah¹⁶ that had been actively promoting African women film professionals in Ghana)—women of the African Diaspora were also invited for the majority of the sessions of that day-long workshop.¹⁷ Since then both FEPACI and FESPACO have continued to pursue this agenda in different ways that all parties involved believe is needed to achieve the full potential of Pan-African cinema.¹⁸ Under the leadership of Suzane Kourouma and Lucie Tiendrabego, FESPACO has since 2010 organized and been running a small women's biennial film festival (Journées Cinématographiques de la Femme Africaine de l'Image—JCFA) on the alternate years to FESPACO. The festival made a major statement on the gender issue at the 2013 edition of FESPACO, where it provided a significant platform that placed female African film professionals at the center of the festival, with all-women FESPACO jury heads and the main feature film jury, which accords the Étalon de Yennenga, was led by Martiniquan director Euzhan Palcy.

Sankara's determination to decolonize the minds of African people was evident at FESPACO festivals during his time as President of Burkina Faso in the early 1980s, especially when it came to the role of women. At a time when global cultural agendas were still struggling with the idea of women's equality, Sankara's motorbike out-rider Guard of

15. And it is perhaps worth remembering at this point—in light of earlier comments about diaspora participation—that the seminal film *Sambizanga* of our dear departed sister and African Cinema revolutionary, Sara Maldoror of Guadeloupe, was not shown/awarded at FESPACO for her masterpiece, rather at JCC in Tunis 1972. However thirteen years later the ground breaking Euzhan Palcy of Martinique participated with her seminal film *La Rue Cases-Nègres* which took the Audience Prize [Prix du Public] at FESPACO in 1985.

16. Alexandra Duah, who played the major role of Nunu in Haile Gerima's *Sankofa* (1993, Ethiopia).

17. The workshop was reported in *Écran d'Afrique* No.1 May 1992; and *Jeune Afrique* 1991. See also, "Statement of African Women Professionals of Cinema, Television and Video Ouagadougou, Burkina Faso, 1991" in *African Experiences of Cinema*, ed. Imruh Bakari and Mbye Cham (London: BFI, 1996): 35–36.

18. Report to 1993 FEPACI Congress of the Women's Workshop held at FESPACO 1991.

Honor who accompanied him to major public and state events were all women. It was an impressive sight and left a major impression on the local population and international visitors to the festival—a clear demonstration of Sankara's wider political commitment at the time to valuing women in society.

Fast-forward thirty-two years, to 2019. At the fiftieth anniversary of FESPACO (its twenty-sixth edition), one of the independent discussion forums brought to African cinema a different agenda item regarding women in the industry, and one that in the wake of #MeToo was already very high-profile on the world film industry agenda—the exploitation, disrespect, and abuse of professional women in the industry. Organized by Collectif des Cinéastes Non-Alignées (CCNA) and attended by women professionals from across the spectrum of the industry, the discussion was the first opportunity for many of the women in the room to go beyond the more obvious issue of exclusion to share publicly how they had been treated personally and sometimes physically in the industry, and the impact this had had not only on them personally but professionally. A number of attendees spoke out about how exploitation, sexual harassment, and physical attacks were already driving African women away from the industry, and prevented many with ambitions and talents from joining.

The stories were painful, harrowing and it was impossible to treat this as simply a discussion of what policy changes are needed in society. One female cinema professional still bore the dreadful physical scars of her experience. There were definitely demands for all institutions, all professionals and festivals—including FESPACO—to take this on board in their policies, their organizational, and selection practices. It remains to be seen the extent to which such a powerful, high-profile festival as FESPACO will be able make this happen. We should be reminded of the scope of the omission and exploitation and the forms these take. The declaration at the end of the 1991 FEPACI/FESPACO workshop of African Professional Women in Cinema included the words: “In 1991, almost ten years before the year 2000, African women are still victims of pressures at their place of work, and exploited both as women and as professionals.” It appears that in the field of cinema, they still are today.

Technology and Audiences

Filmmakers have become so removed from the audience. Cinema is an elitist thing which makes it inaccessible with European money. That is why Nigeria and Egypt was a good thing—self-sufficient with their films being shown to their audiences and raising money from their audiences.

Jihan El Tahari

The identity of the festival is one which has a populist/popular dimension—we do not exclude cinephiles—everyone has the right to come to the festival—as long as that dimension doesn't cost us any money—for this reason I think that is why more and more people are coming from all over—we are not doing this festival just for ourselves—we are doing it so that our cinema and our cultures are better known—so we are completely open to others.

Philippe Sawadogo

Cinephiles in Burkina are true cinephiles—they can understand films in different languages because they understand cinema—they can watch and understand Westerns, Hindi films, English, and French films—they can understand more than the filmmakers (so called ‘trained’) even when they cannot fully speak the language.¹⁹ They are searching universal and great themes, feelings, and emotions that they can understand; you’re good, you’re bad, you are hungry or thirsty etc. (This is what Nollywood understands and this—together with their very large population—is the background to their success on their own terms.)

Idrissa Ouédraogo

Technology has also influenced changes in the film and audiovisual industries: in the shape and content of African cinema, in audience tastes and expectations, and consequently in festivals such as FESPACO. In the early days of FESPACO and throughout the 1980s, francophone African cinema dominated the profile of cinema of the continent, although the prolific and pioneering cinema from Africa North of the Sahara had a long and strong history—Egypt in particular had demonstrated achievements and skills in cinema since the birth of this artistic medium. The dominance of 35mm and 16mm production on the continent required post-production in Europe for many African countries (in France, UK, Portugal, Belgium, Germany), before South-South coproduction on the continent began to offer a few alternatives. At that time, to compete at FESPACO films had to be produced and presented on celluloid. This meant that many of the early films coming to FESPACO produced on video (VHS, U-matic, etc.) from, for example, Nigeria and Ghana were not eligible for the main competition and were shown in other parts of the festival—despite the fact that established Nigerian director Ola Balogun had been making feature films on celluloid since the 1970s (his 1978 feature *Black Goddess* was shown at FESPACO).²⁰ Ghana was the first of those two anglophone countries to produce a film to be entered into feature competition, and the first anglophone country to win the coveted Étalon de Yennenga, for Kwaw Ansah’s second film, *Heritage Africa*, in 1989, followed in 2007 by the Nigerian filmmaker Newton Aduaka’s *Ezra*.

In between these two dates, ‘Nollywood’ arrived to demonstrate another level of domination of screens within the industry for popular consumption, not only on the African continent but on many other continents, too. The Nigerians were able to elaborate a mode of production that did not require reliance on Western funding—only direct access to their very large population already engaged through popular Nigerian theater. Technological change facilitated the birth of this popular Nigerian cinema.

As time and industry practices progressed, it became evident that to insist on celluloid films was anachronistic: FESPACO needed a more flexible approach to its competition criteria if it was to maintain its role on the continent and internationally. So from 2015, FESPACO permitted digitally produced and projected films beyond the video and televisual categories, also in the main FESPACO competition.

19. Many learn languages from their passion for films—Mansour Sora Wade of Senegal has demonstrated in his documentary *Dakar Bombay* (2011) how the fans of Hindi films in Senegal have learnt to speak Hindi from watching.

20. Balogun’s filmmaking career is distinguished by his determination to identify and engage ‘south-south’ collaborations, his most noted one being *Black Goddess*, a 1978 Brazilian coproduction that demonstrated collaborations both in front of and behind the camera.

In *Lieux saintes / Sacred Places* (2009), shot during FESPACO, Jean-Marie Téno explored the street locations of Ouagadougou where a parallel profile of cinema in the city was taking place in small local ad hoc set-ups and lean-tos where the local youth could go to view films of the popular genres they wanted, easily and repeatedly for next to nothing—a practice that had long been established in anglophone Africa, notably in Nigeria.

However, digital films require digital projection (argued Idrissa Ouédraogo) and FESPACO in 2019 had only two cinemas with that provision. More would be required to be able to keep abreast of the number of films being submitted in that format for competition, and to update policies and investment relative to advances in technology. But what does that mean for still serving the local population who were the ones who really made FESPACO great? The challenges of financing, programming, and technological change mean the festival will need further investment and partners on the continent who share the key purpose and vision. Unhappy and dissatisfied, others are talking about developing new festivals. But they are yet to discover the reality and the true cost—in many ways—of staging and running a major festival in the 2020s.

Futures²¹

"I think that the improvement of the festival is a constant objective that we are trying to achieve (...) and I think we have in the last ten years placed an emphasis on the film and TV market and we have started the TV and video competition: We have improved the general organizational structure of the festival.

The future of the festival has to achieve one of its key purposes for which it was created—to provide a space for contact between filmmakers, a meeting place and to at last help to advance the African film industry—and while African cinema doesn't have regular production and distribution, we have to continue to stress and redouble our efforts for the industry to come into being. So that in the future FESPACO becomes more professional to meet the needs of the participants."

Philippe Sawadogo, Secretary General Fespaco
(1993 Interview with June Giovanni FESPACO)

"[I argue] that coming to FESPACO brought the visions and aspirations for the continent to life. But after a few times, as problems with the festival and small organizational issues persisted ... we shouldn't accept it and should voice our criticisms." Jean-Pierre Bekolo
(Hibrow Film 2015)

"FESPACO is important because it is a moment when you get to take account of the films that have been made in the last two years and it's where progress in

21. This section on 'Futures' was written pre-COVID pandemic which is now changing the whole spectrum of the consumption of audiovisual media, and the role of films, the technology, the markets, and the directions they might go in... We will need to revisit our futures post-COVID (dare we dream that far ahead), see what lessons we have learnt, and how we might use them.

*African cinema is assessed and measured; you see what has been accomplished
that I believe is invaluable and necessary ...*

*It's more than a cinema festival; it's a big cultural meeting place where people get
together, eating together, conversations: It's no longer a Burkina Faso festival, it
belongs to the whole continent."*

Wasis Diop

(Hibrow Film 2015)

*"Yes, not simply on a practical level, to give people a sense of camaraderie, but
also as a space and an umbrella where there is an understanding—but not to
create an umbrella term of African cinema defined as such by 'the other' who
refuses to give you a space, as that is how they see you, but by African filmmakers
—so you have to create something for yourself and as long as those labels don't
trap you there as that is what would kill it—sooner or later it will die. The festival
is good purely on a pragmatic level—as a support system."*

Newton Aduaka,

on being asked if there is need for an African festival like FESPACO.

The reasons why FESPACO exists have been revisited and commented on many times over the years. Although the cultural policy and political philosophy of a major festival has to be determined not only by the country but by the continent's ambitions for its cinema, one might argue that—in spite of its importance as a cultural industry—this is insufficient at a time when there are other factors at play, including the commercial context of the international structures which dominate cinema now. Major digital platforms such as Netflix or Amazon no longer respect physical borders and are expanding their repertoire to include mass popular and internationally recognised African films; their platforms connect directly with consumers through their phones and other personal telephonic means, but are also entering the major collective screening platforms, cinemas, and multiplexes. How will FESPACO adapt to this changing media landscape?

It is not a novel question to consider whether government administration might be the best structure to deliver a festival of the size and aspirations of FESPACO in this age. However, a major festival on the African continent in the current era can only happen with key provision by governments for security and consular services to ensure the safety of its population and international visitors at this time of mass movement in and out and around its country. No other agency can provide that within any sovereign state—even if the state becomes a strategic partner in the festival alongside other professional agencies. It is crucial for their own economic well-being, that the countries of Africa benefit from the economic potential of cinema and the audio-visual industries on the continent. (We have recently been reminded of who controls Africa's currencies, especially the CFA.) Whatever the shape of these key administrative structures responsible for staging the festival, they have to be made fit for purpose.

One of those crucial requirements, as Imruh Bakari has pointed out in his article on the “Role and Function of Film Festivals in Africa,”²² is the professionalization and organization of festivals, which is needed now more than ever on the continent for festivals to thrive and realize their full potential—to the benefit of their countries, their populations, and their film industries.

Also needed are strategies encouraging partnership and collaboration between festivals on the continent, developed and actioned by those with the vision to take them forward. Professional training and experience at every stratum of the industry while maintaining existing skills and knowledge is indispensable to ensure that African film professionals are equipped to deal with current challenges.

Professions in cinema are changing, combining new artistic and technological skills, which have to be explored and taken on board in the organization of a festival. What is a festival now? And how important are festivals in a world where each individual is seeking their own AV product to consume? Why do we keep going? For the spectacle? The showcase? The commercial potential? The social moment? The professional gatherings? All are still part of the main appeal that draws crowds from near and far to be part of a major happening they can buy into. But it has to be meaningful and to serve the industry professionals it gathers from across this vast continent, and who also need to use the occasion to showcase their talent in the best possible conditions. Showcasing should lead to media exposure and opportunities for production, distribution, and exhibition of their work in different ways—ultimately to the provision of resources and opportunities to generate the industry further and ensure its future. This is where a major festival like FESPACO may be best placed to draw together the skills and the ideas that can serve the African film industry on its own terms rather than to compete with the digital platforms. We need to address the question of whether there is scope and need for a marketplace that goes beyond the digital experience—and in the wider cinema industry. Such questions are also at the core of what we imagine that FEPACI will be addressing as African cinema’s key industry organization and a key partner of the festival.

FEPACI has a major focus on archiving African classics; FESPACO should also be a major location for drawing together and harnessing African cinema archives and curators of African cinema. Each edition of the festival might seek to advance the continent’s position in archiving and curating, which need to be seen as areas of skill development and expertise that can provide unique experiences; as sources of artistic inspiration to enrich cinema in all of its originality; and as sources of generating finance for the continued support of African cinema (though not at the expense of resources for new work harnessing the every growing ambitions of new filmmaking talent on the industry). There are African and Diaspora professionals in this area who could be drawn upon to contribute to the organization of the festival as partners and collaborators. Such collaborators can contribute ideas, lead workshops around curating, contribute new and creative propositions for archival presentations, and partner with FESPACO for its presentation and promotion in other countries—notably the Diaspora (sometimes with

22. Imruh Bakari, “The Role and Function of Film Festivals in Africa,” in *African Film Cultures: In the Context of Socio-Political Factors*, ed. Winston Mano, Barbara Knorpp, and Anuli Agina (Cambridge Scholars Publishing, 2017).

the help of FEPACI, when it is operating effectively).

As a showcase and a platform for the recognition of excellence in African cinema, the festival has to be rigorous in its selection standards and to maintain its integrity. It would not be appropriate for it to hand over its selection to other organizations, but it can involve others or have strategic relationships through which professional curators focused on those related areas could propose and nominate films for consideration—and also train its own ambitious young curators. As noted earlier, this might help the festival at least at the first stage of selection—to look at a wider range of materials from different language regions. It would also make sense for FESPACO to recruit a number of African and African diaspora curators as part of its selection panel—again, to expand the knowledge and contact base of African and diaspora filmmakers, and to really open up possibilities more conscientiously to those from language backgrounds other than French.

Archives offer opportunities for enrichment in cinematic forms, in expanding education, in proposing new levels of appreciation. Draw on previously unrealized potentials and links with the past, they are fountains of inspiration and reinvention for the future development of African cinema. A regular FESPACO section focused on archival films would provide an enriching context for consumers, film fans, and would-be filmmakers of the future.

Despite FESPACO's troubles, there is scope for improvements to be made. Other festivals on the continent have problems, too, and it would be hard to see which is in a position to replace or challenge FESPACO in the near future—although any seeking to do so should also seek to learn some of the lessons that FESPACO has had to learn over the fifty years of its existence—hopefully without repeating any of its errors. *A luta continua...*

June Givanni is a pioneering international film curator who has considerable experience in film and broadcasting for over thirty years and she is regarded as a resource for African and African diaspora cinema. The development of the Pan-African Cinema Archive is based on her collections from years of working in the field of cinema. Her motivation for the archive is to make this valuable heritage collection as widely accessible as possible. In the early 1980s she was involved in bringing Third Eye London's first Festival of Third World Cinema to London and she worked as a film programmer at the Greater London Council's Ethnic Minorities Unit, at a key development stage for Black British Independent cinema, and Black British art and culture generally. June ran the African Caribbean Film Unit and edited the quarterly *Black Film Bulletin*; and the book *Symbolic Narratives: Africa Cinema* for the British Film Institute. She also programmed *Planet Africa* at the Toronto International Film Festival for over four years. She has worked as a film curator with festivals on five continents—including India—and has been involved in key moments in the development of Pan-African cinema on these continents, and the development of the links between them.

» Translated from FESPACO Past and Future: Voices from the Archive Author(s): June Givanni
Source: Black Camera, Fall 2020, Vol. 12, No. 1, African Cinema: Manifesto & Practice for Cultural Decolonization, Part I (Fall 2020), pp. 301-314. © 2020 Indiana University Press Board of Directors, Reprinted with permission of Indiana University Press.

MULHER COM UMA CÂMERA-ARMA SOBRE O TRABALHO DE SARAH MALDOROR

Yasmina Price

Tradução: Cátia Maringolo

Sarah Maldoror foi uma voz para a história. Eu pego emprestada essa frase de Euzhan Palcy, uma cineasta negra, como Maldoror, que reivindicava um lugar autônomo por trás das câmeras. *Aimé Césaire: uma voz para a história* (1994) é um filme magnífico de três partes de Palcy sobre seu mentor: o fundador da Negritude, escritor e figura política. Maldoror e Césaire eram também amigos e colaboradores, e uma vez ele escreveu um poema dedicado a ela.

À Sarah Maldoror...

qui,
caméra au poing,
combat l'oppression,
l'aliénation
et déifie
la connerie humaine.

(À Sarah Maldoror...

que, câmera em punho, luta contra a opressão, alienação
e desafia a merda humana.)

Essa teia de empréstimos intertextuais e relações interpessoais é a base de muito dos esforços de Maldoror e de seus companheiros itinerantes de cinema para a criação de cinemas alternativos. Embora ela tivesse um ponto de vista específico e singular, Maldoror era, todavia, uma cineasta cujos principais comprometimentos estavam no trabalho coletivo.

No dia 13 de abril de 2020 a artista anticolonial, Pan-africanista, feminista e agitadora faleceu em decorrência do Covid-19.

Quando eu penso em Maldoror, eu penso nas tarefas de reunir, catalogar e educar – talvez não tenhamos termos usuais para descrever o trabalho de uma diretora majoritariamente conhecida por seu modo de filmar narrativo. Entretanto, o seu trabalho era um mais amplo projeto histórico, atento aos legados da produção cultural negra como parte de um comprometimento revolucionário com vistas a derrubar sistemas de opressão colonial.

A imagem que Césaire criou de Maldoror com uma câmera na mão como um tipo de arma estabelece uma relação com a lógica do Terceiro Cinema, um movimento político e artístico, no contexto de muitos de seus filmes. No seu manifesto *Hacia um tercer cine* [“Em busca de um Terceiro Cinema”], os cineastas argentinos Fernando Solanas e Octavio Getino deram o nome de “Terceiro Cinema” à onda latino-americana de filmes militantes nos anos de 1960 e 1970. O termo ganhou um uso mais amplo ao incluir outras práti-

cas cinematográficas revolucionárias emergentes do Sul Global. O manifesto declarava explicitamente: “Com uma câmera como nosso rifle, nós nos movimentamos, de fato, em direção a uma atividade de guerrilha”. Nesses termos, a câmera era uma ferramenta educacional e mobilizadora contra o colonialismo e o imperialismo e que não poupava a violência necessária para a abolição destes sistemas. Essa tradição de cinema representava uma ameaça bem como uma promessa de que algo poderia realmente mudar se os mecanismos de exploração colonial, e exploração de qualquer tipo, não fossem apenas mostrados, mas explicados. A esquete de Césaire sobre Maldoror, segurando sua câmera-arma, captura exatamente o sentimento de uma oposição intransigente e força militar que inicialmente me atraíram ao seu cinema.

Como muitas pessoas, meu primeiro contato com Maldoror se deu por meio de seu muito aclamado filme de estreia *Sambizanga* (1972). Vencedor do prestigiado prêmio Tanit d’or no Festival de Cinema de Cartago no ano em que foi realizado, o filme consagrou Maldoror como a primeira mulher a dirigir um longa-metragem sobre o continente africano, tornando-a uma figura única tanto no movimento de ascensão de cinemas africanos quanto do revolucionário Terceiro Cinema. O filme aparece com relativa consistência na programação de eventos focados na tradição anticolonial. As significativas contribuições culturais e histórias de Maldoror têm sido reconhecidas de certo modo, por alguns grupos mais irônicos: em 2012, foi-lhe concedido o status de *chavelier dans l'ordre national du Mérite* [Cavaleira da ordem nacional do mérito] por Frédéric Mitterrand, o então ministro da Cultura da França.

Entretanto, há ainda certa limitação com relação ao envolvimento com Maldoror, o que é parcialmente, mas não apenas, uma questão do restrito acesso a sua filmografia completa. A genealogia do cinema africano, como o Terceiro Cinema, é inegavelmente masculina. Embora não haja uma ausência absoluta de filmes canônicos centrados em mulheres em nenhuma das tradições – por exemplo o filme *La noire de...* de 1966 de Ousmane Sembène ou o *Lucía* de 1968 de Humberto Solás – como Maldoror mesmo disse, “Mulheres africanas devem estar em todos os lugares. Elas devem estar nas imagens, atrás das câmeras, na sala de edição e envolvidas em todos os estágios da produção de um filme. São elas que devem falar sobre seus problemas.” A primeira mulher de nacionalidade continental africana a dirigir um longa-metragem foi a senegalesa Safi Faye, com o filme *Kaddu Beykat* (*Carta camponesa*) de 1975. Mesmo para as pessoas familiarizadas com o ponto alto do cinema africano, tanto o trabalho de Faye quanto o de Maldoror são provavelmente deixados de lado. Esse obscurecimento gendrado teve severas repercussões materiais na falta de financiamento e apoio quando estas cineastas estavam em atividade e ainda afeta esforços contemporâneos em busca de restauração e distribuição.

Em seus filmes, Maldoror resistia a tendência esporádica em certos movimentos revolucionários tanto em omitir questões de gênero em seus programas para a mudança como também em dar reconhecimento insuficiente para a sempre presente participação de mulheres. Em uma entrevista alguns anos atrás, Maldoror deixou explícita sua posição de que nenhuma guerra poderia ser vencida sem as mulheres. A partir de sua perspectiva, uma guerra anticolonial lutada apenas no sentido militar formal, por soldados e não por toda a população, já estava perdida. O que mais me cativou em seus filmes foi como essa reificação dos termos de lugar da mulher também a orientou em

direção a uma atenção às formas de revolução enraizadas nos pequenos atos de cuidado e solidariedade entre os colonizados. Os seus filmes ficcionais não eram feitos sobre importantes figuras históricas, mas sobre pessoas do dia-a-dia. A prática de Maldoror de contra-história e contraimagem era tripla: apontar para o já papel central das mulheres; apoiar figuras da cultura negra que não receberam reconhecimento suficiente; e rechaçar narrativas institucionalizadas que singularizam a luta, tornando explícito que a mudança histórica sempre será feita pelas pessoas que muito provavelmente permanecerão anônimas. Retornando à frase de Palcy, “uma voz para a história”, Maldoror pode ser mais especificamente um canal para múltiplas vozes de pequenas histórias.

Sarah Maldoror nasceu Sarah Ducados em 1929 em Gers, no sudoeste da França, de pai guadalupense e mãe francesa. Interessada em teatro desde muito jovem, ela finalmente se mudou para Paris e entrou para uma escola de teatro. Foi nesse tempo que, em um gesto de autocriação, ela começou a usar o nome Maldoror, do escritor surrealista Conde de Lautréamont, da obra *Le Chants de Maldoror* (*Os cantos de Maldoror*). O seu primeiro ato como uma artista foi se reinventar e dar um novo valor subversivo a uma quantidade conhecida. Embora não seja um gesto incomum, acredito que essa renomeação sinaliza a crença basilar nas possibilidades de refazimento e renovação que tanto sustentam o seu trabalho. Não é de se surpreender que a cena teatral na qual ela se encontrava não fosse acolhedora a artistas negros e negras. Ao invés de tentar uma navegação individual neste ambiente hostil, ela cofundou a primeira trupe teatral de atores negros e caribenhos. Isso também dá o tom de seu trabalho futuro: uma determinação consistente de reunir pessoas em projetos coletivos. Maldoror foi exemplar em materialmente atuar uma convicção de que o trabalho de libertação era uma empreitada comunal, assim como ativamente criava espaços nos quais seus colaboradores, de diversos estratos, podiam se juntar.

A trupe, chamada “Les Griots”, começou em 1956 e era organizada com seus amigos, os senegaleses Ababacar Samb Makaram (que também se tornou um cineasta) e Ivorian Timité Bassori; o guadalupense Robert Liensol e o cantor haitiano Toto Bissainthe (um amigo de longa data e tema de um dos documentários posteriores de Maldoror). O grupo encenou trabalhos tais como: *La tragédie du roi Christophe* (1963) de Aimé Césaire e *Les Nègres* (1968) de Jean Genet. Wilfredo Lam, o artista afro-asiático-cubano criou o pôster para sua primeira peça, *Huis Clos* (1944). Lam, cujo trabalho era uma forma de surrealismo decolonial que encontrava maneiras de honrar ao invés de explorar estéticas extraídas da diáspora africana, foi outro cúmplice de Maldoror. Um aspecto do seu trabalho que eu acho particularmente fascinante é como ela manteve um diálogo crescente entre o meio cinematográfico e um interesse pelas artes plásticas mais tradicionais, continuamente retirando inspiração da pintura em suas imagens filmicas. O movimento subsequente de se afastar do teatro em direção ao cinema foi, entre outras coisas, uma decisão estratégica, alinhada à sua ancoragem comunal. Maldoror estava procurando um meio de mais ampla acessibilidade.

Sua virada para o cinema começa em 1961, quando se preparava com Mark Semyonovich Donskoy no Instituto Cinematográfico Gerasimov em Moscou. Lá, ela cruzou com um luminar companheiro do cinema anticolonial africano, o senegalês Ousmane Sembène (este é um encontro histórico que eu faria qualquer coisa para ter espiado). Uma outra notável credencial foi sua posição como diretora assistente no filme *The*

battle of Algiers [A batalha de Argel] de 1966 de Gillo Pontecorvo, que é canonizado como um modelo para o cinema político. Maldoror dirigiu ela própria o seu primeiro filme, um curta de 18 minutos, em 1969. Esse curta, *Monangambée* seria seu segundo projeto pan-africanista, depois da trupe de teatro.

O Pan-africanismo foi uma orientação chave para Maldoror. O termo ganhou circulação pública em 1900 na Primeira Conferência Pan-africanista, com a presença de W. E. Du Bois dentre outros delegados reunidos sob as motivações de um internacionalismo negro e reivindicações por auto-governança nas colônias. Espaçoso e mutável, o termo apreende uma visão comunitária política e cultural para as pessoas de descendência africana unidas por uma estrutura comum de opressões e por um objetivo amplo de liberação. O pan-africanismo que informou Maldoror, mais especificamente, considera essas opressões como estando nas junções entre antinegritude, colonialismo, imperialismo e capitalismo. A linhagem a partir da qual ela trabalhava também se cruzava com a Negritude, o movimento cultural e literário francófono iniciado em 1930, mas de nenhum modo limitada a essas origens.

O pan-africanismo de Maldoror era vivido em sua vida bem como colocado nas telas. Em uma recente entrevista, sua filha Annouchka de Andrade explicou que sua mãe nunca teve uma conexão com sua família em Guadalupe, não falava crioulo e, ao não ter nenhuma reivindicação confortável nem de uma identidade caribenha e nem francesa, escolheu, ao invés disso, dizer que ela vinha de onde quer que estivesse trabalhando no momento. É importante notar que muito do cinema africano tem uma característica fortemente nacionalista, e o lugar de Maldoror fora do circuito é por si só um aspecto definidor de seu trabalho. Há, de fato, uma inquietação no cinema de Maldoror, que era geograficamente disperso, com filmes gravados em Cabo Verde, Guiné-Bissau, Angola, França, Martinica, Guiana, a República Popular do Congo, Argélia e Tunísia.

O seu primeiro filme, *Monangambée* (1969), revela de vários modos tanto uma solidariedade política quanto um pluralismo cultural do seu pan-africanismo. O filme foi inspirado em *A vida verdadeira de Domingos Xavier* (1961) do autor angolano José Luandino Vieira, com trilha sonora de jazz vanguardista do Art Ensemble de Chicago, e filmado na Argélia. A narrativa de *Monangambée* focaliza a tortura de um simpatizante revolucionário pelo exército português, após a visita de sua esposa na prisão com a promessa de trazer um *complet*. A polícia colonial, monitorando-os durante esse breve encontro, imediatamente assume que o *complet* está conectado com um plano insurgente de fuga ou revolta. O filme abre com uma cartela explicando que um *complet* é “um prato feito de feijão com peixes, azeite de dendê e bananas. Uma refeição diária nos musseques¹ de Luanda (Angola)”. Já no primeiro plano de seu primeiro curta, Maldoror demonstrava como ela poderia colocar acuidade formal cinematográfica à serviço de uma posição política particular. A cartela tem o efeito de convidar os espectadores para o lado do oprimido, compartilhando um conhecimento cultural específico para que o espectador não se alinhe com as opressões ignorantes das forças coloniais.

Vale a pena mencionar que as oposições entre a “inocência” do real significado do termo como um prato de comida e a suspeita do guarda de que isso se refere a um

1. Bairros similares às favelas brasileiras.

plano insurgente é em si mesmo um binário falso. Na lógica maniqueísta da autoridade colonial, não há nada ameaçador em um prato de comida. Entretanto, no foco cinematográfico de Maldoror sobre os atos sem registro da revolução, o oferecimento de um prato de comida reconfortante poderia ser absolutamente uma ação insurgente, subvertendo a brutalidade do poder colonial ao insistir nas pequenas possibilidades de cuidado. O filme depende, no geral, de um mal-entendido linguístico, um código da má compreensão fundamental entre culturas e linguagens, entre colonizador e colonizado. O desinteresse fundamental do colonizador nas culturas das pessoas que eles colonizam e a ignorância intencional são a própria antítese da política de troca de Maldoror. Onde a narrativa mostra uma relutância em ouvir, eu considero que sua abordagem às histórias que ela contava era definida por um sentimento de generosa abertura. O seu olhar para o mundo sempre foi também um ato de escuta.

A política de troca e a abertura é retomada em *Sambizanga*, no qual a escuta, oralidade e transmissão de informação são mostrados como atos também de revolução. *Sambizanga* é uma extensão de seu primeiro curta-metragem, baseado na mesma história. O roteiro foi coescrito com seu marido, Mário Coelho Pinto de Andrade, um poeta e figura política angolana, e Maurice Pons, um escritor francês. Entre muitos outros papéis, seu marido também foi um importante membro do Partido Comunista Angolano e fundou o Movimento Popular de Libertação de Angola (MPLA). Essa ligação também sustentou seus filmes, que apresentavam atores amadores filiados a movimentos locais revolucionários. Pessoas do MPLA participaram tanto de *Monangambée* quanto de *Sambizanga*. Na África lusófona, antigas colônias portuguesas como Moçambique e Angola, grupos guerrilheiros de libertação eram muito envolvidos na produção de filmes, precisamente porque eles eram estrategicamente percebidos como ferramentas cruciais para a educação. Mais publicamente focados na luta pela libertação angolana que *Monangambée*, *Sambizanga* recebeu apoio financeiro do Centro Nacional do Cinema e da Imagem Animada (CNC) da França, mas foi banido por autoridades coloniais portuguesas até 1974, um ano antes da independência oficial de Angola. Mais do que um documento histórico com uma perspectiva anticolonial, esse filme foi banido por ser um chamado inquestionável à revolta armada. Maldoror não teria recebido esse financiamento da CNC se *Sambizanga* fosse um filme sobre uma colônia francesa. Governos coloniais podem ter sido mais abertos a apoiar acusações contra outras nações colonizadas, mas muito dificilmente teriam permitido queixas sobre si próprios. Essa ideia atomizada de colonialidade é a mesma que é desfeita pelo cinema de Maldoror, precisamente porque sua perspectiva foi formada pelo pan-africanismo e pelo anticolonialismo global. A acusação contra uma colônia era direcionada a todas. Em *Monangambée*, por exemplo, embora a história seja focada em um contexto angolano, a locação da filmagem implica uma dupla acusação que inclui a tortura francesa de argelinos.

Sambizanga foi filmado na República Popular do Congo, então um estado marxista-leninista, e toma seu nome da ambientação, um subúrbio de classe trabalhadora negra em Luanda, a capital de Angola. O filme é ambientado em um ponto de ruptura na história angolana, há algumas semanas da revolta de 1961 que catalisou o início do movimento de resistência. O arco da história é centrado em um jovem casal, Maria e Domingos, e a ascensão de uma conscientização política que vem com a exposição de um confronto direto com os horrores particulares da dominação colonial quando Domin-

gos é aprisionado sob suspeita de atividade revolucionária. No fim das contas, Maria é basicamente o ponto focal nesse filme, conforme nós a acompanhamos carregando seu pequeno filho em um esforço intransigente por parte dela de libertar seu marido e galvanizar apoio. Como enfatizado nesse filme – e eu diria exemplificado em sua vida – para Maldoror a maternidade e militância não eram antagonistas, mas motivadas pela mesma coragem, a mesma resiliência, e o mesmo ímpeto para proteger o futuro.

Sambizanga termina com uma celebração em uma canção, “Mama Uelele”, tocada por todas as pessoas presentes, e, como um dos personagens afirma, para “todos os nossos companheiros na prisão”. A canção no filme é um momento de recordação dos mortos, uma menção aos prisioneiros, e uma lembrança de que ainda há esforços necessários e vitórias possíveis no horizonte. A cena final é uma conversa entre revolucionários planejando libertar prisioneiros, com a data marcada para o dia 04 de fevereiro. Maldoror termina o filme com uma espécie de abertura, como se esse dia em 1961 fosse o começo da luta armada contra os colonialistas portugueses. *Sambizanga* apresenta tanto o aparato colonial quanto a burocracia fria e a força bruta, expondo as monstruosidades da prisão para evidenciar a necessidade da transformação coletiva e mobilização em massa do oprimido. Que esse filme é um exemplar do cinema como uma intervenção política e uma obra de arte é para mim algo inquestionável. Entretanto, eu também argumentaria que o foco sobre *Sambizanga* tem às vezes obscurecido a natureza prolífica e multiforme do trabalho de Maldoror. Não é por falta de ironia que um filme que trabalha por si só diligentemente contra narrativas reducionistas esteja envolvido em um escopo singular do trabalho dessa cineasta.

Embora eles possam ser classificados de variadas maneiras, eu posicionaria também *Monangambée* e *Sambizanga* dentro de uma genealogia de trabalhos abolicionistas. A própria antítese do cinema de abertura de Maldoror é o aprisionamento. No seu primoroso curta-metragem de 1994 de Léon G. Damas, sobre o poeta da Negritude, o narrador nota a limitante associação da Guiana Francesa com a colônia penal de Caiena. Levantado contra o aprisionamento material e também contra as delimitações de estereótipos coloniais, o cinema de Maldoror é um trabalho de abertura e reparação. Ela trabalhou contra representações do colonizado “Outro” que eram sempre inevitavelmente trabalhos de degradação e simplificação, reduzindo a completude da vida a esquemas estereotipados. Tanto em *Monangambée* quanto em *Sambizanga*, essa reparação é realizada por meio da insistência de Maldoror em residir em pequenos momentos comuns da vida cotidiana. O momento em que o casal é pego pelo guarda em *Monangambée* é também uma cena inacreditavelmente deslumbrante de íntima ternura. Uma cena que eu lembro com frequência é uma das primeiras do *Sambizanga*, onde um jovem casal angolano está deitado na cama com seu filhinho, em um raro momento de descanso, rindo e acalmando a criança para fazê-la dormir. Essas pequenas frestas de intimidade são uma grande força da linguagem visual de Maldoror.

Nas narrativas de seus filmes bem como na abordagem a seu trabalho, cuidado e solidariedade entre o oprimido foram cruciais. Seu filme *Un dessert pour Constance* (1981), adaptado de um conto de Daniel Boulanger, abala, com um toque hábil de comédia, caricaturas racistas atribuídas às pessoas negras, ao mesmo tempo em que ridiculariza as noções calcificadas de autenticidade cultural na França. A história segue dois varredores de ruas em Paris, Bokolo e Mamadou, que participam de um show de

competição gastronômica para arrecadar fundos para um amigo convalescente voltar para a casa. Embora haja uma simplicidade nos acontecimentos, Bokolo e Mamadou são significados por sua ludibrião imaginativa de bloqueios racistas e determinação para cuidar de um dos seus.

Maldoror fez um breve retorno à atuação no seu curta-metragem de 1974, *Et les chiens se taisaient*. Vestindo um jaleco branco, ela fez o papel da Mãe de uma peça de Césaire de mesmo nome oposta a Gabriel Glissant que faz o personagem Rebelde. A encenação de Maldoror de uma versão elidida da peça toma um propósito educacional, com o quadro narrativo de um homem que trabalha nos arquivos apresentando a um grupo de crianças negras a área do depósito do Musée de l'Homme, um museu antropológico em Paris. A antropologia, as ciências sociais, e museus têm sido maneiras excepcionais pelas quais formas de conhecimento ocidentais cristalizam o “Outro” colonizado sob um olhar estudado e objetificado. Maldoror rechaça isso ao instalar o filme no almoxarifado, entre os objetos não considerados prontos ou válidos de serem vistos. O personagem Rebelde se endereça a essas máscaras e estátuas das salas do fundo enquanto declama os diálogos da peça de Césaire, centrados na revolução haitiana e a morte de Toussaint Louverture. A frase “Eu quero ser aquele que recusa o inaceitável” (*Je veux être celui qui refuse l'inacceptable*) ressoa em voz alta, encontrando ressonância na própria determinação de Maldoror em gerar canais de conhecimentos direcionados a acabar com as atrocidades da ordem mundial capitalista e colonial, para criar o contrário. Nisso, Maldoror encontra afinidade com um outro de seus interlocutores, Frantz Fanon, cujo apelo de fechamento no final do livro *Os condenados da terra* de 1961 – um texto crucial para Maldoror – é para algo novo: novos conceitos e um novo humano.

Os seus filmes posteriores, por volta de uma dezena de documentários, oferecem uma filmografia como bibliografia, retratos de artistas e pensadores que quase constituem uma ementa de um curso sobre trabalhadores culturais negros. No documentário sobre Léon-Gontran Damas, o poeta guianense, Maldoror entrevista algumas estudantes nas ruas da Guiana. Ela lhes pergunta sobre os poetas que gostam, e elas extravagantemente recitam Victor Hugo, Jean de La Fontaine, Charles Baudelaire, chegando à conclusão de que não estudam poetas guianenses. A inclinação educacional do trabalho de Maldoror tinha um caráter corretivo contra esses tipos de apagamentos e desenzaizamentos culturais. Em suas próprias palavras:

Eu exerço um papel cultural como cineasta. O que me interessa é pesquisar filmes sobre a história africana, porque nossa história tem sido escrita pelos outros, não por nós. Portanto, se eu não me interesso pela minha própria história, então quem vai fazer isso? Eu acho que somos nós que devemos defender nossa própria história, para torná-la conhecida – com todas as nossas qualidades e defeitos, nossas esperanças e desespero.

Ao provar esse comprometimento em seus próprios filmes, Maldoror acreditava que os movimentos de libertação africana foram uma questão de lutas que não somente mobilizaram soldados mais ativaram um sistema educacional por inteiro. O que ela chamou de uma “África combativa e autossuficiente” era a mesma que levava adiante e nutria sua herança cultural. O método expansivo e flexível de Maldoror e o comprometimento com a educação fala de um ethos de libertação também marcado por uma

determinação em se adaptar e a necessidade de permanecer em movimento. Ela não era apenas consistentemente multidisciplinar, mas no fim, seu projeto era de ampla educação cultural e política, de conscientização e de uma dedicação militante para o estudo. Essa dedicação para trabalhar contra alienações danosas da colonialidade se materializava em seus trabalhos de conexão. Em uma entrevista, Maldoror sublinhou como seu marido, Mário Coelho Pinto de Andrade, e colaboradores como Amílcar Cabral tinham a literatura como seu primeiro ponto de conexão, se reunindo principalmente para ler seus poemas, com conversa política e afinidades surgindo dessa esperança compartilhada e o comprometimento com práticas culturais.

As filhas de Maldoror, Annouchka de Andrade e Henda Ducados, estão carregando em seus espíritos o trabalho de sua mãe. De Andrade é atualmente a diretora artística da Amiens International Film Festival, um festival de cinema focado no cinema de autor e em filmes da África e América do Sul, enquanto Ducados é uma das dirigentes de relações institucionais para Total na Angola. Entre si, elas estão trabalhando em projetos para restaurar, preservar e tornar disponível o trabalho tanto sobre Sarah Maldoror quanto sobre Mário de Andrade, comprometidas precisamente em realizar o trabalho de educação emancipatória que tão profundamente animava o trabalho de sua mãe. O trabalho de Maldoror era sobre disponibilidade revolucionária, um reconhecimento da porosidade de toda faceta dos esforços em busca de libertação. Maryse Condé, Chris Marker, Aimé Césaire, Jean Genet, Amílcar Cabral, Ousmane Sembène, Louis Aragon, Archie Schepp – e essa não é nem de longe uma lista completa de seus interlocutores. Ela tornou possível incontáveis encontros, trocas, inspirações, diálogos, nos quais seu papel permanece sob a superfície. O trabalho da vida de Maldoror era de ressonante coletividade, uma prática polifônica que sempre buscava convidar todas as vozes presentes.

Sob circunstâncias peculiares de desconexão pandêmica e possibilidade virtual, no dia 12 de maio, Daniella Shreir, fundadora da revista de cinema feminista *Another Gaze*, e eu organizamos um evento para lamentar o falecimento de Maldoror e celebrar o seu trabalho. No curso do evento houve leituras e discussões, uma troca animada que reuniu dez mulheres negras diversamente envolvidas com cinema. Annouchka e Henda não apenas estiveram presentes como nos agraciaram com uma generosidade de conhecimento e *insight* que não poderiam ter estado mais alinhados com o espírito do trabalho de sua mãe. As anedotas, fragmentos de pequenos episódios, e recordações afetuosas foram tecidas no que pareceu algumas horas de genuína conexão.

Mais do que qualquer outro aspecto, a porosa expansividade do cinema de Maldoror, estendendo-se para muito além de seus filmes e mesmo da mídia do cinema em si, tem sido o mais próximo para mim. Nesta nova ordem mundial, nosso evento sobre Maldoror foi um dos muitos encontros virtuais que ocorreram. Um fragmento de uma frase de uma outra pessoa que me marcou é Fred Moten dizendo: “Nossa capacidade de compartilhar é inseparável de nossa capacidade de sobrevivência.” Esse é exatamente o espírito do trabalho de Maldoror. Em sua potencialidade como uma cineasta-historiadora-arquivista-educadora, ela catalogou a existente cultura anticolonial e revolucionária a fim de compartilhar estratégias de sobrevivência, para nos lembrar do que já tem sido feito e pode ser mobilizado no sentido de imaginar novas possibilidades de insurgência. Mesmo como cineasta, suas contribuições para a luta se encontravam, às vezes, sob uma manifestação visível. O comprometimento incansável de Maldoror com as cenas de

bastidores ativa um lembrete de que nem todo o trabalho da comunidade ou libertação pode ser visto, e talvez não deveria ser. Embora seus caminhos não tenham se cruzado, Maldoror caminhou com um espírito similar à organizadora comunitária e agitadora política Ella Baker, uma força de mudança radical cujos esforços eram frequentemente canalizados mais para as fundações do que para o palco. Elas compartilhavam de uma crença de que há muito a ensinar e muito a aprender. Quando Baker disse: “Dê luz e o povo encontrará o caminho... A luta é eterna. A tribo aumenta. Alguém irá continuá-la.” Maldoror nos assegurou que “a vida continua, o que quer que aconteça. Se você cair, uma outra pessoa se levanta, e a luta continua”. Ainda há muito a ser feito, mas a tarefa é compartilhada.

» Artigo publicado originalmente em *The New Inquiry* (August 27, 2020). Acesso em: <<https://the-newinquiry.com/woman-with-a-weapon-camera/>>. Cedido por: Yasmina Price e *The New Inquiry*.

WOMAN WITH A WEAPON-CAMERA ON THE WORK OF SARAH MALDOROR

Yasmina Price

Sarah Maldoror was a voice for history. I borrow this phrase from Euzhan Palcy, a Black woman filmmaker, like Maldoror, who demanded an autonomous place behind the camera. *Aimé Césaire: A Voice for History* (1994) is Palcy's magnificent three-part film on her mentor, the Négritude founder, writer, and political figure. Maldoror and Césaire were also friends and collaborators, and he once wrote a poem dedicated to her:

À Sarah Maldoror...
qui,
caméra au poing,
combat l'oppression,
l'aliénation
et défie
la connerie humaine.

(To Sarah Maldoror...
who, camera in hand, fights oppression, alienation
and defies human bullshit.)

This web of intertextual borrowings and interpersonal relations is the foundation of much of Maldoror and her fellow film travelers' efforts in creating alternative cinemas. While she had her specific and singular outlook, Maldoror was nevertheless a filmmaker whose primary investments were in collective work.

On April 13, 2020 the anti-colonial, Pan-Africanist, feminist artist and agitator passed away from COVID-19.

When I think of Maldoror I think of the tasks of gathering, cataloguing, and educating—perhaps not familiar terms to describe the work of a director mostly known for her narrative filmmaking. Yet hers was a far larger historical project, attentive to the legacies of Black cultural production as part of a revolutionary commitment to upending systems of colonial oppression.

The image Césaire created of Maldoror with a camera in hand as a kind of weapon draws a line to the logic of Third Cinema, a political and artistic movement in the backdrop of many of her films. In their manifesto “Hacia un tercer cine” (“Toward a Third Cinema”), the Argentinian filmmakers Fernando Solanas and Octavio Getino gave the name “Third Cinema” to the Latin American wave of militant film in the 1960s and 1970s. The term gained broader currency, to include other revolutionary cinematic practices emerging from the Global South. This manifesto stated plainly, “With the camera as our rifle, we do in fact move into a guerrilla activity.” In these terms the camera was an educational and rallying tool against colonialism and imperialism that did not shy from the necessary violence of abolishing these systems. This tradition of cinema represented

a threat as well as a promise that something really might change if the mechanisms of colonial exploitation, and exploitation of any kind, were not just shown but explained. Césaire's sketch of Maldoror, holding onto her camera-weapon, captures exactly the sense of uncompromising defiance and militant force that initially drew me to her cinema.

Like many, I first came to Maldoror through her much-lauded first feature film, the 1972 *Sambizanga*. Winner of the prestigious Tanit d'or prize at the Carthage Film Festival the year it was made, this film established Maldoror as the first woman to direct a feature film on the African continent, making her a unique figure in both the rise of African cinemas and revolutionary Third Cinema. This film has appeared with relative consistency in lineups focused on the anti-colonial tradition. Maldoror's significant cultural and historical contributions have also been recognized by somewhat more ironic parties: In 2012 she was awarded the status of chevalier dans l'ordre national du Mérite by Frédéric Mitterrand, the then French cultural minister.

Yet there has still been a certain limitation on engagements with Maldoror, which is partially, but not only, an issue with the restricted access to her full filmography. The genealogy of African cinema, like Third Cinema, is undeniably masculinist. While there is not an absolute absence of canonical films centering women in either tradition—for example Ousmane Sembène's 1966 *La noire de...* or Humberto Solás's 1968 *Lucía*—as Maldoror herself said, "African women must be everywhere. They must be in the images, behind the camera, in the editing room and involved in every stage of the making of a film. They must be the ones to talk about their problems." The first woman of African continental nationality to direct a feature film was the Senegalese Safi Faye, with the 1975 *Kaddu Beykat*. Even for those familiar with the high point of African cinema, both Faye and Maldoror's work is not unlikely to be sidelined. This gendered obscuring had severe material repercussions in lack of funding and support when these filmmakers were active and also affects contemporary efforts toward restoration and distribution.

In her films, Maldoror pushed against the episodic tendency in certain revolutionary movements to both elide issues of gender in their programs for change and also give insufficient recognition to the always present participation of women. During an interview a few years ago, Maldoror made clear her stance that no war could be won without women. From her perspective, an anti-colonial war fought only in the formal military sense, by soldiers and not the whole population, was already lost. What has captivated me most about her films is how this redress in terms of the place of women also oriented her toward an attention to the forms of revolution embedded in the small acts of care and solidarity among the colonized. Her fictional films were made not about major historical figures but about everyday people. Maldoror's practice of counterhistory and counterimaging was threefold: pointing to the already central role of women, upholding figures of Black culture who received insufficient recognition, and pushing back against institutionalized narratives that singularized struggle, to make it clear that historical change will always be made by those who are likely to remain anonymous. To return to Palcy's phrasing, "a voice for history," Maldoror might more specifically be a channel for the multiple voices of small histories.

Sarah Maldoror was born Sarah Ducados in 1929 in Gers, in the southwest of France, to a Guadeloupean father and a French mother. Interested in theater from a young age, she eventually moved to Paris and joined a theater school. It was at this time

that, in a gesture of self-creation, she took on the name Maldoror, from the Surrealist writer Comte de Lautréamont's *Les Chants de Maldoror*. Her first act as an artist was to reinvent herself and to give a newly subversive value to a known quantity. While not an uncommon gesture, I think this renaming signals the foundational belief in the possibilities of remaking and renewing that underpins so much of her work. Unsurprisingly, the theater scene in which she found herself was unwelcoming to Black artists. Rather than attempt an individual navigation of this hostile environment, she cofounded the first theatrical troupe of Black and Caribbean actors. This too set the tone for her future work: a consistent determination to gather people in collective projects. Maldoror was exemplary in materially acting out her conviction that the work of liberation was a communal endeavor, as she actively created spaces in which her collaborators, across strata, could come together.

The troupe, called "Les Griots," was started in 1956 and organized with her friends the Senegalese Ababacar Samb Makharam (who also became a filmmaker), Ivorian Timité Bassori, Guadeloupean Robert Liensol, and Haitian singer Toto Bissainthe (a longtime friend and subject of one of Maldoror's later documentaries). The group staged such works as Aimé Césaire's *La Tragédie du roi Christophe* and Jean Genet's *Les Nègres*. Wilfredo Lam, the Afro-Asian Cuban artist designed the poster for their first play, *Huis Clos*. Lam, whose work was a form of decolonial surrealism that found ways to honor rather than exploit aesthetics drawn from across the African diaspora, was another accomplice of Maldoror's. An aspect of her work I find particularly fascinating is how she maintained an evolving conversation between her cinematic medium and an interest in the more traditional plastic arts, continuing to draw inspiration from paintings in her filmic images. The eventual move away from theater and toward cinema was among other things a strategic decision, in line with her communal anchoring. Maldoror was seeking a medium with broader accessibility.

Her turn to film began in 1961, training with Mark Semyonovich Donskoy at the Gerasimov Institute of Cinematography in Moscow. There, she overlapped with a fellow luminary of anti-colonial African cinema, the Senegalese Ousmane Sembène (this is one historical encounter I would do anything to have eavesdropped on). Another notable credential was her position as assistant director on Gillo Pontecorvo's 1966 *The Battle of Algiers*, which has been canonized as a blueprint for political cinema. Maldoror shot her own first film, an 18-minute short, in 1969. This short, *Monangambée*, would be her second Pan-Africanist project, after the theater troupe.

Pan-Africanism was a key orientation for Maldoror. The term gained public currency in 1900 at the First Pan-African Conference, attended by W. E. B. Du Bois among other delegates gathered under motivations of a Black internationalism and demands for self-governance in the colonies. Capacious and evolving, the term holds a vision of a political, cultural community for those of African descent, united by a common set of oppressions and broad goal of liberation. The Pan-Africanism that informed Maldoror specifically would consider these oppressions to be at the junctures of anti-Blackness, colonialism, imperialism, and capitalism. The lineage she worked in was also crossed with Négritude, the Francophone literary and cultural movement started in the 1930s, but by no means limited to those origins.

Malodoror's Pan-Africanism was lived on the scale of her life as well as put on

screen. In a recent interview, her daughter Annouchka de Andrade explained that her mother never had any connection to her family in Guadeloupe, didn't speak Creole, and without a comfortable claim to either West Indian or French identity chose instead to say she was from wherever she was working at the time. It is important to note that much of African cinema has had a strong nationalistic character, and Maldoror's place outside of this circuitry is itself a defining aspect of her work. There is indeed a restlessness to Maldoror's cinema, which was also geographically dispersed, with films shot in Cape Verde, Guinea-Bissau, Angola, France, Martinique, Guiana, the People's Republic of Congo, Algeria, and Tunisia.

Her first film, *Monangambée*, in many ways reveals both the political solidarity and the cultural pluralism of her Pan-Africanism. This film was inspired by the Angolan author José Luandino Vieira's *The Real Life of Domingos Xavier*, featured music from the avant-garde jazz of the Art Ensemble of Chicago, and was filmed in Algeria. The narrative of *Monangambée* is focused on the torture by the Portuguese army of an Angolan revolutionary sympathizer whose wife visits him in prison with a promise to bring a complet. The colonial police, surveilling them during this brief reunion, immediately assume that the complet is connected to an insurgent plan of escape or revolt. The film opens with a title card, explaining that a complet is "a dish of beans with fish, palm oil and bananas. Daily food in the slums of Luanda (Angola)." Already in this first shot of her first short, Maldoror demonstrated how she could put cinematic formal acuity in the service of a particular political position. The title card has the effect of inviting the audience to the side of the oppressed, sharing a specific cultural knowledge so that the spectator cannot be aligned with the ignorant oppressions of the colonial forces.

It is also worth noting that the opposition between the "innocence" of the term's real meaning as a food dish and the guard's suspicion that it refers to an insurgent plan is itself a false binary. In the Manichean logic of the colonial authority, there is nothing threatening in a dish of food. Yet in Maldoror's cinematic focus on the unrecorded acts of revolution, providing a comforting dish of food would absolutely be an insurgent action, subverting the brutality of colonial power by insisting on small avenues of care. The film overall hinges on a linguistic misunderstanding, coding for the fundamental miscomprehension across culture and language, between colonizer and colonized. The colonizers' fundamental disinterest in the cultures of the people they colonized and intentional ignorance are the very antithesis of Maldoror's politics of exchange. Where the narrative shows an unwillingness to listen, I consider that her approach to the stories she told was defined by a sense of generous openness. Her look on the world was always also an act of listening.

This politics of exchange and openness is picked up in *Sambizanga*, in which listening, orality, and the passing of information are shown to also be acts of revolution. *Sambizanga* is an extension of her first short film, based on the same story. The screenplay was cowritten by her husband, Mário Coelho Pinto de Andrade, an Angolan poet and political figure, and Maurice Pons, a French writer. Among many other roles, her husband was also an important member of the Angolan Communist Party and founded the Popular Movement for the Liberation of Angola (MPLA). This connection also sustained her films, which featured amateur actors affiliated with local revolutionary movements. People from MPLA played roles in both *Monangambée* and *Sambizanga*. In

lusophone Africa, former Portuguese colonies such as Mozambique and Angola, guerilla liberation groups were very much involved in the production of films, precisely because they were seen as strategically crucial tools of education. More overtly focused on the Angolan liberation struggle than *Monangambée*, *Sambizanga* received financial support from the French Centre national du cinéma (CNC) but was banned by Portuguese colonial authorities until 1974, one year before the formal Angolan independence. More than a historical document with an anti-colonial perspective, this film was banned for being an unambiguous call to armed revolt. Maldoror would have been unlikely to receive this support from the CNC had *Sambizanga* been a film about a French colony. Colonial governments might be open to supporting indictments of other colonizing nations, but far more rarely will they allow grievances against their own. This atomized idea of coloniality is one that is undone by Maldoror's cinema, precisely because her perspective was formed by Pan-Africanism and global anti-colonialism. The charge against one colony was directed at all of them. In *Monangambée*, for example, even though the story is focused on an Angolan context, the filming location implies a double indictment that includes the French torture of Algerians.

Sambizanga was filmed in the People's Republic of Congo, then a Marxist-Leninist state, taking its name from the setting, a black working-class suburb of Luanda, the capital of Angola. The film is set at a point of rupture in Angolan history, a few weeks before the 1961 uprising that catalyzed the beginning of the resistance movement. The arc of the story centers on a young couple, Maria and Domingos, and the rising political consciousness that comes with a direct confrontation with the particular horrors of colonial domination exposed when Domingos is imprisoned on suspicion of revolutionary activity. Maria is ultimately the focal point of this film, as we follow her carrying their young child in her intransigent effort to liberate her husband and galvanize support. As emphasized in this film—and I would say modeled by her own life—for Maldoror motherhood and militancy were not oppositional but motivated by the same courage, the same resilience, and the same drive to protect the future.

Sambizanga ends with a celebration in song, "Mama Uelele," which is being played to everyone present, and, as one of the characters states, to "all our comrades in prison." The song in the film is a moment of remembrance for the dead, an address to the imprisoned, and a reminder that there were yet necessary struggles and possible victories on the horizon. The final scene is a conversation among revolutionaries planning to free prisoners, with the date set as February 4. Maldoror closes the film with a sort of opening, as this day in 1961 was the start of the armed struggle against the Portuguese colonists. *Sambizanga* presents the colonial apparatus as both a cold bureaucracy and a brutal force, exposing the monstrosities of the prison to make an argument for the necessity of collective transformation and mass mobilization of the oppressed. That this film is exemplary of cinema as a political intervention and a masterpiece is to my mind without question. Yet I also would contend that the focus on *Sambizanga* has at times obscured the prolific and multiform nature of Maldoror's work. No small irony that a film which itself works diligently against reductive narratives would become enfolded in a singularizing cap on this filmmaker's extraordinary scope of work.

While they might be classified in a variety of ways, I would also place *Monangambée* and *Sambizanga* in a genealogy of abolitionist works. The very antithesis of

Maldoror's cinema of openness is imprisonment. In her exquisite 1994 short film Léon G. Damas, on the Négritude poet, the narrator notes the limiting association of French Guiana with the penal colony of Cayenne. Leveled against material imprisonment and also the enclosures of colonial stereotypes, Maldoror's cinema is a work of openness and redress. She worked against imperial visualizations of the colonized "Other" that were always inevitably works of degradation and simplification, reducing the fullness of life to stereotypical sketches. In both *Monangambée* and *Sambizanga*, this redress is accomplished through Maldoror's insistence on dwelling on the unremarkable small moments of daily life. The moment the couple are caught by the guard in *Monangambée* is also an incredibly lovely scene of intimate tenderness. A scene that I think about often comes early in *Sambizanga*, where the young Angolan couple are lying in bed with their small child, in a rare moment of rest, laughing and soothing him to sleep. These small pockets of intimacy are a great strength of Maldoror's visual language.

In the narratives of her films as in her approach to her work, care and solidarity among the oppressed were crucial. Her film *Un dessert pour Constance* (1981), adapted from a novella by Daniel Boulanger, undermines with a deft touch of comedy racist caricatures attributed to Black people, while also poking fun at the calcified notions of cultural authenticity in France. The story follows two street sweepers in Paris, Bokolo and Mamadou, who participate in a cooking game show in order to raise funds for a sick friend to return home. Lighter than her other fictional films, here too Maldoror makes an emphatic point that strategies of daily co-survival are themselves already revolutionary actions. Though there is a silliness to their proceedings, Bokolo and Mamadou are dignified by their imaginative circumvention of racist blockades and determination to take care of one of their own.

Maldoror made a brief return to acting in her 1974 short film, *Et les chiens se taisaient*. Wearing a white lab coat, she played the role of the Mother from Césaire's play of the same name, opposite Gabriel Glissant playing the Rebel character. Maldoror's staging of an elided version of the play takes on an educational tenor, with the narrative frame of a man who works in the archives showing a group of Black children around the storage area of the Musée de l'Homme, an anthropology museum in Paris. Anthropology, the social sciences, and museums have all been preeminent ways for Western knowledge forms to crystallize the colonized "Other" under a studied and objectifying gaze. Maldoror pushes back against this by locating the film in the storage area, among the objects not considered ready or worthy of being seen. The Rebel character addresses these backroom masks and statues as he declaims the lines from Césaire's play, which centers on the Haitian revolution and death of Toussaint Louverture. The line "I want to be the one who refuses the unacceptable" (Je veux être celui qui refuse l'inacceptable) rings loud, finding resonance with Maldoror's own determination to generate channels of knowledge directed toward ending the atrocities of capitalist and colonial world order, to create otherwise. In this, Maldoror finds kinship with another of her interlocutors, Frantz Fanon, whose closing call at the end of his 1961 *Les Damnés de la Terre*—a crucial text for Maldoror—is for something new: new concepts and a new human.

Her later films, over a dozen documentaries, offer a filmography as bibliography, portraits of artists and thinkers that almost constitute a syllabus for a course on Black cultural workers. In the one on Léon-Gontran Damas, the Guyanese poet, Maldoror inter-

views some schoolgirls on the streets of Guiana. She asks them about the poets they like, and they rattle off Victor Hugo, Jean de La Fontaine, Charles Baudelaire, concluding that they don't study Guyanese poets. The educational bent of Maldoror's work was a corrective against these sorts of erasures and cultural deracinations. In her own words:

I play a cultural role as filmmaker. What interests me is to research films about African history, because our history has been written by others, not by us. Therefore, if I don't take an interest in my own history, then who is going to do it? I think it is up to us to defend our own history, to make it known—with all of our qualities and faults, our hopes and despair.

Proving this commitment in her own films, Maldoror believed that African liberation movements were a question of struggles that not only mobilized soldiers but activated an entire education system. What she named a "combative and self-sufficient Africa" was one carrying forth and nurturing its cultural heritage. Maldoror's expansive, flexible methodology and commitment to education spoke to an ethos of liberation also marked by a determination to adapt and the necessity of staying in motion. Not only was she consistently multidisciplinary, her project was ultimately one of broad cultural and political education, of consciousness-raising, of a militant dedication to study. This dedication to working against the damaging alienations of coloniality materialized in works of connection. In an interview, Maldoror highlighted how her husband, Mário Coelho Pinto de Andrade, and collaborators such as Amílcar Cabral had literature as their first point of connection, gathering primarily to read their poems, with political talk and affinities coming out of this shared hope and investment in cultural practices.

Maldoror's daughters, Annouchka de Andrade and Henda Ducados, are carrying on the spirit of this work. De Andrade is currently the artistic director of the Amiens International Film Festival, a film festival focused on auteur cinema and African and South American films, while Ducados is the head of institutional relations for Total in Angola. Between them, they are working on projects to restore, preserve, and make available the work of both Sarah Maldoror and Mário de Andrade, undertaking precisely the work of liberatory education that so deeply animated their mother's work. Maldoror's work was one of revolutionary availability, a recognition of the porousness of every facet of efforts toward liberation. Maryse Condé, Chris Marker, Aimé Césaire, Jean Genet, Amílcar Cabral, Ousmane Sembène, Louis Aragon, Archie Schepp—this is a not even remotely complete list of her interlocutors. She made possible countless encounters, exchanges, inspirations, dialogues, where her role remains beneath the surface. Maldoror's lifework was that of a resounding collective, a polyphonic practice that always sought to invite every voice into the room.

Under the peculiar circumstances of pandemic disconnection and virtual possibility, on May 12 Daniella Shreir, founder of the feminist film magazine *Another Gaze*, and I organized an event to mourn Maldoror's passing and celebrate her work. Over the course of the event there were readings and discussions, an animated exchange that gathered 10 Black women variously involved in film. Annouchka and Henda not only were present but graced us with a generosity of knowledge and insight that could not have been more aligned with the spirit of their mother's work. The anecdotes, fragments of minor episodes, and fond recollections were woven into what felt like a few hours of genuine connection.

More than any other aspect, the porous expansiveness of Maldoror's cinema, extending far beyond the films and even the medium of film itself, has been the closest to me. In this new world order, our Maldoror event was one of many virtual gatherings. A fragment of a phrase from another that has stayed with me is Fred Moten saying, "Our capacity to share is inseparable from our capacity to survive." This is exactly the spirit of Maldoror's work. In her capacity as a filmmaker-historian-archivist-educator, she catalogued existing anti-colonial and revolutionary culture to share survival strategies, to remind us of what has already been done and may be mobilized toward imagining new possibilities of uprising. Even as a filmmaker, her contributions toward the struggle were sometimes beneath visible manifestation. Maldoror's tireless commitment to the behind-the-scenes activates a reminder that not all work of community or liberation can be seen, and perhaps that not all of it should be. While their paths did not cross, Maldoror walked in a similar spirit to the community organizer and political agitator Ella Baker, a force of radical change whose efforts were often channeled more into the foundations than the stage. Theirs was a shared belief that there is much to teach and much to learn. Where Baker said, "Give light and people will find the way.... The struggle is eternal. The tribe increase. Somebody else carries on." Maldoror assured us that "life carries on, whatever happens. You fall, another stands, and the fight continues." There is so much more to be done, but the task is shared.

>> Article published originally in *The New Inquiry* (August 27, 2020). Access in: <<https://thenewinquiry.com/woman-with-a-weapon-camera/>>. Courtesy of Yasmina Price and *The New Inquiry*.

UM OLHAR SOBRE CINEMA NIGERIANO CONTEMPORÂNEO

Janaína Oliveira

Em janeiro de 2019, *Lionheart*, filme dirigido e estrelado por Genevieve Nnaji, uma das maiores representantes do star system de Nollywood, estreou mundialmente na Netflix. Lançado na edição do ano anterior do Toronto International Film Festival (TIFF), no Canadá, *Lionheart* entra para a história do cinema nigeriano como o primeiro filme a levar o selo “original” Netflix, estreando *online* na rede de *streaming*, antes mesmo de ir para o circuito das salas de cinema. Para além de um marco histórico, o filme aponta os sintomas das transformações contemporâneas ocorridas na indústria cinematográfica nigeriana tanto pela prioridade de veiculação na internet, em uma plataforma com mais de 100 milhões de assinantes, como também por ter feito seu *début* em um festival de cinema internacionalmente reconhecido.

Mais de vinte e cinco anos depois da revolução no modo de produzir filmes, Nollywood permanece de algum modo na vanguarda da indústria cinematográfica, mostrando sinais de adaptação aos novos – e ainda incertos – tempos do cinema. Muito antes da pandemia de COVID-19 iniciar em 2020 e a proliferação de mostras *online* e plataformas de *streaming*, as produtoras nigerianas investem fortemente no *video on demand*. Contudo, a história do cinema nigeriano contemporâneo é um caminho longo marcado por uma imensidão de críticas, controvérsias e crises. Traçamos aqui um esboço dessa trajetória, no intuito de apresentar ao público uma imagem atual de Nollywood.

“A Nigéria tem 120, 130 talvez 150 milhões de habitantes. Uma em cada cinco pessoas negras no mundo é nigeriana. Um em cada quatro africanos é nigeriano. (...) E para um grupo assim tão grande não ter nenhum tipo de conexão com uma produção audiovisual que se relacione com ele, havia uma brecha no mercado”. Essa fala é de Charles Igwe, um dos pioneiros na produção de vídeos que se convencionou chamar Nollywood e atualmente diretor da Nollywood Global Media Group, em um documentário sobre direitos autorais chamado *Good Copy, Bad Copy*, de 2007. Igwe afirmava ali claramente as linhas gerais que por muito tempo seriam as marcas dos vídeos nigerianos: “Não podemos ir para as escolas de cinema em Los Angeles, mas podemos contar nossas histórias com nossos filmes. A fotografia é péssima, a atuação é horrível, mas são nossas histórias”.

De fato, no início dos anos 1990, quando os primeiros vídeos filmados diretamente em VHS surgiram – fator definitivo para o barateamento da produção e sua subsequente popularização –, as narrativas presentes nos filmes tinham seus enredos arraigados nas culturas locais. Histórias igbo, yoruba, haussá, fulani etc., muitas vezes faladas também no pidgin nigeriano (equivalente à língua crioula de outros países colonizados por europeus). Com temas permeados de situações do cotidiano das vidas e dos imaginários, misturando histórias de amor, corrupção, feitiçaria, cristianismo, adultério, a diferença entre as dinâmicas do campo e cidade, exploração do trabalho e desigualdades sociais, os vídeos se tornaram imensamente populares, sendo consumidos massivamente pelas

populações dos diferentes estados nigerianos.

Não é só em virtude do suporte material empregado para a realização dos filmes que se consagrou chamar a produção de Nollywood de vídeos. Há também uma diferença estética na gênese da proposta dos filmes que proporcionou essa diferenciação. Diversamente de outras produções de vídeos digitais do continente africano, que sempre buscaram disfarçar ou compensar as diferenças entre filmar em película e as imagens digitais, os realizadores dessa geração que surge no início dos 1990 na Nigéria integra a estética do vídeo ao modo de realização cinematográfica. Um dos precursores de Nollywood, Kenneth Nnebue, por exemplo, tirava proveito da leveza da câmera e da facilidade do registro direto para imprimir movimentos e ritmos bem próximos aos das realidades cotidianas. Menos do que uma opção, e mais fruto do improviso por conta da carência de recursos, fato é que as deficiências passaram a integrar as formas narrativas, sendo a quantidade de filmes lançados mais importante do que a qualidade presente em cada vídeo. O crítico e estudioso de cinema africano Manthia Diawara, em “A abordagem narrativa ao cinema popular de Nollywood”, artigo publicado em 2011, parafraseia Fredric Jameson em uma análise sobre o filme *Um dia de cão* (1975) e afirma que “aquilo que é bom em Nollywood é o que tem de mau e, inversamente, – o que nele é mau torna possível a emergência de um cinema africano vibrante a autêntico” (DIAWARA, 2011, p.73).

Assim, a eclosão dos vídeos nigerianos trazia também como característica a baixa qualidade técnica (com problemas que iam da continuidade das cenas, ao som, iluminação e atuação), juntamente com roteiros permeados de estereótipos reiteradamente negativos sobre as culturas africanas e também permeados de proselitismo cristão. Diawara comenta o quanto esses problemas presentes nos filmes atraíram uma gama imensa de detratores, a exemplo do dramaturgo e crítico literário nigeriano Femi Osofisan, para quem “com os vídeos de Nollywood, os nigerianos já não precisam mais de filmes racistas e de estilo ‘Tarzan’ vindos da Europa e da América para criarem imagens estereotipadas de si próprios”. Segundo Diawara, Osofisan foi enfático ao afirmar que “Nollywood faz com que todos africanos pareçam canibais, atolados em bruxaria e que se pense que só o Cristianismo poderá salvar a África”, tendo inclusive, usado o termo “Tarzanismo” ao se referir aos vídeos. E mais, “criticou também os atores de Nollywood por falarem com pronúncia inglesa e americana e por branquearem a pele para parecerem estrangeiros na Nigéria” (DIAWARA, 2011, p. 66-7).

Entre os argumentos centrais a favor dos vídeos reside a ideia de que estes seriam “a expressão autêntica das identidades do país”, como afirma a produtora e escritora Françoise Balogun (BALOGUN, 2007, p.197). Cineastas como Jeta Amata, Tunde Kelani e Charles Novia corroboram a defesa de Balogun, acrescentando inclusive que “Nollywood deveria ser saudado por contar histórias africanas com as quais todos podiam se identificar” (DIAWARA, 2011, p. 67). No decorrer de sua entrevista mencionada anteriormente, Charles Igwe nos fornece uma visão interessante dos problemas acerca da qualidade técnica, narrativa e estética dos filmes. Diz o produtor:

O mercado estadunidense definiu o padrão para a maioria das pessoas. Eles são possivelmente os mais avançados no mundo. E isto é consenso. Mas meu povo diz: “você não pode ser o mais alto e o mais baixo ao mesmo tempo. É preciso decidir”. Então, deixemos eles com o lugar de

melhores do mundo, com a maior fatia do mercado. Mas há outros espaços a serem ocupados e nós estamos satisfeitos em ocupar esses espaços.

Esses espaços foram efetivamente preenchidos pelo cinema popular da Nigéria, outro nome dado aos vídeos de Nollywood, não só em escala local, mas também atingindo proporções mundiais.

“Nollywood”, as dimensões transnacionais do cinema da Nigéria

Considerando os desafios contemporâneos de Nollywood, volto aqui para *Lionheart* no intuito de pensar sobre as transformações estéticas e narrativas que, de um modo geral, podemos afirmar que o filme representa. Comecemos por analisar o que significa a estreia do filme no festival de Toronto. De pronto, salta aos olhos o distanciamento dos primeiros tempos da indústria, quando os filmes eram feitos com base em baixíssimos orçamentos (em média 10 mil dólares) e pouquíssimo tempo (em média uma semana, nunca a produção atingindo um mês), e destinados ao público local, que recebia os vídeos para consumo quase imediatamente após a finalização. Ao ser exibido em um festival internacional renomado como o TIFF, *Lionheart*, que não é o primeiro filme de Nollywood que visa de saída esse tipo de circulação internacional fora do continente, distancia-se da marca da má qualidade que caracterizavam vídeos de Nollywood até meados dos anos 2000.

O ponto de partida para compreendermos as transformações reside, em parte, na exaustão da fórmula baseada na exploração de narrativas em diálogo com as culturas locais em virtude da produção massiva de vídeos – mais de 500 por semana –, aliados a uma ausência de regulamentação do mercado de circulação e distribuição dos vídeos, minado pela pirataria descontrolada. Mas como dizem Matthias Krings e Onookome Okome, a pirataria é “ao mesmo tempo a explosão e o veneno (boom and bane)” do cinema popular nigeriano (KRINGS e OKOME, 2015), pois é esse mesmo descontrole que faz com que Nollywood atinja essa a dimensão transnacional, tornando-se uma febre tanto na diáspora quanto em outros países do continente. Graças a informalidade na distribuição, as cópias piratas dos filmes circularam pelo mundo desde meados dos anos 1990 e “paradoxalmente, o reconhecimento internacional do sucesso de Nollywood coincidiu com a pior crise já enfrentada pela indústria” em meados dos anos 2000 (JEDLowski, 2013, p. 26).

Desse modo, constatando que o mercado interno estava exaurido e perdendo cada vez mais o interesse da população nigeriana, alguns diretores voltam-se para o mercado internacional, estabelecendo novas formas produção que acarretaria também em transformações dos filmes. No ano de 2007, com os lançamentos de *The Amazing Grace*, de Jeta Amata, *Irepada*, de Kunle Afolayan, e *Through the Glass*, de Stephanie Okereke, tem início então uma “nova onda no cinema nigeriano” (JEDLowski, 2013, p. 37). Segundo Jedlowski, esses filmes representam três níveis diferentes nos quais a transnacionalização transformou a indústria de vídeo na Nigéria, a saber, modos de produção, público e padrões narrativos e estéticos.

Partindo de uma experiência prévia do diretor na realização de um documentário para a BBC com o ator inglês Nick Moran e com a produtora Alicia Arce, Jeta Amata repetiu a parceria para a realização de *The Amazing Grace*. O filme foi desenvolvido

desde o início com a proposta de levar a indústria para um novo nível, com a melhoria dos padrões técnicos (tendo sido filmado em película), visando o público internacional e a exibição em festivais. Assim, em 2006, já na pré-produção do filme, participou do ambiente de mercado do festival de Cannes, na França.

Irepada de Kunle Afolayan, seguindo a mesma proposta de transformação das produções locais, torna-se o primeiro filme a ter um lançamento num circuito *mainstream*. O filme teve sua estreia nos cinemas Odeon na Inglaterra, tendo sido o primeiro também que teve o lançamento em DVD meses depois do início da circulação nas salas de cinema. Além disso, circulou em alguns festivais internacionais de cinema, abrindo caminho para o filme seguinte do diretor, *The Figurine* (2009) e para outras produções de médio ou alto orçamento filmados digitalmente e voltados para atingir simultaneamente os mercados locais, pan-africanos e diaspóricos.

Já Stephanie Okereke, com *Through the Glass*, adiciona outros elementos a esta receita que viria a se tornar responsável por um novo florescimento na indústria cinematográfica nigeriana: agora, além de financiamentos e circuitos, também os enredos, equipe e as locações passavam a ser transnacionais. *Through the Glass* é uma comédia que se passa em Los Angeles, nos EUA, obteve 10 milhões de naira (algo em torno de 65 mil dólares) de box office em três semanas após seu lançamento em poucas salas na Nigéria, apontando ainda para outro fator que marca esse momento: o *revival* do hábito de assistir filmes nas salas de cinema. Em realidade, essas transformações colaboraram para dar uma nova vida ao circuito de exibição em salas que havia sido praticamente extinto com o *boom* dos *home* vídeos. A partir desse período, algumas salas (sobretudo no formato multiplex) foram construídas em Lagos e em outras cidades do país.

É a este momento que Diawara se refere ao afirmar que uma característica dos filmes de Nollywood atualmente é que são histórias “bem contadas”. Contemporaneamente, diz ele, Nollywood apresenta produções com grandes orçamentos, com narrativas conduzidas por estrelas, o famoso *star system* nigeriano, e não pela mão pesada e didática do realizador. A crescente dinâmica articulando grandes orçamentos com as atuações de atores e atrizes já consagrados na indústria em filmes destinados e mercados mais amplos, conduziram a um afastamento gradual das conexões explicitamente locais. Gradualmente, juntamente com a eliminação dos graves erros de continuidade, luz e som, e suavização nas interpretações e roteiros linearmente mais articulados, os filmes foram adquirindo um aspecto cada vez mais universal. As histórias que antes eram claramente ibgo ou haussá, agora poderiam se passar em qualquer lugar do continente, como diz Diawara:

Pelo menos aparentemente, os filmes de Nollywood tentam ser histórias africanas universais, sem nenhum indicador visível de identidade étnica ou da presença de um autor. Nollywood mergulha o espectador em narrativas que são tecidas por uma mão invisível, onde as únicas coisas que parecem interessar são as funções das ações e palavras das personagens e a direção dos seus olhares. (DIAWARA, 2011, p. 65)

O crítico maliano vai além, e afirma que Nollywood pode mesmo reivindicar ser a referência de um novo imaginário social no continente africano, “um novo abastecedor de *habitus* – em termos linguísticos da linguagem corporal e do modo de vestir – e um

espelho das nossas fantasias de fuga aos problemas econômicos e sociais". Em mais uma paráfrase, diz Diawara: "Há um ditado num filme de Nollywood (Top secret) que diz: 'o rosto é o espelho da mente', [...] eu diria que o vídeo de Nollywood se tornou o espelho da África" (DIAWARA, 2011, p. 69).

A mudança em direção ao universal, ou ainda, se aceitarmos a afirmação de Diawara de Nollywood como "espelho da África", nos permite compreender como esse processo se relaciona com o contexto da produção e distribuição dos filmes e, ainda, torna possível perceber como mais que um reflexo, Nollywood se tornou um modelo para África e suas diásporas. Pois, mesmo quando não há identificação direta com os filmes, os padrões reiterados no cinema nollywoodiano causam fascinação pela sua alteridade em plateias que não reconhecem como seus, esses traços culturais, tais como a crença e presença cotidiana de práticas e de um imaginário sobre a feitiçaria e magia; a libertação através do Cristianismo; as representações da vida na cidade associadas a mansões e carros de luxo etc. Nollywood, portanto, se mostra capaz de ter diferentes conexões com as diversas plateias dentro e fora do continente. É o que nos indicam lançamentos mais recentes como *Dry* (2015) dirigido e protagonizado por Stephanie Okereke Linus, e *Alter Ego* (2017), dirigido por Moses Inwang e protagonizado pela também super estrela Omotola Jalade Ekeinde. Filmes que circularam e foram premiados em contextos nacionais e internacionais.

Surreal16 Collective, o cinema Nigeriano para além de Nollywood

O sucesso dessa nova geração de Nollywood, contudo, tem também seus críticos, pois as mudanças estéticas e narrativas, por mais que tenham se ajustado a parâmetros mais globais, seguem ainda permeadas de estereótipos e situações fílmicas que se tornaram clichês nessas produções. São essas pasteurizações que motivam o surgimento de um coletivo em Lagos chamado Surreal16. Criado pelos jovens realizadores C.J. Obasi, Abba T. Makama e Michael Omonua, o coletivo, que conta também com a colaboração do diretor de fotografia Baba Agba e da atriz Valerie Dish, surgiu em 2016, daí o 16 presente no nome. "Honestamente, é apenas um nome que achamos legal", disse Makama.¹ Inspirados pelo movimento do cinema dinamarquês Dogma 95 criado por Lars Von Trier e Thomas Vinterberg, o Surreal16 lançou um manifesto no qual pleiteia a existência de um cinema nigeriano para além de Nollywood.

Trata-se de uma defesa do cinema autoral, tendo como referências cineastas como Ola Balogun, Eddie Ugbomah, Jab Adu, Moses Olaiya e Herbert Ogunde, bem como de uma crítica à indústria cinematográfica do país, dominada pelo padrão Nollywood de fazer filmes. No combate a esse padrão, o coletivo estabelece regras em seu manifesto, como por exemplo, não fazer filmes sobre casamentos, evitar comédias românticas e melodramas, bem como propagandas religiosas e sotaques em inglês britânico e estadunidense. A frase "To God be the Glory" (Que Deus seja a Glória) também está proibida nos finais dos filmes. Estimula-se a produção de filmes de gênero e também do uso das línguas locais, assim como a exploração de temas genuinamente africanos e nenhuma censura. Ainda, entre as regras, está o uso obrigatório de "elementos do surrealismo", colocando assim a proposta do Surreal16 em diálogo com as estéticas afrofuturistas.

1. Cf. <<https://thenativemag.com/communities/surreal-16-filmmaker-abba-makama/>>.

A prática dos preceitos propostos pelo Coletivo pode ser vista nos primeiros curtos dos diretores que o criaram. Como no trabalho de C.J. Obasi que, além de ter seu último curta-metragem *Hello, Rain* (2018) exibido em alguns festivais internacionais e ter participado de alguns laboratórios criativos, como o do *British Film Institute*, na Inglaterra, e do *Ouaga Film Lab*, em Burkina Faso, também integrou a equipe de roteiristas de *Lionheart*. Atualmente, Obasi está finalizando seu primeiro longa metragem, *Mami Wata*. Os outros dois integrantes do Coletivo também têm se destacado em festivais internacionais e em plataformas de streaming. Em 2018, Michael Omonua teve dois de seus curtos (*Blood* e *Born*) exibidos na sessão *Perspectives*, do *Panafrican Cinema Today* (PACT), com curadoria de Tessa Boerman. Seu último filme *Rehearsal*, estreou no Festival de Berlim, em 2021. Já o último longa metragem de Abba Makama, *The Lost Okoroshi*, assim como *Lionheart* teve sua première mundial em Toronto, no TIFF, em 2020. Mas, diferentemente do filme de Genevieve Njaji, o longa de Makama circulou por uma série de festivais internacionais, estando em competição em grande parte das vezes, e somente então foi lançado mundialmente em streaming pela Netflix.

Para 2021, *Juju Stories*, uma antologia em três partes que explora histórias de magia (*Juju*) nigerianas, escrita e dirigida pelo Surreal16, é aguardada com expectativa. Obasi certa vez declarou nas redes sociais: “Vida longa ao cinema independente nigeriano!”. Não resta dúvida que o Surreal16 marca uma geração de cineastas que vem trazendo novo fôlego para a indústria nigeriana, escrevendo um novo capítulo nessa história, para além de Nollywood.

» Este texto é uma versão atualizada da minha colaboração para o artigo escrito em parceria com Alessandra Meleiro, “Nollywood: reflexões sobre políticas culturais, narrativas e estética na indústria cinematográfica nigeriana”, publicado na Revista *Perspectiva Histórica*, janeiro/junho de 2019, n.13. Disponível em: <<http://perspectivahistorica.com.br/revistas/1565438573.pdf>>.

Referências

BALOGUN, Françoise. A explosão da videoeconomia: o caso da Nigéria. In: MELEIRO, Alessandra. *Cinema no mundo: indústria, política e mercado*. v. I: África. São Paulo: Ed. Escrituras, 2007.

DIAWARA, Manthia. A abordagem narrativa ao cinema popular de Nollywood. In: DIAWARA, Manthia; DIAKHATÉ, Lydie. *Cinema Africano: novas formas estéticas e políticas*. Porto: Sextante Editora, 2011. p. 59-77.

JEDŁOWSKI, Alessandro. Film Marketing in Nollywood. In: MINGANT, Nolwenn; TIRTAINE, Cecilia; AUGROS, Joël. *Film marketing into the Twenty-first century*. London: BFI Palgrave, 2015. p. 76-79.

_____. From Nollywood to Nollywood. In KRINGS, Matthias; OKOME, Onookome. *Global Nollywood: the transnational dimensions of an African video film industry*. Bloomington: Indiana University Press, 2013. p. 25-45.

KRINGS, Matthias; OKOME, Onookome. *Global Nollywood: the transnational dimensions of an African video film industry*. Bloomington: Indiana University Press, 2013.

A LOOK ON CONTEMPORARY NIGERIAN CINEMA

Janaína Oliveira

Tradução: Ícaro Melo

In January of 2019, *Lionheart*, a film directed and starred by Genevieve Nnaji, one of the biggest representatives of the Nollywood star system, premiered worldwide on Netflix. Released at last year's edition of the Toronto International Film Festival (TIFF), in Canada, *Lionheart* will go down in the history of Nigerian cinema as the first film to receive the "Netflix Original" seal. The film premiered on the online streaming platform even before it was shown in theaters. In addition to being a historical milestone, the film also points out the symptoms of contemporary transformations that took place in the Nigerian film industry due to the online broadcasting priority, on a platform with more than 100 million subscribers, as well as for having had its premiere at an internationally acclaimed film festival.

More than twenty-five years after the revolution on the means of film production, Nollywood somehow remains at the film industry vanguard, showing signs of adaptation to the new—and still uncertain—times of cinema. Way before the beginning of the COVID-19 pandemic, in 2020, and the widespread of online film festivals and streaming platforms, the Nigerian film producers heavily invested in video on demand format. However, the history of contemporary Nigerian cinema comes a long way, and it is marked by an immense number of criticisms, controversies, and crises. Here, we draw an outline of this journey aiming to show the public a current image of Nollywood.

"Nigeria has 120, 130, perhaps 150 million habitants. One out of every five black people in the world is Nigerian. One out of every four Africans is Nigerian. (...) And, for such a large group, having no connection with an audiovisual production that relates to them, there was a gap in the market". This quote is from Charles Igwe, one of the pioneers in the production of videos that became known as Nollywood and who is currently CEO at Nollywood Global Media Group. In a documentary on copyright laws titled *Good Copy, Bad Copy*, from 2007, Igwe clearly states the general lines that for a long time would be the imprint of Nigerian videos: "We cannot go to Los Angeles film schools, but we can tell our stories with our films. The cinematography sucks, the acting is horrible, but these are our stories."

In fact, in the early 1990s, when the first videos recorded directly on VHS came up—a definite factor for the reduction of production costs and its subsequent popularization—the narratives contained in the films had their plots rooted in local cultures. Igbo, Yoruba, Hausa, Fulani, etc, often spoken in Nigerian pidgin (which equates to the creole language spoken in other countries colonized by Europe). With themes filled with everyday situations from the lives and imaginations, mixing up love stories, corruption, witchcraft, Christianity, adultery, the differences between city and rural dynamics, work exploitation and social inequalities, these films became immensely popular, being massively consumed by populations from various Nigerian states.

It is not only due to the material medium used to the making of films that the

Nigerian video production became known as Nollywood. There is also an aesthetic difference in the genesis of the films' project that enabled this differentiation. Differently from other digital video productions from the African continent that always attempt to hide or compensate for the differences between shooting in film and digital images, the filmmakers from this generation that appeared in the early 1990s in Nigeria integrate the video aesthetics to its filmmaking. One of the Nollywood precursors, Kenneth Nnebue, for example, would take advantage of the camera's lightweight and of the ease of direct register to impart movements and rhythm quite close to those of daily realities. Less of an option and more of a result of improvisation derived from the lack of resources, the truth is that the deficiencies became part of the narrative forms, making the amount of films released more important than the quality present in each video. The critic and researcher of African cinema Manthia Diawara, in "Toward a Narratological Approach to Nollywood Videos", an article published in 2011, paraphrases Fredric Jameson in his analysis on the film *Dog Day Afternoon* (1975) and states that "what is good in Nollywood is what it has of bad and, on the contrary,—what is bad in it makes it possible to rise as a vibrant and authentic African cinema" (DIAWARA, 2011, p.73).

Thus, the explosion of Nigerian videos would also bring as its features the low technical quality (having problems that go from continuity, to sound, lighting, and acting), together with scripts filled with repeatedly negative stereotypes about African cultures and permeated with Christian proselytism. Diawara describes how these problems, present in the films, attracted a wide range of detractors; for example, the Nigerian playwright and literary critic Femi Osofisan, for whom "with Nollywood videos, Nigerians no longer need racist and 'Tarzan-style' films from Europe and America to create stereotyped images of themselves". According to Diawara, Osofisan was emphatic when he affirms that "Nollywood makes so that Africans seem to be cannibals, soaked with witchcraft, and raises the thought that only Christianity will save Africa", he would even use the term "Tarzanism" to refer to these videos. In addition, "[he] also criticized Nollywood actors for talking with a British or American accent and for bleaching their skin in order to look like foreigners in Nigeria" (DIAWARA, 2011, p. 66-7).

Amongst the main arguments in favor of the videos is the idea that they would be "the authentic expression of the country's identity", as the writer and producer Françoise Balogun states (BALOGUN, 2007, p. 197). Filmmakers like Jeta Amata, Tunde Kelani, and Charles Novia support Balogun's defense; they even add that "Nollywood should be hailed for telling African stories with which everyone can identify" (DIAWARA, 2011, p. 67). Throughout his previously mentioned interview, Charles Igwe provides us with an interesting view of the problems regarding technical, narrative, and aesthetic quality of films. The producer states:

The American market defined a standard for the majority of people. They are possibly the most advanced in the world. And this is a consensus. But my people say: "you cannot be taller and shorter at the same time. You must decide." So, we let them have the place of world's best, with the biggest slice of the market. But there are other spaces to be occupied and we are pleased to occupy these spaces.

Such spaces were effectively occupied by the popular Nigerian cinema, another

name that is given to Nollywood videos, a name that reaches not only a local scale, but also reaches worldwide proportions.

“Nollywood”, the transnational dimensions of Nigerian cinema

Considering Nollywood's contemporary challenges; here, I return to *Lionheart* with the intention of reflecting on aesthetic and narrative transformations that, in general, we can affirm that the film represents. Let us begin by analyzing what the premiere at the Toronto Festival means for the film. Immediately, a move away from the first times of the industry stands out; a time when films were made according to extremely low budgets (on average 10 thousand dollars) and very tight deadlines (on average a week, never a production would reach one month), and targeted at the local audience, who would get the videos for consumption almost immediately after their completion. By being screened at an internationally renowned festival like the TIFF, *Lionheart*, which is not the first film that aimed this kind of international circulation outside the continent since its conception, distances itself from the stigma of bad quality that used to characterize Nollywood videos up to the middle of the 2000s.

The starting point for us to understand the transformations lies, in part, on the depletion of the formula that was based on the exploration of narratives in dialog with local cultures due to the mass production of videos—more than 500 each week—, together with the lack of regulation of the market responsible for circulation and distribution of videos, weakened by uncontrolled piracy. Still, as Matthias Krings and Onookome Okome say, piracy is “at the same time the boon and bane” of Nigerian popular cinema (KRINGS e OKOME, 2015), since it is precisely this lack of regulation that allows Nollywood to reach such a transnational dimension, becoming a fever across the diaspora as well as in other countries of the continent. Thanks to distribution informality, the pirated copies of films began to circulate around the world in the mid-1990s and, “paradoxically, the international recognition of Nollywood's success coincided with the worst crisis experienced by the industry” in the mid-2000s (JEDLOWSKI, 2013, p. 26).

Thus, realizing that the internal market was exhausted and was losing the interest of the Nigerian population, some directors turned to the international market, establishing new modes of production that would also result in the transformation of the films. In 2007, the premieres of Jeta Amata's *The Amazing Grace*, Kunle Afolayan's *Irepada*, and Stephanie Okereke's *Through the Glass* marks the beginning of “a new wave of Nigerian cinema” (JEDLOWSKI, 2013, p. 37). According to Jedlowski, these films represent three different levels in which transnationalization transformed the video industry in Nigeria, namely, modes of production, audience, and narrative and aesthetic patterns.

Departing from a previous experience of the director in making a documentary commissioned by BBC with the English actor Nick Moran and with producer Alicia Arce, Jeta Amata repeated the partnership during the shooting of *The Amazing Grace*. This film was developed since its beginning with the purpose of taking the industry to a new level, with the improvement of technical standards (being shot on film), aiming at an international audience, and screening at festivals. Therefore, in 2006, already in its pre-production, the film took part in the market environment of the Cannes Festival, in France.

Irepada by Kunle Afolayan, following the same proposition of transforming local productions, became the first film to premiere in a mainstream market. This film had

its first screening at the Odeon Cinemas, in England, also being the first to be released on DVD months after the beginning of its initial screening on theaters. Besides that, the film circulated in some international film festivals, opening a way for the following film of the same director, *The Figurine* (2009), as well as for other mid or high-budget productions digitally filmed and focused on simultaneously reaching local, pan-African, and diasporic markets.

In turn, Stephanie Okereke, with *Through the Glass*, adds other elements to this recipe that would become responsible for a new blossoming in the Nigerian film industry: now, besides financial support and markets, the plots, staff, and locations also became transnationals. *Through the Glass*, a comedy set in Los Angeles, in the USA, achieved a box office of more than 10 million naira (around 65 thousand dollars) on the three weeks after its premiere in few theaters in Nigeria, highlighting yet another element that marks this moment: the revival of the habit of watching films in theaters. In fact, these transformations help give new life to the screening market in theaters that were practically extinct after the boom of home videos. After this period, some theaters (especially the multiplex format) were built in Lagos and other cities of the country.

Diawara is referring to this moment when he affirms that a current characteristic of Nollywood films is that they are “well-told” stories. Currently, he says, Nollywood presents productions with big budgets, with star-driven narratives, the famous Nigerian star system, and not by the heavy and didactic hand of the filmmaker. The growing dynamics connecting large budgets with renowned actors and actresses from the industry to perform in films targeted at more ample markets led to a gradual distancing from explicitly local connections. Gradually, alongside the eradication of grave misters related to continuity, lighting, and sonorization, a smoothing on interpretations and scripts more linearly interconnected, these films began acquiring an ever more universal trait. The stories that previously were clearly Igbo or Hausa now could have happened anywhere in the continent, as Diawara states:

At least apparently, Nollywood films attempt to be universal African stories, without any visible indication of ethnic identity or the presence of an author. Nollywood submerges the spectator into narratives that are woven by an invisible hand, in which the only interesting things are the role of actions and characters' words as well as the direction of their gaze. (DIAWARA, 2011, p. 65)

The Malian critic goes beyond and affirms that Nollywood can in fact claim the credit of being a reference for a new social imaginary in the African continent, “a new habitus supplier—in linguistic terms of the body language and dressing codes—it is a mirror or our fantasies of escaping economic and social problems”. Paraphrasing once again, Diawara says: “There is a saying in a Nollywood film (*Top Secret*) that states: ‘the face is the mirror of the mind’, [...] I would affirm that the Nollywood video became the mirror of Africa” (DIAWARA, 2011, p. 69).

The change of direction toward the universal, or yet, if we accept Diawara’s statement associating Nollywood to the “mirror of Africa”, allows us to understand how this process relates to the context of films production and distribution and, even more, it makes possible to notice how, more than a reflection, Nollywood became a model for Africa and its diasporas. Because, even when there is no direct identification with

the films, the repeated patterns of Nollywoodian cinema, due to its otherness, cause fascination in audiences that do not acknowledge such cultural traits, for example, the belief and the daily presence of practices and the imaginary of witchcraft and magic; the salvation through Christianity; the representations of life in the city related to mansions and luxury cars, etc, as being their own. Nollywood, thus, shows itself capable of having different connections with various audiences inside and outside of the continent. This is what the most recent releases show; for instance, *Dry* (2015) directed and starred by Stephanie Okereke Linus, and *Alter Ego* (2017) directed by Moses Inwang and starred by the also superstar Omotola Jalade Ekeinde. These films were largely screened and received awards in national and international contexts.

Surreal16 Collective, the Nigerian cinema beyond Nollywood

The success of this new Nollywood generation, however, also has its critics since the aesthetic and narrative changes, despite adjusting to more global standards, are still permeated by stereotypes and filmic situations that have become clichés in these productions. These pasteurizations are responsible for motivating the conception of a collective in Lagos named Surreal16. Created by the young filmmakers C.J. Obasi, Abba T. Makama, and Michael Omonua, the collective, which also has the collaboration of cinematographer Baba Agba and actress Valerie Dish, appeared in 2016; hence, the 16 in their name. “It’s honestly just a name that we thought sounded cool”, said Makama¹. Inspired by the Danish filmmaking movement Dogme 95 created by Lars Von Trier and Thomas Vinterberg, Surreal16 published a manifesto in which they advocate for the existence of a Nigerian cinema that goes beyond Nollywood.

It is about a defense of a cinema d'auteur, having Ola Balogun, Eddie Ugbomah, Hab Adu, Moses Olaiva, and Herbert Ogunde as references, as well as a criticism of the country's film industry, dominated by Nollywood filmmaking standards. Fighting against this standard, the collective establishes rules in their manifesto such as not making wedding films, avoiding romantic comedies and melodramas, as well as religious propaganda or British or American accents. The sentence “To God be the Glory” is also forbidden of appearing at the end of films. The production of genre films and the use of local languages is encouraged as well as the exploration of genuinely African themes and no censorship. In addition, among the rules, is the mandatory use of “elements of surrealism”, therefore, placing Surreal16's proposal in dialog with other Afrofuturist aesthetics.

The practices of the precepts proposed by the Collective may be seen in the first short films by the directors who created the group. It is also visible in the work of C.J. Obasi who besides having his last short film *Hello, Rain* (2018) screened at some of the international film festivals and taken part in some of the creative laboratories (such as the one at the *British Film Institute*, in England, and the *Ouaga Film Lab*, at Burkina Faso), he was also part of the screenwriters' team working on *Lionheart*. Nowadays, Obsai is shooting his first feature film, *Mami Wata*.

The other two members of the Collective have also stood out at international festivals and on streaming platforms. In 2018, Michael Omonua had two of his short films (*Blood* and *Born*) screened at the *Perspectives* program of the *Pan-African Cinema*

1. Cf. <<https://thenativemag.com/communities/surreal-16-filmmaker-abba-makama/>>.

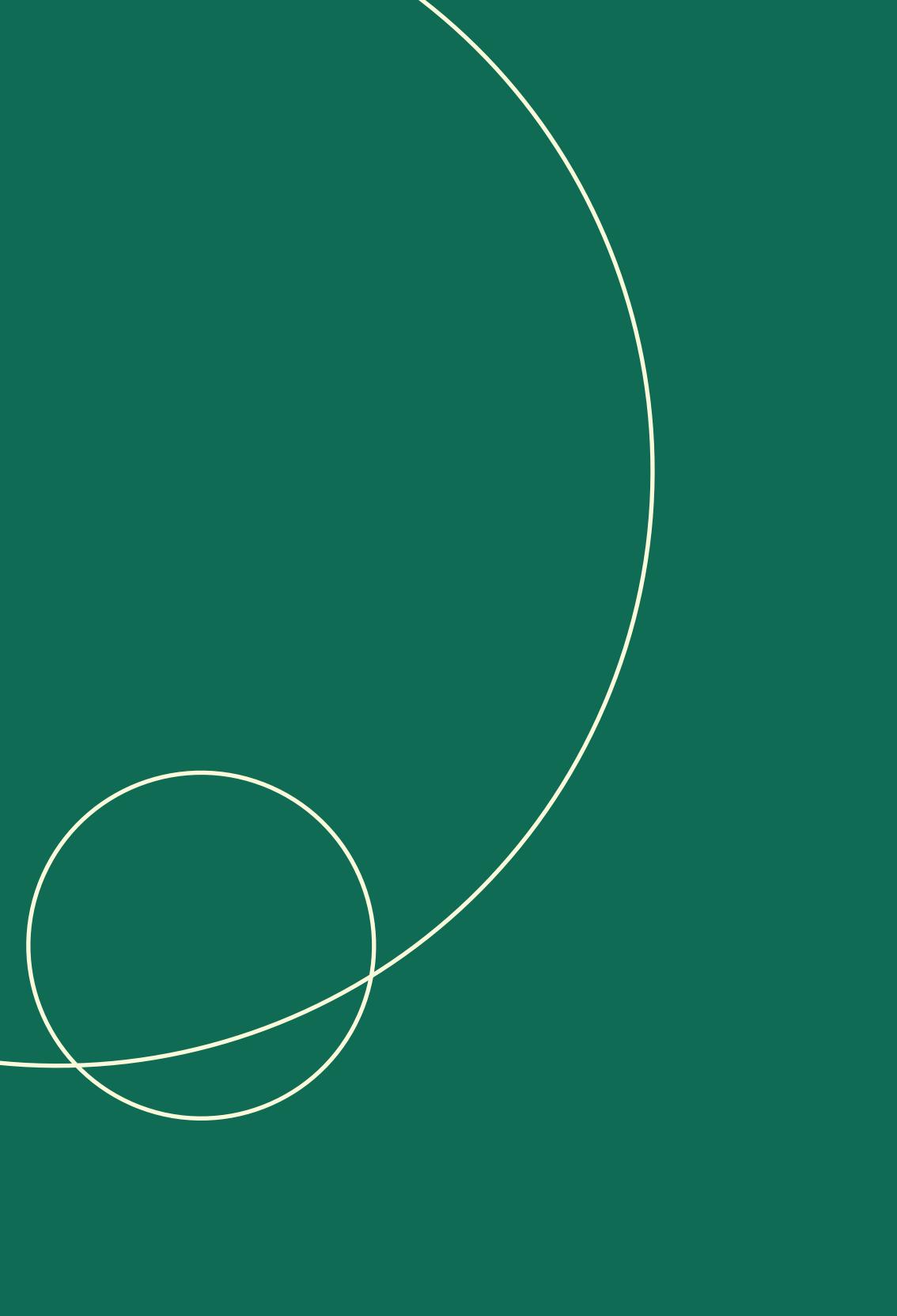
Today (PACT), curated by Tessa Boerman. His most recent film, *Rehearsal*, premiered at the Berlin Festival in 2021. On the other hand, Abba Makama's most recent feature film, *The Los Okoroshi*, similar to *Lionheart*, had its world premiere screening in Toronto, at the TIFF, in 2020. But, different from Genevieve Njaji's film, Makama's feature film toured through a series of international festivals, mostly in competition and, only then, it was released in streaming worldwide by Netflix.

For 2021, *Juju Stories*, a three-part anthology that explores stories of Nigerian magic (*Juju*), written and directed by Surreal16, is awaited with great expectations. Obasi once declared through social media: "Long life to the independent Nigerian cinema!". There is no doubt that *Surreal16* marks a generation of filmmakers who are bringing a fresh breath of air to the Nigerian industry, writing a new chapter in this history that goes beyond Nollywood.

>> This text is an updated version of my contribution to the article written in collaboration with Alessandra Meleiro: "*Nollywood: reflexões sobre políticas culturais, narrativas e estética na indústria cinematográfica nigeriana*", published on the magazine *Perspectiva Histórica*, January/June of 2019, n. 13. Available at: <<http://perspectivahistorica.com.br/revistas/1565438573.pdf>>.

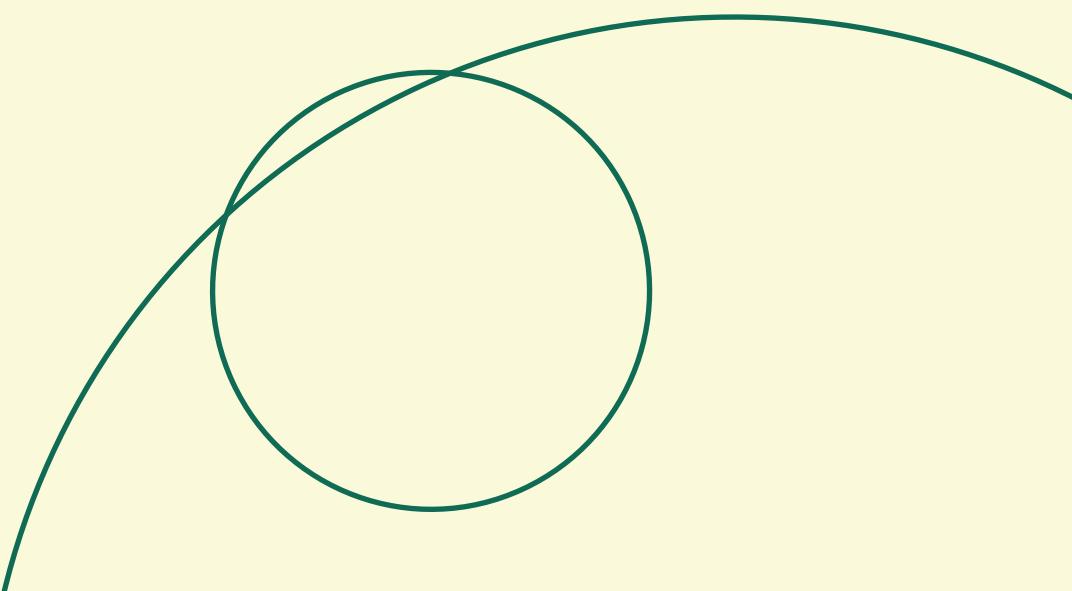
References

- BALOGUN, Françoise. A explosão da videoeconomia: o caso da Nigéria. In: MELEIRO, Alessandra. *Cinema no mundo: indústria, política e mercado*. v. I: África. São Paulo: Ed. Escrituras, 2007.
- DIAWARA, Manthia. A abordagem narrativa ao cinema popular de Nollywood. In: DIAWARA, Manthia; DIAKHATÉ, Lydie. *Cinema Africano: novas formas estéticas e políticas*. Porto: Sextante Editora, 2011. p. 59-77.
- JEDŁOWSKI, Alessandro. Film Marketing in Nollywood. In: MINGANT, Nolwenn; TIRTAINE, Cecilia; AUGROS, Joël. *Film marketing into the Twenty-first century*. London: BFI Palgrave, 2015. p. 76-79.
- _____. From Nollywood to Nollywood. In KRINGS, Matthias; OKOME, Onookome. *Global Nollywood: the transnational dimensions of an African video film industry*. Bloomington: Indiana University Press, 2013. p. 25-45.
- KRINGS, Matthias; OKOME, Onookome. *Global Nollywood: the transnational dimensions of an African video film industry*. Bloomington: Indiana University Press, 2013.



NOTAS SOBRE CURADORIA

NOTES ON CURATORSHIP



NOTAS SOBRE CURADORIA EM CINEMA NEGRO

Natalie Matos

Tatiana Carvalho Costa

Vanessa Santos

Falar de Cinema Negro é colocar-se diante de um imperativo de um posicionamento crítico que ultrapassa um simples gesto de atribuição de rótulos a determinadas obras. É acolher a pluralidade encontrada em filmes realizados por afrodescendentes e problematizar o frequente negligenciamento que muitas vezes caracteriza o olhar que se lança a essas valiosas produções. Abrir janelas para o Cinema Negro é construir espaços de reflexão. E essa reflexão, que começa antes mesmo dos filmes existirem para a exibição, é fundante da nossa prática curatorial.

A identificação étnico-racial não é sinônimo de opiniões e vivências homogêneas e muito por isso, nós, curadoras, olhamos para os filmes reunidos para a mostra **Cine-Escrituras Pretas** da **Semana de Cinema Negro de Belo Horizonte** a partir de lugares bastante particulares. Somos três a construir um processo de curadoria no qual cada visão, experiência e perspectiva possibilita um espaço de diálogo que é plural. Enquanto sujeitos conscientes de nossas posicionalidades historicamente constituídas, fomos produzindo leituras neste processo que muitas vezes nos deixavam evidentes os lugares distintos que ocupamos, as trajetórias díspares pelas quais passamos. Vivenciamos um encontro de ideias, tensionamos as posições uma da outra, nos provocamos e nos acolhemos em um trabalho no qual nada nunca esteve dado, mas em uma constante construção coletiva e múltipla.

Função privilegiada na cadeia do audiovisual, o ato de curar se inscreve sob uma chancela intelectual que implica um gesto duplo de fazer circular e de apagar histórias diante de um dado entendimento do que é cinema.¹ Operando nesta dialética, entre os regimes de visibilidade e de invisibilidade, entre o que será e o que não deverá ser visto, presenciamos ao longo da história um contínuo processo de marginalização e de apagamento de uma significativa produção cinematográfica afrodescendente. Esta lógica de ocultamento traduz-se, ainda, em um verdadeiro epistemicídio,² que abarca a desvalorização do conhecimento gerado por esses atores sociais.

Diante de certas constantes nos processos curoriais, de tantos apagamentos e ausências percebidas, ou de leituras e interpretações fundadas no bojo de um pensamento eurocêntrico, almejamos possibilidades de descentralizar e de descolonizar o olhar. Partimos da premissa de que o estético pode e deve também ser pensado a partir do político. Curar é um processo inevitavelmente político, dadas as relações de poder

1 ALMEIDA, Carol. A cura pelo cinema. Disponível em: <<https://foradequadro.com/2018/10/12/a-cura-pelo-cinema/>>.

2. Epistemicídio é aqui entendido como processos que aniquilam a confiança intelectual e que negam aos afrodescendentes a condição de sujeitos de conhecimento, seja desvalorizando ou ocultando as contribuições do continente africano e da diáspora africana em prol da imposição de um embranquecimento cultural. Cf. CARNEIRO, S. *A construção do outro como não-ser como fundamento do ser*. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

investidas à figura do curador e vide as estruturas tão desiguais que atravessam os contextos específicos do cinema, que historicamente nega este lugar de pertencimento e de escolha, em uma rede de relações institucionais de poder cujas bases e referências são incontestavelmente euro-centradas.

A seleção e as reflexões aqui dispostas são resultado da combinação dessas três vivências distintas, porém absolutamente intrincadas, e também do que nos une e nos atravessa em nossa condição histórica de sermos, as três, mulheres negras.

Eu, Natalie Matos, acredito que pensar em cinema e em audiovisual é trazer à tona um olhar pessoal provido de todo percurso individual em seu contexto social, seja ele institucional, acadêmico ou não. Apresentar nesta curadoria meu olhar individual, juntamente com a Renca Produções, é concatenar valores de trajetórias plurais de uma forma singular. Trago nesse caminho que venho fazendo, várias indagações que são decorrentes de uma busca identitária no contexto cinematográfico brasileiro, uma procura por linguagens representativas. Institucionalmente, também no contexto cinematográfico, é escancarado em números o déficit de pessoas pretas em seus diferentes espaços, o que é contradizente com inúmeras produções com pautas pretas sendo estereotipadas e objetificadas enquanto pesquisas e realizações. Fato que enfatiza a necessidade de festivais como este, que não destoam das urgências de produções negras em suas pluralidades, sejam em modos lingüísticos, no público decorrente, ou na introdução de novos realizadores no cenário audiovisual.

Eu, Tatiana Carvalho Costa, tenho articulado na minha pesquisa atual e nos processos curoriais dos quais participo uma perspectiva de descolonização epistêmica para o pensamento e a ação, compreendendo meu trabalho como parte, neste momento do Cinema Brasileiro, de um aquilombamento. O CinemaQuilombo do qual fazemos parte integra não só curadoras mas, também, pesquisadoras, críticas, realizadoras e várias outras pessoas – sobretudo negras – em lugares de elaboração e materialização do Cinema. Essa perspectiva que adoto implica uma prática que tem como pressuposto um olhar atento ao mundo em que os filmes são gestados, gerados, recebidos e devolvidos; um mundo que está – felizmente – em colapso. E digo felizmente porque o mundo do “progresso” moderno, essa palavra central em nossa bandeira nacional, é o mundo dos nossos traumas coletivos. O mundo do “progresso” do sujeito universal é o mundo que inventou hierarquias que necessitam da destruição de “outros” mundos. E essa destruição – permanente, reiterada – tem historicamente no cinema um lugar central de sua articulação e legitimação. Pensar cinema brasileiro – e o cinema negro brasileiro – hoje, neste lugar da curadoria, é tomar uma posição política compreendendo nossas práticas como necessariamente engajadas com proposições para além da reprodução e reiteração de nossos traumas coletivos. Mas isso não faz com que a programação seja restrita somente a uma lógica identitária, somente em busca de representações positivas. É sobre isso também. Porém, acredito numa prática curatorial que tenha a ver com as possíveis expansões que os filmes são capazes de nos provocar, para além da representação e da representatividade. Isso implica acolher dúvidas, correr riscos e colocar nosso próprio conhecimento e noções fixas de identidade à prova. E, sobretudo, reconhecer com o devido cuidado, que a curadoria é um lugar de poder e que, se há o necessário colapso do mundo, é preciso haver também um tensionamento da própria ideia de poder que (des)organiza nossas práticas neste mundo. O poder dos caminhos abertos com quem

veio antes e com quem vem depois. Interessa-me esta perspectiva de poder difusa, a partir de cosmovisões pretas, menos verticais, em ginga e sem centros. Aquilombadas. E acredito na força do aquilombamento que nos apresenta, como ensina Maria Beatriz Nascimento,³ uma “possibilidade nos dias da destruição”.

Eu, Vanessa Santos, percorri os corredores da academia, vivenciando determinadas estruturas institucionalizadas de poder, tomando ciência da importância de ocupar e estar nesses lugares permeados pelas amarras e armadilhas da colonialidade. Uma mulher negra que se propõe a discutir e a atuar no campo do cinema ou da inovação tecnológica parece sempre querer ocupar um não-lugar. A curadoria é algo que veio a ser no meu caminho, algo recente mas que, da mesma forma, revela mais uma vez a importância de adentrar nesses espaços discursivos e de enunciação. O cinema sempre foi para mim a oportunidade de gerar encontros e promover diálogos, do querer fazer e do muitas vezes ter de fazer nas condições possíveis, prevalecendo o imperativo do “faça você mesmo”. Apartada das grandes estruturas comerciais que regem a prática, vivenciei um cinema que cresce amparado por redes de colaboração sociotécnica, um cinema que é comunitário e coletivo e que floresce no seio de movimentos sociais e em espaços de periferia, para expressar questões urgentes ou criar contra-narrativas focadas em um tipo de processo criativo que seja capaz de manifestar simbolicamente certas identidades culturais.

Vivemos trajetórias distintas, mas entender esses tantos lugares que nossos corpos ocuparam e ocupam nos faz convergir na premissa de que o trabalho de curadoria em festivais de cinema é um resistente e crítico exercício de se colocar. Cientes da importância em ocupar este lugar de enunciação e da função da curadoria do ponto de vista crítico-conceitual, cabe-nos a recorrente pergunta: curar o quê? Em um processo curatorial e de cura, este conjunto de filmes com o qual nos deparamos na concepção de uma **Semana de Cinema Negro de Belo Horizonte**, provoca-nos a problematizar a existência afro-diaspórica em um país como o Brasil, mostram a importância de aquilombar-se para compartilhar laços de afeto e vivências, convidam a visionar proposições de cura pelas imagens, para que possamos nos imaginar e fabular nossa existência – coletiva e individualmente – num futuro que já é aqui.

Pensar na produção de sentido manifestada pelo diálogo que procuramos estabelecer a partir do avizinhamento destas obras é também entender nossa capacidade de contribuir para afetar o imaginário social, para colocar em circulação certos debates sobre produção de conhecimento, entretenimento negro, pretodocumentação, registro e discussão histórico-social das questões da negritude que perpassam este nosso espaço-tempo.

O conjunto de filmes selecionados para a mostra **Cine-Escrituras Pretas** e que pode ser conferido neste catálogo – estabelece uma certa interlocução que não diz respeito unicamente ao fato de serem narrativas que elaboram a condição do ser negro. São filmes que experimentam poéticas próprias ou se apropriam de gramáticas já fixadas, mas que utilizam esse repertório para construir discursos e produzir efeitos ético-estéticos capazes de gerar ressonâncias formais e de conteúdo no próprio devir do cinema contemporâneo. São múltiplas cine-escrituras.

3. NASCIMENTO, Beatriz. *Beatriz Nascimento, Quilombola e Intelectual: Possibilidade nos dias da destruição*. Diáspora Africana: Editora Filhos da África, 2018.

NOTES ON CURATORSHIP IN BLACK CINEMA

Natalie Matos

Tatiana Carvalho Costa

Vanessa Santos

Translating: Henrique Cotrim

To speak about Black Cinema is to face an imperative of a critical position that goes beyond a simple gesture of assigning labels to selected works. It is to welcome the plurality found in films made by people of African descent and to problematize the frequent neglect that often characterizes the gaze cast upon these valuable productions. To open windows for Black Cinema is to build spaces for reflection. And this reflection, which begins even before there are films to be screened, is the foundation of our curatorial practice.

Racial and ethnic identity is not synonymous with homogeneous opinions and experiences and, for that reason, we, curators, look at the films selected for the **Belo Horizonte Black Film Week's Black Film-Writings** section from very particular places. We are three building a curatorial process in which each vision, experience and perspective enables a space for dialog that is plural. As subjects aware of our historically constituted positionalities, we have been producing readings in this process that often made evident to us the different places we occupy, the disparate trajectories we have gone through. We experience a meeting of ideas, we challenge each other's positions, we provoke each other, and we embrace ourselves in a job in which nothing has ever been taken for granted , but all is in a constant collective and multiple construction.

The craft of curatorship plays a privileged role in the film industry and is inscribed under an intellectual seal that implies a double gesture of circulating and erasing stories as per a given understanding of what cinema is.¹ Operating in this dialectic, between the regimes of visibility and invisibility, between what will be and what should not be seen, we have witnessed throughout history a continuous process of marginalization and erasure of a significant Afro-descendant film production. This logic of concealment also translates into a true epistemicide,² which includes the devaluation of the knowledge generated by these social actors.

In view of certain constants in the curatorial processes, of so many erasures and perceived absences, or of readings and interpretations based on the heart of a Eurocentric thought, we aim at possibilities of decentralizing and decolonizing the gaze. We start from the premise that the aesthetic can and should also be thought from the political. The craft of curatorship is an inevitably political process, given the power relations invested in the figure of the curator and the very unequal structures that cut across the specific contexts of cinema, which historically denies this place of belonging

1. ALMEIDA, Carol. A cura pelo cinema. Available at: <<https://foradequadro.com/2018/10/12/a-cura-pelo-cinema/>>.

2. Epistemicide is understood here as processes that destroy intellectual confidence and deny Afro-descendants the status of subjects of knowledge, either by devaluing or hiding the contributions of the African continent and the African diaspora in favor of imposing a cultural whitening. Cf. CARNEIRO, S. *A construção do outro como não-ser como fundamento do ser*. Dissertation (Doctorate in Education) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

and choice, in a network of institutional power relations whose bases and references are undoubtedly euro-centered.

The selection and reflections provided here are the result of the combination of these three distinct experiences, but absolutely intricate, and also of what unites us and crosses us in our historical condition of being three black women.

I, Natalie Matos, believe that thinking about cinema and audiovisual is to bring out a personal gaze provided with every individual path in their social context, be it institutional, academic, or not. To present my individual gaze in this curatorship, together with Renca Produções, is to concatenate values of plural trajectories in a unique way. I bring along this path that I have been treading, several questions that are the result of an identity search in the Brazilian cinematographic context, a search for representative languages. Institutionally, also in the cinematographic context, the deficit of black people in its different spaces is wide open in numbers, which is contradictory with numerous productions with black guidelines being stereotyped and objectified as research and achievements. A fact that emphasizes the need for this kind of festival, which do not differ from the urgency of black productions in their pluralities, whether in linguistic ways, in the resulting audience, or in the introduction of new directors in the audiovisual scene.

I, Tatiana Carvalho Costa, have articulated in my current research and in the curatorial processes in which I participate a perspective of epistemic decolonization for thought and action, understanding my work as part of a collision, in this moment of Brazilian Cinema. CinemaQuilombo, of which we are a part, includes not only curators but also researchers, critics, filmmakers, and several other people—especially blacks—in places where films are created and materialized. This perspective that I adopt implies a practice that presupposes an attentive look at the world in which films are gestated, generated, received, and returned; a world that is—thankfully—collapsing. And I say thankfully because the world of modern “progress”, that central word in our national flag, is the world of our collective traumas. The world of the “progress” of the universal subject is the world that invented hierarchies that need the destruction of “other” worlds. And this destruction—permanent, repeated—has historically had a central place in cinema for its articulation and legitimization. To think about Brazilian cinema—and black Brazilian cinema—today, in this place of curatorship, is to take a political stance, understanding our practices as necessarily engaged with propositions that go beyond the reproduction and reiteration of our collective traumas. But this does not mean that programming is restricted to a single identity logic, only in search of positive representations. It is about that too. However, I believe in a curatorial practice that has to do with the possible expansions that films are capable of causing us, in addition to representation and representativeness. This implies welcoming doubts, taking risks, and putting our own knowledge and fixed notions of identity to the test. And, above all, to recognize with due care, that curatorship is a place of power and that, if there is the necessary collapse of the world, there must also be a tensioning of the very idea of power that (dis)organizes our practices in this world. The power of open paths with those who came before and with those who will come after. I am interested in this perspective of diffuse power, from black, less vertical worldviews, in movement and without centers. *Aquilombadas*. And I believe in the strength of the *aquilombamento* that presents us, as Maria Beatriz

Nascimento teaches,³ a “possibility in the days of destruction”.

I, Vanessa Santos, walked the corridors of the academy, experiencing certain institutionalized structures of power, becoming aware of the importance of occupying and being in these places permeated by the bonds and traps of coloniality. A black woman who proposes to discuss and act in the field of cinema or technological innovation always seems to want to occupy a non-place. Curatorship is something that has come my way, something recent but, likewise, once again reveals the importance of entering these discursive and enunciation spaces. Cinema has always been an opportunity for me to generate meetings and promote conversations; of wanting to do and often having to do under possible conditions, the “do it yourself” imperative prevailing. Apart from the large commercial structures that govern the practice, I experienced a cinema that grows supported by networks of socio-technical collaboration, a cinema that is community and collective and that flourishes within social movements and in peripheral spaces, to express urgent questions or create counter-narratives focused on a type of creative process that is capable of symbolically manifesting certain cultural identities.

We live different trajectories but understanding these many places that our bodies have and continue to occupy makes us converge on the premise that curatorial work at film festivals is a tough and critical exercise of positioning oneself. Aware of the importance of occupying this place of enunciation and of the role of curatorship from a critical-conceptual point of view, the recurring question is up to us: curate what? In a curatorial and curative process, this set of films that we encounter in the conception of a **Belo Horizonte Black Film Week** provokes us to problematize the Afro-diasporic existence in a country like Brazil. They show the importance of leaning forward to share bonds of affection and experiences, and invite us to envision healing proposals through images, so that we can imagine and fabulate our existence—collectively and individually—in a future that is already here.

To think about the production of meaning manifested through the conversations we plan to encourage by combining these works through their proximity is also to understand our ability to make an impact on the social imaginary, by opening a debate about knowledge production, black entertainment, black documentation, record and socio-historical discussion on the issues of Blackness that permeate our space-time.

The set of films selected for the **Black Film-Writings** section that can be seen in this catalog establishes a certain interlocution that does not concern only the fact that they are narratives that elaborate the condition of being black. These are films that experience their own poetics or appropriate rules that have already been established, but use this repertoire to build discourses and produce ethical-aesthetic effects capable of generating formal and content resonances in the future of contemporary cinema. There are multiple film-writings.

3. NASCIMENTO, Beatriz. *Beatriz Nascimento, Quilombola e Intelectual: Possibilidade nos dias da destruição*. Diáspora Africana: Editora Filhos da África, 2018.

CAMINHOS DE UMA FORMAÇÃO EM CURADORIA

Heitor Augusto

Antes de falarmos do olhar, opositivo ou não; antes também de fazermos proposições acerca de cura ou de trauma; muito, muito antes de embarcarmos nas predileções por cinema negro ou filme preto, negritude ou negrura, opacidade ou transparência, há algo que precisamos estabelecer aqui nesta conversa: nossos corpos são adequados e estão “no lugar”. Pretinho, pretinha, acredite: você está em casa. A curadoria deve ser também morada sua.

Grada Kilomba, pesquisadora, artista multidisciplinar e autora de *Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano*, obra que deu novos contornos à minha prática a partir de 2015,¹ organiza, com ímpar nitidez, como se constrói o sentimento de inadequação:

[...]Tal hierarquia introduz uma dinâmica na qual a *negritude* significa não somente a “inferioridade”, mas também “*estar fora do lugar*” enquanto a branquitude significa “*estar no lugar*” e, portanto, “superioridade”. Dizem-me que estou fora do lugar, porque em sua fantasia eu não posso ser a rainha, mas apenas a plebeia. Ela parece estar preocupada com meu corpo como improprio. No racismo, corpos *negros* são construídos como corpos improprios, como corpos que estão “*frente ao lugar*” e, por essa razão, corpos que não podem pertencer. Corpos brancos, ao contrário, são construídos como próprios, são corpos que estão no “no lugar”, “em casa”, corpos que sempre pertencem. [...] Através de tais comentários, intelectuais negra/os são convidadas/ os persistentemente a retornar a “seus lugares”, “frente” da academia, nas margens, onde seus corpos são vistos como “apropriados” e “em casa”. (KILOMBA, 2019, p. 56-57)

Ou seja, “os pretos é a chave, abram os portões”. Nós somos adequados. Nossos corpos estão no lugar. Não estão desajustados. Não são incompatíveis e muito menos inconvenientes. Se assim por ventura nos fizeram sentir, a responsabilidade é do racismo e o constrangimento por tal deve ser redistribuído.

Sigamos.

*

Escrevo este texto enquanto me cerco de pensamentos que, espero, serão também compartilhados durante a oficina “Programar filmes e construir imaginários: a potência do ofício da curadoria no cinema”, ministrada nesta *Semana de Cinema Negro de Belo Horizonte*. Esta não é a primeira vez que escrevo acerca da forma como organizo minha

1. Cito Kilomba muito menos por uma obrigatoriedade não dita que pressupõe a mobilização de certos pensadores e pensadoras que têm se tornado obrigatorios nas reflexões de pessoas pretas, mas sim como forma de reconhecimento e agradecimento. Na minha trajetória, só foi possível alcançar os lugares subjetivos que atingi por ter tropeçado me deparado em trabalhos que me permitiram sair do cinema para, então, voltar a ele de forma fulminante.

prática curatorial² ou realizo atividades formativas voltadas a esse ofício.

Tendo em vista também que o catálogo desta Semana traz outros ensaios com diferentes perspectivas, sinto-me desobrigado a ter de passar por algumas questões mais gerais. Assim, permito-me aqui falar brevemente de um aspecto formativo específico, que é: como passei a exercer esse ofício e investir nele imensa energia. Faço-o na expectativa de que facilite a evolução na carreira de pessoas entrantes nesse tal campo da curadoria e que, por espelhamento ou contraste, elas possam construir morada.

Não havia frequentado disciplinas ou cursos livres em curadoria quando recebi meu primeiro convite, em 2013, para programar filmes. Eu era apenas um crítico que escrevia há seis anos e que lecionava há um. Compreendo hoje que esse *background* de certa forma conferiu ao meu nome alguma autoridade que justificaria o convite. Afinal, eu era alguém que supostamente “entendia de filmes”.

Contudo, “entender de filmes”, esteja você na realização, na pesquisa ou na crítica, não implica a tradução desse suposto saber para o ofício da curadoria. A cada projeto curatorial que concebo e executo ou a cada equipe de programadores que integro, torna-se mais límpida a consciência de que curadoria é uma prática que demanda preocupações e quereres específicos.

Essa cadeia que automaticamente conecta “entender de filmes” (pois escreve ou faz filmes) com “está apto a fazer curadoria” tende também a dificultar a entrada de pessoas que trazem outras perspectivas, interesses e abordagens. Cada vez mais desperto para a importância de facilitar a chegada e permanência de pessoas vindas “de fora” dos círculos de legitimação.³

Existe um arco de aprendizado nesse ofício. Quilômetros de distância separam essa primeira experiência há quase oito anos com o programador que sou hoje – e não tenho dúvidas de que o “crítico de cinema” em mim foi reduzido a uma instância interlocutora do curador que carrego, esse sim me tomado de assalto. Ter tido a possibilidade de testar ideias – e algumas vezes tomar decisões equivocadas – foi indispensável para o desenvolvimento de uma voz própria.

Reforço, assim, que a prática é fundamental para a evolução de um profissional. Não há prática, contudo, sem que sejam oferecidas oportunidades de trabalho. Festivais de cinema, museus, centros culturais e comunitários, cineclubs de faculdades e associações precisam engajar-se na construção de condições para que jovens profissionais exerçam o ofício, em papéis iniciantes – assistência, pesquisa e observação participativa – ou integrando comissões mais experientes. E nós, curadores pretos, temos a responsabilidade de continuamente recomendar os trabalhos de pessoas mais jovens.

*

São deveras diversos os nossos circuitos internos que constroem nossas perspec-

2. Ver: AUGUSTO, Heitor. Filmes? Para que filmes? In: _____. Escrevendo na Pandemia. Centro Cultural São Paulo, 2020. Disponível em: <<http://centrocultural.sp.gov.br/2019/07/14/heitor-escrevendo/>>. Acesso em: 30 dez. 2020.

3. Essa não é uma questão exclusiva do Brasil. Durante o debate “Reimagining Film Curation With the Programmers of Colour Collective” (“Reimaginando a curadoria em cinema com o Coletivo Programmers of Colour”), Farida Gbadamosi, diretora de programação do Coven Film Festival, compartilhou os marcadores de exclusão que ela encontrou por não “ser do cinema” e por não ter tido uma formação acadêmica na área. A íntegra da conversa pode ser assistida em: <https://www.youtube.com/watch?v=hIrfOVsCl_A>.

tivas curatoriais. Percebo em meus trabalhos algumas forças, mas também limitações. É importante que cada um de nós que exerce ou deseja exercer esse ofício conheça suas limitações, seja para endereçá-las ou para simplesmente acolhê-las. Tenho algumas predileções. Mas não falarei delas aqui, pois espero que meu próprio trabalho permita identificá-las.

Sigo tentando responder à pergunta sobre como me formei. Se não foi a universidade que me ajudou a descobrir o tipo de curador que quero ser, então como isso se deu?

Observei, e continuo observando, muitos trabalhos alheios. Ver o trabalho dos outros me estimula a libertar em mim conexões improváveis entre filmes, bem como investigar recortes ocultos. Ter construído uma espécie de mapa de referências curatoriais – ao qual as pessoas participantes da oficina terão acesso – me inspira. Olhar para o trabalho dos outros é também uma forma de manter a humildade em dia, reconhecer que existem projetos que exploram terrenos inéditos para mim. Olhar para os filmes programados por colegas de ofício também me ajuda a estabelecer contrastes e delinear o tipo de curador que definitivamente *não* quero ser.

Manter interlocução com curadores e curadoras que encontro ao longo da minha jornada também me estimula sobremaneira e representa um tipo de escola. Escuto essas pessoas falarem, faço perguntas, entendo seus processos em determinados projetos. Pergunto como foi a discussão ao redor de determinados filmes ou desenhos de programação. Também utilizo essas ocasiões para me lembrar que são muitos os porquês que nos levaram a esse ofício e, por consequência, serão ainda mais distintos os projetos de cada um. Não tem acesso a essa rede ainda? Então bata na porta das pessoas. A despeito daquelas que te ignoram, as que respondem geralmente valem a pena.

Leio textos teóricos sobre curadoria, em particular de outras expressões artísticas. As reflexões oriundas das artes plásticas e visuais pretas têm me oferecido uma instância de interlocução que permite localizar melhor meu trabalho.

Uma extensão do tópico anterior: recomendo fortemente a leitura de textos publicados em catálogos de mostras, por meio dos quais a curadoria explica os caminhos que guiaram um processo de trabalho. Tomo essas produções também como ferramentas para deixar ainda mais afiadas as noções que orientam a minha prática. Acredite: identificar uma bobagem em forma de texto e projeto curatorial é bastante didático.

No mundo pré-pandêmico, esforço-me para estar presente nas sessões com filmes que programei ou ajudei a programar, de forma a criar maneiras para medir se o que havia pensado durante a programação foi traduzido. Também costumo, em sessões presenciais, identificar-me como o curador, colocando-me disponível para o *tête-à-tête* e a interlocução com o público. No contexto de pandemia e exibições *online*, tento ao menos perguntar para pessoas mais próximas nas quais confio suas opiniões acerca da composição geral.

Quando trabalho ao lado de um time de programadores, busco identificar as práticas alheias e as observo com atenção. Descobrir que os outros têm ideias muito melhores do que as suas pode, contudo, representar um desafio para o ego. Uma vez atravessada essa fragilidade juvenil, aprendo com as formas de fazer dos outros. É bastante palpável as coisas que venho incorporando a partir dessas observações.

[Desdobramento do ponto anterior: se possível, tente mesclar trabalhos em equipe com trabalhos individuais. Aqueles compartilhados tendem a oferecer um refresco de perspectiva; os solo, contudo, permitem que se possa falar com a própria voz, investigar a própria intuição e recortar o mundo nas formas como pensa que ele deve ser recortado].

Por fim, desde que o ato de programar filmes se tornou o campo onde mais emprego energia, passei a reconhecer as diferentes formas de engajamento quando os assistimos num contexto profissional. Ao ver uma obra não deixo de indagar em qual contexto um projeto curatorial assinado por mim poderia contribuir para que esse filme venha à luz ou seja visto com outros olhos, bem como quais conversas deixaram de ser realizadas ao redor de certas obras.

*

O trabalho em curadoria não tem uma fórmula exata. As trajetórias que levaram muitos de nós a esse ofício são distintas, como bem ilustraram as aulas panorâmicas da formação Políticas do Olhar, idealizada por Janaína Oliveira e realizada durante a edição 2020 do Encontro de Cinema Negro Zózimo Bulbul: Brasil, África, Caribe e Outras Diásporas. Os porquês que nos mobilizam ao engajamento na apresentação de filmes para um público imaginado divergem imensamente.

Dessa forma, este texto não almeja ser um guia ou um manual onde aspirantes encontrarão as respostas de um enigma matemático. Ele é um gesto de partilha. Representa um esforço para desmistificar uma atividade profissional, desanuviar o horizonte e apresentar marcadores palpáveis na evolução de uma carreira, noção bastante cara ao trabalho do Nicho 54, instituto do qual sou cofundador ao lado de Fernanda Lomba e Raul Perez.

De forma muito resumida e panorâmica, foi assim que me transformei em curador e venho me “formando” em curadoria. Esses foram os trajetos para o desenvolvimento de uma voz. Que você possa desenvolver a sua.

PATHS OF CURATORIAL TRAINING

Heitor Augusto

Translation: Henrique Cotrim

Before we talk about the gaze, oppositional or not; before we put forward propositions about healing or trauma; long, long before we discuss whether we prefer black cinema or black film, Negritude or Blackness, opacity or transparency, there is something we must get straight right off the bat: our bodies are proper and “in place.” Young king, young queen, believe me: you are at home. Curatorship should also be your home.

Grada Kilomba, researcher, multidisciplinary artist, and author of *Plantation Memories: Episodes of Everyday Racism*, a work that has given new shapes to my practice since 2015,¹ organizes, with unique clarity, how the feeling of inadequacy is built:

[...]Such a hierarchy introduces a dynamic in which Blackness signifies not only “inferiority” but also “*being out of place*” while whiteness signifies “*being in place*” and therefore “superiority.” I am told to be out of my place, for in her fantasy I cannot be the queen, but only the plebeian. She seems to be concerned with my body as improper. Within racism, Black bodies are constructed as improper bodies, as bodies that are “*out of place*” and therefore as bodies which cannot belong. White bodies, on the contrary, are constructed as proper; they are bodies “*in place*”, “at home”, bodies that always belong. [...] Through such comments, Black scholars are persistently invited to return to “their place,” “outside” academia, at the margins, where their bodies are seen as “proper” and “at home”. (KILOMBA, 2010, p. 30-31)

In other words, “blacks are the key, open the gates”. We are proper. Our bodies are in place. They are not misfits. They are not incompatible and much less inconvenient. If by any chance that’s how we were made feel, racism is to blame, and this embarrassment must be redistributed.

Let's continue.

*

As I write this text, I surround myself with thoughts that, I hope, will also be shared at the workshop “The power in film programing and reshaping the collective imaginary” to be held during *Belo Horizonte Black Film Week*. This is not the first time I write on how I go about my curatorial practice² or carry out training activities focused on this profession.

1. I quote Kilomba much less for an unspoken obligation that presupposes the mobilization of certain thinkers who have become mandatory in the reflections of black people, but rather as a way of recognition and gratitude. In my trajectory, it was only possible to reach the subjective places that I reached because I stumbled upon work that allowed me to leave the cinema and then return to it in a fulminating way.

2. See: AUGUSTO, Heitor. Filmes? Para que filmes? In: _____. Escrevendo na Pandemia. Centro Cultural São Paulo, 2020. Available at: <<http://centrocultural.sp.gov.br/2019/07/14/heitor-escrevendo/>>. Viewed: Dec. 30 2020.

Considering this Week's catalog will feature essays with different perspectives, I do not feel the need to cover some of the more general issues here. Rather, I will allow myself to speak briefly about a specific learning aspect, that is: how I have come to do this job and put so much energy into it. My hope in doing so is that it may enable newcomers of the so-called field of curatorship to advance in their careers and, by mirroring or contrast, to build a home.

In 2013, when I was first invited to program films, I had not taken any classes or free courses in curatorship. I was just a critic who had been writing reviews for six years and lecturing for one. Today I understand that this background, in a way, gave my name some authority that would justify the invitation. After all, I was someone who was supposed to "understand films."

However, "understanding films", whether you make, research or critique films, does not imply the translation of this alleged understanding into curatorial work. Each time I design and execute a curatorial project or that I am on a team of programmers, it becomes clearer to me that curatorship is a practice that responds to specific concerns and wants.

The link automatically connecting "understanding films" (because one writes or makes films) with "being able to curate" also tends to keep people who could bring new perspectives, interests, and approaches out. I am increasingly aware of how important it is to help people from "outside" the legitimization circles to come in and stay.³

This craft has a learning curve. That very first experience, almost eight years ago, is far behind the programmer I am today—and I am positive that the "film critic" in me was reduced to an interlocutor instance of the curator I carry, the latter taking me by storm. Having been able to test ideas—and sometimes make wrong decisions—was indispensable for the development of a voice of my own.

I stress then that practice is crucial for a professional to evolve. Practice is not possible, though, if there are no job opportunities. That is why film festivals, museums, cultural and community centers, film clubs from colleges and associations need to be engaged in creating conditions for young professionals to do this job, in beginners' roles—assistance, research and participatory observation—or as part of more experienced committees. And we, black curators, have a responsibility to continually recommend the work of younger people.

*

Our internal circuits are remarkably diverse and build our curatorial perspectives. I perceive some strengths, but also weaknesses in my work. It is important for all of us who do or wish to do this job to acknowledge our limitations, either to address them or simply to embrace them. I have my own preferences. I will not talk about them though, as I hope my own work will make them identifiable.

I am still trying to answer the question about where I got my training from. If it

³ This problem is not exclusive to Brazil. During the "Reimagining Film Curation with the Programmers of Color Collective" debate, Farida Gbadamosi, director of programming for the Coven Film Festival, shared the exclusion markers she found for not "being in the cinema" and not having an academic background in the area. The entire conversation can be watched at: <https://www.youtube.com/watch?v=hlrfOVsCl_A>.

wasn't the university that helped me discover the type of curator I want to be, then how did that happen?

I have observed, and continue to observe, other people's works. By looking at other people's work, I am encouraged to unleash improbable connections between films in me, as well as to investigate hidden viewpoints. I am inspired by this sort of curatorial reference map I have built and will share it with the participants of my workshop. Looking at other people's work also helps me to keep humble and recognize that there are projects that explore new terrain for me. Looking at films programmed by fellow professionals also helps me to establish contrasts and outline the type of curator I definitely *do not* want to be.

Talking to curators I meet along my journey is also a kind of school that excites me immensely. I will listen to these people, ask them questions, and understand their processes in certain projects. I will ask how the discussion around certain films or programming line-ups was. I also use these occasions to remind myself that there are many reasons why we took this job and, as a result, each one's projects will be even more distinct. You don't have access to this network yet? Then start knocking on people's doors. Despite those who ignore you, those who respond are usually worth it.

I read theoretical texts on curatorship, especially for other artistic expressions. The reflections from black visual arts have offered me an instance of interlocution that allows me to better place my work.

Building on the previous topic: I strongly recommend reading texts in program catalogs, where curators explain the paths that guided their work process. I also take these productions as a tool to sharpen the notions that guide my practice. Believe me: spotting rubbish in the form of text and curatorial project is quite didactic.

In the pre-pandemic world, I made a point of attending the film screenings I programmed or helped to program, so that I could check whether what I had thought while programming got across to the audience. At in-person shows, I usually introduce myself as the curator, making myself available for a *tête-à-tête* and conversation with the audience. In times of Covid-19 and online screenings, I try to at least ask people closer to me that I trust for their opinions about the overall composition.

When I work alongside a team of programmers, I try to identify other people's practices and observe them carefully. Discovering that others have much better ideas than yours may, however, pose a challenge to your ego. Once I am past this youthful fragility, I can learn from other people's ways of doing things. The things I have been incorporating from these observations are quite palpable.

[Building on the previous point: if possible, try to combine teamwork with individual work. Shared work tends to offer perspective refreshment; solo work, however, allows you to speak with your own voice, investigate your own intuition and frame the world the way you think it should be framed].

Finally, since programming films has become the field where I use more energy, I started to recognize the different forms of engagement when we watch films in a professional context. When I see a piece, I always wonder how a curatorial project signed by me could contribute for that film to come to light or be seen with other eyes, as well as which conversations are no longer carried out around certain works.

The craft of curatorship does not have an exact formula. The journeys that led many of us to this profession are different, as illustrated by the panoramic classes of the Political Education of the Eye, conceived by Janaína Oliveira and delivered at the 2020 edition of the Black Cinema Meeting Zózimo Bulbul: Brazil, Africa, Caribbean and Other Diasporas. The reasons that mobilize us to engage in the presentation of films to an imagined audience diverge immensely.

Thus, this text does not aim to be a guide or a manual where aspirants will find the answers to a mathematical puzzle. It is a gesture of sharing. It represents an effort to demystify a professional activity, clear the horizon and present tangible milestones in the evolution of a career, a notion very dear to the work of Nicho 54, an institute I have co-founded alongside Fernanda Lomba and Raul Perez.

In a very summarized and panoramic way, that is how I became a curator and I have been “training” in curatorship. These were the paths for the development of a voice. May you develop yours too.

CINEMA NEGRO, CURADORIA E OPACIDADE

Janaína Oliveira

A negridade é a africanidade em estado de levante constante.

Arthur Jafa¹

Em 2017, Tessa Boerman, então curadora do International Film Festival Rotterdam, programou o curta-metragem *Kbela* (2015), de Yasmin Thayná, na mostra *Panafrican Cinema Today* (PACT). Boerman, que achou o filme em uma busca online, convidou Thayná para o Festival, que por sua vez, propôs a exibição de *Alma no Olho* junto a *Kbela*. Segundo Thayná, era uma forma de ao mesmo tempo homenagear Bulbul e também fornecer algum grau de contextualidade sobre o cinema negro brasileiro para um público internacional.² Impressionada com a potência de ambos os filmes, Boerman juntamente com Peter Van Hoff decidem fazer no ano seguinte uma mostra mais ampla. Foi nesse momento, então, que fui convidada para fazer a curadoria dessa mostra que, centrada na figura de Bulbul e sua influência contemporânea, se chamou *Soul in the eye: Zózimo Bulbul's legacy and the contemporary black brazilian cinema*.³

Era a primeira vez que Bulbul recebia uma homenagem em um grande festival internacional. Era a primeira vez que o cinema negro brasileiro ganhava um destaque dessa natureza fora do país. Por esse motivo, atendo ao convite da *Semana de Cinema Negro de Belo Horizonte* para participar desse diálogo sobre curadoria em cinema, resolvi compartilhar aqui algumas das questões que estavam presentes naquele processo e seguem ainda hoje no horizonte das minhas práticas.

Como enunciado no título, a mostra foi composta por quatro longas metragens, vinte e quatro curtas produzidos entre 2013 e 2019⁴ e também um programa de debate com cineastas presentes, uma *masterclass* com Gabriel Martins e uma performance de Jota Mombaça. Abrindo a mostra estava *Abolição* (1988), primeiro e único longa dirigido por Bulbul. Os demais longas, *Temporada* (2018), de André Novais de Oliveira, *Ilha* (2019), de Glenda Nicácio e Ary Rosa, e a estreia mundial de *Meu amigo Fela* (2018), de Joel Zito Araújo, diretor que foi contemporâneo de Bulbul (ainda que mais jovem), tiveram projeções individuais seguidas de debate com os realizadores. Para além da homenagem e o cenário atual representado nos longas metragens, no cerne da proposta curatorial estava

1. "Blackness is africanity in a state of constant emergency". Fala de Arthur Jafa durante debate mediado por Greg Tate durante a 72a edição do Locarno Film Festival. Disponível em <<https://www.facebook.com/LocarnoFilmFestival/videos/360863258183403/>>.

2. Com vinte e três minutos de duração, *Kbela*, dirigido por Yasmin Thayná, é um marco na história dos curtas metragens no cinema nacional. Um marco duplo de visibilidade, pois ao mesmo tempo em que foi um dos curtas mais vistos no país nos últimos anos, com uma intensa trajetória de circulação dentro e fora do país, é também de apagamento pois "o filme permaneceu ausente da grande maioria dos festivais brasileiros até um ano após o seu lançamento" (CESAR, 2017, p. 116). É preciso dizer ainda que o convite para o IFFR não foi noticiado nem nos veículos hegemônicos da imprensa nacional, nem pela ANCINE e também o então conselheiro do Festival, contratado para enviar filmes do Brasil, ignorou *Kbela*.

3. Em um momento em que se faz urgente discutir os processos de descolonização desse lugar de poder que é a curadoria, é preciso dizer que toda a elaboração da mostra *Soul in the eye* se deu de maneira horizontal e com total liberdade para criação da proposta.

4. Para conferir a lista de todos os filmes com sinopses: <[https://iffr.com/en/programme/2019/a-z?section\[79761\]=79761](https://iffr.com/en/programme/2019/a-z?section[79761]=79761)>.

a intenção de montar um panorama orientado pelas possibilidades estéticas opositivas, como diz bell hooks, inidentificáveis nos filmes, de modo a evitar os enquadramentos convencionais daquilo que se espera das experiências negras no cinema.

Em termos teóricos, esse desejo se alinha às demandas dos estudos de cinema negro de avançar as reflexões sobre as dimensões estéticas dos filmes, deixando em segundo plano, de certo modo, as análises centradas nas questões contextuais que dominam as reflexões sobre o tema. Pois, tão importante quanto delimitar minimamente os marcos de historicidade do cinema negro contemporâneo, é de igual importância deslocar-se do paradigma da verossimilhança que orientou os estudos sobre os cinemas negros não só Brasil como no mundo. Trata-se de refletir para além da suposta, mas muitas vezes assumida, equiparação entre filme e realidade, e compreender o cinema negro como arte, tal como clama Michael Gillespie em *Film Blackness*, pois “o filme negro não representa uma hermenêutica fechada; representa uma vasta abundância” (GILLESPIE, 2016, p. 12).

Portanto, quando penso em cinema negro em meus processos de curadoria e seleção de filmes, sou movida pelo interesse profundo em olhar para além do trauma ainda que com ele. Olhar com o abismo como sugere o poeta e ensaísta martiniquense Édouard Glissant.⁵ Ou ainda, sentindo-me compelida a atender ao chamado de Fred Moten no filme de Arthur Jafa, *Dreams Are Colder than Death* (2015), quando defende que a “negridade pode ser amada e deve ser defendida”,⁶ pois há nas experiências negras no cinema uma “potência de expansão infinita” (FREITAS, 2020, p. 203).

No esforço, então, de dialogar com temas que as historicidades consagraram como sendo “propriamente negro”, que correspondem ao paradigma da verossimilhança entre vidas negras e cinema, mas não me fechando nesses temas, para o programa dos curtas-metragens da mostra *Soul in the eye*, propus cinco eixos que funcionaram como um primeiro esboço para as reflexões sobre as dimensões estéticas presentes nos filmes do cinema negro brasileiro contemporâneo. Esses eixos não eram nem propostas universais, tampouco categorias fechadas. Eram linhas de diálogos possíveis com a atualidade e a inventividade que acredito que os filmes engendram. E, como toda curadoria é antes de tudo um processo de exclusão, há uma gama imensa de filmes que poderiam ter feito parte dessa seleção na época, mas ficaram de fora, uma imensidão de obras que poderiam entrar depois. A compilação dos curtas metragens foi dividida nas seguintes sessões: Negridade opositiva (*Oppositional blackness*), Fluxos e reconexões (*Fluxus and Reconections*), Re-existências (*Re-existences*), Ordinariamente e negro (*Ordinarily and Black*), Intensidade (*Intensities*).

Oppositional blackness se conectava de forma direta com o propósito da descolonização das identidades, reelaborando sobre traumas e fabulando sobre experiências negras em uma sociedade historicamente racista. Operando, nesse sentido, o duplo processo de negação e reinvenção mencionado por Grada Kilomba, com base em hooks e Stuart Hall (Kilomba, 2016, p. 11). Processo segundo o qual a oposição é um ato criativo

5. Diz Glissant: “para nós, e sem exceção, e por mais distância que possamos manter, o abismo é também uma projeção e uma perspectiva do desconhecido. Além do abismo, apostamos no desconhecido. Nós tomamos partido neste jogo do desconhecido” (Glissant, 1997, p. 8).

6. Esse argumento é retomado aqui em consonância com a menção de Moten que Gillespie faz em *Film Blackness*. Ainda, em “Blackness and nothingness”, Moten desenvolve em certo sentido os argumentos dessa relação entre Blackness e amor. In *The South Atlantic Quarterly* 112:4, Fall 2013.

libertador, um primeiro e necessário passo para romper as cadeias hegemônicas que restringem as vidas das pessoas negras, tal como Bulbul em *Alma no Olho*. Nessa sessão constavam os filmes: *Alma no Olho* (Zózimo Bulbul, 1973), *Pattaki* (Everlane Moraes, 2019), *Experimentando Vermelho no Dilúvio* (Michelli Mattiuzzi, 2016), *Kbela* (Yasmin Thayná, 2015), *Quantos eram pra tá* (Vinícius Silva, 2018).

A proposta de *Fluxus and Reconnections* se centrou na atualização das perspectivas afro-diaspóricas, fabulando sobre as narrativas acerca origens e das memórias muitas vezes perdidas, significando e re-significando os vínculos com o continente africano. Identifico na urgência em atualizar ou refazer os laços com nossa própria história e ancestralidade uma das necessidades contemporâneas dessa geração. Nessa sessão estavam os filmes: *Pequena África* (Zózimo Bulbul, 2002), *Elekô* (Mulheres de Pedra, 2015), *Merê* (Urânia Munzanzu, 2017), *Pontes sobre abismos* (Aline Motta, 2018), *Travessia* (Safira Moreira, 2017), *NoirBLUE - deslocamentos de uma dança* (Ana Pi, 2018).

Re-existences, refletiu a ideia de quando existir é resistir, reescrever a forma de existência no mundo para tornar possível a vida. A inventividade da vida e cultura negra transposta para tela, através de modos de resistência à violência e ao ódio com afeto e criatividade. A sessão foi composta pelos filmes: *Aniceto do Império em Dia de Alforria* (Zózimo Bulbul, 1981), *Rainha* (Sabrina Fidalgo, 2018), *Afronte* (Bruno Victor e Marcus Azevedo, 2018), *Assim* (Keila Serruya, 2013), *BR3* (Bruno Ribeiro, 2018).

Ordinarily and Black, afirmou a instância revolucionária de ver a vida cotidiana das pessoas negras nas telas. Historicamente, quando se trata da presença negra nas imagens em movimento, os estereótipos negativos constituem um dos principais problemas presentes nas telas. Como consequência, também olhando historicamente para o desenvolvimento de filmes negros, grande parte deles se dedica a construir contra-representações, respostas a esse imaginário negativo construído durante séculos e ampliado e aperfeiçoados pelo cinema. A ideia presente em “Ordinariamente e Preto” é que o cotidiano, o rotineiro, o não extraordinário são possíveis na tela para as pessoas negras. Para quem “apenas ser”, sem atitudes heroicas ou redentoras, sem ter que morrer, brigar contra ou sobreviver ao racismo, apenas estar e ter afetos complexos e multifacetados, é um gesto revolucionário. *Dia de Jerusa* (Viviane Ferreira, 2014), *O Som do Silêncio* (David Aynân, 2017), *Peripatético* (Jéssica Queiroz, 2017), *Nada* (Gabriel Martins, 2017), eram os filmes para essa sessão.

Intensities foi uma sessão que tratou de afecções e imaginação sem limites, seja na vida cotidiana ou na extração criativa, integra-se o extraordinário ao ordinário, onde tudo é possível. Isto é, sem se importar com o paradigma da verossimilhança, ou a lógica da transparência que orienta as epistemologias ocidentais segundo Glissant (2019, p. 190), onde dialogar com pressupostos de realidade não significa a redução a uma explicação, pois são mantidas as singularidades irredutíveis, convidando quem assiste a movimentar outras ferramentas de fruição. Na sessão estavam os filmes: *Eu, Minha Mãe e Wallace* (Eduardo Carvalho e Marcos Carvalho, 2018), *Perpétuo* (Lorran Dias, 2018), *Cartuchos de Super Nintendo em Anéis de Saturno* (Leon Reis, 2018) e *Quintal* (André Novais Oliveira, 2015).

De fato, da mostra de 2019 até agora, o aumento exponencial da quantidade de filmes ampliou os sentidos pensados para os eixos e reflexões propostos na *Soul in The Eye*, alargando as possibilidades estéticas – “estranhas e opositivas” – sinalizadas

ali. Pensando nos muitos filmes que foram realizados depois (ou que não entraram na seleção na época), percebo, por exemplo, a expansão das ideias de oposição e reinvenção presente na proposta do *Oppositional Blackness* como na releitura das imagens de arquivo da própria história do cinema negro feito por Fabio Rodrigues Filho em *Tudo que é apertado rasga* (2019). Ou ainda a potencialização do pensar as *Re-existências* que se conectam em *Negrum3* (2019), curta premiado de Diego Paulino ou em *Perifericu* (2019), dirigido coletivamente por Nay Mendl, Vita Pereira, Rosa Caldeira, Stheffany Fernanda, ou a explosão de *Intensidades em República* (2020), de Grace Passô – curta produzido durante o período do isolamento social que tensiona de forma muito perspicaz a distopia do real que é viver no Brasil (se é que o Brasil existe).

Ainda que as minhas pesquisas e práticas curatoriais sigam mapeando e refletindo de forma ampla as proposições estéticas presentes na produção contemporânea negra contemporânea, uma das dimensões que mais tem me interessado é aquela expressa na sessão *Ordinarily and Black* e suas possíveis conexões com outras produções. Por exemplo, em 2019, no *Encontro de Cinema Negro Zózimo Bulbul* propus esse nome para retrospectiva inédita no Brasil do cineasta Kevin Jerome Everson, costurando assim as reflexões sobre as estéticas contemporâneas que nos atravessam na diáspora. Considerando o acirramento das violências contra corpos negros, seja diretamente com episódios generalizados mundo afora de abusos físicos pela polícia, seja indiretamente pelo racismo estrutural de Estados que expõem comunidades negras durante à pandemia de Covid-19, mais do que nunca as expressões do cotidiano nas telas são, a meu ver, fundamentais atuando de múltiplas formas na mobilização de um repertório imagético de cuidado ou cura, para retomar a etimologia da palavra curadoria oriunda do latim *curare*.

Pensar sobre as dimensões estéticas dos filmes possibilita deslocamentos nos modos de conhecer tradicionalmente consagrados aos filmes negros, estabelecendo relações outras entre as singularidades irredutíveis assistidas e vividas. De modo que, inspirada na ideia de opacidade de Glissant, penso o cinema negro como “a prática do indivíduo social não fixa, mas em relação. É, portanto, uma prática inventiva (de opacidade) e não explicativa (de transparência / diferença)”. Essa insistência na opacidade vai contra o paradigma da verossimilhança e da lógica da transparência que dominam as epistemologias ocidentais. Com as singularidades dessas experiências preservadas em suas irredutibilidades, estabelece-se o convite para quem está assistindo a se envolver com outras formas de fruição que não as de expectativa da verossimilhança.

Por fim, num deslocamento do léxico de cura/cuidado que tradicionalmente surgem quando se aborda o trabalho, são essas algumas das reflexões que permeiam a forma como comprehendo curadoria. Curadoria como um gesto duplo que é, primeiramente, uma forma de intervenção. E aqui me alinho a Zózimo Bulbul em sua iniciativa de criação dos Encontros de Cinema Negro preocupado em colaborar para que os lugares de exibição sejam menos excludentes, que filmes de diferentes lugares, perspectivas e posicionalidades possam ser vistos e apreciados e comentados e sentidos. Mas não só. Pois, também comprehendo meus processos como um gesto de oferta.⁷ No sentido literal de uma oferenda na qual cada um leva o que quiser, como quiser e se quiser, das

7. Formular sobre minha prática curatorial como oferta foi uma imagem que surgiu após ouvir Cauleen Smith em um registro de áudio para mostra “Radical Acts of Care”, curada por Greg de Cuir Jr em 2020 para o Media City Gallery. <https://mediacityfilmfestival.com/exhibitions/radical-act-of-care/>

experiências que estão sendo propostas. Mas as possibilidades estão lá, presentes em cada seleção, em cada sessão, em cada debate, em cada atividade formativa (workshops, seminários, cursos etc.) que possam vir a compor programação ou o mesmo o desenho curatorial. A ênfase aqui sobre a possibilidade relacional, aos moldes propostos por Glissant em sua *Poéticas da Relação*, dialoga com uma das singularidades que atraíram parte das minhas atividades, isto é, o fato de que em grande parte se destinam a audiências não brancas.

» Parte dessas reflexões encontram-se no artigo “With the Alma no olho: Notes on Contemporary Black Brazilian Cinema” publicado na revista *Film Quarterly* em dezembro de 2020. *Film Quarterly* (2020) 74 (2): 32–38.

Referências

- CAMPT, Tina. Black Visuality and the practice of refusal. *Women & Performance*. Feb. 25th, 2019. Disponível em: <<https://www.womenandperformance.org/ampersand/29-1/campt>>.
- CESAR, Amaranta. Qual o lugar da militância no cinema brasileiro contemporâneo? Interpelação, visibilidade e reconhecimento. *Revista Eco Pós. Imagens do Presente*. v.20 n.2, 2017.
- FREITAS, Kênia. Afrofabulações e opacidade: estratégias de criação do documentário negro brasileiro contemporâneo. In: LAERCIO, Ricardo (org). *Pensar o documentário: textos para um debate* Recife: Ed. UFPE, 2020.
- GILLESPIE, Michael Boyce. *Film blackness: American cinema and the idea of black film*. Durham: Duke University Press, 2016.
- GLISSANT, Édouard. *Poetics of Relation*. Michigan: The University of Michigan Press, 2019.
- HOOKS, bell. An Aesthetic of Blackness: Strange and Oppositional. In: HOOKS, bell. *Yearning: Race, Gender and Cultural Politics*. New York: Routledge, 2015.
- KILOMBA, Grada. *Plantation Memories. Episodes of Everyday Racism*. Munich: UNRAST Verlag, 2016.
- OLIVEIRA, Janaína. Kbela and Cinzas: The Black cinema in the feminine from “Dogma Feijoada” to nowadays. In: SIQUEIRA, Ana [et al]. *Belo Horizonte International Short film Festival – Fest-Curtas BH* (Catalog). Belo Horizonte: Fundação Clóvis Salgado, 2018. Disponível em: <http://www.festivaldecurtashb.com.br/wp-content/uploads/2018/08/20_FESTCURTASBH_online.pdf>.

BLACK CINEMA, CURATORSHIP, AND OPACITY

Janaína Oliveira

Translation: Karoline Melo

Blackness is africanity in a state of constant emergency.

Arthur Jafa¹

In 2017, Tessa Boerman, at that time curator of the International Film Festival Rotterdam, programmed the short film *Kbela* (2015), by Yasmin Thayná, in the *Pan-African Cinema Today* (PACT) section. Boerman, who found the film on an online research, invited Thayná to the Festival, which, in turn, proposed screening *Soul in the eye* along with *Kbela*. According to Thayná, it was a way of paying a tribute to Bulbul and also providing some context to the Brazilian black cinema for the international audience.² Boerman, who was amazed by the power of both films, decided to make, along with Peter Van Hoff, a wider section in the following year. Hence, at that moment, I was invited to be the curator of that section, which—centered in the figure of Bulbul and his contemporary influence—it was named *Soul in the eye: Zózimo Bulbul's legacy and the contemporary black Brazilian cinema*.³

It was the first time that a huge international festival was paying a tribute to Bulbul. It was the first time that the Brazilian black cinema was put in this kind of spotlight abroad. For that reason, responding to the invite of *Belo Horizonte Black Film Week* to be a part of this dialog about film curatorship, I decided to share some of the questions of that process and of which are even now in the range of my works.

As set out in the title, the section was composed of four featured films; twenty-four short films made between 2013 and 2019;⁴ a talk program with filmmakers; a masterclass by Gabriel Martins; and a performance by Jota Mombaça. *Abolition* (1998), the one and only feature directed by Bulbul, was the film that opened the section. The other ones—*Long Way Home* (2018), by André Novais de Oliveira; *Ilha* (2019), by Glenda Nicácio and Ary Rosa; and the world premiere of *My Friend Fela* (2018), by Joel Zito Araújo, a filmmaker who was a contemporary with Bulbul (despite his younger age)—had individual screenings followed by talks with the filmmakers. Beyond the tribute and the current scenario represented in the feature films, at the core of the curatorial proposal, there

1. Arthur Jafa said that in a debate led by Greg Tate at the 72nd annual Locarno Film Festival. Available at: <<https://www.facebook.com/LocarnoFilmFestival/videos/360863258183403/>>.

2. *Kbela*, a twenty-three-minute short film directed by Yasmin Thayná, is a milestone in the history of short films in Brazilian cinema. It is a double milestone, one of visibility and another of deletions. That happens because it was one of the most-watched short films in the country in the last few years, with an intense circulation within and abroad; and, at the same time, “the film was absent from the majority of Brazilian festivals even one year after its release” (CÉSAR, 2017, p. 116). It is also important to say that the invite to the IFFR was not reported by any hegemonic vehicles of the national press nor by the ANCINE and the Festival counselor at that time, hired to send Brazilian films; they all have ignored *Kbela*.

3. At a time when it is urgent to discuss decolonization processes in the place of power that is curatorship, it is important to say that all the elaboration of *Soul in the eye* happened in an integrated way and with total freedom to create the project.

4. See the list with all the films and synopsis: <[https://iffr.com/en/programme/2019/a-z?section\[79761\]=79761](https://iffr.com/en/programme/2019/a-z?section[79761]=79761)>.

was an intention of setting up an overview guided by the oppositional aesthetic possibilities, as bell hooks says, unidentifiable in the films, in a way to avoid the conventional frameworks of what is expected from black experiences in film.

In theoretical terms, this desire is aligned with the demands of the black film studies to advance the reflections about the aesthetic dimensions of the films, pushing into the background, to some extent, the centered analysis on contextual questions that rule the reflections on the theme. So, slightly demilit the milestones of the historicity of contemporary black cinema is as important as moving away from the paradigm of verisimilitude that guided studies on black films not only in Brazil but in the world. It is about reflecting, apart from the supposed—although proved on many occasions—equivalence between films and reality to understand black cinema as art, just like Michael Gillespie claims in *Film Blackness*, because “Black film does not represent a closed hermeneutics; it represents a vast abundance” (GILLESPIE, 2016, p. 12).

Therefore, when I think about black cinema in my curatorial and film selection processes, I am motivated by the deep interest in looking beyond the trauma, even though along with it. Looking with the abyss, as posited by the Martinican poet and essayist Édouard Glissant.⁵ Or yet, feeling compelled to answer Fred Moten’s call in Arthur Jafa’s film, *Dreams Are Colder than Death* (2015), when he argues that “blackness can be loved and must be defended”,⁶ since there is a “potency of infinite expansion” in black cinema experiences (FREITAS, 2020, p. 203).

Thus, in an effort to dialog with themes that the historicities consecrate as being “properly black,” which correspond to the paradigm of verisimilitude between black lives and cinema, but not only these themes, to the short film program in the *Soul in the eye* section, I proposed five axes that worked as a first outline to the reflections on aesthetic dimensions on films of the contemporary Brazilian black cinema. These axes, however, were not universal propositions nor closed categories. They were possible lines of dialog with the present and the inventiveness that I believe the films engender. And since every curatorship is, above all, an exclusion process, there is a vast array of films that could have been part of this selection at that time but were off, an immensity of works that could be in it later. That being so, the short films compilation was divided into the following programs: *Oppositional blackness; Fluxus and Reconnections; Re-existences; Ordinarily and Black; and Intensities*.

Opposition blackness was directly connected with the purpose of decolonizing identities, reworking traumas, and fabulating on black experiences in a historically racist society—for that matter, operating this double process of negation and reinvention mentioned by Grada Kilomba, based on bell hooks and Stuard Hall (KILOMBA, 2016, p. 11). The process whereby the opposition is a liberating creative act, the first and necessary step to break with the hegemonic chains that restrict black people’s lives, as does Bulbul in *Soul in the Eye*. The films screened in this program was: *Soul in the eye* (1973), by Zózimo

5. According to Glissant: “For us, and without exception, and no matter how much distance we may keep, the abyss is also a projection of and a perspective into the unknown. Beyond its chasm we gamble on the unknown.” (Glissant, 1997, p. 8).

6. I take up this argument in accord with the mention of Moten by Gillespie in *Film Blackness*. Also, in “Blackness and nothingness,” Moten develops in a certain way the arguments of this relation between Blackness and love. In *The South Atlantic Quarterly* 112:4, Fall 2013.

Bulbul; *Pattaki* (2019), by Everlane Moraes; *Experimentando Vermelho no Dilúvio* (2016), by Michelle Mattiuzzi; *Kbela* (2015), by Yasmin Thayná; and *Quantos eram pra tá?* (2018), by Vinícius Silva.

The proposition of *Fluxus and Reconnections* was centered in the update of Afro-diasporic perspectives, fabulating on narratives about origins and many times lost memories, signifying and re-signifying the bonds with the African continent. I identify the urge in updating or redoing bonds with our own history and ancestrality as one of the necessities of this contemporary generation. In this program, the films screened were: *Little Africa* (Zózimo Bulbul, 2002); *Elekô* (Mulheres de Pedra, 2015); *Merê* (Urânia Munzanzu, 2017); *Bridges over the Abyss* (Aline Motta, 2018); *Travessia* (Safira Moreira, 2017); *NoirBLUE – Displacements of a Dance* (Ana Pi, 2018).

On the other hand, *Re-existences* reflected on the idea of when existing is resisting, rewriting the way of existing in the world in order to make life possible. The inventiveness of black life and culture was transposed to the screen through means of resisting violence and loathing with affection and creativity. The program was composed of the films: *Anicento from Império on a Day of Emancipation* (Zózimo Bulbul, 1981); *Queen* (Sabrina Fidalgo, 2018); *Afronte* (Bruno Victor, and Marcus Azevedo, 2018); *Assim* (Keila Serruya, 2013); *BR3* (Bruno Ribeiro, 2018).

Ordinarily and Black affirmed the revolutionary instance of seeing the daily life of black people on screen. Historically, when it comes to the black presence in moving images, negative stereotypes are one of the main problems present on screen. As a consequence, historically looking to the development of black films, most of them are dedicated to building counter-representations, responses to this negative imaginary that was formed along the centuries and expanded and improved by the cinema. The idea of “Ordinarily and Black” is that everyday life, the commonplace, the ordinary, are possible on the screen to black people. For those who “just being”—with no heroic or redeeming attitudes, without dying, fighting against, or surviving racism, just being and having complex and multifaceted affections—is a revolutionary act. To this program, the films were: *Jerusa's Day* (Viviane Ferreira, 2014); *The sound of silence* (David Aynân, 2017); *Peripatético* (Jéssica Queiroz, 2017); *Nothing* (Gabriel Martins, 2017).

Intensities was a program that spoke on affections and imagination with no limits, whether in daily life or the creative extrapolation, where the extraordinary and the ordinary were integrated, where everything was possible. That is, regardless of the paradigm of verisimilitude, or the logic of transparency that guides the occidental epistemologies, according to Glissant (2019, p. 190), where dialoguing with reality suppositions does not mean the reduction of an explanation, since the relentless singularities are maintained, inviting who are watching to use other fruition tools. The films in this session were: *Me, Mom and Wallace* (Eduardo Carvalho, and Marcos Carvalho, 2018); *Perpétuo* (Lorran Dias, 2018); *Super Nintendo's Cartridge in Saturn's Rings* (Leon Reis, 2018); and *Backyard* (André Novais Oliveira, 2015).

In fact, from the 2019 section until now, the exponential increase of the number of films has expanded the senses thought to the axes and reflections proposed in *Soul in the eye*, broadening the aesthetic possibilities—“odd and oppositional”—that were indicated there. Thinking of the many films made after that (or that were not considered in the selection at that time), I see, for example, the expansion of opposition and rein-

vention ideas in the proposition of *Oppositional Blackness*, such as the reinterpretation of archive images of the black cinema history made by Fabio Rodrigues Filho in *Pressed, Ripped Apart* (2019). Or even the potentiation of thinking *Re-existences* that are connected in *Negrum3* (2019), an awarded short film by Diego Paulino; or in *Perifericu* (2019), collectively directed by Nay Mendl, Vita Pereira, Rosa Caldeira, Stheffany Fernanda; or the explosion of *Intensities* in *República* (2020), by Grace Passô—a short film produced during the social isolation period that perceptively stress the real dystopia that is living in Brazil (that is, if Brazil truly exists).

Yet my research and curatorial practices still map and vastly reflect the aesthetic propositions present in the contemporary black production, one of the dimensions that have been more interesting to me is the one expressed in the *Ordinarily and Black* program and its possible connections with other productions. For example, in 2019, in the *Zózimo Bulbul Black Cinema Meeting*, I proposed this name to the unprecedented retrospective in Brazil of the filmmaker Kevin Jerome Everson, stitching together the reflections about contemporary aesthetics that passes through us in the diaspora. Taking into consideration the increasing acts of violence against black bodies, directly—with widespread episodes of police brutality around the world—or indirectly—by structural racism of nations that expose black communities during the COVID-19 pandemics,—more than ever, the expressions of the daily life on screens are fundamental, from my perspective, acting in multiple ways to mobilize an imagetic repertoire of care and cure, to resume the etymology of the word curatorship, which comes from the Latin *curare*.

To think about the aesthetic dimension of films makes possible the displacement in the ways of knowing traditionally consecrated to black films, establishing other relations between irreducible singularities that are watched and lived. Thereby, inspired by Glissant's opacity idea, I think black cinema as “the practice of the social individual that is not fixed, but in relation. Hence, it is an inventive practice (of opacity) and not explanatory (of transparency/difference).” This insistence on opacity goes against the paradigm of verisimilitude and the logic of transparency that dominates occidental epistemologies. Since the singularities of these experiences find themselves preserved in their irreducibility, those who are watching are invited to get involved with other forms of fruition that are not the one of expectation of verisimilitude.

In conclusion, in a displacement of the cure/care lexicon that traditionally appears when talking about the practice, these are some of the reflections that permeate how I understand curatorship. Curatorship, as a double gesture that is, at first, a form of intervention. And here, I align myself with Zózimo Bulbul in his initiative of creating Black Cinema Meetings concerned about collaborating so that screening venues be less excluding, that films from different places, perspectives, and positionalities may be seen, and appreciated, and commented, and felt. But not only that. For I also understand my processes as an offering gesture.⁷ In the literal sense of an offering, in which each person brings what they want, how they want, and if they want—of the experiences that are being proposed. However, the possibilities are there, present in every selection, in every film screening, in every debate, in every training activity (workshops, seminars,

7. Formulating about my curatorial practice as an offer was an image that emerged after listening to Cauleen Smith in an audio recording to the “Radical Acts of Care” show, curated by Greg de Cuir Jr in 2020 to the Media City Gallery. <https://mediacityfilmfestival.com/exhibitions/radical-act-of-care/>

courses, etc.) that may come to be part of the program or even the curatorial design. Here, the emphasis on the relational possibility—as proposed by Glissant in *Poetics of Relation*,—dialogs with one of the singularities that cross part of my activities; that is, the fact that, in large part, they are destined to non-white audiences.

>> You can find part of these reflections in the article “With the *Alma no olho*: Notes on Contemporary Black Brazilian Cinema,” published in the magazine *Film Quarterly* in December 2020. *Film Quarterly* (2020) 74 (2): 32–38.

References

CAMPT, Tina. Black Visuality and the practice of refusal. *Women & Performance*. Feb. 25th, 2019. Available at: <<https://www.womenandperformance.org/ampersand/29-1/campt>>.

CÉSAR, Amaranta. Qual o lugar da militância no cinema brasileiro contemporâneo? Interpelação, visibilidade e reconhecimento. *Revista Eco Pós. Imagens do Presente*. Volume 20, No. 2, 2017.

FREITAS, Kênia. Afrofabulações e opacidade: estratégias de criação do documentário negro brasileiro contemporâneo. In: LAERCIO, Ricardo (org.) *Pensar o documentário: textos para um debate* Recife: Ed. UFPE, 2020.

GILLESPIE, Michael Boyce. *Film blackness: American cinema and the idea of black film*. Durham: Duke University Press, 2016.

GLISSANT, Édouard. *Poetics of Relation*. Michigan: The University of Michigan Press, 2019.

HOOKS, bell. “An Aesthetic of Blackness: Strange and Oppositional”. In hooks, bell. *Yearning: Race, Gender and Cultural Politics*. New York: Routledge, 2015.

KILOMBA, Grada. *Plantation Memories. Episodes of Everyday Racism*. Munich: UNRAST Verlag, 2016.

OLIVEIRA, Janaína. Kbela and Cinzas: The Black cinema in the feminine from “Dogma Feijoada” to nowadays. In: SIQUEIRA, Ana [et al]. *Belo Horizonte International Short film Festival - FestCurtas BH* (Catalog). Belo Horizonte: Fundação Clóvis Salgado, 2018. Available at: <http://www.festivaldecurtasbh.com.br/wp-content/uploads/2018/08/20_FESTCURTASBH_online.pdf>.

UM NOVO OLHAR/ LUGAR DA CURADORIA

Layla Braz

Creio ser importante começar dizendo que eu, Layla Braz, não escrevo este texto a partir de um campo de pesquisa, mas sim de um lugar de experiências vividas.

Realizei o trabalho de curadoria em dois festivais, duas vezes para a Mostra Contemporânea Brasileira do forumdoc.bh – Festival do Filme Documentário e Enográfico de Belo Horizonte, e uma vez para o FestCurtasBH – Festival Internacional de Curtas de Belo Horizonte. Cada uma dessas experiências, vivi de forma distinta e falarei um pouco delas, de como o pensamento curatorial foi se formando em mim.

Foi inesperado o primeiro convite para realizar a curadoria do forumdoc.bh.2018, eu pensava e discutia os filmes de forma muito particular, com grupos de amigos e comigo mesma. Compartilhar mais abertamente desse processo e escolher quais filmes iriam ser exibidos no festival era diferente, pois muitas coisas são definidas quando selecionamos quais serão aqueles que, ao serem contemplados, terão visibilidade por conta das questões que suscitam, e daí propormos as sessões e debates em torno deles – a responsabilidade é grande.

Foi um primeiro processo relativamente bom, conseguia colocar minhas opiniões sobre os filmes, apontar os motivos para as permanências ou saídas, pude enxergar de onde vem a maioria das produções nacionais e descobri por que algumas obras cinematográficas podem não ter chances em festivais, pelo menos não naquele contexto. Nessa primeira experiência, já se foi posto a necessidade de uma equipe curatorial múltipla, pois é essa multiplicidade de corpos, no corpo curatorial, que aponta a importância da permeância de algumas realizações, propondo pensar localidades e contextos.

A minha segunda experiência em curadoria veio no ano seguinte, junto ao 21º FestCurtasBH. Para esse trabalho, eu já estava mais preparada, tinha realmente me dedicado a pensar mais profundamente os filmes e estava acessando muito mais discussões sobre diversas produções do Brasil e de outras diásporas, estava conhecendo quem fazia cinema aqui no país e de que forma. Como era um festival de curtas-metragens, assisti muito mais filmes do que na experiência anterior, constatando um aumento significativo no número de títulos por estado, bem como as experimentações, a multiplicidade de olhares e principalmente a diversidade étnica racial das realizadoras e realizadores.

O meu olhar se voltou para cinematografias realizadas por pessoas negras e daí busquei saber *quem, o quê e de que formas* esses cinemas estavam sendo produzidos, mas o que mais se destacou era como aqueles filmes me tocavam de forma pessoal. Havia uma pluralidade de produções que tratavam as questões da negritude de forma diferente do que eu já havia visto, realizações que partiam do lugar de vivências daquelas realizadoras e realizadores. Nesse momento, o *pessoal* se esbarrou no processo curatorial e aparentemente isso não era permitido. Veio-me o questionamento: como selecionar filmes que te ferem pessoalmente? Como selecionar um filme que você sabe que fere tantas outras pessoas iguais a você? Vale selecionar filmes para trazermos a questão para o debate? Naquela ocasião, eu achei que não valia e lutei por essa crença, até hoje não me arrependo de ter lutado pelo que eu acreditava, mas o que isso me custou?

Confesso que na terceira experiência em curadoria, uma vez mais para o forum-doc.bh, eu pensava muito em quais espaços curoriais gostaria de estar, quais reflexões eu poderia trazer que, ao compartilhar, as pessoas entendessem minha argumentação. Eu já havia conhecido algumas pessoas que estavam passando por processos parecidos com os meus. Havia conhecido festivais que se construíam de outras formas, e essas formas faziam muito mais sentido para o que eu estava desejando desenvolver, ciente de que aquele processo curatorial ainda não era o que eu estava buscando.

Outras experiências de curadoria não vieram, por se tornarem muito mais espaços de trauma.

Poder/Possibilidade

Cura?!

“O que precisamos agora é de uma cinefilia que esteja em pleno contato com seu momento presente global – que o acompanhe, que se move e viaje com ele. Não importa o quanto ardente e apaixonado seja nosso amor por esse meio, o mundo é maior e vastamente mais importante do que o cinema” (SHAMBU, 2020). Ouvi essas palavras pela primeira vez no Encontro de Cinema Negro Zózimo Bulbul, durante a imersão *Modos de Ver: Curadoria e Descolonização*, evento idealizado e organizado por Janaína Oliveira, que reuniu diversos curadores, programadores e produtores de festivais do Brasil e de outras diásporas.

Foi Kênia Freitas quem citou Girish Shambu na imersão e nesse momento eu entendi os meus desejos em relação ao cinema e ao trabalho com curadoria. Entendi o que eu buscava nos filmes e como era esse pensamento que me guiava na hora de trabalhar com curadoria e até mesmo com produção (que é o meu trabalho principal).

Todos sabemos do lugar de poder que uma curadora ou curador tem. Acho importante lembrar quem esteve nesse espaço por tantos anos. A partir daí tenho questionamentos que acredito que valem a pena sempre serem levantados: quem ainda está na maioria dos espaços curoriais? Alocando meu olhar totalmente para pessoas negras e indígenas, quantas dessas pessoas nós vemos em espaços curoriais? Quando temos pessoas negras e indígenas na curadoria, por que apenas uma ou duas, por que não podem ser a maioria? Por que existe um teto de quantos filmes de pessoas negras e indígenas nós podemos selecionar? Essas são questões para as quais não tenho resposta, porque essas perguntas são para a maioria dos festivais tradicionais e hegemônicos que temos no Brasil.

O poder é um lugar de possibilidade, no cinema é a possibilidade de apresentar ao público ou não certo filme, dar a esse público a possibilidade de ver/fabular, entender ou não um filme. Essa possibilidade de conhecer ou não certas cinematografias passa desde a escolha do que será programado para ser exibido na sessão da tarde, o que será ou não exibido nas universidades de cinema, chegando ao que será ou não curado/programado para festivais de cinema. Felizmente, hoje temos curadoras e curadores pelo mundo todo que estão se debruçando pelo cinema não hegemônico, que estão criando festivais e mostras com outra forma de ver e pensar cinema.

A partir daí vem a Cura. Ouvi muito essa associação entre curadoria e cura durante o ano de 2020. Não gosto dessa associação, mas estamos, sim, criando esses novos espaços de compartilhamento sem medos e receios. Espaços de escutas e trocas de vivências a partir do cinema.

Neste momento, eu entro como produtora de um festival, que pensou a equipe, o espaço de curadoria, e o que eu queria construir: um lugar do afeto, da igualdade, de formação para todos, onde ninguém sabia tudo, ninguém tinha vivido tudo, e então cada uma traria suas vivências e experiências para o espaço curatorial. Não participei da curadoria de nenhuma das mostras da 1ª edição da *Semana de Cinema Negro de Belo Horizonte*, mas ouvi algumas conversas das curadoras Natalie Matos, Vanessa Santos e Tatiana Carvalho Costa e confesso que nunca vi discussões como essas nos espaços de curadoria em que eu estive. A possibilidade de falar e ser entendida, de trazer pensamentos novos sem medo de ser julgada, o compartilhamento de vida para além daquele espaço, senti isso ouvindo essas conversas virtualmente.

Os locais de cura existem, não por causa da curadoria, mas sim por causa das pessoas que estão construindo novos olhares e novos espaços para se fazer e pensar curadoria.

Referência

SHAMBU, Girish. Por uma nova cinefilia. 2020. Disponível em: <<http://revistacinetica.com.br/nova/traducao-de-por-uma-nova-cinefilia-girish-shambu/>>. Acesso em: 15/03/2021.

A NEW GAZE/PLACE OF CURATORSHIP

Layla Braz

Tradução: Karoline Melo

I believe it is important to start by saying that I, Layla Braz, do not write this text from a field of research but a place of lived experiences.

I worked as a curator in two festivals, twice for the Brazilian Contemporary Section of the forumdoc.bh – Belo Horizonte's Documentary and Ethnographic Film Festival, and once for the FestCurtaBH – Belo Horizonte International Short Film Festival. I distinctly lived each of these experiences, and I am going to talk a little about them, about how I have developed a curatorial thought.

The first invitation to work as a curator for the forumdoc.bh.2018 was unexpected. I used to think and discuss films in a very particular form, with a group of friends and by myself. It was different to openly share this process and choose which films would be screened at the festival, because we must define many things when we select which films, by having been chosen, will gain visibility for a matter of questions they raise, hence we propose the sessions and debates around them—it is a huge responsibility.

The first process was relatively good. I could express my opinions on the films, to point out the reasons why a film should stay or leave the selection, see where most national production comes from, and I found out why some works could not have chances in festivals, at least not under such circumstances. In this first experience, the need for a diverse curatorial team had been put in place, since it is the diversity of bodies in a curatorial crew that posits the importance of the permanence of some works, making us think of localities and contexts.

My second experience in curatorship came in the next year, alongside the 21st FestCurtaBH. I was more prepared for this job; I had dedicated myself to think deeply about the films, and I was having much more access to discussions on different productions from Brazil and other diasporas—I was getting to know who was making films here and how they were doing it. Due to the fact that it was a short film festival, I have watched many more films than I had in that last experience, noting a significant rise in the number of titles per state, as well as experimentations, a variety of gazes, and mostly the ethnic-racial diversity among the filmmakers.

I have started to drive my look towards filmographies by black people, so I have sought to know who was making those films, what was being made, and on which forms they were being produced; however, what marked me the most was how those films touched me on a personal level. There was a plurality of productions that brought up blackness issues in a different way I had seen until that point, films that came from the place of experience of those filmmakers. At that moment, the curators were struck by the selection process, and apparently, that was not allowed. For that, a question came to me: how to select films that personally hurt you? How to select a film that you know that may hurt so many people like you? Is it worth it to select films in order to bring an issue to the debate? On that occasion, I thought it was not, so I fought for that belief, and to this very day I do not regret having fought for what I believed, but what has it cost me?

I confess that in my third experience in curatorship, once again for the forum-doc.bh, I thought a lot about which curatorial environments I would like to be at, which reflections I could bring that, by sharing, would make people understand my argument. I had already met some people who were passing thought processes just like mine. I had known festivals that were organised in different ways, and these ways made much more sense to what I was wishing to develop, knowing that that curatorial process was not yet what I was searching for.

Other curatorship experiences did not come, for they became much more places of trauma.

Power/Possibility

Cure?!

"What we need now is a cinephilia that is fully in contact with its present, global moment—that accompanies it, that moves and travels with it. No matter how ardent and passionate our love for this medium, the world is bigger and vastly more important than cinema" (SHAMBU, 2020). I have first heard these words at the Black Cinema Meeting Zózimo Bulbul, during the *Modos de Ver: Curadoria e Descolonização* immersion, an event founded and staged by Janaína Oliveira that gathered several festival curators, programmers, and producers from Brazil and other diasporas.

It was Kênia Freitas who brought Girish Shambu at the immersion, and at that moment, I understood my desires towards cinema and my work as a curator. I understood what I was searching for in films and how this thought was the one that guides me when I have to work in curatorship or even in the production field—which is my main job.

We all know the place of power that a curator occupies. I believe it is important to remember who occupied this place for so many years. From that point, I have questions that I believe are always worth raising: who is still in the majority of curatorial environments? Turning my gaze to black and indigenous people, how many of them we see in curatorial environments? When we have black and indigenous people in a curatorial committee, why only one or two, why they may not be the most? Why is there a limit for how many black and indigenous people films we can select? These are questions that I do not have the answer, because these questions are for the majority of traditional and hegemonic festivals that take place in Brazil.

Power is a place of possibility, and, in cinema, it is the possibility of presenting or not a certain film to the public; it is giving this public the possibility of seeing/fabulating, understanding or not a film. This possibility of knowing or not certain filmographies arises from choosing what will be programmed to be broadcasted on the *sessão da tarde*¹, what will or will not be shown in film schools, to what will or will not be selected/programmed in film festivals. Fortunately, nowadays, there are curators around the world who are engaging in a non-hegemonic kind of cinema, who are conceiving festivals and programs based on different ways of seeing and thinking cinema.

From there comes the Cure. I heard a lot about this association between curatorship and cure along 2020. I do not like this association, but we are, indeed, creating these

1. T.N.: *Sessão da Tarde* (in English, Afternoon Session) is a widely known program on Brazilian open television in which are broadcasted films from Monday to Friday in the afternoon.

new environments for sharing with no fears. Environments of hearing and exchanging life experiences existing due to cinema.

This time, I join as a producer in a festival that has thought of the team, the curatorial environment, and what I wanted to create: a place of affection, equality, and training for everyone; a place where no one knew everything, where no one has lived every experience so each person could bring their life experiences to the curatorial environment. I did not took part in the curatorship for any of the sections and programs in this 1st edition of the *Belo Horizonte Black Film Week*, but I have heard some conversations between the curators Natalie Matos, Vanessa Santos, and Tatiana Carvalho Costa, and I confess I had never seen discussions such as those in the curatorial environments I have been at. Having the opportunity of speaking and being understood, of bringing new thoughts with no fear of judgment, of sharing life beyond that environment—that is what I felt virtually listening to those conversations.

Curative places do exist, but not because of the curatorship—they exist because of the people who are creating new gazes and new environments to planning and thinking curatorship.

References

SHAMBU, Girish. Por uma nova cinefilia. 2020. Available at: <<http://revistacinetica.com.br/nova/traducao-de-por-uma-nova-cinefilia-girish-shambu/>>. Accessed: 15 March 2021.

SHAMBU, Girish. Manifesto for a New Cinephilia. 2019. Available at: <<https://girishshambu.net/2019/03/manifesto-for-new-cinephilia.html>>. Accessed: 27 March 2021.



OFICINAS, PROGRAMAÇÃO, CURRÍCULOS, ARTE E EQUIPE

WORKSHOPS, PROGRAM,
SHORT BIOS, ART AND TEAM

OFICINA

PROGRAMAR FILMES E CONSTRUIR IMAGINÁRIOS: A POTÊNCIA DO OFÍCIO DA CURADORIA NO CINEMA

Ministrante: Heitor Augusto

Descrição

A curadoria é um espaço de disputa do olhar, de reconstrução do imaginário, de cura e também de construção de futuros. A oficina “Programar filmes e construir imaginários: A potência do ofício da curadoria no cinema”, a ser ministrada pelo curador, crítico e pesquisador Heitor Augusto, convida os participantes a entrar em contato com algumas discussões que circundam o trabalho da curadoria e programação com ênfase nas perspectivas dos subalternizados.

Se os corpos negros são, segundo a pesquisadora Grada Kilomba, tidos como “deslocados” e inadequados, então o que podem almejar programadores negros? O embate entre estar à margem e re-centralizar aqueles antes expulsos é suficiente para orientar uma prática curatorial? Como atravessar as expectativas depositadas sobre um curador negro ou negra? Qual o tamanho do indivíduo quando a coletividade o antecede?

Ao longo de quatro encontros *online* faremos um movimento contínuo de aproximação de questões filosóficas e sensíveis, mas também estaremos atentos às minúcias práticas do ofício, além de discutirmos táticas de sobrevivência. Além da leitura de textos e debates nos encontros, a oficina prevê um exercício prático como forma de traduzir questões teóricas para o campo da execução de uma proposta de curadoria.

Este curso observará critérios de gênero, raça e localidade para a seleção das pessoas participantes.

Datas: 12, 13, 14 e 15 de abril de 2021

Horário: a definir (2 horas/aula)

Onde: plataforma Zoom

Vagas: 40

Valor: Gratuito

Período de inscrições: 3 de fevereiro a 1 de março

Anúncio das pessoas selecionadas: 16 de março

Minibiografia

Heitor Augusto atua como curador, crítico de cinema, pesquisador e tradutor. Programou filmes para museus, festivais, centros culturais e cineclubes. Integrante do Programmers of Colour Collective, rede internacional de curadores não-brancos. Cofundador e programador-chefe do NICHO 54, instituto que atua na formação e estruturação das carreiras de pessoas negras no cinema. Em contínuo diálogo com a diáspora, suas pesquisas recentes têm priorizado as expressões *queer* e negras brasileiras, além de uma permanente escavação das imagens pretas contraditórias.

WORKSHOP

THE POWER IN FILM PROGRAMMING AND RESHAPING THE COLLECTIVE IMAGINARY

Lecturer: Heitor Augusto

About

Film programming is an arena where we can dispute the gaze, reshape the collective imaginary, heal the shattered subjectivities, as well as forge futures. “The Power in Film Programming and Reshaping the Collective Imaginary” is a short-term class taught by curator, film critic and researcher Heitor Augusto. In this workshop we invite the participants to engage in conversations around the work of curatorship from the perspectives of the subaltern subjects.

Reflecting on what scholar Grada Kilomba refers to as the dynamics in which “Blackness signifies not only ‘inferiority’ but also ‘*being out of place*’”, we ask: what can Black programmers aspire to? Is it enough to guide one’s curatorial practice by the struggle between staying the margins versus re-centering the marginalized? How can we navigate the unspoken expectations placed on a Black person working within the realm of curatorship? What space can be allowed to an individual when he or she is preceded by a collectivity?

Embarking on an online journey of four meetings, the participants will both discuss philosophical and sensitive matters, as well as become familiar with behind-the-scenes aspects that come with the work and share survival strategies. Stimulated by texts and in-class conversations, this workshop also includes an exercise where theoretical topics can be translated into curatorial practices.

There will be an analysis of gender, race, and locality for selecting participants in this course

When: April 12th-15, 2021

Workload: 8 hours

Where: on Zoom platform

Seats: 15

How much: Free-for-all

Mini-biography

Based in São Paulo, Brazil, **Heitor Augusto** works as a film programmer, critic, researcher, and translator. A member of the Programmers of Colour Collective, he has programmed films for museums, festivals, community centers and film clubs. Augusto is a co-founder and the Head Programmer for NICHO 54, an institute working for the promotion and enhancement of Afro-Brazilians in the film industry. As part of the African Diaspora, with which he's constantly engaged, Augusto's most recent curatorial investigations have been around queer and Black Brazilian artistic expressions. He's also invested in excavating contradictory renderings of Black lives by filmmakers from the community.

OFICINA QUILOMBOCINEMA

Ministrante: Tatiana Carvalho Costa

Este minicurso propõe uma discussão sobre cultura fílmica e audiovisual numa perspectiva decolonial e enegrecida. Serão abordados filmes em curta, média e longa-metragem e trabalhos em pesquisa, crítica, curadoria e outros campos de reflexão por meio do pensamento de intelectuais afrodiáspóricos que tensionam o lugar do “sujeito universal” e apontam possibilidade de descolonização na cultura brasileira, numa apropriação desse pensamento para as práticas nos campos do cinema e do audiovisual.

Este curso observará critérios de gênero, raça e localidade para a seleção das pessoas participantes.

Datas: 13, 14 e 16 de Abril

Horários: 9h às 12h (3 horas/aula)

Carga horária: 9h

Onde: plataforma Zoom

Vagas: 100 vagas

Valor: Gratuito

Minibiografia

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

WORKSHOP

QUILOMBOCINEMA

Lecturer: Tatiana Carvalho Costa

This short course proposes a debate on film and audiovisual culture from a decolonial and blackened outlook. It will cover short, medium, and feature films, and works in research, critique, curatorship, and other fields of reflection by the thinking of Afro-diasporic intellectuals who stress the place of the “universal subject,” and point to the possibility of decolonization in Brazilian culture, in an appropriation of this thought for practices in the fields of film and audiovisual.

There will be an analysis of gender, race, and locality for selecting participants in this course.

Dates: April 13, 14, 16

Time: 9am to 12pm (3 hours each) (GMT -03:00 / Brasília)

Duration: 9h

Where: Zoom platform

Vacancies: 100

Investment: Free of charge

Mini-biography

Tatiana Carvalho Costa is a doctorate student in Social Communication at UFMG, and part of the faculty at Centro Universitário UNA, in Belo Horizonte, where she teaches in the courses of Film and Journalism and coordinates an extension project called PRE-TANÇA. At UFMG, she integrates the study/research groups CORAGEM – Comunicação, Raça e Gênero, and Poetics of Experience, and is a collaborator of the NUH – Center for Lesbian, Gay, Bisexual and Transgender Human Rights and Citizenship. She is part of the *segundaPRETA* scenic arts movement and collaborates in film festivals and film clubs as a curator, programmer, and jury. She integrates the FICINE – Itinerant Forum of Black Cinema and is a counselor of the APAN – Association of Black Audiovisual Professionals. Since 2018, she has been part of the short film selection committee in the Tiradentes Film Festival. In 2020, she participated in the selection committee of the LUMIAR Inter-American University Film Festival and the *Belo Horizonte Black Film Week*. She works as a screenplay, serial narrative, and other audiovisual products consultant. She is also the co-author of the books “Olhares Contemporâneos” (2011,) “Mulheres Comunicam: Mediações, Sociedade e Feminismos” (2016,) among others.

PROGRAMAÇÃO

SEMANA DE CINEMA NEGRO DE BELO HORIZONTE – 2021

>> A exibição dos filmes será pela plataforma TodesPlay (www.todesplay.com.br/)

>> Debates pelo canal do Youtube do festival – Semana de Cinema Negro de Belo Horizonte

PROGRAMAÇÃO - CONVERSAS E DEBATES

>> 10 DE ABRIL | SÁBADO

19h - Sessão de Abertura

Maria José Novais Oliveira - Nossa Atriz

CONVERSA

Convidados André Novais Oliveira, Gabriel Martins, Grace Passô,

Maria Clara Escobar e Renato Novais Oliveira

Mediação Alessandra Brito

>> 11 DE ABRIL | DOMINGO

17h - Cinemas Africanos em Revista: As Origens do Fespaco

Ouaga, Capitale Du Cinéma e Tahar Chèriaa, À L'ombre Du Baobab, Mohamed Challouf

CONVERSA

Convidado Mohamed Challouf

Mediação Janaína Oliveira

19h - Cine-Escrituras Pretas

Sessão Especial

DEBATE

Até o Fim, Ary Rosa e Glenda Nicácio

Convidados Ary Rosa, Glenda Nicácio e Thacle de Souza

Mediação Soraya Martins

>> 12 DE ABRIL | SEGUNDA - FEIRA

19h - Cine-Escrituras Pretas

Vivências Afro-Diaspóricas

DEBATE

De Um Lado do Atlântico, Milena Manfredini

Novo Mundo, Natara Ney

Raízes, Simone Nascimento e Wellington Amorim

Thinya, Lia Letícia

Mediação Vanessa Santos

*debate com intérprete de Libras.

>> 13 DE ABRIL | TERÇA - FEIRA

21h - Cine-Escrituras Pretas

Vivências Afro-Diaspóricas

DEBATE

Irun Orí, Juh Almeida

EGUM, Yuri Costa

Jaíza, Ana Clara Gonçalves França e João Paulo de Freitas Alves

Obatala Film, Sebastian Wiedemann

Mediação Tatiana Carvalho Costa

>> 14 DE ABRIL | QUARTA - FEIRA**15h - Cinema, Negritude e Poesia: Uma Homenagem a Sarah Maldoror****CONVERSA**

Convidados Annouchka de Andrade e Yasmina Price

Mediação Janaína Oliveira

17h - Cine-Escrituras Pretas**Afetos e Partilhas****DEBATE**

À beira do planeta *mainha soprou a gente*, Bruna Castro

Bonde, Asaph Lucas

Looping, Maick Hannder

Rã, Ana Flávia Cavalcanti

Mediação Tatiana Carvalho Costa

19h - Cine-Escrituras Pretas**Afetos e Partilhas****DEBATE**

Entre Nós, Um Segredo, Beatriz Seigner e Toumani Kouyaté

Filhas de Lavadeiras, Edileuza Penha de Souza

Movimento, Gabriel Martins

Mediação Natalie Matos

*debate com intérprete em Libras.

21h - Cine-Escrituras Pretas**Afetos e Partilhas**

5 Fitas, Heraldo de Deus e Vilma Martins

Olhos de Erê, Makota Kidoiale

Candombe do Açude: o passado contado pelo Canto.

Ep. 1: Pandemia - Isolamento ou Respiro?, Danilo Candombe

Perifericu, Stheffany Fernanda

Mediação Natalie Matos

>> 15 DE ABRIL | QUINTA-FEIRA**15h - Cinemas Africanos em Revista: As Origens do Fespaco****CONVERSA**

Convidado Mbye Cham

Mediação Janaína Oliveira

19h - Cine-Escrituras Pretas

Gritos e Fabulações de Cura

DEBATE

Rebu, Mayara Santana

Você tem olhos tristes, Diogo Leite

Filha Natural, Aline Mota

Pietâ, Cafézin

Mediação Tatiana Carvalho Costa

21h - Cine-Escrituras Pretas

Gritos e Fabulações de Cura

DEBATE

Ser Feliz no Vão, Lucas H. Rossi dos Santos

Calmaria, Catapreta

23 Minutos, Nikolas Oliveira Costa e Daniel Filipe de Lima

Intervenção Jah, Daniel Santos

Morde & Assopra, Stanley Albano

Mediação Vanessa Santos

*debate com intérprete de Libras.

>> 16 DE ABRIL | SEXTA-FEIRA

18h - Surreal16 Collective, Um Novo Olhar para o Cinema Nigeriano

CONVERSA

Mediação Janaína Oliveira

Convidade Michael Omonua e C.J. "Fiery" Obasi

20H NOTAS SOBRE CURADORIA

CONVERSA

Convidades Natalie Matos, Tatiana Carvalho Costa, Vanessa Santos, Janaína Oliveira, Heitor Augusto.

Mediação Layla Braz

PROGRAMAÇÃO - SESSÕES FÍLMICAS

>> MARIA JOSÉ NOVAIS OLIVEIRA - NOSSA ATRIZ

Os filmes ficarão disponíveis a partir das 14h de 10 de abril (sábado) até às 14h do dia 13 de abril (terça-feira), **exceto** os filmes *Rua Ataléia* e *Nossa Mãe Era Atriz* (teaser) que saem às 14h do dia 11 de abril (domingo).

Alzheimer, André Novais Oliveira, Gabriel Martins, Maurílio Martins

Quintal, André Novais Oliveira

Rua Ataléia, André Novais Oliveira

Nossa Mãe Era Atriz (teaser), André Novais Oliveira, Renato Novais Oliveira

>> CINE-ESCRITURAS PRETAS

Os filmes da mostra estarão disponíveis durante toda a duração do festival, de 14h do dia 10 às 21h do dia 16 de abril, com apenas 3 filmes com horários definidos:

> *Até o fim*, Ary Rosa, Glenda Nicácio

Entrada às 14h do dia 11 de abril (domingo) até às 14h do dia 12 de abril (segunda-feira).

> *Irun Orí*, Juh Almeida

Entrada às 14h do dia 12 de abril (segunda-feira) até às 14h do dia 14 de abril (quarta-feira).

> *Entre nós, um segredo*, Beatriz Seigner, Toumani Kouyaté

Entrada às 14h do dia 14 de abril (quarta-feira) até às 14h do dia 15 de abril (quinta-feira).

Filmes com Legenda Descritiva:

23 Minutos, Rodrigo Beetz, Wesley Figueiredo

Raízes, Simone Nascimento, Wellington Amorim

>> CINEMAS AFRICANOS EM REVISTA: AS ORIGENS DO FESPACO

> *Ouaga, Capitale Du Cinéma*, Mohamed Chalouf

Entrada às 14h do dia 11 de abril (domingo) até às 14h do dia 12 de abril (segunda-feira).

> *Tahar Chèriaa, À L'ombre Du Baobab*, Mohamed Chalouf

Entrada às 19h do dia 11 de abril (domingo) até às 19h do dia 12 de abril (segunda-feira).

> *Sisters Of The Screen – African Women In Cinema*, Betti Ellerson

Entrada às 21h do dia 12 de abril (segunda-feira) até às 21h do dia 13 de abril (terça-feira).

> *Cabascabo* de Oumarou Ganda

Entrada às 13h do dia 15 de abril (quinta-feira) até às 13h do dia 16 de abril (sexta-feira).

> *Muna Moto* de Jean-Pierre Dikongué Pipa

Entrada às 17h do dia 15 de abril (quinta-feira) até às 17h do dia 16 de abril (sexta-feira).

>> CINEMA, NEGRITUDE E POESIA: UMA HOMENAGEM A SARAH MALDOROR

A entrada dos filmes será às 19h do dia 13 de abril (terça-feira) até às 19h do dia 14 de abril (quarta-feira).

>> SURREAL16 COLLECTIVE, UM NOVO OLHAR PARA O CINEMA NIGERIANO

A entrada dos filmes será às 21h do dia 15 de abril (quinta-feira) até às 21h do dia 16 de abril (sexta-feira).

Contato

Semana de Cinema Negro de Belo Horizonte

scnegrobh@gmail.com

Redes Sociais

Youtube: Semana de Cinema Negro de Belo Horizonte

Instagram: @semana.cinemanebh

Twitter: scnegrobh

PROGRAM

BELO HORIZONTE BLACK FILM WEEK – 2021

>> Films will be available for viewing on TodesPlay streaming platform (www.todesplay.com.br/)

>> Q&A's will be held on the festival's YouTube channel – Semana de Cinema Negro de Belo Horizonte

> Please note that the timezone considered is GMT-3 Brazilian Time

PROGRAM – TALKS AND Q&A's

>> APRIL 10 | SATURDAY

7 PM – Opening Session

Maria José Novais Oliveira – Our Actress

TALK

Guests: André Novais Oliveira, Gabriel Martins, Grace Passô, Maria Clara Escobar, and Renato Novais Oliveira

Moderator: Alessandra Brito

>> APRIL 11 | SUNDAY

5 PM - African Films Revisited: the origins of FESPACO

Ouga, Capitale Du Cinéma and *Tahar Chèria, À L'ombre Du Baobab*, Mohamed Chalouf

TALK

Guest: Mohamed Chalouf

Moderator: Janaína Oliveira

7 PM - Black Film-Writings

Special Session

Q&A

Até o Fim, Ary Rosa and Glenda Nicácio

Guests: Ary Rosa, Glenda Nicácio, and Thacle de Souza

Moderator: Soraya Martins

>> APRIL 12 | MONDAY

7 PM – Black Film-Writings

Afro-Diasporic Life Experiences

Q&A

De um lado do Atlântico, Milena Manfredini

Novo Mundo, Natara Ney

Raízes, Simone Nascimento e Wellington Amorim

Thinya, Lia Letícia

Moderator: Vanessa Santos

* a Brazilian sign language interpreter will be available for this Q&A.

>> APRIL 13 | TUESDAY

9 PM – Black Film-Writings

Afro-Diasporic Life Experiences

Q&A

Irun Orí, Juh Almeida

EGUM, Yuri Costa

Jaíza, Ana Clara Gonçalves França and João Paulo de Freitas Alves

Obatala Film, Sebastian Wiedemann

Moderator: Tatiana Carvalho Costa

>> APRIL 14 | THURSDAY

3 PM – Film, Negritude and Poetry: A Tribute to Sarah Maldoror

TALK

Guests: Annouchka de Andrade and Yasmina Price

Moderator: Janaína Oliveira

5 PM – Black Film-Writings

Affections and Sharing

Q&A

To The Planet's Edge Mama's Breath Sent Us, Bruna Castro

Bonde, Asaph Luccas

Looping, Maick Hannder

Rã, Ana Flávia Cavalcanti

Moderator: Tatiana Carvalho Costa

7 PM – Black Film-Writings

Affections and Sharing

Q&A

Between Us, A Secret, Beatriz Seigner and Toumani Kouyaté

Filhas de Lavadeiras, Edileuza Penha de Souza

Movement, Gabriel Martins

Moderator: Natalie Matos

* a Brazilian sign language interpreter will be available for this Q&A.

9 PM – Black Film-Writings

Affections and Sharing

5 Ribbons, Heraldo de Deus and Vilma Martins

Eyes of Erê, Makota Kidoiale

Candombe do Açu de: the past told by the singing. Ep. 1: Pandemic - Isolation or Relief?,

Danilo Candombe

Perifericu, Stheffany Fernanda

Moderator: Natalie Matos

>> APRIL 15 | THURSDAY

3 PM – African Films Revisited: the origins of FESPACO

TALK

Guest: Mbye Cham

Moderator: Janaína Oliveira

7 PM – Black Film-Writings

Screams and Healing Fabulations

Q&A

Rebu, Mayara Santana

You Have Sad Eyes, Diogo Leite

Natural Daughter, Aline Mota

Pietâ, Cafézin

Moderator: Tatiana Carvalho Costa

9 PM – Black Film-Writings

Screams and Healing Fabulations

Q&A

Happy in the Gap, Lucas H. Rossi dos Santos

Calmaria, Catapreta

23 Minutes, Nikolas Oliveira Costa and Daniel Filipe de Lima

Jah Intervention, Daniel Santos

Bite & Blow, Stanley Albano

Moderator: Vanessa Santos

* a Brazilian sign language interpreter will be available for this Q&A.

>> APRIL 16 | FRIDAY

6 PM – Surreal16 Collective, a New Look at Nigerian Cinema

TALK

Guests: Michael Omonua and C.J. “Fiery” Obasi

Moderator: Janaína Oliveira

8 PM – NOTES ON CURATORSHIP

TALK

Guests: Natalie Matos, Tatiana Carvalho Costa, Vanessa Santos, Janaína Oliveira, Heitor Augusto.

Moderator: Layla Braz

PROGRAM – FILM SESSIONS

>> MARIA JOSÉ NOVAIS OLIVEIRA – OUR ACTRESS

The films will be available for viewing online from 2 pm on April 10th (Saturday) to 2 pm on April 13th (Tuesday), except from the films *Ataléia Street* and *Nossa Mãe Era Atriz* (teaser) that will be available at 2 pm on April 11th (Sunday).

Alzheimer, André Novais Oliveira, Gabriel Martins, Maurílio Martins
Backyard, André Novais Oliveira
Ataléia Street, André Novais Oliveira
Nossa Mãe Era Atriz (teaser), André Novais Oliveira, Renato Novais Oliveira

>> BLACK FILM-WRITINGS

The films of this section will be available online during all days of the festival, except for 3 films with scheduled screening dates:

> *Até o fim*, Ary Rosa, Glenda Nicácio

Available from 2 pm on April 11 (Sunday) to 2 pm April 12 (Monday).

> *Irun Orí*, Juh Almeida

Available from 2 pm on April 12 (Monday) to 2 pm on April 14 (Wednesday).

> *Between Us, A Secret*, Beatriz Seigner, Toumani Kouyaté

Available from 2 pm on April 14 (Wednesday) to 2 pm on April 15 (Thursday).

Films with Closed Caption

23 Minutes, Rodrigo Beetz, Wesley Figueiredo

Raízes, Simone Nascimento, Wellington Amorim

>> AFRICAN FILMS REVISITED: THE ORIGINS OF FESPACO

> *Ouga, Capitale Du Cinéma*, Mohamed Chalouf

Available from 2 pm on April 11 (Sunday) to 2 pm on April 12 (Monday)

> *Tahar Chèria, À L'ombre Du Baobab*, Mohamed Chalouf

Available from 7 pm on April 11 (Sunday) to 7 pm on April 12 (Monday)

> *Sisters of The Screen – African Women In Cinema*, Betti Ellerson

Available from 9 pm on April 12 (Monday) to 9 pm on April 13 (Tuesday)

> *Cabascabo*, Oumarou Ganda

Available from 1 pm on April 15 (Thursday) to 1 pm on April 16 (Friday)

> *Muna Moto*, Jean-Pierre Dikongué Pipa

Available from 5 pm on April 15 (Thursday) to 5 pm on April 16 (Friday)

>> FILM, NEGRITUDE AND POETRY: A TRIBUTE TO SARAH MALDOROR

The films of this section will be available from 7 pm on April 13 (Tuesday) to 7 pm on April 14 (Wednesday).

>> SURREAL16 COLLECTIVE, A NEW LOOK AT NIGERIAN CINEMA

The films of this section will be available from 9 pm on April 15 (Thursday) to 9 pm on April 16 (Friday).

>> BRAZILIAN FILMS AVAILABLE WITH ENGLISH SUBTITLES <<

23 Minutes, Rodrigo Beetz and Wesley Figueiredo
5 Ribbons, Heraldo de Deus and Vilma Martins
A Night Without Moon, Castiel Vitorino Brasileiro
Ataléia Street, André Novais Oliveira
Até o fim, Ary Rosa and Glenda Nicácio
Backyard, André Novais Oliveira
Bonde, Asaph Luccas
Calmaria, Catapreta
De um lado do Atlântico, Milena Manfredini
EGUM, Yuri Costa
Filhas de Lavadeiras, Edileuza Penha de Souza
Happy in the Gap, Lucas H. Rossi dos Santos
Jaíza, Ana Clara Gonçalves França and João Paulo de Freitas Alves
Looping, Maick Hannder
Novo Mundo, Natara Ney and Gilvan Barreto
Pattaki, Everlane Morais
Perifericu, Nay Mendl, Rosa Caldeira, Stheffany Fernanda, Vita Pereira
Pietâ, As Talavistas
Rã, Ana Flávia Cavalcanti
Rebu, Mayara Santana
To The Planet's Edge Mama's Breath Sent Us, Bruna Barros, Bruna Castro
You Have Sad Eyes, Diogo Leite

CONTACT

Belo Horizonte Black Film Week

scnegrobh@gmail.com

SOCIAL MEDIA

YouTube: Semana de Cinema Negro de Belo Horizonte

Instagram: [@semana.cinemaneurobh](https://www.instagram.com/semana.cinemaneurobh)

Twitter: [@scnegrobh](https://twitter.com/scnegrobh)

CURRÍCULOS

SHORT BIOS



>> Autor author

Adyr Assumpção é ator, diretor, dramaturgo, roteirista e produtor cultural. Graduado em artes cênicas pela UFMG. Mestre em artes pela UNICAMP. Idealizador e coordenador geral da IMAGEM DOS POVOS - Mostra e Seminário Internacional Audiovisual (20045/2021). Diretor artístico, coordenador e curador do FAN - Festival Internacional de Arte Negra de Belo Horizonte (edições de 1995, 2007 e 2009).

Adyr Assumpção is an actor, director, playwright, screenwriter, and cultural producer. He graduated in Performing Arts from UFMG and has a Master's degree in Arts from UNICAMP. Assumpção is the founder and general coordinator of IMAGEM DOS POVOS – Mostra e Seminário Internacional Audiovisual (20045/2021). He is also the artistic director, head, and curator of FAN – Festival de Arte Negra de Belo Horizonte [Belo Horizonte Black Art Festival] (1995, 2007, and 2009 editions).



>> Curadora e autora Curator and author

Alessandra Brito é jornalista, graduada pela Universidade Federal do Tocantins. Atua na pesquisa, curadoria, crítica e formação em cinema e audiovisual. Cursa Mestrado em Comunicação Social na Universidade Federal de Minas Gerais, com pesquisa em torno de produções audiovisuais realizadas nos territórios quilombolas. Também integra o Grupo Poéticas da Experiência (CNPq/UFMG) e é militante junto à segundapreta desde 2017.

Alessandra Brito graduated in Journalism from the Federal University of Tocantins. She works in research, curatorship, criticism, and training in film and audiovisual. She is pursuing a Master's degree in Social Communication at the Federal University of Minas Gerais and researching the audiovisual productions made in *quilombola* territories. She is also a member of the Poetics of Experience (CNPq/UFMG) research group and an activist member of segundapreta since 2017.

>> Curador e autor Curator and author



André Novais Oliveira, nascido em Belo Horizonte, é diretor e roteirista. Possui bacharelado e licenciatura em História pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais - PUC-Minas. Dirigiu os curtas *Fantasmas*, *Pouco mais de um mês* e *Quintal* e os longas *Ela volta na quinta* e *Temporada*. Junto com Gabriel Martins, Maurílio Martins e Thiago Macêdo Correia, é sócio da produtora mineira Filmes de Plástico.

André Novais Oliveira is a director and screenwriter born in Belo Horizonte. He holds a bachelor's and a degree in History from The Pontifical Catholic University of Minas Gerais – PUC Minas. He directed the short films *Ghosts*, *About a month* and *Backyard*, and the features *She comes back on Thursday* and *Temporada*. Along with Gabriel Martins, Maurílio Martins, and Thiago Macêdo Correia, he is a partner in the production company Filmes de Plástico based in the state of Minas Gerais.

>> Colaboradora | mostra Cinema, negritude e poesia: uma homenagem a Sarah Maldoror
Collaborator | Film, Negritude and Poetry:
A Tribute to Sarah Maldoror section



Annouchka de Andrade concebe, valoriza e organiza projetos culturais na França e internacionalmente. Ela desenvolve há mais de 25 anos uma experiência em termos da estratégia, da aptidão ao diálogo intercultural, da análise dos desafios e o que isto implica nas instituições culturais públicas e privadas. Sua formação dupla, tanto em termos da prática nos domínios culturais e do patrimônio quanto de gestora contábil e orçamentária de projetos, permitiu-lhe exercer responsabilidades a nível internacional, em particular no âmbito da rede diplomática francesa.

Annouchka de Andrade conceives, values, and organizes cultural projects in France and internationally. For more than 25 years, she has developed the expertise in terms of the strategy, aptitude in intercultural dialog, and analysis of the challenges that it implies in public and private cultural institutions. Her dual training, both in terms of the practice of cultural and patrimony domains and of being an accountant and budgetary project manager, allowed her to run responsibilities at an international level, particularly within the French diplomatic network.



>> Autor e ministrante de oficina Author and workshop lecturer



Heitor Augusto atua nas intersecções entre curadoria, crítica e pesquisa. Assinou, entre outros, a curadoria de: “Cinema negro: capítulos de uma história fragmentada” (FestCurtaBH, 2018), “Joy and Resilience in Black Brazilian Lives” (Canada’s Black History Month, 2021), “Mulheres negras, signo plural” (Instituto Tomie Ohtake, 2018), “(Re)imaginando vidas negras: e se fôssemos livres?” (Cine Lúdica, 2019), “Múltiplas vozes da experiência negra” (Sesc Campinas, 2019). Para o Nicho 54, instituto do qual é cofundador e programador chefe, realizou a curadoria das edições 2019 (“Amor-Negro-Herói”) e 2020 (“Audiovisual como direito ao trabalho”) do Nicho Novembro. Em 2021 desenvolverá através do Nicho 54 uma sequência de mostras que comporão o eixo curatorial do instituto.

Heitor Augusto works at the intersections between film curation, criticism, and research. He signed, among others, the curation of: “*Cinema negro: capítulos de uma história fragmentada*” (FestCurtaBH, 2018), “*Joy and Resilience in Black Brazilian Lives*” (Canada’s Black History Month, 2021), “*Mulheres negras, signo plural*” (Instituto Tomie Ohtake, 2018), “*(Re)imaginando vidas negras: e se fôssemos livres?*” (Cine Lúdica, 2019), “*Múltiplas vozes da experiência negra*” (Sesc Campinas, 2019). For Nicho 54, an institute of which he is co-founder and chief programmer, he curated the 2019 (“*Amor-Negro-Herói*”) and 2020 (“*Audiovisual como direito ao trabalho*”) editions of Nicho Novembro. In 2021 he will organize a series of programs through Nicho 54 that will make up the institute’s curatorial axis.



>> Curadora e autora Curator and author



Janaína Oliveira é pesquisadora e curadora, Janaína Oliveira é doutora em História, professora no IFRJ (Instituto Federal do Rio de Janeiro), e foi Fulbright Scholar no Centro de Estudos Africanos na Universidade de Howard, em Washington D.C. nos EUA. Desde 2009, desenvolve pesquisas sobre as cinematografias negras e africanas, atuando também como curadora, consultora, júri e painelista em diversos festivais e mostras de cinema no Brasil e no exterior. Em 2019 realizou a Mostra Soul in the eye: Zózimo Bulbul's legacy and the Contemporary Black Brazilian Cinema no IFFR - International Film Festival Rotterdam. Foi também consultora de filmes da África e da diáspora negra para o Festival Internacional de

Locarno (2019-2020). Atualmente é curadora do Encontro de Cinema Negro Zózimo Bulbul (RJ), do FINCAR (Festival Internacional de Realizadoras / PE) e da Baobácine Mostra de Filmes Africanos de Recife. Faz parte da APAN (Associação dos Profissionais do Audiovisual Negro). É idealizadora e coordenadora do FICINE, Fórum Itinerante de Cinema Negro (www.ficine.org) e é a programadora do Flaherty Film Seminar (Nova York) para 2021.

Janaína Oliveira is a researcher and curator who holds a doctorate in History, is a professor at IFRJ (the Federal Institute of Rio de Janeiro,) and was a Fulbright Scholar at the Department of African Studies at Howard University, Washington D.C., USA. Since 2009, she has been researching black and African cinematographies, acting as a curator, consultant, jury, and panelist at several film festivals and film screenings in Brazil and abroad. In 2019, she staged the program "Soul in the eye: Zózimo Bulbul's legacy and the Contemporary Black Brazilian Cinema" at IFFR – International Film Festival Rotterdam. She was also a consultant of African and black diaspora films to the Locarno Film Festival (2019-2020.) Nowadays, she is a curator at the Encontro de Cinema Negro Zózimo Bulbul (Rio de Janeiro,) the FINCAR (Festival Internacional de Realizadoras/Pernambuco,) and the Baobácine Mostra de Filmes Africanos de Recife. Oliveira is also part of the APAN (Associação dos Profissionais do Audiovisual Negro); is founder and head of the FICINE, Fórum Itinerante de Cinema Negro (www.ficine.org); and is the 2021 programmer of the Flaherty Film Seminar (New York).

>> Coordenadora Geral, diretora artística e autora General coordinator, artistic director and author



Layla Braz é graduada em Cinema e Audiovisual pelo Centro Universitário UNA. Atua como produtora, produtora executiva e curadora de mostras e festivais de cinema. Foi produtora na Associação Filmes de Quintal, onde produziu o forumdoc.bh - Festival do Filme Documentário e Etnográfico Fórum de Antropologia e Cinema, a Mostra Território Ameríndio e a Mostra Cinema Português Contemporâneo - Às Margens da Indústria(2014 a 2020). Produziu a Mostra de Cinema Árabe Feminino (2019), que trouxe para o CCBB Rio de Janeiro mais de 25 filmes entre curtas e longas-metragens que questionaram as expectativas quanto ao papel da mulher no Oriente Médio. Fez a seleção de filmes para a Mostra Contemporânea Brasileira do forumdoc.bh (2018 / 2019). Foi curadora da Mostra Brasil do Festival Internacional Curtas de Belo Horizonte (2019). Produtora Artística do CURA - Circuito de Arte Urbana (2020). Idealizadora e Diretora Artística da 1ª Semana de Cinema Negro de

Belo Horizonte (2021). É produtora do projeto Olhares Periféricos - Meu Território, meu cartão postal (2021). Produtora Executiva do Ciclo de Cinema e Narrativas da Diáspora Negra (2021). Idealizadora do projeto Mulheres Negras e o Cinema - conhecer o presente e inventar o futuro, a ser realizada em 2021. Coordenadora Geral da 2º edição da Mostra de Cinema Árabe Feminino. Em seus trabalhos fomenta a construção de um olhar que tenha como urgência trazer para o primeiro plano as narrativas e os corpos historicamente alijados, com atenção especial ao trabalho de pessoas negras.

Layla Braz graduated in Film and Audiovisual from Centro Universitário UNA. She acts as a producer, executive producer, and curator of film festivals and programs. In Associação Filmes de Quintal, she produced the forumdoc.bh - Festival do Filme, the programs: Mostra Território Ameríndio, and the Mostra Cinema Português Contemporâneo – Às Margens da Indústria (2014 to 2020). She was also a producer in the Arab Women's Film Festival (2019), which took more than 25 films (both shorts and features) to CCB Rio de Janeiro, that questions the expectation around the women's role in the Middle East. Braz has selected films to the Mostra Contemporânea Brasileira of forumdoc.bh (2018/2019); was a curator in the Belo Horizonte International Short Film Festival (2019); and was an art producer in CURA - Circuito de Arte Urbana (2020). She is the founder and the art director of the 1st *Belo Horizonte Black Film Week* (2021). Layla Braz is also producer of the project Olhares Periféricos - Meu Território, meu cartão postal (2021); executive producer of the Ciclo de Cinema e Narrativas da Diáspora Negra (2021); founder of the project Mulheres Negras e o Cinema - conhecer o presente e inventar o futuro, to be made in 2021; and general coordinator of the 2nd Arab Women's Film Festival. In her works, she instigates the development of a look that has an urgency to bring to the foreground historically excluded narratives and bodies, focusing on the work of black people.

>> Curadora e autora Curator and author



Natalie Matos é formada em Cinema e Audiovisual pelo Centro Universitário UNA e Técnico em Produção Cultural, com ênfase em Artes Visuais, pela Oi Kabum! Escola de Arte e Tecnologia. É, juntamente com Gabriela Matos e Denise Santos, idealizadora da Renca Produções e Interações Culturais, uma produtora formada por mulheres negras na busca da democratização do acesso e criação de produções inclusivas e representativas.

Natalie Matos has a degree in Film and Audiovisual from Centro Universitário UNA, and a technical degree in Cultural Production, with an emphasis on Visual Arts, from Oi Kabum! School of Art and Technology. Along with Gabriela Matos and Denise Santos, she is the founder of Renca Produções e Interações Culturais, a company formed by black women in search of the democratization of access and the creation of inclusive and representative productions.



>> Curadora, autora e ministrante de oficina
Curator, author and workshop lecturer

Tatiana Carvalho Costa é doutoranda no PPGCOM/UFGM e professora no Centro Universitário UNA, em Belo Horizonte, onde coordena o projeto de extensão PRETANÇA. Na UFMG, integra os grupos de estudos/pesquisa Poéticas da Experiência e CORAGEM – *Comunicação, Raça e Gênero*. Participa do movimento *segundaPRETA* e colabora em mostras de cinema como curadora, programadora e júri.

Tatiana Carvalho Costa is a doctorate student at PPGCOM/UFGM and a professor at Centro Universitário UNA, in Belo Horizonte, where she coordinates the PRETANÇA extension project. At UFMG, she integrates the study research groups Poetics of Experience, and CORAGEM – *Comunicação, Raça e Gênero*. Besides that, she is part of the *segundaPRETA* movement and collaborates in film festivals as a curator, programmer, and jury.

>> Curadora e autora Curator and author



Vanessa Santos é pesquisadora e realizadora audiovisual. Doutora em Comunicação Digital, dedica-se ao estudo dos novos formatos narrativos em mídias interativas. Sua trajetória é marcada pela atuação junto a redes sócio-técnicas, coletivos artísticos e projetos sociais, ministrando processos formativos e desenvolvendo metodologias para o ensino do audiovisual. Em 2019 e 2020, integrou a Comissão de Seleção da Mostra Competitiva Internacional do FestCurtasBH.

Vanessa Santos is a researcher and audiovisual professional. She holds a doctorate in Digital Communication and is engaged in studying new narrative formats in interactive media. Her path is marked by her engagement with socio-technical networks, art collectives, and social projects, ministering training processes, and developing methodologies for audiovisual teaching. In 2019 and 2020, she was a member of the Selection Committee of the international competition of Belo Horizonte International Short Film Festival (FestCurtasBH).

>> Autora Author



Yasmina Price é escritora, pesquisadora e estudante de PhD nos Departamentos de Estudos Afro-Americanos e Estudos de Cinema & Mídia na Universidade de Yale. Ela se concentra em cinema africano anticolonial e no trabalho de artistas visuais da diáspora negra, com um interesse particular no trabalho experimental de mulheres cineastas. Seus escritos recentes foram publicados pelo *The Current* (Criterion), *The New Inquiry*, *The New York Review of Books*, *Metrograph* e *Vulture*.

Yasmina Price is a writer, researcher, and PhD student in the Departments of African American Studies and Film & Media Studies at Yale University. She focuses on anti-colonial African cinema and the work of visual artists across the Black diaspora, with a particular interest in the experimental work of women filmmakers. Recent writing has appeared in *The Current* (Criterion), *The New Inquiry*, *The New York Review of Books*, the Metrograph Journal and *Vulture*.

NOTAS SOBRE A ARTE

NOTES ON THE ART

Os desenhos são de momentos de encontros, de memórias e de afetos. Quando conversei com a Layla, no início do processo, sem saber, estávamos pensando a mesma coisa: de que era importante trazer mais gente para perto, para mostrar um pouco sobre as nossas histórias.

Estes desenhos apresentam narrativas. Narrativas de quem veio antes da gente, de quem ainda está presente ou já se foi, mas permanece.

São esses momentos que, por hábito, registramos em fotografias, que nos ajudam a viajar no tempo, a cruzar fronteiras e distâncias para ficar mais perto de quem se faz importante na vida da gente, para que possamos continuar a imaginar e criar possibilidades, novas formas de se fazer presente na vida e no mundo.

Marco Chagas é artista gráfico, graduado em Artes Visuais, habilitação em artes gráficas, na EBA/UFMG. Desenvolve trabalhos a partir do desenho, do pensamento gráfico e de suas possibilidades em diálogo com o cotidiano urbano das cidades.

The drawings are from moments of encounter, memories, and affections. When I talked to Layla at the beginning of the process, without knowing, we were thinking about the same thing: that it was important to bring people closer, to show them a little of our histories.

These drawings portray narratives. Narratives from whom came before us and from whom are still here or have already gone—but they remain.

These are the moments that we usually register in photographs, that help us to travel back in time, to cross borders and distances to get closer to those who are important in our lives, so that we can keep imagining and creating possibilities, new ways to be present in life and in the world.

Marco Chagas is a graphic artist, graduated in Visual Arts with a major in graphic arts from EBA/UFMG. He develops works from drawing, graphic thinking, and its possibilities in dialog with the cities' urban daily life.

>> Arte, Identidade Visual,
Projeto Gráfico e Diagramação
Art, Visual Identity, Graphic Design
and Pagination





EQUIPE

TEAM



>> Layla Braz
Coordenação Geral,
Direção Artística e
Produção Executiva
General Coordinator,
Artistic Director
and Executive Producer



>> Jacson Dias
Produção
Producer



>> Carolina Martins
Produção de Cópias -
Mostras Internacionais
Film Copies Producer -
International Sections



>> Glaura Cardoso Vale
Coordenação e
Produção Editorial
Editorial Coordinator
and Producer



>> Breno Henrique
Assistente de Produção
Editorial
Editorial production
assistant



>> Matheus Pereira
Organização de Traduções
e Revisão
Head of Translation
and Proofreading



>> Aretha Soyombo
Tradução de textos
Translation of texts



>> Cátila Maringolo
Tradução de textos
Translation of texts



>> Henrique Cotrim
Tradução de textos
Translation of texts



>> Ícaro Melo
Tradução de textos
Translation of texts



>> Karoline Melo
Tradução de textos
Translation of texts



>> Nathalia Dias
Tradução de textos
Translation of texts



>> Diana Gebrim
Gestão e
Assessoria Jurídica
Management and
Legal Counsel



>> Andreza Vieira
Assistente de Produção
e de Gestão/
Redes Sociais
Production and
Management Assistant/
Social Media



>> Daniela Barbosa
Designer e
Desenvolvedora
Front-End
Designer and
Front-End Developer



>> Lidiane Mara
Desenvolvedora
Full Stack
Full Stack Developer



>> Ana Caroline Brito
TodesPlay
Streaming platform



>> Rafael Ferreira
TodesPlay
Streaming platform



>> Thais Scabio
TodesPlay
Streaming platform



>> Uilton Oliveira
TodesPlay
Streaming platform



>> Mariana Cordeiro
Assessoria de Imprensa
Press Office



>> Patrícia Fernandes
Desenvolvimento de
Material de Divulgação
Promotional Material
Development



>> Luisa Lanna
Autoração de Cópias
Digital Authoring



>> Marcela Santos
Autoração de Cópias
Digital Authoring



>> Higor Gomes
Vinheta e Assistente de
Autoração de Cópias
Promotional Video and
Digital Authoring Assistants



>> Maick Hannder
Vinheta e Assistente de
Autoração de Cópias
Promotional Video and
Digital Authoring Assistants



>> Juan Rodrigues
Tradução e Legendagem
Translation and Subtitles



>> Luís Felipe Flores
Tradução e Legendagem
Translation and Subtitles



>> Pedro Veras
Tradução e Legendagem
Translation and Subtitles



>> Izadora Fernandes
Captação de Recursos
Fundraising

ÍNDICE DE FILMES

INDEX OF FILMS

- 23 Minutos 62
5 Fitas 55
À Beira do Planeta Mainha Soprou a Gente 50
A Morte Branca do Feiticeiro Negro 40
Aimé Césaire, Le Masque De Mots 97
Alzheimer 24
Até o Fim 39
Bonde 51
Brood 102
Cabascabo 82
Calmaria 63
Candombe do Açude: O passado contado pelo canto. EP. 1: Pandemia – Isolamento ou Respiro? 52
De Um Lado do Atlântico 41
Digital Love 104
Egum 42
Entre Nós, Um Segredo 53
Et Les Chiens Se Taisaient, D'Aimé Césaire 96
Filha Natural 64
Filhas de Lavadeira 54
Hello, Rain 105
Intervenção Jah 65
Irun Orí 43
Jaíza 44
Léon G. Damas 98
Looping 56
Morde & Assopra 66
Movimento 57
Muna Moto 83
Nascente 58
Nossa Mãe Era Atriz 27
Novo Mundo 45
Obatala Film 46
Olhos de Erê 59
Ouaga, Capitale Du Cinéma 84
Pattaki 47
Perifericu 60
Pietá 67
Quintal 25
Rã 61
Raízes 48
Rebu 68
Rehearsal 106
Rua Ataléia 26
Ser Feliz No Vão 69
Sisters of The Screen – African Women in Cinema 85
Tahar Cheriaa A L'ombre Du Baobab 86
Thinya 49
Uma Noite Sem Lua 70
Visions 103
Você Tem Olhos Tristes 71

ÍNDICE DE DIRETORAS(ES)

INDEX OF DIRECTORS

- Abba Makama 103
Aline Motta 64
Ana Clara Gonçalves França 44
Ana Flavia Cavalcanti 61
André Novais Oliveira 24-27
Ary Rosa 39
As Talavistas 67
Asaph Luccas 51
Beatriz Seigner 53
Betti Ellerson 85
Bruna Barros 50
Bruna Castro 50
C.J. "Fiery" Obasi 103, 105
Castiel Vitorino Brasileiro 70
Catapreta 63
Daniel Santos 65
Danilo Candombe 52
Diogo Leite 71
Edileuza Penha de Souza 54
Everlane Moraes Santos 47
Gabriel Martins 57
Gilvan Barreto 45
Glenda Nicácio 39
Heraldo de Deus 55
Jean-Pierre Dikongué-Pipa 83
João Paulo de Freitas Alves 44
Juh Almeida 43
Julia Zakia 61
Lia Letícia 49
Luan Manzo 59
Lucas H. Rossi dos Santos 69
Maick Hannder 56
Mayara Santana 68
Michael Omonua 102-104, 106
Milena Manfredini 41
Mohamed Challouf 84, 86
Natara Ney 45
Nay Mendl 60
Oumarou Ganda 82
Renato Novais Oliveira 27
Rodrigo Beetz 62
Rodrigo Ribeiro 40
Rosa Caldeira 60
Safira Moreira 58
Sarah Maldoror 96-98
Sebastian Wiedemann 46
Simone Nascimento 48
Stanley Albano 66
Stheffany Fernanda 60
Toumani Kouyaté 53
Vilma Martins 55
Vita Pereira 60
Wellington Amorim 48
Wesley Figueiredo 62
yuri costa 42

Coordenação Geral/ Direção Artística

Layla Braz

Produção Executiva

Layla Braz

Produção

Jacson Dias / Ponta de Anzol

Curadorias

Sessão Maria José Novais Oliveira:

Nossa atriz

Alessandra Brito

André Novais Oliveira

Cine-Escrituras Pretas

Natalie Matos / Renca Produções

Tatiana Carvalho Costa

Vanessa Santos

Cinemas Africanos em revista:

As origens do FESPACO

Cinema, Negritude e Poesia: Uma

homenagem a Sarah Maldoror

Surreal16 Collective, Um novo olhar

para o Cinema Nigeriano

Janaína Oliveira

Produção de Cópias

Mostras Internacionais

Carolina Martins

Ministrantes de Oficina

Programar filmes e construir

imaginários: a potência do ofício da

curadoria no cinema

Heitor Augusto

QuilomboCinema

Tatiana Carvalho Costa

Arte, Identidade Visual, Projeto Gráfico e Diagramação

Marco Chagas

Editorial

Coordenação e produção editorial

Glaura Cardoso Vale / Rosa de Areia

Assistente de produção Editorial

Breno Henrique

Organização de Traduções e Revisão

Matheus Pereira / Rosa de Areia

Tradução

Aretha Soyombo

Cátia Maringolo

Henrique Cotrim

Ícaro Melo

Karoline Melo

Nathalia Dias

Gestão e Assessoria Jurídica

Diana Gebrim / Sociedade Individual

de Advogados Diversidade

Gestão e Desenvolvimento de Projetos

Assistente de produção e de Gestão

Andreza Vieira

Website

Designer e Desenvolvedora Front-End

Daniela Barbosa

Desenvolvedora Full Stack

Lidiane Mara

TodesPlay

Ana Caroline Brito
Rafael Ferreira
Thais Scabio
Uilton Oliveira

Vinheta

Higor Gomes
Maick Hannder
Ponta de Anzol

Assessoria de Imprensa

Mariana Cordeiro

**Desenvolvimento de
Material de Divulgação**

Patrícia Fernandes

Redes Sociais

Andreza Vieira

Autoração e Legendagem**Autoração de Cópias**

Luisa Lanna
Marcela Santos

Assistentes de Autoração de Cópias

Higor Gomes
Maick Hannder

Tradução e Legendagem

Juan Rodrigues
Luís Felipe Flores
Matheus Pereira
Pedro Veras

Legenda Descritiva

Matheus Guifer
Gabriel Aquino

Libras

Bruna Michele Pereira
Flávia Ribeiro Coelho de Carvalho

Captação de Recursos

Formata Cultural LTDA/
Izadora Fernandes

CREDITS

BELO HORIZONTE BLACK FILM WEEK- 2021

General Coordinator/ Artistic Director

Layla Braz

Executive Producer

Layla Braz

Producer

Jacson Dias / Ponta de Anzol

Curators

Maria José Novais Oliveira: Our Actress

Alessandra Brito

André Novais Oliveira

Black Film-Writings

Natalie Matos / Renca Produções

Tatiana Carvalho Costa

Vanessa Santos

African Films Revisited: The Origins of FESPACO

Film, Negritude and Poetry: A Tribute
to Sarah Maldoror

Surreal16 Collective, A New Look at
Nigerian Cinema

Janaína Oliveira

Film Copies Producer

International Sections

Carolina Martins

Workshop Lecturers

The power in film programming and
reshaping the collective imaginary

Heitor Augusto

QuilomboCinema

Tatiana Carvalho Costa

Art, Visual Identity,

Graphic Design and Pagination

Marco Chagas

Editorial

Editorial Coordinator and Producer

Glaura Cardoso Vale / Rosa de Areia

Editorial production assistant

Breno Henrique

Head of Translation and Proofreading

Matheus Pereira / Rosa de Areia

Translation

Aretha Soyombo

Cátia Maringolo

Henrique Cotrim

Ícaro Melo

Karoline Melo

Nathalia Dias

Management and Legal Counsel

Diana Gebrim / Sociedade Individual
de Advogados Diversidade
Gestão e Desenvolvimento de Projetos

Production and Management Assistant

Andreza Vieira

Website

Designer and Front-End Developer

Daniela Barbosa

Full Stack Developer

Lidiane Mara

Streaming platform**TodesPlay**

Ana Caroline Brito
Rafael Ferreira
Thais Scabio
Uilton Oliveira

Promotional Video

Higor Gomes
Maick Hannder
Ponta de Anzol

Press Office

Mariana Cordeiro

Promotional Material Development

Patrícia Fernandes

Social Media

Andreza Vieira

Digital Authoring and Subtitling**Digital Authoring**

Luisa Lanna
Marcela Santos

Digital Authoring Assistants

Higor Gomes
Maick Hannder

Translation and Subtitles

Juan Rodrigues
Luís Felipe Flores
Matheus Pereira
Pedro Veras

Closed Caption

Matheus Guifer
Gabriel Aquino

Brazilian Sign Language

Bruna Michele Pereira
Flávia Ribeiro Coelho de Carvalho

Fundraising

Formata Cultural LTDA/
Izadora Fernandes

AGRADECIMENTOS

ACKNOWLEDGEMENTS

Cineclube Mocambo, Gabriel Araújo, Analu Bambirra, Delma do Espírito Santo Braz, Geraldo Agatão Braz, Matheus Antunes, Ana Siqueira, Bruno Hilário, Cine Humberto Mauro, Mariah Soares, Vitor Miranda, Julio Cruz, Fernanda Vidigal, Bruno Greco, Fernando Schiavon, Grace Passô, Soraya Martins, Renato Novais, Gabriel Martins, Maria Clara Escobar, Cartografia Filmes, Andrei Bueno Carvalho, Kariny Martins, Alessandra Brito, André Novais Oliveira, Adyr Assumpção, Annouchka de Andrade, Mbye Cham, Janaína Oliveira, Natalie Matos, Tatiana Carvalho Costa, Vanessa Santos, Heitor Augusto, Yasmina Price, The New Inquiry, Brian Mark Carroll (Indiana University Press), diretoras(es) da Indiana University Press, Terri Francis, Luciana de Oliveira Matos Cunha (Biblioteca da EBA/UFMG), Rogério Lopes, Valdênia Maria da Silva, José Francisco Chagas, Eliana Aparecida Alves, Kênia Mara da Silva Chagas, Thereza da Silva Chagas Souza e Santos, Raissa Fernandes Faria, Douglas Henrique Silva Chagas, Jean Carlo Silva Chagas, Gabriel Vitor Silva Chagas, Pablo Caldeira, Elaine Santos, Ana Paula Sirino, Maryellen Milena, Diego Silva Souza, Gabriel Araújo, Iakima Delamare, Larissa Muniz, Thomas Sparfel, Cinémathèque Afrique do Institut Français, Cinemateca da Embaixada da França no Brasil, Lucas Rafael Pereira, Coletivo Zanza, Samuel Perini, Surreal16 Collective, Michael Omonua e C.J. “Fiery” Obasi, Abba T. Makama, Carmen Accaputo, Cineteca di Bologna, Cecilia Cenciarelli, Tiago Castro Gomes, Natalia Christofeletti Barrenha, Mostra Clássicos Africanos.

PATROCÍNIO



APOIO



WORLD CINEMA PROJECT



Cinémathèque
La Afrique

INSTITUT
FRANÇAIS

CINECLUBE
MOCAMBO

REALIZAÇÃO



Esse projeto foi realizado
com recursos da Lei Municipal
de Incentivo à Cultura de
Belo Horizonte.
Projeto nº 913/2018

INCENTIVO



CULTURA



Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Biblioteca da Escola de Belas Artes da UFMG, MG, Brasil)

S471s

Semana de Cinema Negro de Belo Horizonte (1. : 2021)
Semana de Cinema Negro de Belo Horizonte = Belo Horizonte Black
Film Week / Layla Braz, Janaína Oliveira e Glaura Cardoso Vale (organizadoras).
– Ed. única. – Belo Horizonte : Ed. do Autor, 2021.
322 p. : il. ; 22 cm.

Catálogo da Semana de Cinema Negro realizada em formato
integralmente *online* no período de 10 a 16 de abril de 2021.

Texto em português com tradução em inglês.

ISBN 978-65-00198-62-1 (impresso)

ISBN 978-65-00198-63-8 (*online*)

1. Festivais de cinema – Belo Horizonte (MG). 2. Cinema Negro.
3. Cinema brasileiro. 4. Cinema africano. 5. Cinema – Catálogos. I. Braz, Layla II. Oliveira, Janaína III. Vale, Glaura Cardoso IV. Título. V. Título: Belo Horizonte Black Film Week.

CDD: 791.43098151

