



MINISTÉRIO DO TURISMO, GOVERNO DE MINAS GERAIS, PREFEITURA DE BELO HORIZONTE,
FUNDAÇÃO CLÓVIS SALGADO E CODEMGE APRESENTAM

Palácio
das Artes 50



WWW.CINEHUMBERTO MAURO MAIS.COM → FESTIVAL PRESENCIAL E ON-LINE → 4 A 14 DE NOVEMBRO DE 2021

- 7 **Apresentação**
Presentation
- 12 **Sessão De Abertura**
Opening Session
- 16 **Competitiva Internacional**
International Competition
- 30 **Competitiva Brasil**
Brazilian Competition
- 44 **Competitiva Minas**
Minas Competition
- 52 **Cinemas Fractais**
Fractal Cinemas
- 66 **Desobedecer O Fluxo Da Automação**
Disobey The Automation Flow
- 74 **Mostra Juventudes**
Youths Section
- 82 **Mostra Infantil**
Children's Section
- 92 **Mostra Animação**
Animation Section
- 100 **Cosmopoéticas Do (In)Visível**
Cosmopoetics Of The (In)Visible
- 118 **Sessão De Encerramento**
Closing Session
- 122 **Ensaio E Entrevista**
Essays And Interviews
- 125 **"Não Há Movimento De Libertação Sem Libertação Do Movimento"**
→ Entrevista Com Dênêtem Touam Bona
→ Por Kênia Freitas
- 139 **"There's No Liberation Movement Without Movement Liberation"**
→ Interview With Dênêtem Touam Bona
→ By Kênia Freitas
- 153 **Visões Quiméricas**
→ Dênêtem Touam Bona
- 159 **Chimeric Visions**
→ Dênêtem Touam Bona
- 165 **Elogio À Indocilidade**
→ Dênêtem Touam Bona
- 173 **Praise Of Indocility**
→ Dênêtem Touam Bona
- 181 **A Arte Da Fuga**
→ Dênêtem Touam Bona
- 209 **Para Onde Fugir Quando Não Há Para Onde Fugir?**
→ Roberto Romero
- 219 **Where To Run When There Is Nowhere To Run?**
→ Roberto Romero
- 229 **Quilombos Cosmopoéticos**
→ Ricardo Aleixo

- 235 **Cosmopoetic Quilombos**
→ Ricardo Aleixo
- 239 **Ouvem-se Estrelas Nos Confins De Sonora**
→ Anti Ribeiro
- 245 **Stars Are Heard In The Far Reaches Of Sonora**
→ Anti Ribeiro
- 251 **Marronagem No Cinema: Pontes De Luz Sobre Mares Revoltos**
→ Wally Fall
- 255 **Marronage In Cinema: Bridges Of Light Over Raging Seas**
→ Wally Fall
- 259 **QuilomboCinema E Poéticas Da Fuga**
→ Tatiana Carvalho Costa
- 271 **QuilomboCinema And The Poetics Of The Escape**
→ Tatiana Carvalho Costa
- 283 **Corpos Furtivos**
→ Ana Siqueira
- 287 **Furtive Bodies**
→ Ana Siqueira
- 291 **Trecho De Danser À Contre-Temps A Respeito De Hawad**
→ Dênêtem Touam Bona
- 294 **Excerpt From Danser À Contre-Temps Concerning Hawad**
→ Dênêtem Touam Bona
- 296 **Caderno De Imagens**
Images Notebook
- 299 **Segundo Caderno Aberto**
→ Ana Siqueira
+ Glaura Cardoso Vale
- 299 **Second Open Notebook**
→ Ana Siqueira
+ Glaura Cardoso Vale
- 312 **Atividades E Atrações**
Activities And Attractions
- 342 **Curadoria, Comissão De Seleção E Júri**
Curatorship, Selection Committee And Jury
- 358 **Equipe**
Team
- 366 **Prêmio**
Awards
- 370 **Índice Por Filme**
Index By Film
- 372 **Índice Por Diretor**
Index By Director
- 374 **Créditos**
Credits
- 378 **Agradecimentos**
Acknowledgements

O olhar contemporâneo do audiovisual, de Minas, do Brasil e do Mundo, reflete as múltiplas possibilidades criativas do Festival Internacional de Curtas de Belo Horizonte, o *FestCurtasBH*. Em 2021, essa importante iniciativa, com sessões presenciais no Cine Humberto Mauro e programação virtual, oferece a seu público diferentes produções do audiovisual, com trabalhos de 26 estados brasileiros e outros 112 países.

Em um ano marcado, ainda, por muitas incertezas, o cinema se faz presente em nossas vidas, e a 23ª edição do Festival propõe um diálogo com a Cosmopoética e a Marronagem, conceitos abordados pelo filósofo de origem francesa e centro-africana Dénètem Touam Bona. As ideias de Dénètem inspiram, inclusive, a Mostra Especial Cosmopoéticas do (In)visível, que reúne diversas produções em curta-metragem expressando a sempre inquieta poética da fuga.

Ainda, na programação do Festival, as mostras competitivas nos apresentam os novos criadores do curta-metragem e as urgências que os movimentam e os inspiram. Com um recorte de produções singulares, esses fazedores de arte e de audiovisual abordam temáticas variadas, instigando o público a refletir sobre questões do presente e do futuro, tendo a nossa contemporaneidade como ponto de partida.

Para a Secretaria de Estado de Cultura e Turismo de Minas Gerais é uma grande satisfação apoiar a realização de mais um *FestCurtasBH*. O evento, já tradicional na agenda de Belo Horizonte, movimenta a cadeia produtiva do audiovisual e coloca a cidade no centro efervescente da sétima arte. A linguagem do curta-metragem segue cada vez mais valorizada, suscitando, sempre, inúmeras possibilidades criativas.

Conectar narrativas e entender o mundo ao redor são missões valiosas que o *FestCurtasBH* carrega desde o seu início. Neste ano, a sala de cinema volta a ser ocupada – considerando todos os protocolos sanitários – e continua sendo ampliada, com as sessões virtuais na plataforma *CineHumbertoMauroMAIS*. As atenções se voltam para a grande tela, e também para os outros dispositivos, tendo as curtas produções como grandes fomentadoras da arte, da cultura e de múltiplas reflexões.

Leônidas Oliveira

Secretário de Estado de Cultura e Turismo de Minas Gerais / Minas Gerais Secretary of State for Culture and Tourism

The contemporary look to audiovisual productions from Minas Gerais, Brazil, and the world reflects several creative possibilities of the Belo Horizonte International Short Film Festival, *FestCurtasBH*. In 2021, the initiative with in-person sessions at Cine Humberto Mauro and online program provides the audience with different audiovisual productions from 26 Brazilian states and 112 countries.

In a year still marked by many uncertainties, cinema is present in our lives. The 23rd edition of the Festival opens a dialog with the Cosmopoetics and Marronage, concepts addressed by the philosopher of French and Central African origin Dénètem Touam Bona. Touam Bona ideas also inspire the special program *Cosmopoéticas do (In)visível* [Cosmopoetics of the (In)visible], which features several short films expressing the always unquiet poetics of refuge.

In the Festival's program, the competitive sections introduce us to new short film creators and the urgencies that drive and inspire them. With a selection of unique productions, those art and audiovisual makers address several themes, instigating the audiences to think about questions of the present and the future, with our contemporaneity as a starting point.

For the Minas Gerais State Secretary's Office of Culture and Tourism, it is a great honor to support one more edition of *FestCurtasBH*. A traditional event in Belo Horizonte's agenda already, it pushes the audiovisual production chain and puts the city in the center of the seventh art. The language of short films has become more appreciated, always inspiring several creative possibilities.

Connecting narratives and understanding the world around us are the valorous missions *FestCurtasBH* has had since its beginning. This year, there will be seats occupied in the theater – following all the sanitary protocols – and it extends to the online programs on the *CineHumbertoMauroMAIS* platform. The big screen and other devices draw attention, and the short films create room for art, culture, and multiple reflections.

O Cine Humberto Mauro, mantido pela Fundação Clóvis Salgado, é um dos mais importantes espaços cinematográficos de Minas Gerais e do Brasil e, há 43 anos, promove e valoriza a produção curta-metragista em seus diversos contextos e abordagens. Ao realizar o Festival Internacional de Curtas de Belo Horizonte, em sua 23ª edição, busca pensar a contemporaneidade junto ao público, em constante processo de formação e transformação.

Muito mais que uma sala de cinema, o Cine Humberto Mauro se reafirma como um local de formação de novos públicos a partir de programação diversificada, do pensamento curatorial e de reflexão sobre a produção audiovisual, da criação de mecanismos de estímulo ao setor e à difusão descentralizada de acervos, além da formação de críticos e realizadores.

Por meio do *FestCurtasBH*, do *Prêmio Estímulo ao Curta-metragem de Baixo Orçamento*, das mostras *História Permanente do Cinema*, *Cinema e Psicanálise*, *Curta no Almoço*, *Cineclube Acessível*, *Itinerância do FestCurtas*, entre muitos outros programas, a Fundação Clóvis Salgado consolida importante política de difusão, fomento, reflexão, formação e preservação do audiovisual.

Com o lançamento da plataforma própria *CineHumbertoMauroMAIS*, na 22ª edição do *FestCurtas*, em 2020, a Fundação Clóvis Salgado venceu um de seus maiores desafios ao realizar um evento totalmente on-line e gratuito. Em 2021, a partir desse importante instrumento democrático digital, a experiência do público será potencializada, já que o Festival será realizado em versão híbrida, no Palácio das Artes e na Sala Virtual.

Assim, a 23ª edição do *FestCurtasBH* vai oferecer uma vasta programação, com produções recentes nacionais e internacionais, bem como uma mostra de caráter competitivo dedicada exclusivamente à produção mineira. Os filmes selecionados entre as quase 2.800 inscrições de 112 países e de todos os estados brasileiros revelam a diversidade de produção (inclusive com crescente presença de mulheres realizadoras) e a abrangência do Festival, ressaltando sua relevância no contexto nacional e internacional.

Dando continuidade à tendência do *FestCurtasBH* de apresentar e refletir sobre os grandes temas urgentes da contemporaneidade, um dos destaques deste ano é o diálogo com o pensamento de Dénètem Touam Bona, filósofo de origem francesa e centro-africana, que tanto

Cine Humberto Mauro, a theater which is part of the Fundação Clóvis Salgado, is one of the most important film spaces in Minas Gerais and Brazil and has fostered and valued the production of short films for 43 years in its different contexts and approaches. Home to the 23rd edition of the Belo Horizonte International Short Film Festival (*FestCurtasBH*), it seeks to reflect on contemporaneity together with the audience in a constant process of formation and transformation.

More than a theater, Cine Humberto Mauro reaffirms itself as a venue that engages in the education of new audiences through a diversified program; curatorial thinking and reflection on audiovisual production; the creation of mechanisms that foster the industry and decentralize the diffusion of archives; and training for critics and filmmakers.

Through the *FestCurtasBH*, the *Prêmio Estímulo ao Curta-metragem de Baixo Orçamento* [Low Budget Short Film Grant], the film series *História Permanente do Cinema* [Permanent History of Cinema], *Cinema e Psicanálise* [Cinema and Psychoanalysis], *Curta no Almoço* [Short Film on Lunch Time], *Cineclube Acessível* [Accessible Film Club], *Itinerância do FestCurtasBH* [FestCurtasBH Itinerancy], and other programs, the Fundação Clóvis Salgado cements an important policy on the diffusion, funding, reflection, training and audiovisual preservation.

With the launch of its own *CineHumbertoMauroMAIS* platform at the 22nd edition of *FestCurtasBH* in 2020, Fundação Clóvis Salgado overcame one of its biggest challenges and held an event entirely online and free of charge. In 2021, from this important digital democratic instrument, the audiences will have their experience enhanced as the Festival will be held at the Palácio das Artes and on the online platform.

Therefore, the 23rd edition of *FestCurtasBH* will offer a broad program, with the latest national and international productions, as well as a competitive section dedicated exclusively to films produced in Minas Gerais. The films, selected among approximately 2,800 submissions from 112 countries and all the Brazilian states, reveal the diversity of production (including the increasing presence of women filmmakers) and the scope of the Festival, highlighting its relevance nationwide and worldwide.

Keeping up with the *FestCurtasBH*'s trend in presenting and reflecting on the most urgent themes in contemporaneity, one of the

nos interpela e instiga por expressar os processos históricos, urgentes e emergentes.

A Mostra especial **Cosmopoéticas do (In)visível**, composta por cinco programas, é inspirada e dedicada ao pensamento do filósofo e, especialmente, às noções de cosmopoética e marronagem. Destaca Touam Bona: “Cosmopoética não é nem um fetiche nem uma marca registrada, apenas um termo, um modo de apontar para uma outra relação com o mundo que privilegia a escuta”. Somos instigados a refletir a «poética da fuga» como a capacidade de estabelecer conexões, experiências contínuas de liberação, de cultivarmos uns aos outros e criarmos o encontro, o refúgio.

O conceito transborda ainda para o importante diálogo transversal com outras linguagens, como a exposição de mesmo nome, com mais de 20 obras entre videoinstalações, fotografias e registros fotográficos e videográficos de obras de 8 artistas e coletivos nacionais e internacionais, incluindo a renomada artista visual e cineasta portuguesa Filipa César, a artista franco-gabonesa Myriam Mihindou, o poeta e artista tuaregue Hawad, além de diversos artistas brasileiros como Sueli Maxakali, Edgar Kanaykō, Marcela Bonfim e Ricardo Aleixo. A exposição é uma oportunidade ímpar de ampliar a imersão pelo percurso criativo das cosmopoéticas, em diálogo direto com as Mostras.

Destacamos ainda duas ações do FestCurtasBH 2021 que são reveladoras do pensamento da Instituição: a **Oficina Corpo Crítico**, que gera conteúdo de reflexão e *mediação crítica* para o acervo que fará longa circulação por festivais, cineclubes e salas de cinema do interior de Minas Gerais, e a Mostra especial de acessibilidade da competitiva de Minas Gerais, ampliando enormemente o acesso e a democratização do conteúdo.

Agradecemos e comemoramos o apoio imprescindível das empresas patrocinadoras e das instituições parceiras que acreditam na força da Arte e da Cultura. Agradecimento especial também à Secult-MG, ao Governo de Minas, aos curadores, produtores e a cada profissional envolvido na realização do 23º FestCurtasBH.

Com a realização de mais uma edição do Festival Internacional de Curtas de Belo Horizonte, a Fundação Clóvis Salgado reafirma o seu caráter e o seu comprometimento com o público, além de ampliar a mediação de conteúdos e a democratização do acesso à Cultura.

Eliane Parreiras

Presidente da Fundação Clóvis Salgado / Fundação Clóvis Salgado President

highlights of this year is the dialog with Dénètem Touam Bona, philosopher of French and Central African origin, who mobilizes and instigates us for expressing historic, urgent, and emergent processes.

Cosmopoéticas do (In)visível [Cosmopoetics of the (In)visible], a film series consisting of five programs, is inspired by and dedicated to the philosopher’s thought, especially in regard to his notions of cosmopoetics and marronage. Touam Bona remarks that “cosmopoetics is not a fetish nor a trademark; it is just a term, a way to aim at another relationship with a world that prioritizes listening”. We are invited to reflect on the “poetics of escape” as the ability to establish connections and continuous liberation experiences, to cultivate each other, and to create a refuge.

The concept overflows into the important transversal dialog with other languages such as in the eponymous exhibition, that features more than 20 works among video installations, photographs, and photo and video records of the works of 8 Brazilian and international artists and collectives, including Portuguese renowned visual artist and filmmaker Filipa César, French-Gabonese artist Myriam Mihindou, Tuareg poet and artist Hawad, and Brazilian artists such as Sueli Maxakali, Edgar Kanaykō, Marcela Bonfim, and Ricardo Aleixo. The exhibition is an unique opportunity to deepen through the creative path of cosmopoetics in a close dialog with the film series and sections.

We also highlight two other activities at FestCurtasBH 2021 that are revealing to the Institution’s thinking: the critique **workshop Corpo Crítico**, that produces content on reflection and *critical mediation* to the collection that will be presented in festivals, film societies, and theaters in the countryside of Minas Gerais, and the Accessibility Special Section of the Minas Gerais Competition, broadening the access and the democratization of the content.

We acknowledge and celebrate the essential support of the sponsors and partners who believe in the power of Art and Culture. A special thanks goes to Secult-MG, the State Government of Minas Gerais, the curators, producers, and every professional engaged with the making of 23rd FestCurtasBH.

With one more edition of the Belo Horizonte International Short Film Festival, Fundação Clóvis Salgado reaffirms its nature and commitment to the public, as well as deepening the mediation of content and the democratization of the access to Culture.

23 FestCurtasBH – Apresentação

Ana Siqueira, Bruno Hilário e Matheus Antunes
Coordenação FestCurtasBH

Pois construir uma fuga não é ser posto para correr. Pelo contrário, é fazer o real escapar, operar nele variações sem fim para contornar qualquer tentativa de captura.¹

Por seu percurso vertiginoso, o cipó incarna o poder de “atravessar” e ser alimentado pelo que atravessa (e vice versa).²

Dénètem Touam Bona

10 O FestCurtasBH chega à sua 23ª edição multiplicando-se entre sua casa virtual, o CineHumbertoMauro/Mais, e sua morada original, o Cine Humberto Mauro e espaços do Palácio das Artes. Um retorno tão exultante quanto cauteloso, num contexto sanitário que ainda exige atenção e cuidado recíproco. Voltar a seu lugar de origem e constituição é também, e principalmente, reencontrar, face a face, seu público, o espaço material e simbólico da sala de cinema, onde o tempo se suspende e uma comunidade provisória é formada, com desenlaces imprevistos. Se as telas individuais nos permitiram manter relações pessoais, profissionais, educacionais, se fizeram persistir certa experiência de cinema a despeito das restrições pandêmicas – e seguirão possibilitando a aproximação de distâncias por vezes inevitáveis –, voltar para a vivência coletiva do cinema reafirma também a força inigualável do estar junto, em presença.

E para celebrar esse horizonte que se abre, o 23FestCurtasBH apresenta uma programação, sempre inventada a muitas mãos, ancorada no presente, atenta às experiências históricas e aos caminhos em construção no porvir. O sempre exigente e surpreendente trabalho da programação foi realizado com dedicação inspirada e infalível pelas comissões de seleção, assim como pelas curadoras e curador convidados a participar da mostra *Cosmopoéticas do (in)visível*: Anti

1 Cf. *Cosmopoéticas do refúgio*, de Dénètem Touam Bona (2020, p. 47).

2 Cf. *Sagesse des lianes*, de Dénètem Touam Bona, post-éditions (2021, p. 57; tradução nossa).

Ribeiro, Tatiana Carvalho Costa e Wally Fall. Nascida do encontro com o pensamento do filósofo Dénètem Touam Bona, a mostra *Cosmopoéticas do (in)visível* fez vibrar sua proposta em grande parte do 23FestCurtasBH. Com a colaboração sempre generosa de Touam Bona, a mostra apresenta filmes, ensaios traduzidos ou inéditos, debates, masterclass, mesa redonda, show do rapper e cineasta togolês Elom 20ce – gravado no Senegal especialmente para o FestCurtasBH –, caderno de imagens e exposição de artes visuais, irradiando a força das questões trazidas pelo filósofo em diferentes aspectos desta edição. A oficina de crítica chegou à sua quarta edição, desta vez com Ingá Maria Patriota e Fabio Rodrigues Filho, que trouxeram a belíssima proposta nomeada “Entre políticas da amizade e ensaios da traição”, contribuindo para uma formação crítica que não se assossega aos lugares acostumados, abrindo-se como campo de invenção formal e política, e produzindo uma preciosa fortuna crítica relacionada à programação do Festival.

Que nós, enquanto respondemos e resistimos aos desafios do presente, possamos aprender com o cipó, como pensado por Touam Bona, na relação com o cinema e com o mundo (de que o primeiro é inseparável), “em suas práticas de aliança e solidariedade, bem como os processos de hibridização e improvisação criativa”. Sem esquecer, como ele nos lembra, que a criação de vínculos “só é fonte de liberdade se somos também capazes de fazer secessão, pois há igualmente elos tóxicos”. Que possamos aprender com a sabedoria do cipó,³ que “por seu percurso vertiginoso incarna o poder de atravessar e ser alimentado pelo que se atravessa (e vice versa)”.

3 *Sagesse des lianes* [Sabedoria dos cipós] é o título do último livro, recém-lançado na França, de Dénètem Touam Bona, e de onde se originaram as citações no corpo do texto.

Presenting 23FestCurtasBH

Ana Siqueira, Bruno Hilário and Matheus Antunes
Coordination FestCurtasBH

For creating an escape is not being put to run. On the contrary, it is to put the real to flight, to operate endless variations on it in order to circumvent any capture attempt.¹

Due to its vertiginous course, the liana embodies the power to “cross” and be fed by what it crosses (and vice versa).²

Dénètem Touam Bona

FestCurtasBH reaches its 23rd edition, unfolding itself between its virtual dwelling, CineHumbertoMauro/Mais, and its original home, Cine Humberto Mauro and other locations at Palácio das Artes. A return that is as exultant as it is cautious, in a health context that still requires mutual attention and care. Returning to its place of origin and constitution is also, and mainly, to rediscover, face to face, its audience, the material and symbolic space of the movie theater, where time is suspended and a provisional community is formed, with unforeseen outcomes. If the individual screens allowed us to maintain personal, professional, educational relationships, and if a certain cinema experience persisted despite the pandemic restrictions – and will continue to allow the approximation of sometimes unavoidable distances –, returning to the collective experience of cinema also reaffirms the incomparable strength of being together, in presence.

And to celebrate this horizon that is opening up, the 23FestCurtasBH presents a program, as always invented by many hands, which is anchored in the present, attentive to historical experiences and the paths under construction in the future. The always demanding and surprising programming work was carried out with inspired and

unfailing dedication by the selection committees, as well as by the curators invited to participate in the *Cosmopoetics of the (in)visible* show: Anti Ribeiro, Tatiana Carvalho Costa and Wally Fall. Born from the encounter with the thought of the philosopher Dénètem Touam Bona, the show *Cosmopoetics of the (in)visible* vibrated its proposal throughout the 23FestCurtasBH. With the always generous collaboration of Touam Bona, the show features films, translated or previously unpublished essays, debates, masterclass, round table, a concert by the Togolese rapper and filmmaker Elom 20ce – recorded in Senegal especially for FestCurtasBH –, picture book and exhibition of visual arts, radiating the strength of the issues raised by the philosopher in different aspects of this edition. The critique workshop reached its fourth edition, this time with Ingá Maria Patriota and Fabio Rodrigues Filho, who brought the beautiful proposal named “Between politics of friendship and essays on betrayal”, contributing to a critical training that does not rest unbothered in the usual places, opening up as a field of formal and political invention, and producing a valuable critical fortune related to the Festival’s programming.

May we, while responding to and resisting the challenges of the present, learn from the liana, as thought by Touam Bona, in our relationship with cinema and with the world (from which the former is inseparable) “in its practices of alliance and solidarity, as well as the processes of hybridization and creative improvisation”. Without forgetting, as he reminds us, that the creation of bonds “is only a source of freedom if we are also capable of secession, as there are equally toxic bonds”. May we learn from the wisdom of the liana,³ which “in its vertiginous course embodies the power to cross and be fed by what is traversed (and vice versa)”.

11

1 Cf. *Cosmopoéticas do refúgio*, de Dénètem Touam Bona (2020, p. 47; our own translation).

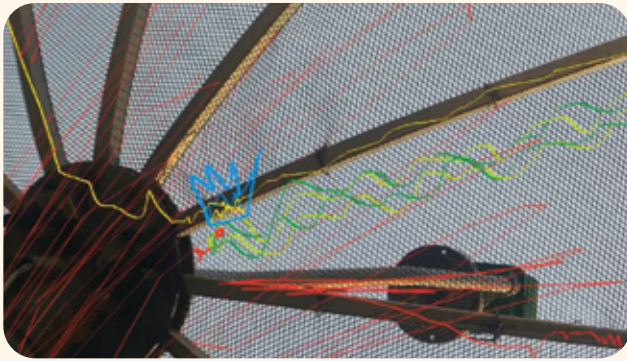
2 Cf. *Sagesse des lianes*, de Dénètem Touam Bona, post-éditions (2021, p. 57; our own translation).

3 *Sagesse des lianes* [Wisdom of the lianas] is the title of the latest and recently released book, in France, by Dénètem Touam Bona, from which the quotations were drawn.

Sessão De Abertura Opening Session

cosmo → 15' → Livre

2020
2020



FARTURA

CEARÁ
2020
3'

Terceira videoarte da série "MANGUESERTÃO – deslocamento entre a Bacia do Rio Siará e o Vale do Acaraú sobralense", esta é uma estória sobre a chegada do inverno sob nosso território e a consequente abundância do ciclo das águas da fauna-flora visível-invisível no Sertão de Sobral (CE).

Third video art of the series "MANGUESERTÃO – displacement between the Siará River Basin and the Acaraú Valley of Sobral", this is a story about the arrival of winter in our territory and the consequent abundance of the water cycle of the visible-invisible fauna-flora in Sertão de Sobral – CE.

DIREÇÃO DIRECTOR **Kulumym-Açu**
ROTEIRO SCRIPT **Kulumym-Açu**
PRODUÇÃO PRODUCTION **Kulumym-Açu**
ANIMAÇÃO ANIMATION **Kulumym-Açu**
FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY **KULUMYM-AÇU**
MONTAGEM EDITING **Kulumym-Açu**
ARTE E FIGURINO ART AND COSTUME DESIGN **Kulumym-Açu**
SOM SOUND **Kulumym-Açu**
TRILHA SONORA SOUNDTRACK **Kulumym-Açu**
ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST **Kulumym-Açu**
CONTATO CONTACT **assunasartes@gmail.com**

cosmo.1



DÊMAYÉ LIVRE

MARTINICA/
FRANÇA
2021
4'

Démayé significa desvendar o que é complicado, emaranhado e doloroso. A conversa sobre sexualidade, prazer, desejo e erotismo está entalada na garganta, mesmo hoje em dia. Este filme é uma espécie de "bendémaré": um banho ritual na Martinica. É um convite para repensar a sexualidade, a partir de um ângulo espiritual e místico, a fim de remediar o que faz com que o corpo e a alma permaneçam presos em situações às quais não pertencem.

Démayé means to unravel what is complicated, tangled and painful. The conversation about sexuality, pleasure, desire and eroticism is tied to its throat, even nowadays. This film is a sort of "bendémaré": a ritual bath in Martinique. It is an invitation to rethink sexuality from a spiritual and mystical angle in order to remedy what causes the body and the soul to remain caught in situations they don't belong to.

DIREÇÃO DIRECTOR **Klêlo, Simone Lagrand**
ROTEIRO SCRIPT **Simone Lagrand, Klêlo**
PRODUÇÃO PRODUCTION **La Station Culturelle**
FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY **Klêlo**
MONTAGEM EDITING **Klêlo**
ARTE E FIGURINO ART AND COSTUME DESIGN **Laura De Souza**
SOM SOUND **Klêlo**
TRILHA SONORA SOUNDTRACK **Klêlo (Atmosphere), Simone Lagrand (Voice)**
ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST **Simone Lagrand, Jaden-An (The Garden)**
CONTATO CONTACT **oleklelo@gmail.com, lagrandsimone@gmail.com**

cosmo.2



PHILLIS WHEATLEY

ETIÓPIA
2021
2'

Uma exploração do Etíopianismo e das formas pelas quais a juventude da diáspora encontra força nas mensagens pan-africanas apresentadas por figuras como Marcus Garvey, Phillis Wheatley e inúmeros músicos de reggae. Uma conversa histórica que se estende em muitas direções.

An exploration of Ethiopianism, and the ways in which diaspora youth find strength in the Pan-African messages put forth by figures such as Marcus Garvey, Phillis Wheatley, and countless reggae musicians. A historical conversation that extends in many directions.

DIREÇÃO DIRECTOR Nesanet Teshager Abegaze
PRODUÇÃO PRODUCTION Nesanet Teshager Abegaze
FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Nesanet Teshager Abegaze
MONTAGEM EDITING Nesanet Teshager Abegaze
SOM SOUND SAMEER Sideeq Toure
CONTATO CONTACT nes@nesanetabegaze.com

cosmo.3



LIGHTNING DANCE DANÇA DO RELÂMPAGO

JAMAICA/
ARGENTINA/
FRANÇA/
REINO UNIDO/
2018
6'

Filmado em outubro de 2017 durante as enchentes em Spanish Town, Jamaica, *Lightning Dance* investiga a influência do tempo elétrico indeterminado na imaginação corpórea. O vídeo em preto e branco apresenta vários jovens jamaicanos que, na companhia do artista, executam coreografias solo e em grupo ao lado de um barraco à beira da estrada, enquanto a chuva tropical e o suor dissolvem as fronteiras entre o exterior e o interior, fundindo natureza e ser humano em uma coisa só.

Filed in October 2017 during the floods in Spanish Town, Jamaica, *Lightning Dance* investigates the influence of the indeterminate electric weather on bodily imagination. The black-and-white video features several young Jamaicans who, in company of the artist, perform solo and group dance routines next to a roadside shack, while tropical rain and sweat dissolve the boundaries between outdoors and indoors, merging nature and human into one unit.

DIREÇÃO DIRECTOR Cecilia Bengolea
CONTATO CONTACT cecmar79@yahoo.com.ar

cosmo.4

Competitiva Internacional

International Competition

Competitiva
Internacional

Competitiva Internacional
International Competition

int.1 → 65' → 14 anos

int.2 → 89' → 12 anos

int.3 → 79' → Livre

int.4 → 84' → 18 anos

int.5 → 75' → 18 anos



MAY JUNE JULY

MAIO JUNHO JULHO

ESTADOS UNIDOS
2021
8'

Registro fílmico como forma viva que demarca os processos do próprio estilo. *May June July* é filme de quem enxerga excertos da vida e da política negra estadunidenses com o cuidado de quem toca pétalas, num tato de olhar movido pelo desejo de que, entre o Black Lives Matter e a vida pandêmica, seja possível desabrochar novamente. *(Bruno Galindo)*

A film record that is like a living form demarcating the processes of the style itself. *May June July* is a film for those who see excerpts from Black American life and politics with the care of those who touch petals, with the tact of the eye moved by the desire that, between Black Lives Matter and pandemic life, it is possible to blossom again. *(Bruno Galindo)*

DIREÇÃO DIRECTOR **Kevin Jerome Everson**
PRODUÇÃO PRODUCTION **Madeleine Molyneaux, Kevin Jerome Everson**
FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY **Kevin Jerome Everson**
MONTAGEM EDITING **Kevin Jerome Everson**
ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST **Jahleel Gardner**
EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY **Picture Palace Pictures, Trilobite-Arts Dac**
CONTATO CONTACT **picturepalacesale@yahoo.com**

int.1



MOONSCAPE

PALESTINA
2020
17'

Em meio ao som do alaúde (instrumento de corda árabe) e várias trocas de e-mail, *Moonscape* compõe visualidades surrealistas para se defrontar com a impossibilidade do trânsito produzida por "fronteiras, soldados e paredes". Em seu segundo filme, Mona Benyamin estabelece uma conexão entre sua história e a de Dennis M. Hope (fundador da Lunar Embassy em 1980), investigando memórias, desejos e tensões que a perpassam enquanto uma jovem palestina que vive sob a ocupação israelense. *(Lorena Rocha)*

Amidst the sound of the lute (Arabic string instrument) and several exchanges of emails, *Moonscape* composes surrealist visuals to face the impossibility of traffic produced by "borders, soldiers, and walls". In her second film, Mona Benyamin makes a connection between her story and that of Dennis M. Hope (founder of Lunar Embassy in 1980), investigating memories, desires, and tensions that permeate her as a young Palestinian who lives under Israeli occupation. *(Lorena Rocha)*

DIREÇÃO DIRECTOR **Mona Benyamin**
ROTEIRO SCRIPT **Mona Benyamin**
PRODUÇÃO PRODUCTION **Mona Benyamin**
MONTAGEM EDITING **Juna Suleiman, Mona Benyamin**
SOM SOUND **Deema Azar, Loay Srouji, Ghassan Diab, Adham Darwish**
TRILHA SONORA ORIGINAL ORIGINAL SOUNDTRACK **Mona Benyamin, Deema Azar, Loay Srouji, Ghassan Diab, Adham Darwish**
ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST **Nahi Benyamin, Michel Benyamin**
CONTATO CONTACT **bin_mona@hotmail.com**

int.1



AL MOTOCICLISTA NO LE CABE LA FELICIDAD EN EL TRAJE

MÉXICO
2021
18'

MOTORCYCLIST'S HAPPINESS WON'T FIT INTO HIS SUIT

A FELICIDADE DO MOTOCICLISTA NÃO CABERÁ EM SUA ROUPA

Na arquitetura mínima de uma tenda vermelha, um homem se orgulha em explorar o mundo do outro com seu traje luminoso e sua motocicleta. Quanto mais se apropria daquilo que conquista, maior se torna seu delírio narcisista. Nesse experimento crítico à invasão das Américas, o heroísmo épico das representações colonizadoras é ironizado pela espontaneidade das performances em meio à selva mexicana. Se toda beleza é um gesto de conquista, relativizá-la é um ato político. *(Felipe Carnevalli)*

In the minimal architecture of a red tent, a man takes pride in exploring the world of the other with his bright suit and his motorcycle. The more he appropriates what he conquers, the greater his narcissistic delusion becomes. In this experiment critical of the invasion of the Americas, the epic heroism of colonizing representations is mocked by the spontaneity of performances amid the Mexican jungle. If all beauty is a gesture of conquest, relativizing it is a political act. *(Felipe Carnevalli)*

DIREÇÃO DIRECTOR **Gabriel Herrera**

ROTEIRO SCRIPT **Gabriel Herrera, Stefanie Reinhard**

PRODUÇÃO PRODUCTION **Susana Bernal**

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY **Stefanie Reinhard**

MONTAGEM EDITING **Gabriel Herrera**

ARTE E FIGURINO ART AND COSTUME DESIGN **Luis Castañeda**

SOM SOUND **Gabriel Herrera, Alajandra Hernández**

ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST **David Illiescas, Ángel Morales, Lisandro Robles,**

Ulises Robles, Estefanía Guerrero, Joel Ramirez

EMPRESA PRODUCTORA PRODUCTION COMPANY **Black María Producciones**

CONTATO CONTACT **info@squareeyesfilm.com**

int.1



ANINSRI DAENG

TAILÂNDIA
2020
30'

RED ANINSRI: OR, TIPTOEING ON THE STILL TREMBLING
BERLIN WALL

ANINSRI VERMELHO: OU NA PONTA DOS PÉS DO AINDA
TRÊMULO MURO DE BERLIM

Uma agente secreta transexual com voz feminina recebe a missão de espionar um estudante ativista considerado inimigo do Estado. Disfarçada como um homem cis, precisa envolver-se afetivamente para extrair as informações que busca. Um filme de espionagem e amor queer com comentário político que, referenciado na tradição tailandesa dos filmes dublados da era da Guerra Fria, brinca com os absurdos do passado para tecer considerações sobre um presente anacrônico. *(Vanessa Santos)*

A transsexual secret agent with a female voice is assigned to spy on a student activist considered an enemy of the state. Disguised as a cisgender man, she needs to be emotionally involved to extract the information she seeks. A queer love and espionage film with political commentary that, referenced in the Thai tradition of dubbed films from the Cold War era, plays with the absurdities of the past to weave considerations about an anachronistic present. *(Vanessa Santos)*

DIREÇÃO DIRECTOR **Ratchapoom Boonbunchachoke**

ROTEIRO SCRIPT **Ratchapoom Boonbunchachoke**

PRODUÇÃO PRODUCTION **Ratchapoom Boonbunchachoke, Chonlasit**

Upanigkit, Kamonlak Jirahitapat

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY **Pakorn Yooiin, Jiraphat Vinagupta**

MONTAGEM EDITING **Ratchapoom Boonbunchachoke, Aekaphong Saransate**

ARTE E FIGURINO ART AND COSTUME DESIGN **Non-Touch Promsri, Wachara Kanha**

SOM SOUND **Apitape Thaoanon, Sorayos Prapapan**

TRILHA SONORA ORIGINAL ORIGINAL SOUNDTRACK **Theerapat Wongpaisarnkit**

ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST **Sarut Komalittipong, Atikhun Adulpocatorn,**

Ornanong Thaisriwong, Gandhi Wasuvitchayagit, Napat Kiatkankul,

Teerawat Mulvilai

CONTATO CONTACT **ouioui40@hotmail.com**

int.1



LES TISSUS BLANCS

SÈR BI

OS TECIDOS BRANCOS

FRANÇA/
SENEGAL
2020
28'

Les Tissus Blanc elabora um breve, mas complexo, circuito social que tem na protagonista Aissa (Awa Ba) a catalisadora de tensões acerca do tabu central à narrativa e parte ainda vigente do Senegal contemporâneo. Um filme que, acima de tudo, se envereda no valoroso interesse de transformar em cinema uma questão, no mínimo, muito complexa. *(Bruno Galindo)*

Les Tissus Blanc elaborates a brief, but complex, social circuit that has in the protagonist Aissa (Awa Ba) the catalyst for tensions about the taboo central to the narrative and still in force in contemporary Senegal. A film that, above all, engages in the valiant interest of transforming a very complex issue into cinema. *(Bruno Galindo)*

DIREÇÃO DIRECTOR Moly Kane

ROTEIRO SCRIPT Moly Kane

PRODUÇÃO PRODUCTION Films Grand Huit, Babulu Films

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Romain Lebonnic

MONTAGEM EDITING Cecile Dessertine

ARTE E FIGURINO ART AND COSTUME DESIGN El Hadji Babacar Diallo

SOM SOUND Michel Tsagli

CONTATO CONTACT distribution@filmsgrandhuit.com

int.2



단비

DANBI

COREIA DO SUL
2021
48'

Numa ilha sul-coreana, Danbi, uma menina de oito anos, deixa no mar uma garrafa com um bilhete, num pequeno ritual de luto em memória de sua mãe. Seu único amigo, o cachorro "Moongchi", adoece, e Danbi tem de lidar com o silêncio e a imaturidade do pai, um sujeito boêmio e relapso, que parece não enxergar a seriedade dos seus sentimentos. Um filme sobre a solidão da infância, com um domínio de tempo e de ritmo que remete à longa tradição narrativa do cinema oriental. *(João Dumans)*

On a South Korean Island, Danbi, an eight-year-old girl, leaves a bottle with a note in the sea, in a small mourning ritual in memory of her mother. Her only friend, the dog "Moongchi", falls ill, and Danbi must deal with the silence and immaturity of her father, a bohemian and relapsed guy, who doesn't seem to see the seriousness of her feelings. A film about childhood loneliness, with a command of time and rhythm that refers to the long narrative tradition of oriental cinema. *(João Dumans)*

DIREÇÃO DIRECTOR Jae Woong Moon

ROTEIRO SCRIPT Jae Woong Moon

PRODUÇÃO PRODUCTION Jae Woong Moon

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Hyun Seok Go

MONTAGEM EDITING Jae Woong Moon

ARTE E FIGURINO ART AND COSTUME DESIGN Jae Woong Moon

TRILHA SONORA ORIGINAL ORIGINAL SOUNDTRACK Sun Kim

ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST Sang Pyo Hong, Si Ha Kim

CONTATO CONTACT zjcm01@naver.com

int.2



I WANT TO RETURN
RETURN RETURN
 EU QUERO VOLTAR VOLTAR VOLTAR

ALEMANHA
 2020
 29'

Após confirmar a inesperada visita de uma amiga distante, Elpi vagueia pelo bairro de Wrangelkiez, em Berlim, onde a vida ordinária se encarrega de ocupar bares, praças e calçadas. Nesse melancólico retrato de uma vizinhança cosmopolita, os infindáveis burburinhos das conversas cotidianas não são capazes de esconder o que entrelaça as almas que ali habitam: a espera compartilhada por algo que não vai chegar e o reverberante desejo de retornar àquilo que ainda não se sabe. *(Felipe Carnevalli)*

After confirming the unexpected visit of a distant friend, Elpi wanders through the Wrangelkiez district of Berlin, where ordinary life takes care of occupying bars, squares, and sidewalks. In this melancholy portrait of a cosmopolitan neighborhood, the endless hubbub of everyday conversations cannot hide what entwines the souls that inhabit there: the shared waiting for something that will not come and the reverberating desire to return to what is not yet known. *(Felipe Carnevalli)*

DIREÇÃO DIRECTOR **Elsa Rosengren**
 ROTEIRO SCRIPT **Elsa Rosengren**
 PRODUÇÃO PRODUCTION **Margarita Amineva**
 FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY **Giulia Schelhas**
 MONTAGEM EDITING **Esteban Alfaro, Elsa Rosengren**
 ARTE E FIGURINO ART AND COSTUME DESIGN **Tatiana Bastos**
 SOM SOUND **Frank Behnke**
 ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST **Elpiniki Saranti, Maria Kalach, Ramses Komuro Boubaker, Robert Hamill, Stefan Keunke, Katarzyna Pacura, Ellen Emdar, Angelika Mertens**
 EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY **Deutsche Film-Und Fernsehakademie Berlin (DFFB)**
 CONTATO CONTACT **margarita.amineva@gmail.com**

int.2



ONDER HET WITTE MASKER:
DE FILM DIE HAESAERTS
HAD KUNNEN MAKEN

BÉLGICA
 2020
 9'

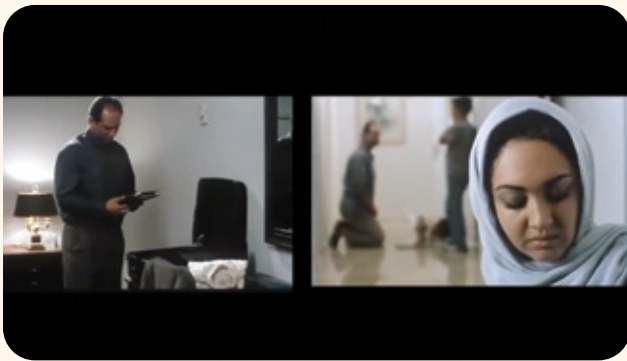
UNDER THE WHITE MASK: THE FILM THAT HAESAERTS COULD HAVE MADE
SOB A MÁSCARA BRANCA: O FILME QUE HAESAERTS PODERIA TER FEITO

O que diriam as máscaras africanas filmadas pelo belga Paul Haesaerts se, em lugar de alimentar a vaidade de uma elite colonial, fossem vistas enquanto sujeitos? A resposta à histórica coisificação dos povos não europeus surge da própria rearticulação de fragmentos do documentário, de 1958, sobre arte congoleza. As máscaras, que apareciam objetificadas, agora entoam, em lingala, o discurso de Aimé Césaire sobre o colonialismo; discurso crítico – e ainda atual – para a Europa. *(Vanessa Santos)*

What would the African masks filmed by the Belgian Paul Haesaerts say if, instead of feeding the vanity of a colonial elite, they were seen as subjects? The answer to the historical objectification of non-European peoples arises from the very re-articulation of fragments of the 1958 documentary on Congolese art. The masks, which appeared objectified, now intone, in Lingala, Aimé Césaire's discourse on colonialism; critical – and still current – discourse for Europe. *(Vanessa Santos)*

DIREÇÃO DIRECTOR **Matthias De Groof**
 PRODUÇÃO PRODUCTION **Daniel De Valck (Cobra Films)**
 FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY **Art et Cinéma**
 MONTAGEM EDITING **Matthias De Groof, Neel Cockx**
 SOM SOUND **Neel Cockx**
 TRILHA SONORA SOUNDTRACK **Sun Ra**
 EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY **Cobra Films**
 CONTATO CONTACT **distribution@kinorebelde.com**

int.3



کیف ایرانی

IRANI BAG

BOLSA IRANI

IRÃ/
SINGAPURA/
REINO UNIDO
2020
8'

Um meio de comunicação, um instrumento, uma possibilidade na impossibilidade: uma bolsa não é um simples acessório no cinema iraniano. Usando excertos de filmes lançados entre 1990 e 2018, o filme-ensaio de Maryam Tafakory propõe-se a investigar os sentidos, simbolismos e significados que transpassam e reformulam os usos desse convencional objeto. *(Lorenna Rocha)*

A means of communication, an instrument, a possibility in the impossibility: a bag is not a simple accessory in Iranian cinema. Using excerpts from films released between 1990 and 2018, Maryam Tafakory's film essay proposes to investigate the senses, symbolisms, and meanings that permeate and reformulate the uses of this conventional object. *(Lorenna Rocha)*

DIREÇÃO DIRECTOR **Maryam Tafakory**
PRODUÇÃO PRODUCTION **Asian Film Archive**
CONTATO CONTACT **maryam@tafakory.COM**

int.3



FRANÇA/
ILHA DA REUNIÃO
2021
25'

WE HAVE ASHES AS OFFERINGS
TEMOS CINZAS COMO OFERENDAS

Cortar o chuchu, debulhar o milho, relembrar uma velha história. O primeiro filme de Lucas Tétry-Rivière nos conduz a entrar na casa de sua avó materna, Reine Tétry. Naquele lugar, sentir o vento da cidade de Bras-Panon (leste do Oceano Índico) é mais do que contemplar um fenômeno da natureza: torna-se metáfora e convite para imaginarmos e reverenciarmos a presença das pessoas de sua família que não se encontram mais em vida. *(Lorenna Rocha)*

Cutting chayote, threshing corn, remembering an old story. Lucas Tétry-Rivière's first film takes us into the house of his maternal grandmother, Reine Tétry. In that place, feeling the wind of the city of Bras-Panon (eastern Indian Ocean) is more than contemplating a phenomenon of nature: it becomes a metaphor and an invitation to imagine and revere the presence of people in his family who are no longer in life. *(Lorenna Rocha)*

DIREÇÃO DIRECTOR **Lucas Tétry-Rivière**
ROTEIRO SCRIPT **Lucas Tétry-Rivière, Gabriel Tétry-Rivière**
PRODUÇÃO PRODUCTION **Lucas Tétry-Rivière**
FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY **Lucas Tétry-Rivière**
MONTAGEM EDITING **Lucas Tétry-Rivière**
SOM SOUND **Dominique Amouny, Lucas Tétry-Rivière**
TRILHA SONORA SOUNDTRACK **Dominique Amouny**
ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST **Reine Tétry, Gabriel Tétry-Rivière, Axel Tétry, Marie-Josée Tétry**
CONTATO CONTACT **lucastetryriviere@gmail.com**

int.3



OJIICHAN

FRANÇA
2021
36'

“Não há nada a fazer, apenas aceitar”, comenta Shirô Sugano, avô da realizadora Seto Momoko, sobre a morte que se aproxima com a idade. Ditas sem qualquer inflexão sentimental, frases como essa povoam este filme único, que cobre os últimos vinte anos de um homem que faz um balanço da sua existência. A cada nova elipse, esse diário familiar se abre a transformações inesperadas e tocantes e interroga os sentidos que atribuímos à nossa própria vida. *(João Dumans)*

“There is nothing to do, just accept it”, comments Shirô Sugano, grandfather of director Seto Momoko, about the death that approaches with age. Said without any sentimental inflection, sentences like this one populate this unique film, which covers the last twenty years of a man who takes stock of his existence. With each new ellipse, this family diary opens to unexpected and touching transformations and questions the meanings we attribute to our lives. *(João Dumans)*

DIREÇÃO DIRECTOR **Momoko Seto**
PRODUÇÃO PRODUCTION **François Martin Saint Léon**
MONTAGEM EDITING **Momoko Seto**
SOM SOUND **Quentin Degy**
CONTATO CONTACT **francois@barberousse-films.com**

int.3



BÜYÜK İSTANBUL DEPRESYONU

TURQUIA/
JAPÃO
2020
19'

THE GREAT ISTANBUL DEPRESSION
A GRANDE DEPRESSÃO DE ISTAMBUL

Didem e Ayse encaram a tortuosa luta comum de uma juventude ao entrar na vida adulta. Dentro do apartamento, entre prédios em ruínas e arranha-céus, passar o tempo na cama assistindo a séries, observar a nova vizinha ou frequentar entrevistas de emprego mal-sucedidas demarcam uma rotina sem motivações. O assombro de uma Istambul colapsada, sem saída, atravessa seus sonhos e seu estado mental. Mas ainda é possível imaginar dias diferentes. *(Vanessa Santos e Paula Santos)*

Didem and Ayse face the common tortuous struggle of a youth entering adulthood. Inside the apartment, among ruined buildings and skyscrapers, spending time in bed watching TV series, observing the new neighbor, or attending unsuccessful job interviews demarcates an unmotivated routine. The haunting of a collapsed Istanbul, with no way out, runs through their dreams and their mental state. But it is still possible to imagine different days. *(Vanessa Santos e Paula Santos)*

DIREÇÃO DIRECTOR **Zeynep Dilan Süren**
ROTEIRO SCRIPT **Zeynep Dilan Süren**
PRODUÇÃO PRODUCTION **Nazlı Bulum**
FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY **Deniz Eyüboğlu**
MONTAGEM EDITING **Doruk Kaya, Yankı Akoğlu, Selda Taşkın**
ARTE E FIGURINO ART AND COSTUME DESIGN **Mecra Yazıcı, Elif Domanic**
SOM SOUND **Fatih Rağbet, Eli Haligua**
TRILHA SONORA SOUNDTRACK **Okan Kaya**
ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST **Nazlı Bulum, Kübra Balcan, Şebnem Hassanisoughi**
CONTATO CONTACT **zeynepdilansuren@gmail.com**

int.4



舍利

SARIRA

CHINA
2021
28'

Sarira reúne características formais das mais peculiares. O filme consegue ser, ao mesmo tempo, exemplar de “filme decupado com fotografia espetacular para festivais” e, num gesto consciente de sua direção, uma oposição a seu próprio modelo ao ser uma comédia de *mise en scène*. Sobre um monge que não consegue rezar, pois sofre com uma avassaladora... dor de dente. (Bruno Galindo)

Sarira has the most peculiar formal characteristics. The film manages to be, at the same time, an example of “decoupage film with spectacular cinematography for festivals” and, in a conscious gesture of its director, opposition to its own model by being a comedy of *mise en scène*. About a monk who cannot pray because he suffers from an overwhelming... toothache. (Bruno Galindo)

DIREÇÃO DIRECTOR Li Mingyang

ROTEIRO SCRIPT Li Mingyang

PRODUÇÃO PRODUCTION Chen Xuechun

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Young Zhang, Haoran Liu

ARTE E FIGURINO ART AND COSTUME DESIGN Lu Yue

SOM SOUND Wenbing Tang

ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST Zhangdi

EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY Shanghai Vancouver Film School

CONTATO CONTACT senjiastarser@gmail.com

int.4



ALISA

ALICE

RÚSSIA
2021
12'

Alice é uma réptil amarela que trabalha entre humanos no Crazy Food. Sonha em ter um amor. Para escapar das perturbações de um ambiente hostil, se transporta para um universo estranho onde encontra prazer e satisfação. Um acidente de trabalho e suas reverberações a trazem de volta a encarar a realidade, que pode se tornar cada vez mais bizarra. Mas Alisa não está disposta a sofrer mais abusos. (Paula Santos)

Alice is a yellow reptile that works among humans at Crazy Food. She dreams of having a love story. To escape the disturbances of a hostile environment, he is transported to a strange universe where she finds pleasure and satisfaction. An accident at work and its reverberations brings her back to face reality, which can become increasingly bizarre. But Alice is unwilling to suffer further abuse. (Paula Santos)

DIREÇÃO DIRECTOR Aleksey Sukhov

ROTEIRO SCRIPT Aleksey Sukhov

PRODUÇÃO PRODUCTION Aleksey Sukhov

ANIMAÇÃO ANIMATION Aleksey Sukhov

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Aleksey Sukhov

MONTAGEM EDITING Aleksey Sukhov

SOM SOUND Vahe Sevumyan

TRILHA SONORA SOUNDTRACK Ivan Lukyanchik

ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST Olga Golovanova

CONTATO CONTACT submissions@festagent.com

int.4



TENGAN CUIDADO AHÍ FUERA

LET'S BE CAREFUL OUT THERE

TENHA CUIDADO LÁ FORA

ESPAÑA

2021

24'

Num mundo de formas cada vez mais industrializadas, e, não por acaso, de produções audiovisuais cada vez mais padronizadas, é sempre bom quando uma obra nos confronta com o "estranho" no sentido daquilo que nos inquieta ou incomoda, ou daquilo que se recusa a ser decifrado completamente. *Tengan cuidado ahí fuera* é um desses filmes; meio cinema marginal, meio filme noir, suas imagens parecem vindas do inconsciente de um tempo sombrio, feito de máquinas e pulsões violentas de destruição. (João Dumans)

In a world of increasingly industrialized forms, and, not by chance, of increasingly standardized audiovisual productions, it is always good when a work confronts us with the "strange" in the sense of what disturbs or bothers us, or what is refused to be deciphered completely. *Let's be careful out there* is one of those movies; half marginal cinema, half film noir, its images seem to come from the unconscious of a dark time, made of machines and violent drives of destruction. (João Dumans)

DIREÇÃO DIRECTOR Alberto Gracia

ROTEIRO SCRIPT Ander Parody

PRODUÇÃO PRODUCTION Alberto Gracia, Tasio, Ion De Sosa, Leire Apellaniz

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Ion De Sosa

MONTAGEM EDITING Velasco Broca

SOM SOUND Tasio

TRILHA SONORA SOUNDTRACK Paciencia

ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST Ion Villanueva, Oscar Goñi

EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY Alberto Gracia, Festival Punto De Vista

CONTATO CONTACT microfugas@gmail.com

int.4



OB SCENA

OB SCENE

ARGENTINA

2021

17'

Ob scena faz uso de documentos científicos e autobiografia para criar sua dramaturgia. "Um útero, duas trompas, um ovário e dúvidas." De forma paradoxalmente asséptica, uma diversidade de materiais é manipulada, deslocada, sobreposta: tratados do avô sobre sexologia, pornografia, performance, relatos pessoais, desenhos e memórias. Neste experimento, o corpo da realizadora também é arquivo e dispositivo para desconstruir classificações rígidas e mecanismos que já não lhe cabem. (Paula Santos)

Obscene makes use of scientific documents and autobiography to create its dramaturgy. "An uterus, two tubes, an ovary, and doubts." Paradoxically aseptically, a diversity of materials is manipulated, displaced, superimposed: her grandfather's treatises on sexology, pornography, performance, personal accounts, drawings, and memories. In this experiment, the director's body is also a file and a device to deconstruct rigid classifications and mechanisms that no longer fit her. (Paula Santos)

DIREÇÃO DIRECTOR Paloma Orlandini Castro

ROTEIRO SCRIPT Paloma Orlandini Castro

PRODUÇÃO PRODUCTION Manuel Pasik

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Felipe Bozzani

MONTAGEM EDITING Zoe Fahler

ARTE E FIGURINO ART AND COSTUME DESIGN Lucila Manara

SOM SOUND Zoe Fahler

ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST Paloma Orlandini Castro

EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY Om

CONTATO CONTACT filmstofestivals@gmail.com

int.5



MON IRIS

MY IRIS
MINHA ÍRIS

FRANÇA
2020
15'

"Você vê minha atuação?" Pergunta Iris para Annabele, que está atrás da câmera a observando, e que guarda uma certa distância, quebrada por Iris. Iris, que constrói e brinca com imagens todo o tempo, no trabalho como *cam girl*, nas letras dos raps que escreve e performa, é quem conduz, escapa, se aproxima, direciona o olhar, com uma espontaneidade particular. *Mon Iris* também deixa espaço para onde não há controle: há timidez, vulnerabilidade, desordem e encanto. (Paula Santos)

"Do you see my performance?" Iris asks Annabele, who is behind the camera watching her, and who keeps a distance, broken by Iris. Iris, who builds and plays with images all the time, in her work as a *cam girl*, in the lyrics of the raps she writes and performs, is the one who leads, escapes, approaches, directs the gaze, with a particular spontaneity. *Mon Iris* also leaves room for where there is no control: there is shyness, vulnerability, disorder, and charm. (Paula Santos)

DIREÇÃO DIRECTOR Annabelle Abdul
PRODUÇÃO PRODUCTION Marion Darrieux, Chloé Bertaud
FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Annabelle Abdul
MONTAGEM EDITING Annabelle Abdul
SOM SOUND Lucie Peixoto, Mathilde Foriel-Destezet
ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST Iris Alias Salmon
EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY Drôles D'oiseaux Production
CONTATO CONTACT annabelle.abdul@hotmail.fr

int.5



MALEMBE

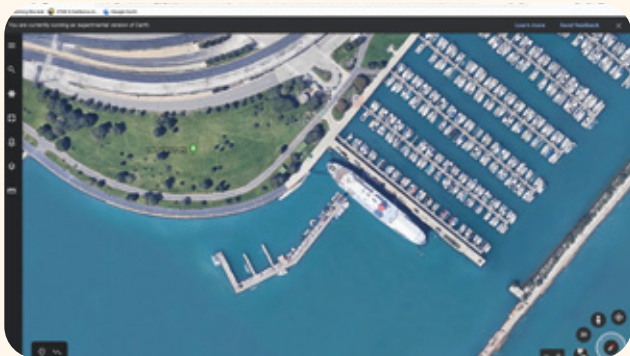
VENEZUELA/
ESTADOS UNIDOS
2020
12'

Ao mesmo tempo uma etnografia experimental e um happening caseiro, *Malembe* é um ensaio visual feito de cortes e de deslocamentos entre a Venezuela e os EUA. Com um notável rigor estético e um toque de humor surrealista, Luis Arnías explora os contrastes entre as paisagens desses dois territórios, bem como a dialética própria entre abstração e realidade, forma e política, experiência pessoal e coletiva, que continua a marcar de maneira decisiva o cinema de vanguarda latino-americano. (João Dumans)

At the same time an experimental ethnography and a homemade happening, *Malembe* is a visual essay made of cuts and displacements between Venezuela and the USA. With a remarkable aesthetic rigor and a touch of surrealist humor, Luis Arnías explores the contrasts between the landscapes of these two territories, as well as the dialectic between abstraction and reality, form and politics, personal and collective experience, which continues to mark decisively the Latin American avant-garde cinema. (João Dumans)

DIREÇÃO DIRECTOR Luis Arnías
PRODUÇÃO PRODUCTION Luis Arnías
FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Luis Arnías
MONTAGEM EDITING Luis Arnías
ARTE E FIGURINO ART AND COSTUME DESIGN Luis Arnías
SOM SOUND Luis Arnías
CONTATO CONTACT luisarnias@gmail.com

int.5



DREAMS UNDER CONFINEMENT

SONHOS EM CONFINAMENTO

ESTADOS UNIDOS

2020

3'

Pelo canal de rádio, a polícia de Chicago, frenética, solicita viaturas para reprimir os protestos do "Vidas Negras Importam". Pareada às vozes, imagens vertiginosas do Google Earth simulam o rastreamento da ação, levando das ruas a um grande complexo carcerário dos EUA. Diante da tensão entre o que se vê e o que se escuta, novas camadas de significado não mapeadas pelos sistemas de vigilância moderna vão surgindo, em uma cartografia experimental de temporalidades e espaços. *(Vanessa Santos)*

Over the radio channel, the frantic Chicago police are calling for vehicles to quell the "Black Lives Matter" protests. Paired with the voices, dizzying Google Earth images simulate the tracking of action, leading from the streets to a major US prison complex. Faced with the tension between what is seen and what is heard, new layers of meaning not mapped by modern surveillance systems emerge, in experimental cartography of temporalities and spaces. *(Vanessa Santos)*

DIREÇÃO DIRECTOR Christopher Harris

PRODUÇÃO PRODUCTION Christopher Harris

MONTAGEM EDITING Christopher Harris

SOM SOUND Christopher Harris

EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY Christopher Harris

CONTATO CONTACT ourmutt2@gmail.com

int.5



NOTES FOR DÉJÀ VU

NOTAS PARA DÉJÀ VU

MÉXICO

2021

22'

Com uma extensa produção de insubordinações fílmicas, o coletivo Los Ingrávidos tensiona, repete, destrói e reedita as formas da memória por meio de uma política cósmica das imagens. Em *Notes for a Déjà Vu*, enquanto imergimos nos atravessamentos entre os altares dos seres-floresta e as ruas da cidade insurgente em lembrança ao Massacre de Tlatelolco, a voz de Jonas Mekas ecoa com a força de um ritual: "As memórias se foram, mas as imagens estão aqui, e elas são reais." *(Felipe Carnevalli)*

With an extensive production of filmic insubordinations, the collective Los Ingrávidos tensions, repeats, destroys, and reeditates the forms of memory through a cosmic politics of images. In *Notes for a Déjà Vu*, as we immerse ourselves in the crossings between the altars of forest-beings and the streets of the insurgent city in remembrance of the Tlatelolco Massacre, Jonas Mekas' voice echoes with the force of a ritual: "The memories are gone, but the images are here, and they are real." *(Felipe Carnevalli)*

DIREÇÃO DIRECTOR Colectivo Los Ingrávidos

ROTEIRO SCRIPT Colectivo Los Ingrávidos

PRODUÇÃO PRODUCTION Colectivo Los Ingrávidos

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Colectivo Los Ingrávidos

MONTAGEM EDITING Colectivo Los Ingrávidos

SOM SOUND Colectivo Los Ingrávidos

EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY Colectivo Los Ingrávidos

CONTATO CONTACT colectivosingravidos@gmail.com

int.5

Competitiva Brasil Brazilian Competition

Competitua
Brasil

Competitiva Brasil
Brazilian Competition

bra.1 → 69' → Livre

bra.2 → 61' → 16 anos

bra.3 → 55' → 12 anos

bra.4 → 55' → 12 anos

bra.5 → 84' → 12 anos



MEUS SANTOS SAÜDAM TEUS SANTOS

MY SAINTS RECOGNIZE YOUR SAINTS

PARÁ
2021
14'

“Mistério, sina, missão, cura, pena e maracá” definem este curta. Entre a tentativa de encontrar rotas de conexão e resposta ao chamado ancestral, duas cartas trocadas: uma evocada e outra escrita em ato, com imagens e corpo. A agudeza do corte da montagem e o *leitmotiv* dos olhos fechados na paisagem aberta reforçam o voltar como necessário e difícil. O sagrado “aparece” numa justa medida entre intimidade e abertura ao fora. Para ver, é preciso reaprender a ver – eis uma lição. *(Fabio Rodrigues Filho)*

“Mystery, fate, mission, cure, feather and maraca” define this short. Between the attempt to find connection and response routes to the ancestral call, two letters were exchanged: one evoked and the other written in action, with images and body. The sharpness of the editing cut and the *leitmotiv* of the eyes closed in the open landscape reinforce the return as necessary and difficult. The sacred “appears” in a fair measure between intimacy and openness to the outside. To see, you must relearn how to see – here’s a lesson. *(Fabio Rodrigues Filho)*

DIREÇÃO DIRECTOR **Rodrigo Antonio**
ROTEIRO SCRIPT **Rodrigo Antonio**
PRODUÇÃO PRODUCTION **Rodrigo Antonio**
FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY **Luana Peixe, Rodrigo José**
MONTAGEM EDITING **Eduardo Resing**
SOM SOUND **Victor Quintanilha**
ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST **Astrea Lucena, Pajé Roxita, Rodrigo Antonio**
EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY **Leão Do Norte Produções, Bocaolho Filmes**
CONTATO CONTACT **a.rodrigogrillo@gmail.com**

bra.1



BÚFALA

GOIÁS
2021
9'

O vermelho em contraste com o céu azul, mãos que acariciam a brisa e fazem vento. Búfala explora experiências de presença, presentificação, performance, dança, ritual e cotidiano. Uma sensação de sonho, não como uma experiência puramente onírica ou uma renúncia da realidade, mas como um caminho de aprendizado do mundo e de si mesmo, como ponte, elo que aproxima o que não está separado, nunca esteve, nunca estará. *(Alessandra Brito)*

The red against the blue sky, hands that caress the breeze and make the wind. Buffalo explores experiences of presence, presentification, performance, dance, ritual, and everyday life. A dream sensation, not as a purely dreamlike experience or a renunciation of reality, but as a way of learning about the world and oneself, as a bridge, as a link that brings together what is not separate, never was, never will be. *(Alessandra Brito)*

DIREÇÃO DIRECTOR **Tothi Dos Santos**
ROTEIRO SCRIPT **Tothi Dos Santos**
PRODUÇÃO PRODUCTION **Tothi Dos Santos**
FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY **Tothi Dos Santos**
MONTAGEM EDITING **Tothi Dos Santos**
TRILHA SONORA SOUNDTRACK **Rei Souza**
ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST **Inez Dos Santos**
EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY **Dafuq Filmes, Filmes De Preto**
CONTATO CONTACT **tothi.av@gmail.com**

bra.1



GARGAÚ

RIO DE JANEIRO
2021
19'

A ficção inventa o próprio mote de partida para fazer viagem. O encontro ocasional é elaborado no rumo da caminhada para Gargaú, a 321 km para lá. Dona Graça, estrela de cinema, acolhe visitantes, ama quem chega e conta do tanto que viveu e de como quer viver daqui para frente. A imagem técnica é lugar de experimentar a cidade, a casa e de se conectar com o Maranhão. "A gente ainda vai viajar muito quando passar esse período." (*Érico Oliveira*)

The fiction invents its own starting point to travel. The occasional encounter is elaborated on the way to the path to Gargaú, 321 km away. Lady Graça, movie star, welcomes visitors, loves those who arrive and tells how much she has lived and how she wants to live from now on. The technical image is a place to experience the city, the house and connect with Maranhão. "We will still travel a lot when this period is over." (*Érico Oliveira*)

DIREÇÃO DIRECTOR **Bruno Ribeiro**
ROTEIRO SCRIPT **Bruno Ribeiro**
PRODUÇÃO PRODUCTION **Adler Costa, Bruno Ribeiro, Laís Diel**
FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY **Bruno Ribeiro, Lucas Fratini, Tuanny Medeiros**
MONTAGEM EDITING **Bruno Ribeiro**
ARTE E FIGURINO ART AND COSTUME DESIGN **Adler Costa, Bruno Ribeiro, Dona Graça, Gabriela Montoni, Gustavo Andrade, Lucas Fratini, Tuanny Medeiros**
SOM SOUND **Gustavo Andrade**
ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST **Bruno Ribeiro, Dona Graça, Gabriela Montoni, Gustavo Andrade, Lucas Fratini, Tuanny Medeiros**
EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY **Reduto Filmes**
CONTATO CONTACT **laisdiel@gmail.com**

bra.1



YĂY TU NŪNĂHĂ PAYEXOP: ENCONTRO DE PAJÉS

MINAS GERAIS
2021
26'

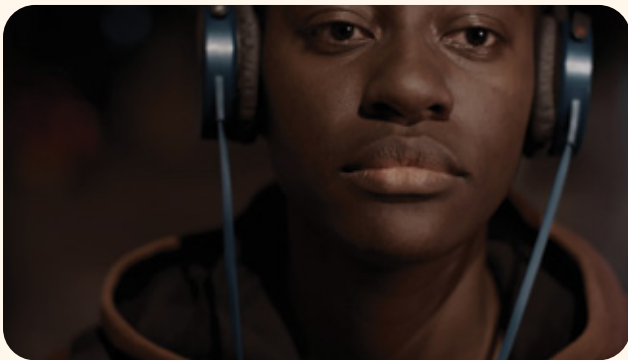
YĂY TU NŪNĂHĂ PAYEXOP: SHAMANS MEETING

vermelho, amarelo, vermelho, vermelho, amarelo, preto.
cantam, fortalecem, afugentam. (*Rita Vênus*)

red, yellow, red, red, yellow, black.
they sing, strengthen, drive away. (*Rita Vênus*)

DIREÇÃO DIRECTOR **Sueli Maxakali**
ROTEIRO SCRIPT **Sueli Maxakali, Isael Maxakali**
PRODUÇÃO PRODUCTION **Sueli Maxakali, Isael Maxakali**
FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY **Sueli Maxakali**
MONTAGEM EDITING **André Victor, Cris Araujo**
SOM SOUND **Sueli Maxakali**
CONTATO CONTACT **roberomerojr@gmail.com**

bra.1



COMO RESPIRAR FORA D'ÁGUA

HOW TO BREATHE OUT OF WATER

SÃO PAULO
2021
16'

mergulhada, Janaína tenta seguir com sua rotina de treinos de natação, mas o silêncio fora da água parece afogá-la muito mais. *(Rita Vênus)*

immersed, Janaína tries to continue with her swimming training routine, but the silence outside the water seems to drown her even more. *(Rita Vênus)*

DIREÇÃO DIRECTOR **Júlia Fávero, Victoria Negreiros**

ROTEIRO SCRIPT **Júlia Fávero, Victoria Negreiros**

PRODUÇÃO PRODUCTION **Ricardo Santos**

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY **Giuliana Lanzoni**

MONTAGEM EDITING **Luíza Freire**

ARTE E FIGURINO ART AND COSTUME DESIGN **Ana Iajuc**

SOM SOUND **Bia Hong, Mariana Suzuki**

TRILHA SONORA SOUNDTRACK **Francisco Grasso**

ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST **Raphaella Rosa, Dárcio De Oliveira, Giovana**

Lima, Taty Godoi, Oswaldo Eugênio, Riggo Oliveira, Daniel Melotti

EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY **Universidade De São Paulo**

CONTATO CONTACT **santoss.ricardo95@gmail.com**

bra.2



VOCÊ JÁ TENTOU OLHAR NOS MEUS OLHOS?

HAVE YOU EVER TRIED TO LOOK INTO MY EYES?

PARANÁ
2020
4'

um corpo negro tira a roupa na frente do espelho. *(Rita Vênus)*

a black body undresses in front of the mirror. *(Rita Vênus)*

DIREÇÃO DIRECTOR **Tiago Felipe**

ROTEIRO SCRIPT **Tiago Felipe**

PRODUÇÃO PRODUCTION **Stefano Lopes, Tiago Felipe**

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY **Livia Zanuni**

MONTAGEM EDITING **Tiago Felipe**

SOM SOUND **Julis**

ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST **Tiago Felipe**

EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY **Prisma Cocriações**

CONTATO CONTACT **tiago@prismacocriacoes.com.br**

bra.2



ACESSO

ACCESS

SÃO PAULO
2020
18'

Através de recursos do Google Maps e de chamadas de vídeo, este filme constrói uma cartografia de cores nos conduzindo por bairros de São Paulo. No tato com os detalhes da cena mapeada, a decupagem apurada produz comentário e ecoa os relatos. A estratégia de escuta de *Acesso* resguarda a força singular de cada memória narrada e a costura num conjunto plural: ora as falas engravidam, na paisagem visível, uma ausência que resplandece, ora faz-ver o conflito que funda o espaço mostrado. (*Fabio Rodrigues Filho*)

Using Google Maps and video calls, this film builds a color cartography leading us through São Paulo's neighborhoods. In tact with the details of the mapped scene, the refined decoupage produces commentary and echoes the reports. *Access's* listening strategy safeguards the singular strength of each narrated memory and stitches it together in a plural set: sometimes the speeches impregnates, in the visible landscape, an absence that shines, sometimes it makes us see the conflict that founds the space shown. (*Fabio Rodrigues Filho*)

DIREÇÃO DIRECTOR **Julia Leite**
PRODUÇÃO PRODUCTION **Julia Leite**
MONTAGEM EDITING **Julia Leite**
SOM SOUND **Julia Leite**

ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST **Beatriz Antunes, Filipe Fontes, Julia Katharine, Nenesurreal, Aline Vargas**
CONTATO CONTACT **juliapcleite@gmail.com**

bra.2



AS VEZES QUE NÃO ESTOU LÃ

THE TIMES I'M NOT THERE

PERNAMBUCO
2020
25'

Este curta de Dandara de Morais dá forma e elabora a convivência da personagem com o transtorno de borderline. Mobilizando uma série de recursos, o filme tem habilidade na passagem das cenas, materializando pensamentos/delírios/crises da protagonista. Questões íntimas e pessoais ganham latência de modo sensível e certo na partilha da dor com a coletividade/amizade/audiência. (*Alessandra Brito e Fabio Rodrigues Filho*)

This short film by Dandara de Morais shapes and elaborates the character's coexistence with borderline disorder. Mobilizing a series of resources, the film has skill in passing scenes, materializing the protagonist's thoughts/frenzies/crises. Intimate and personal issues gain sensitive and accurate latency when sharing the pain with the community/friendship/audience. (*Alessandra Brito e Fabio Rodrigues Filho*)

DIREÇÃO DIRECTOR **Dandara De Morais**
ROTEIRO SCRIPT **Dandara De Morais**
PRODUÇÃO PRODUCTION **Danielle Valentim**
FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY **Safira Moreira**
MONTAGEM EDITING **Ana Julia Travia, Dandara De Morais**
ARTE E FIGURINO ART AND COSTUME DESIGN **Lia Letícia, Mariana Souza, Rayanne Layssa**
SOM SOUND **Guga S. Rocha**

ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST **Dandara De Morais, Aurora Jamelo, Jean Santos**
EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY **Dandara De Morais**
CONTATO CONTACT **dandarademorais@gmail.com**

bra.2



A SENTENÇA
THE SENTENCE

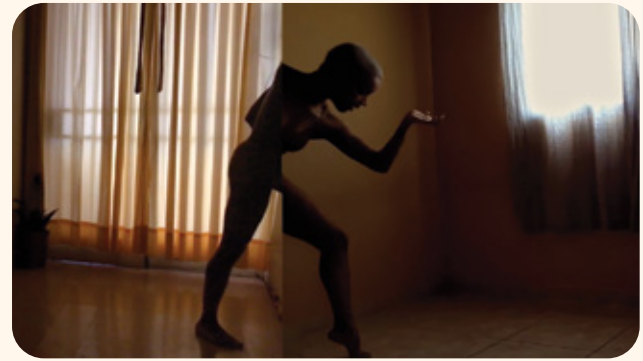
SÃO PAULO
2020
16'

Num minucioso jogo de experimentação narrativa e visual a partir de fotografias, *A Sentença* constrói uma atmosfera enigmática entrecruzando sonho e realidade, proximidade e distância, narração e silêncios. Entre suporte e elemento narrativo, o trabalho com as fotos se articula a uma trilha sonora que movimenta as imagens e acentua o mistério que reúne as duas personagens. A delicadeza nas alternâncias – de estados, planos e temas – nos contagia à sensação que paira irresoluta. (*Fabio Rodrigues Filho*)

In a meticulous game of narrative and visual experimentation based on photographs, *The Sentence* builds an enigmatic atmosphere intertwining dream and reality, proximity and distance, narration and silences. Between a support and a narrative element, the work with the photos is articulated with a soundtrack that moves the images and accentuates the mystery that brings the two characters together. The delicacy in the alternations – of states, plans and themes – infects us with the feeling that hovers unresolved. (*Fabio Rodrigues Filho*)

DIREÇÃO DIRECTOR **Laura Coggiola**
ROTEIRO SCRIPT **Laura Coggiola**
PRODUÇÃO PRODUCTION **Maria Paula Conde**
FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY **Gabriela Campos**
MONTAGEM EDITING **Gabriel Villar, Laura Coggiola**
ARTE E FIGURINO ART AND COSTUME DESIGN **Ingrid Rodrigues, Lais Sambugaro**
SOM SOUND **Helena Rangel, Pedro Duarte, Laura Coggiola**
TRILHA SONORA SOUNDTRACK **Thommaz Kauffmann**
ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST **Lais Yuko, Sofia Tomic**
CONTATO CONTACT **lauraaclem@gmail.com**

bra.3



FRONTEIRA
BORDER

MINAS GERAIS
2021
15'

Provocar a geometria do quadro dançando com as bordas, fazer o enquadramento dançar ou ainda tomar a fronteira como algo que aproxima: eis alguns traços do curta dirigido por Maíra Campos. Realizado com o Ballet Jovem Minas Gerais, aqui, perfaz-se uma dança que acontece no filme, através da imagem, fazendo do cinema arte do corpo. Em *Fronteira*, tanto dançam bailarinos quanto a montagem se faz coreografia: ângulos, fusões, detalhes e variações compoem uma densa trama de movimentos. (*Fabio Rodrigues Filho*)

Provoking the frame's geometry by dancing with the edges, making the framing dance or even taking the frontier as something that approximates: here are some features of the short film directed by Maíra Campos. Performed with the Ballet Jovem Minas Gerais, here, it is created a dance that takes place in the film, through the image, making the cinema art of the body. In *Border*, both dancers dance and the editing work are part of the choreography: angles, fusions, details and variations composing a dense web of movements. (*Fabio Rodrigues Filho*)

DIREÇÃO DIRECTOR **Maíra Campos**
ROTEIRO SCRIPT **Maíra Campos**
PRODUÇÃO PRODUCTION **Maíra Campos**
FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY **Ballet Jovem Minas Gerais**
MONTAGEM EDITING **Luiza Almeida**
SOM SOUND **Thiago Diniz**
TRILHA SONORA SOUNDTRACK **Thiago Diniz**
ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST **Elenco de Bailarines do Ballet Jovem Minas Gerais**
EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY **Filme Com Fome**
CONTATO CONTACT **filmecomfome@gmail.com**

bra.3



UM TRANSE DE DEZ MILÉSIMOS DE SEGUNDOS

A TEN MILLISECOND TRANCE

BAHIA
2021
8'

A relação com o visível se transforma numa questão de tato – contato. As imagens do transe são texturas do tempo. É na expansão do ver que uma densa experiência com a memória e com o corpo se dá; na dilatação, o pormenor: ouvir o galo, a formiga. As vozes de Inês Mendes e de Jamile Cazumbá perfazem travessia. Com este ritual-recital-performático, percebemos o quanto, em criação, a questão é compor com o mundo, do gesto que se faz com o vento, abrigo de um adorador. *(Érico Oliveira)*

The relationship with the visible becomes a matter of tact – contact. Trance images are textures of time. It is in the expansion of seeing that a dense experience with memory and the body takes place; in the dilation, the detail: hearing the rooster, the ant. The voices of Inês Mendes and Jamile Cazumbá make the crossing. With this performance-recital-ritual, we realize how much, in creation, the question is to compose with the world, of the gesture that is made with the wind, sheltering one's surroundings. *(Érico Oliveira)*

DIREÇÃO DIRECTOR **Jamile Cazumbá**
ROTEIRO SCRIPT **Jamile Cazumbá**
PRODUÇÃO PRODUCTION **Anna Luísa Oliveira, Rebeca Andrade**
FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY **Ema Ribeiro, Gabriela Palha, Jamile Cazumbá**
MONTAGEM EDITING **Levi Barbosa**
SOM SOUND **Jamile Cazumbá, Orc Studio, Levi Barbosa**
TRILHA SONORA SOUNDTRACK **Jamile Cazumbá, Inês Mendes**
ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST **Jamile Cazumbá**
EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY **Denda Coletiva**
CONTATO CONTACT **jamilecazumbavisuais@gmail.com**

bra.3



COLMEIA

BEEHIVE

DISTRITO FEDERAL
2021
15'

Recém-saída de uma situação de cárcere, Huri funda o filme e subleva-se numa meditação sobre a humanidade enquanto transcorrem as águas da lagoa. Entre o entrevistador que pouco sabe e a entrevistada que é uma espécie de enigma a nos olhar, *Colmeia* ora singulariza um contexto de compulsório encarceramento de mulheres no país, ora é o pleno jogo em que o real e o ficcional se imbricam vertiginosamente. Pouco a pouco, a cena da escuta verte-se em invenção formal – e vice-versa. *(Fabio Rodrigues Filho)*

Fresh out of a prison situation, Huri finds the film and rises in a meditation on humanity while the lake's waters flow. Between the interviewer who knows little and the interviewee who is a kind of enigma looking at us, *Beehive* sometimes singles out a context of compulsory incarceration of women in the country, sometimes it is the full game in which the real and the fictional intertwine vertiginously. Little by little, the listening scene becomes a formal invention – and vice versa. *(Fabio Rodrigues Filho)*

DIREÇÃO DIRECTOR **Maurício Chades**
ROTEIRO SCRIPT **Maurício Chades**
PRODUÇÃO PRODUCTION **Maurício Chades**
ANIMAÇÃO ANIMATION **Maurício Chades**
FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY **Maurício Chades**
MONTAGEM EDITING **Maurício Chades**
SOM SOUND **Ramiro Galas**
ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST **Huri**
CONTATO CONTACT **mauriciochades@gmail.com**

bra.3



TEREZA JOSÉFA DE JESUS

SÃO PAULO
2021
7'

O fogo marca um compasso junto com palavras de elaboração da perda da mãe, Tereza. As escritas de Juliana Jesus se atam ao trabalho de escritura das imagens e sons, alinhando lampejos. Num jogo de aprendizados e de transmissão, as falas de mãe e filha se entrelaçam, como gesto de passagem, de combate e de reivindicação por outro pacto com a saúde (de si e do mundo). Elo de uma com a outra: "Enquanto você olha muito pro medo, você perde sua coragem de vista." (*Érico Oliveira*)

The fire sets a beat along with words elaborating on the loss of her mother, Tereza. Juliana Jesus' writings-experiences are tied to the work of writing images and sounds, tacking together flashes. In a game of learning and transmission, the speeches of mother and daughter intertwine, as a gesture of passage, combat and demand for another pact with health (of oneself and of the world). Link to each other: "While you look too much at fear, you lose sight of your courage." (*Érico Oliveira*)

DIREÇÃO DIRECTOR Samuel Costa
ROTEIRO SCRIPT Juliana Jesus, Samuel Costa
PRODUÇÃO PRODUCTION Eduardo Rezende, Thiago Mascarenhas
FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Samuel Costa
MONTAGEM EDITING Samuel Costa
ARTE E FIGURINO ART AND COSTUME DESIGN Guilherme Claudino
SOM SOUND Eloisa Anjos
TRILHA SONORA SOUNDTRACK BUPRODD
ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST Alysson Bruno, Arthur Lopes Jesus, Eliane Anjos, Glória Fernandes Jesus, Iracema Anjos, Lion Sanatos, Thyty Vieira, Pérola Fernandes Jesus, Mayara Rosa, Munique Costa, Rafael Oliveira, Juliana Jesus, Samuel Fernandes Jesus
EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY Capuri
CONTATO CONTACT joabessa@capuri.tv, eduardo@capuri.tv

bra.4



A ÚLTIMA VALSA

THE LAST WALTZ

GOIÁS
2021
22'

O curta de André Srur apresenta momentos da vivência do luto pela morte da matriarca da família. Com atuações de fôlego, o filme investe tanto nas fissuras e ruídos da relação entre dois irmãos e uma irmã – expondo questões mal resolvidas e rancores que se mostram latentes mesmo diante da morte – quanto no amor que unia o casal. Uma sutil história de amor que nos oferece uma última dança. (*Alessandra Brito*)

André Srur's short presents moments of the experience of mourning the death of the family matriarch. With breathtaking performances, the film invests both in the cracks and noises of the relationship between two brothers and a sister – exposing unresolved issues and grudges that are latent even in the face of death – and in the love that united the couple. A subtle love story that offers us one last dance. (*Alessandra Brito*)

DIREÇÃO DIRECTOR André Srur
ROTEIRO SCRIPT André Srur
PRODUÇÃO PRODUCTION Cecília Brito
FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Thais Robaina, DAFB
MONTAGEM EDITING João Marcos De Almeida
ARTE E FIGURINO ART AND COSTUME DESIGN Carol Breviglieri
SOM SOUND Nara Sodrê
TRILHA SONORA SOUNDTRACK Pedro Caetano
ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST Renata Caetano, Lino Ribeiro, Marcelo Pedro, Otto Caetano
EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY Zero Meia Dois Filmes
CONTATO CONTACT andresrur@gmail.com

bra.4



PRAIA DOS TEMPOS

BEACH OF THE TIMES

BAHIA
2021
10'

uma câmera registra os tempos enquanto os tempos se acarinhos no vai e vem das ondas. *(Rita Vênus)*

a camera records the times as they cherish each other in the ebb and flow of waves. *(Rita Vênus)*

DIREÇÃO DIRECTOR **Luan Santos**

ROTEIRO SCRIPT **Luan Santos**

PRODUÇÃO PRODUCTION **Coletivo Canzuá, Akanni Obatayie**

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY **Letícia Cristina**

MONTAGEM EDITING **Luan Santos, Letícia Cristina**

ARTE E FIGURINO ART AND COSTUME DESIGN **Lia Da França**

SOM SOUND **Analuana**

TRILHA SONORA SOUNDTRACK **Miguel Caligari**

ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST **Virna Oliveira, Luara Oliveira, Lucileide Ferreira**

CONTATO CONTACT **luansferreira6@gmail.com**

bra.4



FORRANDO A VASTIDÃO

LINING THE VASTNESS

MINAS GERAIS
2021
15'

Lia cultiva rituais de cuidado e de preparação do corpo. Ela conta para Aline um costume antigo. Em família, tudo é preciso fazer para se precaver dos ratos que saem do esgoto. Diante do ano difícil, as águas e as mãos vão anunciar o futuro. Lia nunca abandonou sua espada. *(Érico Oliveira)*

Lia cultivates rituals for the care and preparation of the body. She tells Aline an old custom. As a family, everything needs to be done to guard against the rats that come out of the sewer. Faced with a difficult year, water and hands will herald the future. Lia never relinquished her sword. *(Érico Oliveira)*

DIREÇÃO DIRECTOR **Higor Gomes**

ROTEIRO SCRIPT **Higor Gomes**

PRODUÇÃO PRODUCTION **Bruno Greco, Higor Gomes, Jacson Dias, Maick Hannder**

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY **Higor Gomes**

MONTAGEM EDITING **Higor Gomes**

ARTE E FIGURINO ART AND COSTUME DESIGN **Higor Gomes**

SOM SOUND **Higor Gomes, Alexandre Martins**

ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST **Maria Edna De Paula Gomes, Aline Gomes, Hugo Gomes**

EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY **Ponta De Anzol Filmes**

CONTATO CONTACT **producao@pontadeanzol.com.br**

bra.4



ONDE A FÉ TEM NOS LEVADO

WHERE FAITH HAS TAKEN US

SERGIPE
2020
18'

Dois universos convivem em *Onde a fé tem nos levado*: uma andarilha e um grupo de amigas caminham pela cidade se misturando com o espaço, com a água, com a terra, a chuva. O mergulho, a prece, a dança, o poema, o querer-se vivo. O filme parece lançar uma mirada singular para a vida, para a pulsão de viver, de um jeito simples como quem abre uma cerveja, como quem grita no meio da rua que tem sede. Como diz o verso da canção: "A fé que existe em mim, leva o nome de coragem." (*Alessandra Brito*)

Two universes coexist in *Where faith has taken us*, a wanderer and a group of friends walk through the city, mixing with space, water, earth, rain. Diving, praying, dancing, poems, wanting to be alive. The film seems to cast a unique look at life, at the drive to live, in a simple way, like someone opening a beer, like someone screaming in the middle of the street when they're thirsty. As the verse of the song says: "The faith that exists in me is called courage." (*Alessandra Brito*)

DIREÇÃO DIRECTOR **Neto Astério**
 ROTEIRO SCRIPT **Neto Astério**
 PRODUÇÃO PRODUCTION **Neto Astério**
 FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY **Triz**
 MONTAGEM EDITING **Neto Astério**
 ARTE E FIGURINO ART AND COSTUME DESIGN **Clécia Borges, Neto Astério**
 SOM SOUND **Max Leandro, Brenda Laura**
 ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST **Jeane Menezes, Flávio Ferreira, Gustavo Menezes, Líria Regina**
 EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY **Filme Universitário Independente**
 CONTATO CONTACT **netoasterioprodutor@gmail.com**

bra.5



AINDA TE AMO DEMAIS

I STILL LOVE YOU SO MUCH

ALAGOAS
2020
21'

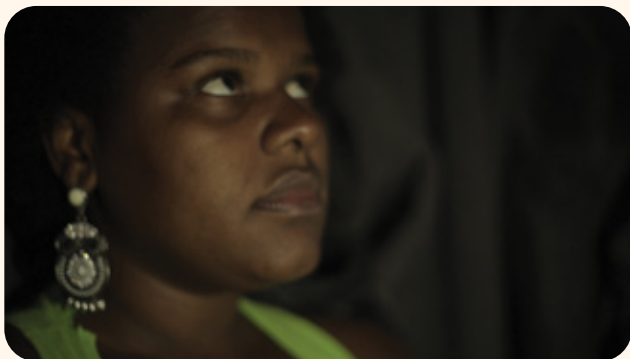
um desejo de reencontro movido pelo som, mas tem de ter corpo mole. (*Rita Vênus*)

a desire for reunion driven by the sound, but one must have a soft body. (*Rita Vênus*)

DIREÇÃO DIRECTOR **Flávia Correia**
 ROTEIRO SCRIPT **Laís Santos Araújo**
 PRODUÇÃO PRODUCTION **Nina Magalhães**
 FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY **Henrique Oliveira**
 MONTAGEM EDITING **Laís Santos Araújo**
 SOM SOUND **Nando Magalhães**
 TRILHA SONORA SOUNDTRACK **Bruno Brandão Vulgobr**
 ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST **Luana Freire, Nelias Do Reggae, Lulu Da Mangueira, DJ Thuppá, Ari Consciência**
 EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY **Popfuzz, La Ursa Cinematográfica**
 CONTATO CONTACT **flavia.correia@gmail.com**

41

bra.5



NUNCA PARE NA PISTA
NEVER STOP ON THE HIGHWAY

BAHIA
2021
19'

O filme se constrói em torno dos sonhos/desejos de duas mulheres. Thamires quer fazer seu filme e Amanda quer cantar profissionalmente. Momentos de performance musical se intercalam com a presença da realizadora em cena, em um desenho equilibrado de ternura e tensão. O curta nos brinda com a justa medida da coragem na busca que essas mulheres empreendem. *(Alessandra Brito)*

The film is built around the dreams/desires of two women. Thamires wants to make her movie and Amanda wants to sing professionally. Moments of musical performance are interspersed with the presence of the director on stage, in a balanced design of tenderness and tension. The short gives us a fair measure of courage in the search that these women undertake. *(Alessandra Brito)*

DIREÇÃO DIRECTOR **Thamires Vieira**
ROTEIRO SCRIPT **Thamires Vieira**
PRODUÇÃO PRODUCTION **Terá Filmes**
FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY **August Dalro**
MONTAGEM EDITING **Gabriel Paz**
SOM SOUND **Ulisses Arthur**
ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST **Amanda Mota**
EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY **Terá Filmes**
CONTATO CONTACT **terafilme@gmail.com**

bra.5



FAÇO MINHAS LINHAS
I TRACE MY LINES

PARANÁ
2021
26'

Neste filme, o traçado do pixo é mostrado em sua espessura de resistência: rotas, labor, poéticas e matéria combativa que vivifica a escrita. Tendo por título a música do protagonista, Mano Jhow, o curta articula múltiplas estratégias narrativas junto a uma pluralidade de vozes, sublinhando assim o ponto cantado na Fonte da Memória: "A raiz negra de Curitiba é forte e muito antiga." Quase que totalmente noturno, vemos aqui o recorte de uma cena do rap, alinhavando rima e luta. *(Fabio Rodrigues Filho)*

In this film, the graffiti trace is shown in its thickness of resistance: routes, labor, poetics and combative matter that vivifies writing. Titled by the song of the protagonist, Mano Jhow, the short articulates multiple narrative strategies together with a plurality of voices, thus underlining the point sung in Fonte da Memória: "The black root of Curitiba is strong and very old." Almost totally nocturnal, we see here a cutout of a rap scene, lining up rhyme and fight. *(Fabio Rodrigues Filho)*

DIREÇÃO DIRECTOR **Camila Macedo, Jessica Candal, Mano Jhow, Evandro Kbu**
ROTEIRO SCRIPT **Jessica Candal, Camila Macedo, Mano Jhow, Evandro Kbu**
PRODUÇÃO PRODUCTION **Jessica Candal**
ANIMAÇÃO ANIMATION **Bernardo Jory, Rai Endrik / Les, Bruno De Souza Braz**
FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY **Jessica Candal**
MONTAGEM EDITING **Camila Macedo**
SOM SOUND **Rogério Cebulla, Luiz Lepchak, Tulio Borges**
TRILHA SONORA SOUNDTRACK **Mano Jhow**
ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST **Mano Jhow, Evandro Kbu, Mingau / Renato Freitas, Rai Endrik / Les, Poeta Gabriela, Bernardo Jory, Pyrata / John Lennon, Manul Caio, Mano Elbi / Gabriel Santos, Mhb Beats, Over Felipe, Ouber, Dow Raiz**
CONTATO CONTACT **docema.lamica@gmail.com**

bra.5

Competitiva Minas Minas Competition

Competitiva
Minas
União
Comunidades

Competitiva Minas
Minas Competition

min.1 → 44' → 14 anos

min.2 → 42' → 16 anos

min.3 → 60' → 14 anos

Todas as sessões possuem medidas de acessibilidade:
LSE, LIBRAS e AUDIODESCRIÇÃO.

All sessions available with the following accessibility:
LSE, Brazilian Sign Language and AD.



AZULSCURO

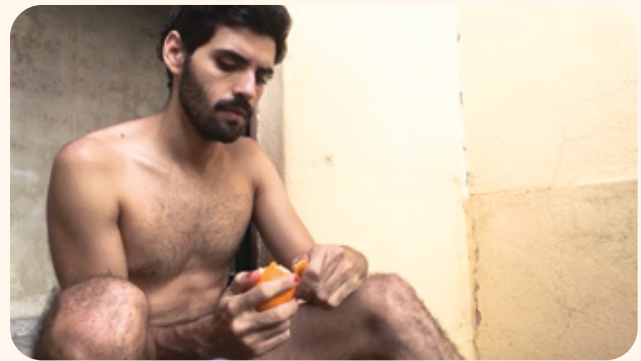
BELO HORIZONTE
2021
15'

Filme de estreia dos diretores, *Azulscuro* é um filme de gênero que aciona elementos e temas recorrentes do horror. A impressionante habilidade do curta em filmar com o celular e a decupagem que alterna entre o ecrã do aparelho e a câmera encontram uma justificativa narrativa que reforça a potência da fotografia em primeira pessoa. No curta, vestígios de uma morte inexplicada vêm à tona enquanto Sofia mexe em seu celular sozinha em casa. (*Fabio Rodrigues Filho*)

The directors' debut film, *Azulscuro* (*Darkblue*) is a genre film that triggers recurring horror elements and themes. The short's impressive ability to shoot with a cell phone and the decoupage that alternates between the device's screen and the camera find a narrative justification that reinforces the power of first-person cinematography. In the short, traces of an unexplained death surface as Sofia fiddles with her cell phone alone at home. (*Fabio Rodrigues Filho*)

DIREÇÃO DIRECTOR **Evandro Caixeta, João Gilberto Lara**
ROTEIRO SCRIPT **André Oliveira, Evandro Caixeta**
PRODUÇÃO PRODUCTION **André Oliveira**
ANIMAÇÃO ANIMATION **João Gilberto Lara, Taís Ribeiro**
FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY **Evandro Caixeta, João Gilberto Lara**
MONTAGEM EDITING **Evandro Caixeta**
ARTE E FIGURINO ART AND COSTUME DESIGN **Raquel A Cardoso, Camila Alvarez, Geórgia Brant**
SOM SOUND **Vitor Brandão, Lucas Leone**
TRILHA SONORA SOUNDTRACK **Vitor Brandão, Lucas Leone**
ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST **Larissa Bocchino, Lavinia Bocchino, Cecilia Parreira, Neise Neves, Pedro Mitre**
EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY **Qu4rto Studio**
CONTATO CONTACT **joao@qu4rtostudio.com.br**

min.1



DOIS

BELO HORIZONTE/
IGARAPÉ
2021
10'

quando o cinema é correspondência, carta de amor que se desdobra. (*Rita Vênus*)

when cinema is correspondence, a love letter that unfolds. (*Rita Vênus*)

DIREÇÃO DIRECTOR **Guilherme Jardim, Vinícius Fockiss**
ROTEIRO SCRIPT **Guilherme Jardim, Vinícius Fockiss**
PRODUÇÃO PRODUCTION **Guilherme Jardim, Vinícius Fockiss**
FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY **Bernardo Rocha, Luix Gabriel**
MONTAGEM EDITING **Guilherme Jardim, Vinícius Fockiss**
SOM SOUND **Bernardo Rocha, Guilherme Jardim, Isabela Renault, Luix Gabriel, Yara Tôres**
TRILHA SONORA SOUNDTRACK **"Atemporais" De Sthefanny Lorrane (Sthelô)**
ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST **Guilherme Jardim, Vinícius Fockiss**
EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY **Almanaque**
CONTATO CONTACT **contato@almanaque.cc**

min.1



SUELLEN E A DIÁSPORA PERIFÉRICA

JUIZ DE FORA
2020
4'

SUELLEN AND THE PERIPHERAL DIASPORA

Faz tempo que Suellen não volta para casa, mas ela assenta ali, na tela, as suas lembranças. Em um ritmo acelerado, uma profusão de fotos-memórias é acolhida e emoldurada por um fundo de tela que é chão, terra. Fotografias assentadas no vermelho-barro. Sorrisos, aniversários, a piscina de plástico, o calor do verão, a menina na beira do rio Pavuna, que agora está canalizado. A gente lembra, lembra, lembra, pensa, pensa, pensa e, depois, abre os olhos e esquece tudo. *(Alessandra Brito e Rita Vênus)*

Suellen hasn't come home for a while, but she sets her memories there, on the screen. At a fast pace, a profusion of photo memories is welcomed and framed by a canvas background that is ground, earth. Photographs seated in clay-red. Smiles, birthdays, the plastic swimming pool, the summer heat, the girl at the edge of the Pavuna River, which is now channeled. We remember, remember, remember, think, think, think, and then open our eyes and forget everything. *(Alessandra Brito e Rita Vênus)*

DIREÇÃO DIRECTOR **Renata Dorea**

ROTEIRO SCRIPT **Renata Dorea**

PRODUÇÃO PRODUCTION **Renata Dorea**

MONTAGEM EDITING **Renata Dorea**

ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST **Renata Dorea, Agostinha Dorea, Sueli Dorea**

CONTATO CONTACT **rsddcs@gmail.com**

min.1



ANO 2020 YEAR 2020

OURO PRETO
2021
16'

Diante de um ano tão difícil, fazer um filme se torna um espaço de invenção. Jovens que moram na periferia de Ouro Preto mobilizam um mosaico de miradas e de gestos. Com força de polifonia, um grupo diz sobre o desafio de aprender em casa e sobre maneiras de se cuidar. Com gesto múltiplo, um coletivo expressa o processo mesmo de construção grupal por meio das imagens, pela relação que se pode formar a partir de filmar e de montar, enquanto se caminha e se faz numa cena. *(Érico Oliveira)*

In the face of such a difficult year, making a film becomes a space for invention. Young people who live on the outskirts of Ouro Preto mobilize a mosaic of glances and gestures. With the power of polyphony, a group talks about the challenge of learning at home and about ways to take care of themselves. With multiple gestures, a collective expresses the very process of group construction through images, through the relationship that can be formed from filming and editing, while walking and acting in a scene. *(Érico Oliveira)*

DIREÇÃO DIRECTOR **Coletivo Olhares (Im)Possíveis**

ROTEIRO SCRIPT **Arthur Medrado, Thamira Bastos, Raquel Satto, Raquel Salazar**

PRODUÇÃO PRODUCTION **Arthur Medrado, Thamira Bastos, Raquel Satto, Raquel Salazar, Susana Barbosa**

ANIMAÇÃO ANIMATION **Guilherme Oliveira**

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY **Grace S., Henrique R., Hudson A., Junio M., Ludmilla L., Luiz A. S., Pedro H. N., Rafael S., Ronessa T., Elias Figueiredo, Leo Lopes**

MONTAGEM EDITING **Yura Netto**

SOM SOUND **Lais Garcia**

TRILHA SONORA SOUNDTRACK **Mc Bs Da J (Hudson Monteiro Sales), Tucha Da J, Dj Frank**

ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST **Daniel Santos Araújo, Grace Dos Santos, Henrique Romano, Hudson Monteiro, Hudson Apolinário, Junio Moitinho, Ludmilla Lopes, Luiz A. Santana, Pedro H. Nunes, Rafael Santos, João M. Santana, Mercês Barbosa, Nicolas G. Barbosa, Ronessa Teodoro, Suzana Barbo**

EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY **Olhares (Im)Possíveis, Coletivo Mica**

CONTATO CONTACT **olharesimpossiveis@gmail.com**

min.1



MINHA NUVEM

MY CLOUD

BELO HORIZONTE

2020

9'

bell hooks escreveu: “muitas mulheres negras sentem que, em suas vidas, existe pouco ou nenhum amor. Essa é uma de nossas verdades privadas, que raramente é discutida em público”. *Minha nuvem* é sobre o autoamor dessas mulheres. Uma poesia sobre amor e demora. Penso que o amor é sobre demorar-se no outro, ou, como no caso do filme, demorar-se em si mesma. Diante do espelho, relatos, confissões e dores partilhadas por aquelas que aprendem, cotidianamente, a amar suas nuvens. (Alessandra Brito)

bell hooks wrote: “Many Black women feel that in their lives there is little or no love. This is one of our private truths, which is rarely discussed in public”. *My cloud* is about the self-love of these women. A poem about love and delay. I think love is about dwelling on the other, or, as in the case of the movie, dwelling on oneself. In front of the mirror, reports, confessions, and pain are shared by those who learn, daily, to love their clouds. (Alessandra Brito)

DIREÇÃO DIRECTOR Priscila Rezende

ROTEIRO SCRIPT Andréa Rodrigues

PRODUÇÃO PRODUCTION Priscila Rezende

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Priscila Rezende

MONTAGEM EDITING Priscila Rezende

ARTE E FIGURINO ART AND COSTUME DESIGN Priscila Rezende

SOM SOUND Priscila Rezende

TRILHA SONORA SOUNDTRACK TV5MONDE

ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST Priscila Rezende

CONTATO CONTACT pri.priscilarp@gmail.com

min.2



PARA AS GERAÇÕES QUE VIERAM ANTES DE MIM

FOR THE GENERATIONS THAT CAME BEFORE ME

BELO HORIZONTE

2021

13'

Com um título-dedicatória, *Para as gerações que vieram antes de mim* é construído pela narrativa fragmentada da história de uma família a partir de arquivos pessoais em vídeos e fotografias que são enquadradas cuidadosamente. Lacunas convivem com as lembranças e apontam para a complexidade do racismo estrutural que atravessa as relações pessoais. (Alessandra Brito)

With a title-dedication, *For the generations that came before me* is constructed by the fragmented narrative of a family's history from personal files in videos and photographs that are carefully framed. Gaps coexist with memories and point to the complexity of structural racism that permeates personal relationships. (Alessandra Brito)

DIREÇÃO DIRECTOR Filipe Bretas Lucas

PRODUÇÃO PRODUCTION Filipe Bretas Lucas

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Filipe Bretas Lucas

MONTAGEM EDITING Filipe Bretas Lucas, Misael Avelino Da Silva

SOM SOUND Filipe Bretas Lucas, Misael Avelino Da Silva

ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST Josina Maria Ferreira, João Laurindo Da Silva,

Wilson Lucas Laurindo, Elizabeth Bretas Lucas, Ana Carolina Bretas Lucas

CONTATO CONTACT filipebretas2@gmail.com

min.2



O LABIRINTO DE BERNARDA

THE BERNARDA'S MAZE

BELO HORIZONTE

2021

26'

na justaposição da memória e da fantasia, Bernarda narra o amor. (*Rita Vênus*)

in the juxtaposition of memory and fantasy, Bernarda narrates love. (*Rita Vênus*)

DIREÇÃO DIRECTOR **Aisha Brunno**

ROTEIRO SCRIPT **Aisha Brunno**

PRODUÇÃO PRODUCTION **Bremmer Brama, Aisha Brunno**

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY **Wend Oianiyi Fernandes, Aisha Brunno, Bremmer Brama**

MONTAGEM EDITING **Aisha Brunno, Bremmer Brama**

ARTE E FIGURINO ART AND COSTUME DESIGN **Will Soares**

SOM SOUND **Bremmer Brama, Will Soares**

ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST **Aisha Brunno, Arthur Rogério, Paulo Britoss,**

Tiago Agar

EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY **Anômala Estúdia, Casa Anômala**

CONTATO CONTACT **emaildacasaanomala@gmail.com,**

ocadernodeavenca@gmail.com

min.2



RUA ATALÉIA

ATALÉIA STREET

CONTAGEM

2021

11'

A falta de energia que acomete a rua que dá nome ao curta faz aparecer, junto à acuidade do olhar daquele que filma, a cintilância dos corpos filmados. Aqui, o tema parece ser a própria imagem: tão precária quanto terna e cotidiana é a cena que se desenrola a partir do dado extraordinário. Poeira luminosa dessa noite experimental que convoca a ver na cena insuspeita a superfície do profundo. Está tudo ali, e dançam os grãos de luz a coreografia da memória de contorno impreciso. (*Fabio Rodrigues Filho*)

The lack of electricity that affects the street which gives the short its name makes it appear, together with the acuity of the eyes of the one filming, the sparkle of the filmed bodies. Here, the theme seems to be the image itself: as precarious as it is tender and ordinary it is the scene that unfolds from the extraordinary fact. Luminous dust from this experimental night that summons the surface of the deep to be seen in the unsuspected scene. It's all there, and the grains of light dance in the memory's imprecise choreography. (*Fabio Rodrigues Filho*)

DIREÇÃO DIRECTOR **André Novais Oliveira**

ROTEIRO SCRIPT **André Novais Oliveira**

PRODUÇÃO PRODUCTION **Thiago Macêdo Correia, André Novais Oliveira**

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY **André Novais Oliveira**

MONTAGEM EDITING **André Novais Oliveira**

SOM SOUND **Tiago Bello**

TRILHA SONORA SOUNDTRACK **Tiago Bello**

ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST **Maria José Novais Oliveira, Norberto Oliveira, Renato Novaes**

EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY **Filmes De Plástico Produções Audiovisuais**

CONTATO CONTACT **contato@filmesdeplastico.com.br**

min.3



MUITA HISTÓRIA PRA CONTAR

MANY STORIES TO TELL

BELO HORIZONTE
2020
12'

Por entre a vastidão das vidas, cria-se o intervalo do cinema. Acompanhamos Matéria Prima entre o cuidar da casa e o trabalho com a criação. Na hora do almoço, o encontro com o pai, Sebastião Augusto, abre a cena ao relato da memória. Entre filho e pai, lança-se uma confluência: a comum lapidação da expressão entre versos e vidas. No compasso dos sons, o curta lida com as variações dos tempos: a intensidade do presente, a reverberação do passado, os instantes de aprendizado. *(Érico Oliveira)*

Amidst the vastness of lives, the interval of cinema is created. We accompany Matéria Prima between taking care of the house and the music creation. At lunchtime, the meeting with his father, Sebastião Augusto, opens the scene to the story of memory. Between son and father, a confluence is launched: the common stoning of the expression between verses and lives. In the rhythm of sounds, the short deals with the variations of times: the intensity of the present, the reverberation of the past, the moments of learning. *(Érico Oliveira)*

DIREÇÃO DIRECTOR **Daniel Souza Ferreira**
PRODUÇÃO PRODUCTION **Daniel Souza Ferreira, Matéria Prima**
FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY **Daniel Souza Ferreira**
MONTAGEM EDITING **Daniel Souza Ferreira**
TRILHA SONORA SOUNDTRACK **Pedro Guinu, Goribeats, Tetriz, Matéria Prima**
ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST **Matéria Prima, Sebastião Augusto**
CONTATO CONTACT **danielcsferreira@gmail.com**

min.3



ABDUÇÃO

ABDUCTION

BELO HORIZONTE
2021
35'

Na definição dicionarizada, “abduzir” é “o ato de levar alguém com violência”. Onde Vovózona mora, sinais surgem, e ele passa a perceber. O manejo da ficção nos coloca, aqui, entre o tempo do cotidiano e uma atmosfera do estranho que se instala nas ruas, pelo facho de uma luz. Muitas suspeitas levam a crer que há algo ali que espreeita, uma presença que é também causa de trauma e de dor. *(Érico Oliveira)*

In the dictionary definition, “abduct” is “the act of taking someone with violence”. Where Vovózona [Big Grandma] lives, signs appear, and he starts to notice. The handling of fiction places us, here, between the time of everyday life and an atmosphere of the stranger who settles in the streets, through the beam of light. Many suspicions lead us to believe that there is something that is lurking there, a presence that is also a cause of trauma and pain. *(Érico Oliveira)*

DIREÇÃO DIRECTOR **Marcelo Lin**
ROTEIRO SCRIPT **Marcelo Lin**
PRODUÇÃO PRODUCTION **Maurilio Martins**
FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY **Rodrigo Beetz, Uerlem Morráquio, Renan Távora**
MONTAGEM EDITING **Gabriel Martins**
ARTE E FIGURINO ART AND COSTUME DESIGN **Natália Nadaletto, Bárbara Caldeira**
SOM SOUND **Marcelo Santos, Yara Torres, Vitor Quintanilha**
TRILHA SONORA SOUNDTRACK **Pedro Santiago**
ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST **Léo, Robert Frank, Dona Lena, Andresa Romão, Russo APR**
EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY **Abdução Filmes**
CONTATO CONTACT **marcelo.jfgomes@gmail.com**

min.3

Cinemas Fractais Fractal Cinemas



Cinemas Fractais
Fractal Cinemas

frac.1 → 38' → 12 anos

frac.2 → 50' → Livre

frac.3 → 54' → Livre

frac.4 → 66' → 18 anos

O Olho Sob A Lente É Um Espelho Que Sonha

An Eye Under Lens Is A Mirror To Dreams

→ Bruno Galindo
+ Érico Oliveira

O gesto de composição desta mostra aponta para dois caminhos principais trazidos a reboque por duas perguntas: o que e como são (pensados, feitos, recebidos e estruturados) os chamados “filmes de festival”? Pergunta essa que talvez proponha discussões um pouco mais públicas e circuladas dentro de uma certa comunidade de pensamento sobre cinema.

A importância da primeira pergunta surge, na verdade, na elaboração da segunda: como pode um festival e uma equipe curatorial alastrar seus alcances de circulação das ideias sobre cinema para as bordas de um sistema de produção de imagens que talvez tenha ultrapassado o próximo cinema em seu tempo?

Isso porque cinema é uma forma produtiva também do tempo e da época. A forma dominante do cinema surge, sim, de premissas estéticas e formais, mas que são insuficientes como pensamento analítico quando entende-se que meios de produção e modos de produção são forças determinantes nesse mesmo circuito criativo.

Olhamos então para uma mostra que, em medidas semelhantes, revela um desejo de elevar uma discussão prévia que circula as nossas conversas e, ao mesmo tempo, aponta para desdobramentos que surgiram a partir e através dos filmes, do contato com filmes, da relação das pessoas escolhidas para a curadoria. Esse regime de certezas circunstanciais e estratégias intuitivas forma uma mostra que não quer ser discurso para oficializar uma verdade sobre o estado do cinema,

The act of composing this section points to two main paths brought by two questions: what and how are (thought, made, received and structured) the so-called “festival films”? This is a question that may propose discussions that are somewhat more public and familiar within a certain community of thought about filmmaking.

The importance of the first question arises, in fact, when asking the second one: how can a festival and a curatorial team spread their ranges of circulation of ideas about filmmaking to the edges of an image-production system that may have surpassed the next cinema in its time?

This is because filmmaking is also a productive form of time and period. The dominant form of filmmaking arises indeed from aesthetic and formal premises, but they become insufficient as analytical thinking when one understands that means of production and modes of production are determining forces in this same creative circuit.

So we see a section that similarly reveals a desire to elevate a previous discussion that circulates our conversations and, at the same time, highlights developments that arose from and through the films, the contact with the films, the relationship of the individuals chosen for curatorship. This regime of circumstantial certainties and intuitive strategies, creating a section that does not intend to be a discourse to officialize a truth about the state of cinema, but to use the gesture as a way of extrapolating the understanding of what

mas usar o gesto como forma de extrapolar a compreensão do que acontece agora, diante dos nossos olhos, de montar e ruir com as próprias definições dessas imagens.

Olhamos para uma mostra movida pelo processo duplo de posição das imagens produzidas na grande era das imagens, no século em que, ao menos, os meios de produção da imagem se distribuíram no tecido de realização, que muito bebe do cinema, mas que talvez do cinema também tenha ressaca e busque outra coisa. Ou também filmes que, no movimento inverso, buscam imagens fora do sistema de representações tradicionais para formular suas próprias compreensões sobre cinema e imagens de cinema. Mais do que apontar para o que é ou não é cinema, então, talvez o gesto provocador desta mostra seja o de sugerir a possibilidade de existência do cinema como uma forma fluida de manipulação, uma lógica de atravessamento dos espelhos, tomando, como possibilidade de transformação das ideias, o fato de que cinema seja necessariamente uma redução controlada de uma relação mais ampla (e, muitas vezes, mais incompleta) com as imagens de filme, com as filmagens e com o cinema como modelo estético e produtivo que filia a si desejos de relação e fruição com o mundo lá fora, com a superação dos limites do reflexo de espelhos como forma de elaboração dos feitiços fílmicos que, é importante dizer, não são apenas compreensões da forma e da estética como traços autossuficientes e isolados, uma vez que muito do que se vê aqui são filmes dispostos ao desafio de mergulhar na realidade factual, atravessar o espelho e, do outro lado, sair carregando algo de um cinema fractal. Cinema fractal, talvez.

Que esses filmes abram no cinema um espaço do imprevisível, eis uma força que talvez mereça aqui nossa atenção – permitida justamente por esse olhar mais experimental contido no arranjo que arriscamos. É como se houvesse certo tipo de improviso, a cada gesto de escritura, operado pelos

is happening now, before our eyes, and to build and crumble with the very definitions of these images.

We see a section driven by the double process of positioning of the shots produced in the great era of image, in a century in which the means of image production have been at least distributed in the making fabric, which is greatly influenced by cinema, but may also be exhausted with it and seeking something else. Or also films that, in the opposite direction, seek shots outside the system of traditional representations to formulate their own understanding about cinema and cinema images. It is more than indicating what is cinema and what is not. Perhaps, the provocative gesture of this section is suggesting the possibility of existence of filmmaking as a fluid form of manipulation, a mirror-crossing logic, taking as possibility of transformation of ideas the fact that filmmaking is necessarily a controlled reduction of a broader (and often more incomplete) relationship with film shots, with shooting and with filmmaking as an aesthetic and productive model that wishes to relate and benefit from the world outside, with the overcoming of the mirroring limits as a way of preparing filming spells that, it is worth emphasizing, are not only understandings of form and aesthetics as self-sufficient traits, since much of what is seen here are films willing to accept the challenge of diving into factual reality, crossing the mirror and coming out the other side carrying something from a fractal cinema. Factual cinema, perhaps.

These movies may make way in cinema for the unpredictable, and this is a force that may deserve our attention – allowed precisely by this more experimental look in the arrangements that we venture. It is as if each act of writing, operated by the short films, is a certain type of improvisation in its own way. When I *im-pro-viso*, I deny the capacity of *pre-dict*. Vision is an adventure in which one embarks. Among

curtas, cada um à sua maneira. Quando *im-pro-viso*, eu nego a capacidade de *pre-ver*. A visão é uma aventura na qual se embarca. Entre curtas mais controlados nos seus arranjos e outros que evidenciam a própria deriva, o que parece ser submetido ao improviso é, constantemente, algum tipo de material que ali se tomou como que por contrabando, para abrir a negação da previsão.

Por essas vias singulares, cada curta retrança uma espécie de história do olho, tramada desde suas envergaduras epistêmicas (há um tanto de problemas para o saber a cada problema lançado por uma imagem, como por um novo animal descoberto por uma imagem) até suas poderosas camadas de desejo – uma história do olho é uma operação da transgressão, bem sabemos. Entre os olhos desencarnados das imagens de vigilâncias e os olhos que querem tocar, a lição de Tomé já se transmutou: se, além de ver, ele precisava tocar, talvez, a essa altura, estejamos alguns pés adiante – as imagens nos fazem querer também *lamber*.

Pela costura desses filmes que improvisam, cada imprevisto diante do visto se torna, aqui e ali, operação de palavra; aqui e ali, traço de disjunção; aqui e ali, ralentado que evidencia cúmplices de crimes; aqui e ali, palavra mesma – letra – que se manuseia com estatuto de visto-imprevisto. Com variedade de recursos, aprendemos um tanto sobre a participação de imagens em tramas históricas, sociotécnicas, filosóficas, subjetivas e de grupos. Seja diante do luto familiar, seja em face a tragédias de um país, o ato de vasculhar a imagem permite a emergência de elos necessários entre ver, rever e elaborar. Se um drone estabelece um jogo de responsabilidade entre quem o opera e os assassinatos de uma guerra, um outro laço, de vitalidade, também é possível pela mediação do visual, como que por contraponto: atravessar os processos de luto, para insistir numa imagem que possa inaugurar compreensões lacunares do passado e promessas de presente.

Entre a distância e a proximidade, entre o contato e o mais longe possível, as histórias dos olhos se transformam no

more controlled short films in their arrangements and others that evidence their drift, some kind of material that was taken thereof as if by smuggling seem to be subjected to improvisation to open the denial of prediction.

By these unique pathways, each short film retraces a kind of story of the eye, plotted from its epistemic wingspans (there are quite a few issues for the knowing, as each issue is launched by an image – like a new animal that is discovered by an image) to its powerful layers of desire – a story of the eye is an operation of transgression, as we all know. Between the disembodied eyes of the surveillance images and the eyes that want to touch, Thomas' lesson has already transmuted: if, beyond seeing, he needed to touch, perhaps at this point, we are a few feet ahead – images make us want to lick as well.

Films that improvise turn each unforeseen event on screen into an words operation: here and there, a trace of disjunction; here and there, a downturn that evidences crime accomplices; here and there, the same word – letter – that is handled with a seen-unforeseen status. With a variety of resources, we learned a little about the participation of shots in historical, sociotechnical, philosophical, subjective and group plots. Whether in the face of family mourning or when facing the tragedies of a country, the act of scrutinize a shot allows the emergence of necessary links between seeing, reviewing and elaborating. If a drone sets up a game of responsibility between those who operate it and the murders of a war, another bond, of vitality, is also possible by mediating the visual, as if by counterpoint: to go through the mourning processes, to insist in an image that may unveil lacunar comprehensions of the past and promises of the present.

Between distance and proximity, between contact and as far away as possible, the stories of the eyes become the very here and now of the visual's uses and reuses. Machines connected to the war or devices associated to historical reparations and call for reallocations of cities: the multiple visual devices are *handlings* – with the hands, the eyes vibrate

próprio aqui e agora dos usos e reúsos do visível. Máquinas acopladas com a guerra ou aparelhos que se aliam a reparações históricas e convocam redistribuições das cidades: os múltiplos aparatos de fazer ver são enredados em *manuseios* – com as mãos, os olhos vibram diante do que ainda não foi (re)visto. A cada mão que abre o brinquedo óptico, um olho pode nele delirar, improvisar, para imaginar o imprevisto.

O discurso curatorial que se estabelece aqui, portanto, atravessando a seleção de filmes nacionais e internacionais, como processo de filiação e ruptura entre os filmes que movimenta lugares muito mais do que cria um horizonte convicto, não é apenas uma narrativa curatorial imposta, mas uma experiência sobre seus próprios estados e limites, uma transferência, para a esfera pública do festival, de conversas que surgiram nos processos de construção do próprio festival.

Perguntas, acima de tudo, percorreram as elucidações sobre o que a nós, enquanto corpo curatorial, parecia e parecia ainda se desdobrar para além da experiência de contato, seleção e programação dos filmes, como forma de pensar o próprio sentido de organização dessas relações que se revelam também na forma dos filmes, como exercício constante de tensionar os regimes produzidos pelos próprios olhares escolhidos para formar uma curadoria, nessa insuficiência infinita que não sinaliza esgotamento, pelo contrário, garante um circuito perene de ideias e de olhares que, essencialmente, convocam a esfera pública para uma partilha desinteressada das táticas de autoridade. Isso também porque os filmes que compõem esta mostra se inventam a partir da própria desconfiança sobre um jeito definitivo de fazer cinema, propondo a ideia de que a lente pode até ser um espelho, mas sabendo que a lente é um espelho partido e, por isso, revela muito mais versões do mundo do que um espelho intacto e íntegro. Sabendo, afinal, que os olhos sob as lentes são como espelhos que sonham.

before what has not yet been (re)seen. Each hand that opens the optical device allows the delirium, the improvisation, the imagination of the unpredictable.

The curatorial discourse established here, thus going through the selection of national and international films as a process of affiliation and rupture between the films, that moves places much more than it creates a convinced horizon, is not only an imposed curatorial narrative, but an experience on their own states and limits, a transfer to the public sphere of the Festival, of conversations that arose in the process of building the Festival itself.

Above all, the questions have covered the clarifications on what we, as a curatorial body, seemed and still seem to unfold beyond the experience of contact, selection and programming the films, as a way of thinking about the very sense of organization of these relationships that are also revealed as films, as a constant exercise of tensioning the regimes produced by the very eyes chosen to constitute a curatorship, in this infinite insufficiency that does not mean exhaustion, but on the contrary, it ensures a perennial circuit of ideas and visions that essentially call on the public sphere for a selfless share of the authority tactics. This is also because the films that make up this section are invented from their very distrust about a definitive way of making films, proposing the idea that the lens may even be a mirror, but knowing that the lens is a broken mirror and, therefore, it reveals much more versions of the world than an intact and undamaged mirror. Knowing, after all, that the eyes under the lens are mirrors to dreams.



**NAYA - DER WALD HAT
TAUSEND AUGEN**

PAÍSES BAIXOS
2021
25'

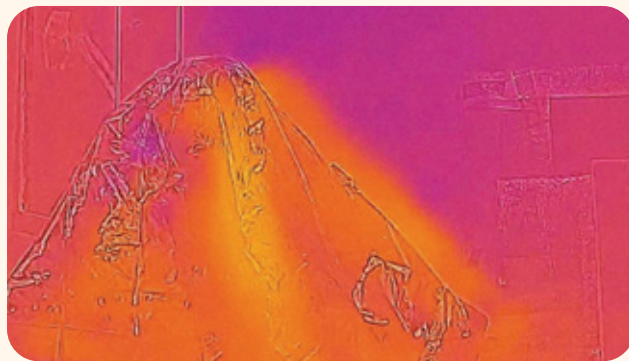
NAYA - A FLORESTA TEM MIL OLHOS

O documentário *Naya - A floresta tem mil olhos* segue a vida de Naya, uma loba que caminhou da Alemanha Oriental para a Bélgica usando uma coleira GPS. A primeira loba na Bélgica em cem anos, de repente, vira manchete - mas, depois, sua presença toma um rumo misterioso. Esta colagem visual voyeurística da vida selvagem e imagens de câmeras de vigilância explora cativantemente a relação entre os seres humanos e esse icônico animal selvagem.

The short documentary *NAYA - Der Wald hat tausend Augen* follows the life of Naya, a wolf that walked from East Germany to Belgium tagged with a GPS collar. The first wolf in Belgium in a hundred years, she suddenly makes headlines - but then her presence takes a mysterious turn. This voyeuristic visual collage of wildlife and surveillance camera imagery captivantly explores the relationship between humans and this iconic wild animal.

DIREÇÃO DIRECTOR **Sebastian Mulder**
PRODUÇÃO PRODUCTION **Jasper Boon**
MONTAGEM EDITING **Nina Graafland**
SOM. SOUND **Jacob Oostra**
TRILHA SONORA SOUNDTRACK **Eren Önsoy**
EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY **[Boondocs]**
CONTATO CONTACT **jasper@boondocs.nl**

frac.1



**WASH. RINSE. REPEAT. - LETTER
FROM A DRONE SENSOR**

PAÍSES BAIXOS
2020
8'

LAVE. ENXÁGUE. REPITA. - CARTA DE UM SENSOR
DE DRONE

Este filme é baseado no evento da professora do Instituto de Tecnologia de Massachusetts (MIT), Lisa Parks, recebendo uma carta de um sensor de drone descrevendo suas experiências em primeira mão como um soldado instrumental na realização de missões no Iraque, Afeganistão e outros países, a partir da segurança das bases do exército americano. Ele fala francamente sobre o progresso de sua carreira, superando sua ansia inicial de se tornar "o melhor" em seu trabalho, e sobre como ele se tornou consciente do impacto de suas ações e se aposentou.

This film is based on the event of MIT Prof Lisa Parks receiving a letter from a drone sensor describing his first-hand experiences as a soldier instrumental in carrying out missions in Iraq, Afghanistan and others, from the safety of American army bases. He candidly talks about his career progress, going over his initial eagerness to become "the best" at his job, and how he became aware of the impact of his actions and retired.

DIREÇÃO DIRECTOR **Paula Albuquerque**
PRODUÇÃO PRODUCTION **Paula Albuquerque**
ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST **Daniel Bodner**
CONTATO CONTACT **filmmodule@gmail.com**

frac.1



LINHA CRUZADA

CROSS-LINE

SÃO PAULO
2021
5'

Às 20h02 de 17 de abril de 2016, o deputado Jair Bolsonaro discursou por 54 segundos no púlpito da Câmara Federal. Em seu voto a favor do impeachment de Dilma Rousseff, Bolsonaro homenageou um homem acusado de torturá-la durante a ditadura militar brasileira. A cena foi transmitida ao vivo para milhões de brasileiros em todo país. Essas eram as feições dos parlamentares que rodeavam Bolsonaro no momento de sua fala.

At 8:02 pm on April 17, 2016, Congressman Jair Bolsonaro spoke for 54 seconds from the pulpit of the Federal Chamber. In his vote in favor of Dilma Rousseff's Impeachment, Bolsonaro paid tribute to a man accused of torturing her during the Brazilian military dictatorship. The scene was broadcast live to millions of Brazilians across the country. These were the features of the parliamentarians surrounding Bolsonaro at the moment of his speech.

DIREÇÃO DIRECTOR Diógenes Muniz
ROTEIRO SCRIPT Diógenes Muniz
PRODUÇÃO PRODUCTION Diógenes Muniz
MONTAGEM EDITING Diógenes Muniz
CONTATO CONTACT dimuniz@gmail.com

frac.1



O SUPOSTO FILME

THE SUPPOSED FILM

MINAS GERAIS
2021
12'

As imagens vão se perdendo com a gente. São escolhas e afetos. E são também a evidência de que estivemos realmente com elas, nesses lugares.

The images get lost with us. They are choices and affections. And they are also the evidence that we have really been with them, in those places.

DIREÇÃO DIRECTOR Rafael Conde
ROTEIRO SCRIPT Rafael Conde
PRODUÇÃO PRODUCTION Rafael Conde
MONTAGEM EDITING Rafael Conde
SOM SOUND Pedro Durães
TRILHA SONORA SOUNDTRACK Pedro Durães
CONTATO CONTACT rafaconderes@gmail.com

frac.2



O QUE NÃO SE VÊ

WHAT IS NOT SEEN

PORTUGAL
2020
24'

Documentário construído a partir de imagens de viagens de pesquisa para um filme nos Açores, entre 2015 e 2016, nas ilhas do Pico e Faial. Anos mais tarde, ao voltar ao material captado, o realizador encontra um outro filme. Um filme escondido, em que o poder da Natureza e o Acaso revelam uma narrativa sobre a amizade, o cinema e a influência do imprevisto na criação artística.

Documentary built from images of research trips for a film in the Azores, between 2015 and 2016, on the islands of Pico and Faial. Years later, when returning to the captured material, the director finds another film. A hidden film, in which the power of Nature and Luck reveal a narrative about friendship, cinema and the influence of the unforeseen on artistic creation.

DIREÇÃO DIRECTOR **Paulo Abreu**

PRODUÇÃO PRODUCTION **João Da Ponte, Filipa Reis**

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY **Lee Fuzeta**

MONTAGEM EDITING **Paulo Abreu**

SOM SOUND **Sérgio Gregório**

ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST **João da Ponte, Lee Fuzeta, Paulo Abreu, Filipe Porteiro, Emanuel Macedo**

EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY **Uma Pedra No Sapato**

CONTATO CONTACT **distribution@umapedranosapato.com**

frac.2



UM DE VERMELHO E UM DE AMARELO

ONE IN RED ANOTHER IN YELLOW

MINAS GERAIS
2020,
14'

Terça-feira à tarde, no alto do Aglomerado da Serra, em Belo Horizonte. Uma brincadeira com o cinema, com personagens da cidade observados à distância e com o extracampo da filmagem. Um zoom potente passeia pelos bairros ricos e depois se volta para a favela – uma das maiores do Brasil –, onde moram mais de 50 mil pessoas.

Tuesday afternoon, at the top of Aglomerado da Serra, in Belo Horizonte. A game with cinema, with characters from the city observed from a distance, and with the offscreen of filming. A powerful zoom walks through the rich neighborhoods and then turns to the favela – one of the biggest in Brazil – where more than 50 thousand people live.

DIREÇÃO DIRECTOR **Lipe Canêdo, GM, Fr4ad**

ROTEIRO SCRIPT **Lipe Canêdo, GM, Fr4ad**

PRODUÇÃO PRODUCTION **Hayssa Gamarano**

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY **GM**

MONTAGEM EDITING **Lipe Canêdo**

SOM SOUND **Lipe Canêdo**

TRILHA SONORA SOUNDTRACK **Frad - B.O.**

ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST **GM, Fr4ad, Lipe Canêdo**

EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY **Almôndega Filmes**

CONTATO CONTACT **almofilmes@gmail.com**

frac.2



THE PROBLEM OF THE HYDRA

O PROBLEMA DE HIDRA

FINLÂNDIA

2020

10'

O Problema da Hidra é um documentário experimental sobre os problemas práticos e metafísicos que um pequeno pólipó de água doce, conhecido como Hidra, tem causado desde os anos 1700 até os dias de hoje. Ao contrário da maioria dos animais, a *Hydra vulgaris* não envelhece – de forma alguma.

The Problem of the Hydra is an experimental documentary film about the practical and metaphysical problems a small fresh-water polyp, known as Hydra, has caused since the 1700s to the present day. Contrary to most animals, Hydra vulgaris does not age – at all.

DIREÇÃO DIRECTOR **Maija Tammi**

ROTEIRO SCRIPT **Maija Tammi**

PRODUÇÃO PRODUCTION **Maija Tammi**

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY **Maija Tammi**

MONTAGEM EDITING **Maija Tammi**

SOM SOUND **Charles Quevillon**

TRILHA SONORA SOUNDTRACK **Charles Quevillon**

CONTATO CONTACT **programme@av-arkki.fi**

frac.3



DELIRAR O RACIAL

RAVE THE RACIAL

RIO DE JANEIRO

2021

32'

Delirar o racial é uma imagem para pensar espacialidade sem as ficções formais (espaço e tempo). A partir da equação: racial ↔ não local, os artistas Davi Pontes e Wallace Ferreira coreografam um experimento artístico que pensa a diferença sem separabilidade e que oferece uma equação para anular o espaço-tempo como descritores de tudo que existe neste mundo.

Rave the Racial is an image to think spatiality without the formal fictions (space and time). From the equation: racial ↔ non-local, artists Davi Pontes and Wallace Ferreira choreograph an artistic experiment that thinks the difference without separability and that offers an equation to cancel space-time as descriptors of everything that exists in this world.

DIREÇÃO DIRECTOR **Davi Pontes, Wallace Ferreira**

ROTEIRO SCRIPT **Davi Pontes**

PRODUÇÃO PRODUCTION **Davi Pontes, Idra Maria Mamba Negra**

ANIMAÇÃO ANIMATION **Gabriel Junqueira**

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY **Matheus Freitas**

MONTAGEM EDITING **Matheus Freitas**

ARTE E FIGURINO ART AND COSTUME DESIGN **Iagor Peres, Iah Bahia**

SOM SOUND **Nuno Q Ramalho**

TRILHA SONORA SOUNDTRACK **PODESERDESLIGADO**

ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST **Davi Pontes, Wallace Ferreira**

CONTATO CONTACT **davie.pontes@gmail.com**

frac.3



FÔLEGO
BREATH

RIO DE JANEIRO
2020
12'

Fôlego é uma tentativa de reconstruir, através de uma imagem, o sentimento ainda vivo entre mãe e filha. É o esforço de expor o coração a partir da ausência. Onde o corpo e o toque se mostram impossíveis, os registros e documentos se despem de sua formalidade e assumem a função poética de resgatar os gestos para desenhar novas possibilidades. *Fôlego* é um fragmento, é o desejo do abraço, de olhar nos olhos, na busca incansável por ar.

Breath is an attempt to recreate, through an image, the feeling still alive between mother and daughter. It is an effort to expose the heart through absence. Where the body and the touch prove to be impossible, the records and documents are stripped of their formality and take on the poetic function of rescuing the gestures to draw new possibilities. *Breath* is a fragment, it is the desire to embrace, to look into eyes, in the tireless search for air.

DIREÇÃO DIRECTOR **Sofia Badim**
ROTEIRO SCRIPT **Sofia Badim**
PRODUÇÃO PRODUCTION **Sofia Badim**
MONTAGEM EDITING **Sofia Badim**
CONTATO CONTACT **sofiabadimm@gmail.com**

frac.3



A COMUÑÓN DA MIÑA
PRIMA ANDREA

ESPAÑA
2021
13'

THE COMMUNION OF MY COUSIN ANDREA
A COMUNHÃO DA MINHA PRIMA ANDREA

Andrea fez sua primeira comunhão. No entanto, a cerimônia carece de glamour. Para Andrea, as coisas sem brilho não são coisas. O único problema é: será que este Deus existe?

Andrea has made her first communion. However, the ceremony lacks glamour. For Andrea, things without sparkles are not things. The only problem is: Does this God exist?

DIREÇÃO DIRECTOR **Brandán Cerviño**
ROTEIRO SCRIPT **Brandán Cerviño**
PRODUÇÃO PRODUCTION **Sabrina Zimmermann, Brandán Cerviño**
FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY **Brandán Cerviño**
MONTAGEM EDITING **Brandán Cerviño**
SOM SOUND **Daniela Fung Macchi**
TRILHA SONORA SOUNDTRACK **Boyanka Kostova**
ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST **Andrea Abeledo Rodríguez**
EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY **Filmes De Pedra**
CONTATO CONTACT **fest@marvinwayne.com**

frac.4



SER FELIZ NO VÃO
HAPPY IN THE GAP

RIO DE JANEIRO
2020
12'

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

A black essay about trains, beaches, and the occupation of space.

DIREÇÃO DIRECTOR Lucas H. Rossi dos Santos
ROTEIRO SCRIPT Fermino Neto, Antonio Molina Burnes
PRODUÇÃO PRODUCTION Fabiane Zanol, Maria Aparecida Rossi, Edna Gramasco
MONTAGEM EDITING Lucas H. Rossi dos Santos
SOM SOUND Pedro Salles Santiago
EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY Coletivo Preto, Quarentena
Voadora, Baraúna Produções
CONTATO CONTACT arapuafilmes@gmail.com

frac.4



VÊNUS DE NYKE
VENUS IN NYKES

PERNAMBUCO
2021
41'

Amiga, hoje tive uma consulta com ele de novo. E tô cada vez mais passada porque, diferente de todo paciente que eu tenho, ele não demonstra o mínimo desconforto com as bizarrices sexuais dele. Pelo contrário. Eu mantenho meu diagnóstico: quadro agudo de melancolia e fuga da realidade. Às vezes, ele chega tão longe nesse delírio que se imagina como uma espécie de profeta. Como se fizesse parte de uma seita.

Sweetie, today I had another appointment with him. And I am increasingly freaked out because, unlike every other patient I have, he doesn't show the slightest discomfort with his sexual bizarreness. On the contrary. I keep my diagnosis: acute melancholy and escape from reality. Sometimes he goes so far into this madness that he imagines himself to be some kind of prophet. As if he were part of a sect.

DIREÇÃO DIRECTOR André Antônio
ROTEIRO SCRIPT André Antônio
PRODUÇÃO PRODUCTION Dora Amorim, Julia Machado, Thaís Vidal, André Antônio, Ariteu Portela, Chico Lacerda
FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Chico Lacerda
MONTAGEM EDITING André Antônio
ARTE E FIGURINO ART AND COSTUME DESIGN André Antônio
SOM SOUND Nicolau Domingues
ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST André Antônio, Ariteu Portela
EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY Surto & Deslumbramento,
Ponte Produtoras
CONTATO CONTACT surtooooo@gmail.com

frac.4

Desobedecer O Fluxo Da Automação

Disobey The Automation Flow

Trabalho

Desobedecer O Fluxo Da Automação
Disobey The Automation Flow

deso → 106' → 16 anos

Sinais De Desobediência

Signs Of Disobedience

→ Lorena Rocha
+ Felipe Carnevalli
+ João Dumans

Nas dinâmicas intensas, exploratórias e violentas de trabalho, corpos humanos e *mais-que-humanos* são moldados e destruídos em duras rotinas laborais, reconfigurando suas temporalidades e seus modos de se relacionar com o espaço. Ao mesmo tempo, a brutalidade da repetição do cotidiano e a submissão perante figuras de autoridade, atravessadas por questões de raça, gênero e classe, tornam o trabalho um terreno onde as dicotomias emergem como possibilidade de desobedecer o fluxo da automação.

Precariedade e técnica.
Agressividade e sutileza.
Contenção e excesso.

A coabitação desses estados extremos deixa escapar, aqui e ali, os sinais de resistência possíveis dentro de uma estrutura que extrai a vitalidade e o ânimo dos corpos. Aquilo que excede como respiração, olhar, fuga, aceno de mão ou cansaço torna-se o gesto que muda o percurso das atividades laborais, uma rebeldia que provoca, mesmo que brevemente, o reposicionamento das relações de poder. Que tais movimentos surjam por vezes de forma sutil não quer dizer que sejam desprovidos de violência: eles nos revelam as armas que os corpos humanos e *mais-que-humanos* acionam para tentar engendrar algum tipo de “quebra” no ciclo de exploração.

In the intense, exploratory and violent dynamics of work, human and *more-than-human* bodies are molded and destroyed in hard work routines, reconfiguring their temporalities and their ways of relating to the space. At the same time, the brutality of everyday repetition and submission to authority figures, crossed by issues of race, gender and class, turn the work into a terrain where dichotomies emerge as a possibility of disobeying the flow of automation.

Precarity and technique.
Aggressiveness and subtlety.
Containment and excess.

The coexistence of these extreme states shows every now and then the potential signs of resistance within a structure that extracts energy and vitality from the bodies. The act of breathing, looking, escaping, waving or feeling tired becomes the gesture that changes the course of work activities, a rebellion that provokes the repositioning of power relations, even if briefly. The fact that such movements sometimes appear in a subtle way does not mean that they are devoid of violence: they reveal to us the weapons that human and *more-than-human* bodies use to try to engender some kind of “break” in the exploration cycle.

Lata, directed by Alisha Tejpal, invites us to follow an Indian woman through her abusive domestic labor. Between

Lata, de Alisha Tejpal, nos convida a acompanhar o abusivo trabalho doméstico realizado por uma mulher indiana. Entre a área de serviço e os corredores do edifício de classe média alta, os quadros e diálogos escancaram as diferenças de classe e gênero no ambiente laboral. Mas é nas furtivas ligações para a família, no descanso permitido pelos escassos momentos de pausa e no breve cuidado com o corpo em frente ao pequeno espelho da lavanderia que toma forma a silenciosa resistência a essa estrutura desigual. As relações entre trabalho e gênero se estendem e se complexificam em *After the deluge*, do realizador Eysner Vladimir, de onde somos convidadas e convidados a um espaço rural remoto, com ressonâncias bíblicas e diluvianas. Enquanto as mulheres, em um universo predominantemente masculino, confrontam a autoridade dos homens, a violência perpetuada por um sistema de produção industrial se faz ver na relação com os animais – que, apesar da constante iminência do abatimento, resistem de forma imprevisível.

Em *The peepul tree*, de Sonja Feldmeier, os nocivos efeitos do sistema produtivista humano sobre os seres *mais-que-humanos* também atravessam as imagens da realizadora estrangeira em sua visita à Índia, onde ela captura a derrubada gradativa de uma árvore sagrada centenária por um grupo de operários. Se o não conhecimento da língua indiana impossibilita a comunicação direta da diretora com os sujeitos filmados, a potência das imagens nos revela a complexidade da situação por meio de sentimentos contraditórios que envolvem, ao mesmo tempo, a violência e a beleza do trabalho e do cinema. Por fim, em *60 hours*, a impraticabilidade da comunicação não se dá pela diferença de linguagem, mas pela própria barreira edificada pelas duras jornadas de trabalho. Através da câmera de Saufert Ákos, acompanhamos um casal que nunca se encontra devido aos diferentes turnos de trabalho. Entrelaçados pelo silêncio e pela repetição do cotidiano laboral, pouco a pouco os corpos clamam por uma fuga impossível.

the service station and the corridors of the upper-middle class building, the frames and dialogues show class and gender differences in the work environment. But the silent resistance to such unequal structure takes shape in the furtive calls to her family, in the scarce moments of rest and in the brief body care moment in front of the small mirror in the laundry room. The relationship between work and gender extends and becomes more complex in *After the deluge*, by the director Eysner Vladimir, which takes us to a remote rural space, with biblical and diluvian resonances. While women, in a predominantly male universe, confront the authority of men, the violence perpetuated by an industrial production system can be seen in the relationship with animals – which, despite the constant imminence of slaughter, resist in an unpredictable way.

In *The peepul tree*, by Sonja Feldmeier, the harmful effects of the human productivist system on *more-than-human* beings also permeate the shots of this foreigner director in her visit to India, where she captures a group of workers gradually cutting down a centenary sacred tree. The director's lack of knowledge of the Indian language makes it impossible for her to directly communicate with the individuals being filmed, but the power of these shots reveals the complexity of the situation through contradictory feelings that involve, at the same time, the violence and the beauty of work and cinema. Finally, in *60 hours*, the impracticality of communication is not due to the difference in language, but to the very barrier built up by the hard working hours. Through Saufert Ákos' camera, we follow a couple who never meet due to different work shifts. Intertwined by the silence and repetition of daily work, little by little the bodies cry out for an impossible escape.

In the arrangement of the four films selected for the section **Disobeying the flow of automation**, the time of work is the time for the bodies to act. From the plant floor, the service station, the farm bay and the corners of the metropolis, the productivist illusion blatantly shows the physical limits of human and *more-than-human* bodies. Labor and machinic

No arranjo dos quatro filmes selecionados para a mostra **Desobedecer o fluxo da automação**, o tempo do trabalho é o tempo para a ação dos corpos. Do chão da fábrica, da área de serviço, da baía da fazenda e das esquinas da metrópole, a ilusão produtivista escancara os limites físicos dos corpos humanos e *mais-que-humanos*. Os gestos laborais e maquínicos, as desigualdades socioeconômicas e a pulsão ao progresso invadem os corpos, os espaços, as formas das coisas, as roupas, as cores e condicionam tudo: até as imagens. Mas, se as relações de trabalho vibram na materialidade dos filmes, os gestos mínimos de resistência (ou desistência) emergem em sua potência silenciosa: em meio à reincidência daquilo que se estrutura e excede como violência, há brechas para sutilezas que abrigam centelhas do desobedecer.

gestures, socioeconomic inequalities and the drive to progress gets inside bodies, spaces, the shape of things, clothes, colors... and conditions everything: even shots. But if labor relations vibrate in the materiality of the films, the minimal signs of resistance (or giving-up) emerge in their silent power: amid the recurrence of what is structured and exceeds as violence, there are gaps for subtleties that harbor sparks of disobedience.



LATA

ÍNDIA/
ESTADOS UNIDOS
2020
21'

Dona de uma força tranquila, Lata, uma empregada doméstica de 22 anos, navega por uma casa de classe alta no sul de Mumbai. Dentro de seus ouvidos existe um universo de motoristas, entregadores, outras empregadas domésticas e vigilantes que apoiam e mantêm o prédio de apartamentos e as pessoas que o chamam de lar. As portas abrem e fecham incessantemente, dando a Lata um acesso restrito às várias realidades desafiadoras que ocupam esse espaço.

Honing a quiet strength, Lata, a 22-year-old domestic worker, navigates her way through an upper class home in South Mumbai. Within her earshot exists a milieu of drivers, delivery men, other maids and watchmen that support and maintain the apartment building and the people who call it home. Doors consistently open and close, giving Lata selective access to the various contending realities that occupy this space.

DIREÇÃO DIRECTOR **Alisha Tejpal**
ROTEIRO SCRIPT **Alisha Tejpal, Mireya Martinez**
PRODUÇÃO PRODUCTION **Mireya Martinez**
FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY **Ravi Kiran Ayyagari**
MONTAGEM EDITING **Alisha Tejpal**
SOM SOUND **Shalini Aggarwal, Christina Nguyen, Aiden Reynolds**
ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST **Shobha Dangle As Lata**
CONTATO CONTACT **alishamehta@alum.calarts.edu, mems910@gmail.com**

deso



POSLE POTOPA

AFTER THE DELUGE
DEPOIS DO DILÚVIO

RÚSSIA
2021
24'

Depois do Dilúvio é uma parábola: uma história sobre a Rússia, sobre os costumes que prevalecem na aldeia moderna.

After the Deluge is a parable: a story about Russia, about the customs prevailing in the modern village.

DIREÇÃO DIRECTOR **Vladimir Eysner**
ROTEIRO SCRIPT **Vladimir Eysner**
PRODUÇÃO PRODUCTION **Asia-Film**
FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY **Vladimir Tumenzev**
MONTAGEM EDITING **Oleg Khon**
ARTE E FIGURINO ART AND COSTUME DESIGN **Oleg Khon**
SOM SOUND **Oleg Khon**
TRILHA SONORA SOUNDTRACK **Svetlana Sorokvachina**
EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY **Asia-Film**
CONTATO CONTACT **film-azia@yandex.ru**

deso



THE PEEPUL TREE

A FIGUEIRA SAGRADA

SUIÇA
2020
25'

Viajando sozinha pelo norte da Índia, Sonia Feldmeier testemunha a espetacular derrubada de uma árvore: uma antiga e sagrada Árvore Peepul está sendo cortada por sete madeireiros com serras e machados. Ao longo de vários dias, ela filma a missão deles. Ela está no centro da atividade, mas a barreira da linguagem impede a comunicação verbal. A partir dessa experiência subjetiva, ela cria retratos sonoros, que proporcionam, a cada um deles, sua própria presença musical individual no filme.

Travelling alone through Northern India, Sonia Feldmeier witnesses the spectacular felling of a tree: An ancient, holy Peepul Tree is being cut down by seven lumbermen using handsaws and axes. Over the course of several days, she films their undertaking. She is in the thick of the activity, the language barrier however impedes verbal communication. From this subjective experience she creates audio portraits, which provide each lumberjack with their own individual musical presence in the film.

DIREÇÃO DIRECTOR **Sonja Feldmeier**
ROTEIRO SCRIPT **Sonja Feldmeier**
PRODUÇÃO PRODUCTION **Stella Händler**
FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY **Sonja Feldmeier**
MONTAGEM EDITING **Sonja Feldmeier, Thomas Isler**
SOM SOUND VOYA, SONJA FELDMEIER
TRILHA SONORA SOUNDTRACK **Voya**
EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY **Freihändler Filmproduktion**
CONTATO CONTACT **promotion@freihaendler.ch**

deso



60 ÓRA

60 HOURS

60 HORAS

HUNGRIA
2020
34'

Um homem percebe que sua vida se tornou lentamente mecânica.

A man realizes that his life has slowly become mechanical.

DIREÇÃO DIRECTOR **Ákos Saufert**
ROTEIRO SCRIPT **Ákos Saufert**
PRODUÇÃO PRODUCTION **ÁKOS SAUFERT**
FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY **Balázs Dobóczy**
MONTAGEM EDITING **Ákos Saufert**
ARTE E FIGURINO ART AND COSTUME DESIGN **Judit Koncsek**
SOM SOUND **Márk Hörömpöli**
ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST **Attila Kasvinszki, Julia Fazakas, Károly Kozma**
EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY **Neon Film**
CONTATO CONTACT **saufert.akos@gmail.com**

deso

Mostra Juventudes

Youths Section

Juventus

Mostra Juventudes
Youths Section

juv.1 → 73' → 14 anos

juv.2 → 74' → 16 anos



FARRUCAS

ESPAÑA
2021
18'

Quatro adolescentes de um subúrbio marginal de Almería (Espanha), orgulhosos de sua origem marroquino-espanhola, verão sua autoconfiança e amizade postas à prova no décimo oitavo aniversário de um deles.

Four teenagers from a marginal suburb in Almería (Spain), proud of their Moroccan-Spanish background will see their self-confidence and friendship put to the test on the eighteenth birthday of one of them.

DIREÇÃO DIRECTOR **Ian De La Rosa**

ROTEIRO SCRIPT **Ian De La Rosa, Jana Diaz-Juhl**

PRODUÇÃO PRODUCTION **Carlotta Schiavon, Pau Brunet, Jana Diaz-Juhl, Inés Massa**

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY **Gina Ferrer**

MONTAGEM EDITING **Marc Esteve Escrihuela**

ARTE E FIGURINO ART AND COSTUME DESIGN **Anna Cornudella Castro**

SOM SOUND **Curro Burguillo**

ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST **Hadoum Benghnidira Nieto, Fatema Benalghani Bousrij, Sheima El Haddad Bousrij, Sokayna El Assri**

EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY **Vayolet Films, Amplitud, Primo**

CONTATO CONTACT **fest@marvinwayne.com**

juv.1



TUDO QUE EU PODIA FAZER ERA CHORAR

PERNAMBUCO
2021
3'

ALL I COULD DO WAS CRY

Um corpo é maré cheia. Choro nos níveis alto, médio e baixo. Alongo os meus membros, que vão e voltam como ondas do mar. Desta vez, as lágrimas fizeram um caminho diferente e não escorreram pelo meu rosto.

A body is high tide. I cry in the high, middle, and low levels. I stretch my limbs that come and go like a sea wave. This time, the tears took a different path, they didn't run down my face.

DIREÇÃO DIRECTOR **Dandara De Morais**

PRODUÇÃO PRODUCTION **Dandara De Morais**

ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST **Dandara De Morais**

CONTATO CONTACT **dandarademorais@gmail.com**

juv.1



JAMARY

AMAZONAS
2021
15'

Ane passa as tardes brincando nos arredores da floresta com seus primos, até se deparar com o Anhangá, um espírito indígena que rodeia a sua comunidade. Mas, ao adentrar mais profundamente na floresta, Ane se depara com a verdadeira assombração: Walter, um grileiro de terras interessado financeiramente na região, ameaça a comunidade de Ane, que, durante o conflito, é ajudada por quem menos espera.

Ane spends her afternoons playing on the surroundings of the forest with her cousins, until she comes across Anhangá, an indigenous spirit that surrounds her community. But as she goes deeper into the forest, Ane comes face to face with the real haunting, Walter, a land-grabber financially interested in the region threatens Ane's community, who during the conflict is helped by those who least expect it.

DIREÇÃO DIRECTOR **Begê Muniz**
 ROTEIRO SCRIPT **Begê Muniz**
 PRODUÇÃO PRODUCTION **Sidney Medina**
 FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY **Reginaldo Tyson**
 MONTAGEM EDITING **Begê Muniz**
 ARTE E FIGURINO ART AND COSTUME DESIGN **Eliana Andrade**
 SOM SOUND **Willian Dauricio**
 TRILHA SONORA SOUNDTRACK **Begê Muniz**
 ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST **Julia Cabral, Rosa Maria Malagueta, Elisa Telles, Isabela Catão, Clara De Sousa Leonel**
 EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY **Jamary Filmes**
 CONTATO CONTACT **begemuniz@hotmail.com**

juv.1



GUAHU'I GUYRA KUERA

MATO GROSSO DO SUL
2020
13'

ENCHANTMENT OF BIRDS
ENCANTO DOS PÁSSAROS

Uma caçada de passarinhos é uma oportunidade para dar visibilidade, neste curta, à situação de escassez no tekoha, onde a exígua mata, rodeada pela monocultura do agronegócio, não provê as espécies e as condições de caça. Por outro lado, é um acontecimento que irrompe na lógica sagrada da vida cotidiana para descortinar o encantamento, o respeito, a poesia e a arte da afirmação da vida por um grupo de jovens que insiste em buscar experimentar o risco do ponto de vista dos pássaros.

A bird hunt is an opportunity to show, in this short film, the situation of scarcity in the tekoha where the scarce forest surrounded by the monoculture of agribusiness does not provide the species and conditions for hunting. It is also an event that breaks into the sacred logic of everyday life to unveil the enchantment, respect, poetry, and art of life affirmation by young people who insist on experiencing risk from the birds' point of view.

DIREÇÃO DIRECTOR **Anailson Flores, Beibity Flores, Cledson Amarília Ricarte, Jhonnailson Gomes Almeida, Jhon Malison, Jomalís Franco Gomes, Vagner Gomes**
 ROTEIRO SCRIPT **Anailson Flores, Beibity Flores, Cledson Amarília Ricarte, Jhonnailson Gomes Almeida, Jhon Malison, Jomalís Franco Gomes, Vagner Gomes**
 PRODUÇÃO PRODUCTION **Luciana De Oliveira, Layla Braz, Guilherme Brant, Luisa Lanna**
 FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY **Cledson Amarília Ricarte, Jomalís Franco Gomes**
 MONTAGEM EDITING **Anailson Flores, Beibity Flores, Wagner Gomes, Jomalís Franco Gomes, Layla Braz, Luisa Lanna**
 SOM SOUND **Beibity Flores, Guilherme Brant**
 TRILHA SONORA SOUNDTRACK **Jhonathon Gomes**
 ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST **Jomalison Gomes, Anailson Flores, Vagner Gomes, Jhonnailson Gomes**
 EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY **Añetete Associação Da Comunidade Indígena De Guaiviry - Aacia**
 CONTATO CONTACT **anetetekaiowa@gmail.com**

juv.1



LA SAVEUR DES MANGUES DE MIRANA

FRANÇA
2021
25'

O SABOR DAS MANGAS DE MIRANA

Tsiory, um adolescente da cidade, é enviado para passar o verão com sua avó Mirana na Ilha da Reunião. O encontro deles é uma fonte de tensão. Tsiory descobre uma parte importante de sua herança: a de uma família malgaxe marcada pela escravidão.

Tsiory, a metropolitan teenager is sent to spend the summer with his grandmother Mirana on Reunion Island. Their meeting is a source of tension. Tsiory discovers an important part of his heritage, that of a Malagasy family marked by the slavery.

DIREÇÃO DIRECTOR **Lorris Coulon**

ROTEIRO SCRIPT **Lorris Coulon**

PRODUÇÃO PRODUCTION **Myriam Chiamonti**

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY **Marine Atlan, Rayane Mrankodo**

MONTAGEM EDITING **Marylou Vergez**

SOM SOUND **Julien Verstraete**

TRILHA SONORA SOUNDTRACK **Simon Lagariggue**

ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST **Louzolo Mahalonga-Morillon, Augustine Touzet, Jody Nanou, Sebastien Pajaniaye**

EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY **Off Shore**

CONTATO CONTACT **festivals@manifest.pictures**

juv.1



TIME DE DOIS

RIO GRANDE DO NORTE
2021
11'

A TEAM OF TWO

Flávio e Wendel são da mesma escolinha de futebol e compartilham o sonho de se tornarem jogadores profissionais. Flávio tem dúvidas se deve continuar tentando e, com a possibilidade de sua desistência, Wendel percebe que o que eles sentem um pelo outro pode ser mais do que uma amizade.

Flavio and Wendel are in the same soccer school and share the dream of becoming professional players. Flavio has doubts whether he should keep trying, and with the possibility of quitting, Wendel realizes that what they feel for each other may be more than friendship.

DIREÇÃO DIRECTOR **André Santos**

ROTEIRO SCRIPT **André Santos**

PRODUÇÃO PRODUCTION **Babi Baracho, Larissa Sales, Luiza Oest**

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY **Johann Jean**

MONTAGEM EDITING **Pipa Dantas**

ARTE E FIGURINO ART AND COSTUME DESIGN **Mamba Negra, Judson Andrade**

SOM SOUND **Herison Pedro, Rosy Nascimento, Ricardo Felix**

TRILHA SONORA SOUNDTRACK **Rico Dalasam, Rogerinho Lucarino**

ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST **Firmino Brasil, Thásio Igor, Célia Melo**

EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY **Caboré Audiovisual**

CONTATO CONTACT **coletivocabore@gmail.com**

juv.2



TRACING UTOPIA
RASTREANDO UTOPIA

PORTUGAL/
ESTADOS UNIDOS
2021
27'

Rastreando a Utopia é uma odisseia nos sonhos de um grupo de adolescentes homossexuais em Nova York, enquanto eles vislumbram um mundo melhor. Este pequeno documentário imagina uma forma de comunidade queer que transcende o tempo através de vislumbres de uma utopia que se manifesta nas ruas, em espaços comunitários e online. Um manifesto colaborativo tece esses passados e futuros juntos – chamando para a mudança que a juventude homossexual luta hoje: “Como adolescentes homossexuais em Queens, nós exigimos isto para construir um mundo melhor.”

Tracing Utopia is an odyssey into the dreams of a group of queer teens in New York City as they envision a better world. This short documentary imagines a form of queer community transcending time, through glimpses of a utopia made manifest in the streets, in community spaces, and online. A collaborative manifesto weaves these pasts and futures together – calling for the change that queer youth strive for today: “As queer teens in Queens, we demand this in order to build a better world.”

DIREÇÃO DIRECTOR Catarina De Sousa, Nick Tyson
ROTEIRO SCRIPT Catarina De Sousa, Nick Tyson, Asher, Chase, Jay, Mars, Raphael
PRODUÇÃO PRODUCTION Catarina De Sousa, Nick Tyson/ Uniondocs, Foi Bonita A Festa
FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Catarina De Sousa, Nick Tyson
MONTAGEM EDITING Catarina De Sousa
SOM SOUND H.Mur, Rafael Gonçalves Cardoso
ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST Asher, Chase, Mars, Jay, Raphael, Julia, Lindsey
EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY Foi Bonita A Festa
CONTATO CONTACT pf@portugalfilm.org

juv.2



SAD FAGGOTS + ANGRY DYKES CLUB

PERNAMBUCO
2020
3'

BICHAS TRISTES + CLUBE DAS SAPATAS ZANGADAS

Viados têm muito a aprender com as sapatões e vice-versa.

Faggots have a lot to learn from angry dykes, and vice versa.

DIREÇÃO DIRECTOR Viq Viç Vic
ROTEIRO SCRIPT Viq Viç Vic
PRODUÇÃO PRODUCTION Viq Viç Vic
FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Viq Viç Vic
MONTAGEM EDITING Pethrus Tibúrcio, Laís Araújo
ARTE E FIGURINO ART AND COSTUME DESIGN Viq Viç Vic
ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST Viq Viç Vic
CONTATO CONTACT victoriayres@gmail.com

juv.2



FLOR DE MURURÉ MURURÉ'S FLOWER

PARÁ
2021
10'

Flor de Mururé, do grupo paraense Carimbó Cobra Venenosa, apresenta a feminilidade amazônica a partir da reunião de mulheres cis e trans cantando, juntas, pelo fim do machismo e dos crimes de LGBTIfobia. Participam ainda artistas da cena cultural independente de Belém, donas de casa, travestis, crianças, homens cis e trans, os quais, juntos, mostram que a luta por uma sociedade menos violenta é uma bandeira que precisa ser levantada por todes.

Mururé's Flower, from the Paraense group Carimbó Cobra Venenosa, presents the Amazonian femininity with the meeting of cis and trans women singing together for the end of machismo and LGBTIphobic crimes. Artists from Belém's independent cultural scene, housewives, transvestites, children, cis and trans men also participate and, together, show that the fight for a less violent society is a flag that needs to be raised by everyone.

DIREÇÃO DIRECTOR **Marcos Corrêa, Priscila Duque**
 ROTEIRO SCRIPT **Marcos Corrêa, Priscila Duque, Gabriela Luz, Greice Costa**
 PRODUÇÃO PRODUCTION **Psica Produções, Marcos Corrêa, Priscila Duque**
 FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY **Cris Salgado, Hugo Chaves**
 MONTAGEM EDITING **Cris Motta**
 ARTE E FIGURINO ART AND COSTUME DESIGN **Labô Young**
 SOM SOUND **Rafael Café**
 TRILHA SONORA SOUNDTRACK **Carimbó Cobra Venenosa**
 ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST **Gabriela Luz**
 EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY **Psica Produções**
 CONTATO CONTACT **mcaruanda@gmail.com**

juv.2



CORPAS BODIES

CEARÁ
2020
23'

Em Fortaleza, capital do segundo estado que mais mata transexuais no Brasil, um computador hackeado guarda arquivos de seis Corpas Vyvas em constante processo de criação. Em meio às lembranças dolorosas do assassinato de Dandara Kettley, as artistas que compõem este documentário conversam sobre o fazer artístico.

In Fortaleza, capital of the second state with the highest number of transsexual murders in Brazil, a hacked computer holds files of six Corpas Vyvas and in constant process of creation. Amidst the painful memories of Dandara Kettley's murder, the artists that make up this documentary talk about the artistic making.

DIREÇÃO DIRECTOR **Arthur Almeida**
 ROTEIRO SCRIPT **Arthur Almeida**
 PRODUÇÃO PRODUCTION **Arthur Almeida**
 FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY **Alian Minerva, Coletivo Debandada, Lizzy Sideral, Lucas Everdrosa, Vitão**
 MONTAGEM EDITING **Esther Arruda, Vitão, Clara Chroma**
 ARTE E FIGURINO ART AND COSTUME DESIGN **Gabriela Nogueira**
 SOM SOUND **Bruna Cunha, Mariana Vieira, Kauê Nogueira, Antônio Vasconcelos**
 TRILHA SONORA SOUNDTRACK **Guika, Sy, Banda Noodels, Jup Do Bairro**
 ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST **Lola Garcia, Levi Banida, Sy Gomes, Corpa Caironi, Munu, Ellicia Maria**
 CONTATO CONTACT **arthuralmeidas@edu.unifor.br**

juv.2

Mostra Infantil

Children's Section

Mostra
Infantil

Mostra Infantil
Children's Section

inf.1 → 47' → 4 anos

inf.2 → 56' → 6 anos



ITCHY THE CAMEL: TENNIS

ITCHY O CAMELO: BOLA DE TÊNIS

CANADÁ
2021
2'

Itchy é um camelo simples, mas carismático, cuja coceira nas costas é uma constante distração. Ao vagar distraído pelo deserto, Itchy é atordoado por uma bola de tênis, que acerta seu focinho. Diante de uma máquina de bola de tênis estranhamente antagonista, Itchy deve se defender em um confronto épico que só pode terminar de uma maneira!

Itchy is a simple-minded but charismatic camel whose itchy hump is a constant distraction. As he absent-mindedly wanders through the desert, Itchy is stunned by a tennis ball to the muzzle. Faced with a strangely antagonistic tennis ball machine, Itchy must defend himself in an epic showdown that can only end one way!

DIREÇÃO DIRECTOR **Anders Beer, Pierre-Hughes Dallaire**

ROTEIRO SCRIPT **Benoit Theriault**

PRODUÇÃO PRODUCTION **Sébastien Moreau, Don Kennedy**

ANIMAÇÃO ANIMATION **Yannick Puig, David St-Amant, Taran Matharu, Mike Dacko, Adrien Barbier, Alessio Rosio, Yan Morin-Dubuisson**

MONTAGEM EDITING **Guillaume Poulin**

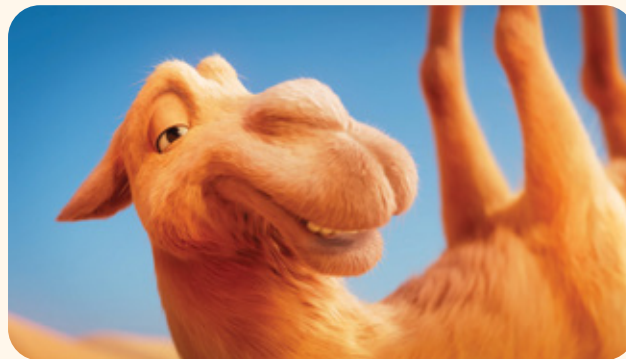
SOM SOUND **David Beaulieu, Sylvain Roux**

TRILHA SONORA SOUNDTRACK **Iohann Miller**

EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY **Rodeo Fx**

CONTATO CONTACT **dlennon@rodeofx.com**

inf.1



ITCHY THE CAMEL: RAKES

ITCHY O CAMELO: ANGINHOS

CANADÁ
2021
2'

Itchy é um camelo simples, mas carismático, cuja coceira nas costas é uma constante distração. Ao vagar distraído pelo deserto, Itchy descobre uma pilha de rastelos... a solução perfeita para sua coceira eterna! Mas será que ele pode focar sua mente minúscula nesta oportunidade ou vai perder a coçadinha de sua vida?

Itchy is a simple-minded but charismatic camel whose itchy hump is a constant distraction. As he absent-mindedly wanders through the desert, Itchy discovers a pile of rakes... the perfect solution to his perpetual itch! But can he wrap his tiny mind around this opportunity, or will he miss the scratch of a lifetime?

DIREÇÃO DIRECTOR **Anders Beer, Pierre-Hughes Dallaire**

ROTEIRO SCRIPT **Benoit Theriault**

PRODUÇÃO PRODUCTION **Sébastien Moreau, Don Kennedy**

ANIMAÇÃO ANIMATION **Yannick Puig, Alessio Rosio, David St-Amant, Yan Morin-Dubuisson, Mike Dacko, Taran Matharu, Adrien Barbier**

MONTAGEM EDITING **Guillaume Poulin**

SOM SOUND **DAVID Beaulieu, Sylvain Roux**

TRILHA SONORA SOUNDTRACK **Iohann Miller**

EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY **Rodeo Fx**

CONTATO CONTACT **dlennon@rodeofx.com**

inf.1



AU-DELÀ D'UNE LISIÈRE

BEYOND AN EDGE

PARA ALÉM DE UMA BORDA

FRANÇA
2020
10'

Tartine vive recluso(a) em uma casinha antiga na entrada de uma floresta. Quando chove, sua residência é invadida por infiltrações de água pelo telhado. Numa manhã, ele(a) vê alguém pela janela. Intrigado(a) por essa visão inesperada, Tartine caminha sozinho(a) floresta adentro.

Tartine lives alone in an old, small house on the edge of a forest. When it rains, the water gets through the roof. In the morning, he(he) sees someone from the window. Intrigued by that unexpected vision, Tartine walks alone inside the forest.

DIREÇÃO DIRECTOR **Laura Cruciani**

ROTEIRO SCRIPT **Laura Cruciani**

PRODUÇÃO PRODUCTION **Laura Cruciani**

ANIMAÇÃO ANIMATION **Laura Cruciani**

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY **Laura Cruciani**

MONTAGEM EDITING **Laura Cruciani**

SOM SOUND **Maxime Michel, Thouraya El Oquadie**

TRILHA SONORA SOUNDTRACK **Hicham Chahidi**

EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY **Guayabo Colectivo, ISCID**

CONTATO CONTACT **cruciani.laura.cl@gmail.com**

inf.1



BÊMOL

BEMOL

SUIÇA
2021
6'

Um rouxinol sem penas canta na floresta. Seu canto acalma o pequeno urso para dormir, acalma as brigas dos esquilos e entretém o par de cisnes que nadam na lagoa. Um dia, uma tempestade começa na floresta. O rouxinol não tem nenhuma camada de penas, por isso fica gripado e não pode mais cantar.

A featherless nightingale sings in the forest. Its song lulls the little bear to sleep, soothes the squirrels' quarrels and entertains the pair of swans swimming on the pond. One day a storm breaks out in the forest. The nightingale has no coat of feathers, so it catches a cold and can no longer sing.

DIREÇÃO DIRECTOR **Oana Lacroix**

PRODUÇÃO PRODUCTION **Nadasdy Film**

ANIMAÇÃO ANIMATION **Oana Lacroix**

CONTATO CONTACT **distribution@nadasdyfilm.ch**

inf.1



MISHOU

ALEMANHA/
BULGÁRIA
2020
8'

As vidas de quatro lebres-árticas vívidas mudam de rumo depois de descobrirem uma nova e estranha criatura.

The lives of four lively Arctic hares take a turn after discovering a strange new creature.

DIREÇÃO DIRECTOR **Milen Vitanov**

ROTEIRO SCRIPT **Vera Trajanova, Milen Vitanov**

PRODUÇÃO PRODUCTION **Milen Vitanov**

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY **Olaf Aue**

MONTAGEM EDITING **Jens Prausnitz**

ARTE E FIGURINO ART AND COSTUME DESIGN **Susanna Jerger**

SOM SOUND **Michal Krajczock**

TRILHA SONORA SOUNDTRACK **Leonard Petersen**

ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST **Metodi Litzev, Vera Trajanova**

EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY **Milen Vitanov, Activist 38, ZDF**

CONTATO CONTACT **mishou@talking-animals.com**

inf.1



BOSQUECITO

ARGENTINA
2020
8'

LITTLE FOREST
BOSQUEZINHO

Mizu descobre um pequeno broto na floresta, todos os dias ela volta a regá-lo. Com o passar dos anos, Mizu e a pequena árvore crescem juntos. Um dia, a floresta é inundada e a árvore ajuda a salvar sua vida.

Mizu discovers a small bud in the forest, everyday she goes back to water it. Over the years, Mizu and the small tree grow together. One day, the forest is flooded and the tree helps to save her life.

DIREÇÃO DIRECTOR **Paulina Muratore**

ROTEIRO SCRIPT **Paulina Muratore**

PRODUÇÃO PRODUCTION **Facundo Corsini**

ANIMAÇÃO ANIMATION **Agustín Touriño, Paulina Muratore**

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY **Paulina Muratore**

MONTAGEM EDITING **Facundo Corsini**

ARTE E FIGURINO ART AND COSTUME DESIGN **Tatiana Catelani, Paulina Muratore**

SOM SOUND **RODRIGO Carazo, Manuel Yeri Racig**

TRILHA SONORA SOUNDTRACK **Diego Cortez, Rodrigo Carazo**

ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST **Mizu**

EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY **Facundo Corsini**

CONTATO CONTACT **facundocorsini@gmail.com**

inf.1



OLHOS DE ERÊ

EYES OF ERÊ

MINAS GERAIS

2020

11'

Luan Manzo tem seis anos e é bisneto da matriarca Mаметu 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 afrobetização – que afirma a organização, o coletivo, a ancestralidade e a circularidade do povo negro. É ele quem, com um celular em mãos, propõe este filme.

Luan Manzo is six and is the great-grandson of the matriarch Mаметu Muiande from the Quilombo Manzo N'gunzo Kaiango, one of the *quilombos* recognized by the municipality of Belo Horizonte. Founded in 1970 by a *preto velho*, pai Benedito, Manzo is a king's palace governed by a queen. The *quilombo* is home to children raised through an educational process – the afro literacy that affirms the organization, the collective, the ancestry, and the circularity of the Black people. We watch the film from his point of view, with the cell phone in his hands.

DIREÇÃO DIRECTOR **Luan Manzo**

ROTEIRO SCRIPT **Luan Manzo**

PRODUÇÃO PRODUCTION **Quilombo Manzo N'gunzo Kaiango, Bruno**

Vasconcelos

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY **Luan Manzo**

MONTAGEM EDITING **Luan Manzo, Bruno Vasconcelos**

ARTE E FIGURINO ART AND COSTUME DESIGN **Quilombo Manzo N'gunzo Kaiango**

SOM SOUND **Luan Manzo**

EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY **Quilombo Manzo N'gunzo Kaiango**

- **Educação De Kilombu, Guanambi Audiovisões**

CONTATO CONTACT **edukakilombu@gmail.com**

inf.1



UN KILOMÈTRE À PIED

TEN, TWENTY, THIRTY, FORTY, FIFTY MILES A DAY

GAMINHADA DE UM QUILOMETRO

BÉLGICA

2021

11'

Uma lesma não se move mais rápido do que um escoteiro urinando.

A slug doesn't move any faster than a peeing scout.

DIREÇÃO DIRECTOR **Mathieu Georis**

PRODUÇÃO PRODUCTION **Vincent Gilot**

ANIMAÇÃO ANIMATION **Mathieu Georis**

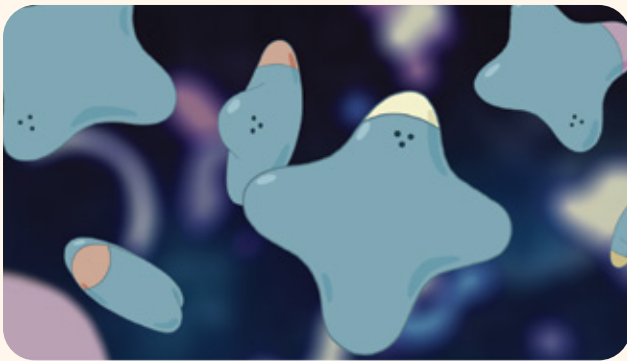
SOM SOUND **Mathieu Viley, Inès Serafini, Florentin Lopacinski**

EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY **Atelier De Production De**

La Cambre

CONTATO CONTACT **mathieugeoris@hotmail.be**

inf.2



SOUP
SOPA

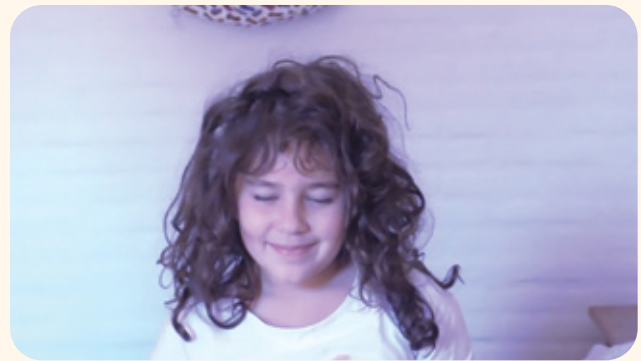
ALEMANHA
2021
7'

Sopa nos leva para o microcosmo – um mundo paralelo com seus próprios seres, leis e possibilidades. Esse mundo é invadido por um monte de partículas azuis. Enquanto realizam suas rotinas, os habitantes dos microcosmos chocam-se com os intrusos, que têm um destino diferente para cada um deles. Quando um dos habitantes investiga a origem das partículas, uma mudança de opinião revela a origem delas.

Soup takes us into the microcosm – a parallel world with its own beings, laws and possibilities. That world is invaded by a lot of blue particles. While performing their routines, the microcosms' inhabitants bump into the intruders, that hold a different fate for each of them. When one of the inhabitants investigates the particle's source, a change of view reveals their origin.

DIREÇÃO DIRECTOR **Karolin Twiddy**
ROTEIRO SCRIPT **Karolin Twiddy**
PRODUÇÃO PRODUCTION **Karolin Twiddy**
ANIMAÇÃO ANIMATION **Karolin Twiddy, Malin Gutschank**
MONTAGEM editing **Karolin Twiddy**
SOM SOUND **Christian Wittmoser**
TRILHA SONORA SOUNDTRACK **Jasper Meiners**
EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY **School Of Art And Design Kassel**
CONTATO CONTACT **twiddykarolin@gmail.com**

inf.2



O KARAOKÊ DE ISADORA
ISADORA'S KARAOKÊ

SÃO PAULO
2021
6'

Sozinha na quarentena, Isadora canta.

Alone in the quarantine, Isadora sings.

DIREÇÃO DIRECTOR **Thiago B. Mendonça**
ROTEIRO SCRIPT **Thiago B. Mendonça**
PRODUÇÃO PRODUCTION **Thiago B. Mendonça**
FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY **Thiago B. Mendonça**
MONTAGEM EDITING **Thiago B. Mendonça**
SOM SOUND **Thiago B. Mendonça**
TRILHA SONORA SOUNDTRACK **Melin**
ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST **Isadora Mendonça**
EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY **Memória Viva**
CONTATO CONTACT **memoriavivacine@gmail.com**

inf.2



TOO BIG DRAWING
DESENHO MUITO GRANDE

**BIELORRÚSSIA/
RÚSSIA**
2021
5'

O desenho se estende além do papel que delinea o mundo real.

The drawing extends beyond the paper outlining the real world.

DIREÇÃO DIRECTOR **Genadzi Buto**
PRODUÇÃO PRODUCTION **Genadzi Buto**
SOM SOUND **Genadzi Buto**
CONTATO CONTACT gena.buto@gmail.com

inf.2



PALAVRA GRANDE
BIG WORD

CEARÁ
2021
12'

Aos 8 anos de idade, Vitor ajuda seu amigo Leon a escrever uma carta de amor.

At the age of 8, Vitor helps his friend Leon write a love letter.

DIREÇÃO DIRECTOR **Manoela Ziggatti**
PRODUÇÃO PRODUCTION **Max Eluard**
FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY **Manoela Ziggatti**
MONTAGEM EDITING **Manoela Ziggatti**
SOM SOUND **Pedro Emílio Sá, Lucas Coelho**
TRILHA SONORA SOUNDTRACK **Natalia Mallo**
ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST **Leon Ferreira Kmentt, Vitor Ziggatti Fernandes**
EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY **Avoa Filmes**
CONTATO CONTACT manoziggi@gmail.com

inf.2



5 FITAS

5 RIBBONS

BAHIA
2020
15'

Em Salvador, todo ano acontece a tradicional festa para Senhor do Bonfim, na qual fiéis, turistas e foliões peregrinam até a famosa igreja para amarrar fitas e fazer pedidos. Os irmãos Pedro e Gabriel ouvem desde cedo as histórias da avó e decidem se aventurar sozinhos para fazer um pedido especial. Lá, eles aprendem sobre religiosidade, sincretismo e importância da família.

In Salvador, every year the traditional ceremony to Senhor do Bonfim takes place, where the faithful, tourists and revelers go on pilgrimage to the famous church to tie ribbons and make wishes. The brothers Pedro and Gabriel hear their grandmother's stories from an early age and decide to venture out on their own to make a special wish. Once there, they learn about religiosity, syncretism, and the importance of family.

DIREÇÃO DIRECTOR **Heraldo De Deus, Vilma Martins**

ROTEIRO SCRIPT **Heraldo De Deus, Vilma Martins**

PRODUÇÃO PRODUCTION **Milena Anjos**

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY **Ariel Ferreira**

MONTAGEM EDITING **Ana Do Carmo**

ARTE E FIGURINO ART AND COSTUME DESIGN **Adriele Regine**

SOM SOUND **Marise Urbano, Piratas F&M**

TRILHA SONORA SOUNDTRACK **Emillie Lapa, Elinaldo Nascimento**

ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST **Adili Pita, João Pedro Costa, Matias Santana, Rejane Maya, Clara Paixão, Wesley Guimarães, Sergio Laurentino, Iana Nascimento**

EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY **Sujeito Filmes, Bico Produções, Saturnema Filmes, Girapomba Produções**

CONTATO CONTACT **vilmacarlams@gmail.com**

Mostra Animação Animation Section

Mostra
de Animação

Mostra Animação
Animation Section

ani → 87' → 16 anos



DINHEIRO MONEY

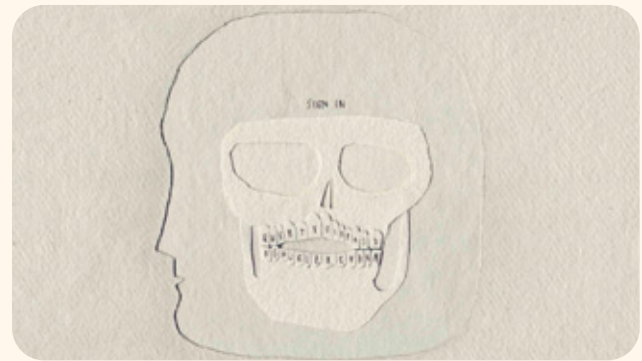
MINAS GERAIS
2021
4'

Veio da China e se propagou pela terra.

It came from China and spread across the Earth.

DIREÇÃO DIRECTOR Sávio Leite, Arthur B. Senra
 PRODUÇÃO PRODUCTION Sávio Leite
 ANIMAÇÃO ANIMATION Sávio Leite
 MONTAGEM EDITING Arthur B. Senra
 TRILHA SONORA SOUNDTRACK Raul Costa (Retrigger)
 ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST Sabrina Rauta
 CONTATO CONTACT arthurb.senra@gmail.com

ani



PUSH THIS BUTTON IF YOU BEGIN TO PANIC

REINO UNIDO
2020
13'

APERTE ESTE BOTÃO SE COMEÇAR A ENTRAR EM PÂNICO

Bartholomew Whisper foi ao médico hoje. Lá, conheceu administradores interessados em cirurgia experimental e máquinas de ressonância magnética solitárias. Pelo menos o buraco em crescimento em sua cabeça estava se tornando bem bonito.

Bartholomew Whisper went to the doctor today. There he met administrators keen on experimental surgery, and lonely MRI machines. At least the growing hole in his head was becoming quite beautiful.

DIREÇÃO DIRECTOR Gabriel Böhmer
 ROTEIRO SCRIPT Gabriel Böhmer
 PRODUÇÃO PRODUCTION Samantha Monk
 ANIMAÇÃO ANIMATION Gabriel Böhmer
 SOM SOUND Gabriel Böhmer, Nacho Palacios
 TRILHA SONORA SOUNDTRACK Gabriel Böhmer
 ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST Michael Paoli, Gabriel Böhmer, Samantha Monk
 EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY Rational Vagabund Films
 CONTATO CONTACT info@squareeyesfilm.com

ani



OLHO ALÉM DO OUVIDO

EYE OVER EAR

MINAS GERAIS

2021

14'

Uma menina faz pesquisas secretas em uma terra onde todos escolheram ficar de olhos fechados. Diante de uma descoberta imprevista, sai sozinha em uma jornada onde encontra conhecimentos e uma outra viajante chamada Professora. Dedicado a todos professores e pesquisadores do Brasil.

A girl conducts secret researches in a land where everyone has chosen to keep their eyes closed. Upon an unforeseen discovery, she sets out alone on a journey where she meets knowledge and another traveler named Professor. Dedicated to all teachers and researchers in Brazil.

DIREÇÃO DIRECTOR **Bruna Schelb Corrêa, Luis Bocchino**
ROTEIRO SCRIPT **Bruna Schelb Corrêa**
PRODUÇÃO PRODUCTION **Bruna Schelb Corrêa, Luis Bocchino**
ANIMAÇÃO ANIMATION **Luis Bocchino**
FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY **Luis Bocchino**
MONTAGEM EDITING **Bruna Schelb Corrêa, Luis Bocchino**
ARTE E FIGURINO ART AND COSTUME DESIGN **Bruna Schelb Corrêa**
SOM SOUND **Silas Mendes**
TRILHA SONORA SOUNDTRACK **Pedro Baapz**
ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST **Bruna Schelb Corrêa**
EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY **Filmes Do Mato**
CONTATO CONTACT **brunaschelb@gmail.com**

ani



PSIE POLE

DOG'S FIELD

CAMPO DE CACHORRO

POLÔNIA

2020

12'

Animais fechados em um apartamento com um cadáver em decomposição de seu dono tentam sobreviver. Nesta situação difícil, um dos cães descobre que o amor por seu dono é mais forte do que o instinto animal.

Animals closed in a flat with a decomposing corpse of their owner try to survive. In this difficult situation one of the dogs finds out that love for its owner is stronger than animal instinct.

DIREÇÃO DIRECTOR **Michalina Musialik**
ROTEIRO SCRIPT **Michalina Musialik**
PRODUÇÃO PRODUCTION **Fumi Studio**
ANIMAÇÃO ANIMATION **Michalina Musialik**
FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY **Michalina Musialik**
ARTE E FIGURINO ART AND COSTUME DESIGN **Michalina Musialik**
SOM SOUND **Hubert Woźniakowski, Beat Shop Studio Dźwiękowe**
ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST **Anna Lis, Mateusz Woś, Paris Music**
EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY **Fumi Studio**
CONTATO CONTACT **festiwale@fumistudio.com**

ani



NOIR-SOLEIL

SOL PRETO

FRANÇA
2021
28'

Após um terremoto na baía de Nápoles, o corpo de um homem foi encontrado. A polícia italiana acredita que o homem se matou há 40 anos. Ela entra em contato com Dino e sua filha, Victoria, para que façam um teste de DNA. Durante essa jornada inesperada, a jovem mulher investiga o passado misterioso de seu pai, enquanto Dino relutantemente desbrava o cenário de sua infância.

After an earthquake in Naples bay, the body of a man is found. The Italian police believe the man killed himself 40 years ago. They contact Dino and his daughter Victoria for a DNA test. During this unexpected journey together, the young woman digs into her father's mysterious past while Dino immerses himself unwillingly in the scenery of his childhood.

DIREÇÃO DIRECTOR Marie Larrivé

ROTEIRO SCRIPT Marie Larrivé

PRODUÇÃO PRODUCTION Nicolas De Rosanbom, Céline Vanlint

ANIMAÇÃO ANIMATION Marion Auvin, Ambre Decruyenaere, Romane Granger, Cécile Ladaveze, Morgane Le Péchon, Lucas Malbrun, Jean Baptiste Peltier

MONTAGEM EDITING Vincent Tricon

SOM SOUND Pierre Oberkampf, Quentin Romanet

TRILHA SONORA SOUNDTRACK Maël Oudin, Pierre Oberkampf

ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST Marc Barbé, Clémence Quélenec, Olivia Corsini

EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY Eddy Production

CONTATO CONTACT info@squareeyesfilm.com

ani



PAS DE TITRE

NO TITLE

SEM TÍTULO

CANADÁ
2021
8'

Através das memórias de um jornalista de uma pequena cidade, descobrimos Louisiane Gervais, escultora cega e iconoclasta. Seu encontro desencadeia uma reação em cadeia sobre a qual eles perdem rapidamente o controle. A animação *Sem Título* explora a relação ambígua que existe entre o artista, o seu trabalho e o seu público.

Through the memories of a small-town journalist, we discover Louisiane Gervais, blind sculptor and iconoclast. Their meeting sets off a chain reaction over which they quickly lose control. The animated short *No Title* explores the ambiguous relationship that exists between the artist, their work and their audience.

DIREÇÃO DIRECTOR Alexandra Myotte

ROTEIRO SCRIPT Alexandra Myotte

PRODUÇÃO PRODUCTION Alexandra Myotte, Jean-Sébastien Hamel

ANIMAÇÃO ANIMATION Alexandra Myotte

MONTAGEM EDITING Jean-Sébastien Hamel

SOM SOUND Jean-Sébastien Hamel

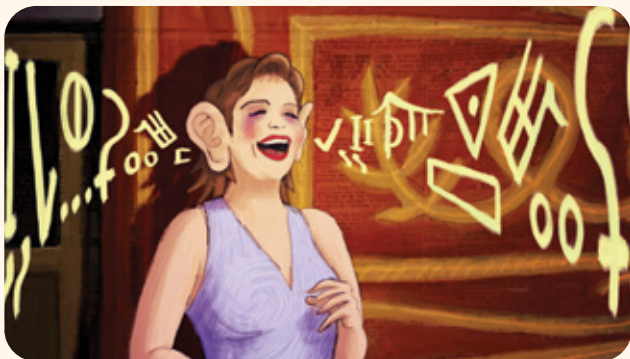
TRILHA SONORA SOUNDTRACK El Depravo, Brandon Hopkins, Soft Alchemy

ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST Jean-Sébastien Hamel

EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY Semaphore Films

CONTATO CONTACT alexandra.myotte@gmail.com

ani



MAGNÉTICA

MAGNETIC

RIO GRANDE DO SUL

2020

16'

Em uma cidade habitada por seres desenhados, um garoto indígena testemunha uma aparição holográfica. É a chegada de uma entidade de materialidade desconhecida. Com uma presença misteriosa e alegorias exóticas, ela passa a encantar os moradores, despertando os seus sentidos mais insanos.

In a city inhabited by drawn beings, an indigenous boy witnesses a holographic apparition. It is the arrival of an entity of unknown materiality. With a mysterious presence and exotic allegories, she begins to enchant the residents, awakening their most insane senses.

DIREÇÃO DIRECTOR **Marco Arruda**

ROTEIRO SCRIPT **Marco Arruda**

PRODUÇÃO PRODUCTION **Gabriela Montezi, Otto Guerra**

ANIMAÇÃO ANIMATION **Marco Arruda, Vinicius Machado, Pilar Prado, Tobias Fuhr, José Maia, Louise Kanefuku, Wesley Rodrigues, Kyoko Yamashita, Josemi Bezerra**

MONTAGEM EDITING **Marco Arruda**

ARTE E FIGURINO ART AND COSTUME DESIGN **Marco Arruda**

SOM SOUND **Valmor Pedretti**

TRILHA SONORA SOUNDTRACK **Valmor Pedretti**

ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST **Ricardo Assoni, Marisa Rotenberg, Gabriel Marinho**

EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY **Otto Desenhos Animados**

CONTATO CONTACT **marcoclean@gmail.com**

Cosmoéticas Do (In)Visível

Cosmoetics Of The (In)Visible

DO COSMOLOGIA
DO UNIVERSAL

Mostra Especial: Cosmopoéticas Do (In)Visível
Cosmopoetics Of The (In)Visible

cosmo.1 → 49' → 16 anos

Ouvem-se estrelas nos confins de Sonora / Stars are heard in the far reaches of Sonora - por/by Anti Ribeiro

cosmo.2 → 70' → Livre

Pontes de luz sobre mares revoltos / Bridges of light over raging seas - por/by Wally Fall

cosmo.3 → 99' → 12 anos

QuilomboCinema e poéticas da fuga / QuilomboCinema and the poetics of the escape - por/by Tatiana Carvalho Costa

cosmo.4 → 58' → Livre

Corpos Furtivos I / Furtive Bodies I - por/by Ana Siqueira

cosmo.5 → 71' → Livre

Corpos Furtivos II / Furtive Bodies II - por/by Ana Siqueira

Cosmopoéticas Do (In)Visível

Cosmopoetics Of The (In)Visible

→ Ana Siqueira

A marronagem, portanto, é menos uma forma de conquista do que de subtração ao poder. As táticas furtivas são táticas de des-captura: a qualquer tentativa de captura, opõem o vazio.

Dénètem Touam Bona

Marronage is thus less of a form of conquest than of subtraction from power. Stealth tactics are un-capture tactics: to any attempt of capture they oppose emptiness

Dénètem Touam Bona

Nascida do encontro com o pensamento do filósofo Dénètem Touam Bona,¹ a mostra *Cosmopoéticas do (in)visível* fez vibrar sua proposta em grande parte do 23º FestCurtasBH. De pai centro-africano e mãe francesa, Touam Bona reivindica a identidade fronteiriça de um *afropeu*, buscando “criar pontes entre mundos que as linhas de cor seguem torcendo”, e há duas décadas se dedica a pensar questões relacionadas à noção de marronagem, termo que Touam Bona define como o fenômeno geral da fuga de escravizados, “menos uma forma de captura do que de subtração ao poder”. Partindo do contexto histórico, afrodiaspórico e transatlântico, ele desdobra, expande e atualiza o conceito para pensá-lo como um processo transterritorial e transtemporal, “destacando táticas de fuga e de resistências diversas dos povos subalternizados por todo o mundo”,² como nos diz Kênia Freitas na apresentação da belíssima entrevista que conduziu com o filósofo, a convite

1 Inicialmente através do livro *Cosmopoéticas do refúgio*, lançado no Brasil pela editora Cultura e Barbárie no final de 2020.

2 Cf. “Não há movimento de libertação sem libertação do movimento”. Entrevista com Dénètem Touam Bona, por Kênia Freitas, neste catálogo.

Born from the encounter with the thought of the philosopher Dénètem Touam Bona, the *Cosmopoetics of the (in)visible* show made its proposal vibrate in a great part of 23FestCurtasBH. With a Central African father and a French mother, Touam Bona claims the border identity of an Afro-pean, seeking to “create bridges between worlds that the color lines continue to twist”, and for two decades he has been dedicated to reflect upon issues related to the notion of marronage, a term that Touam Bona defines as the general phenomenon of the flight of enslaved people, “less a form of conquest than of subtraction from power”. Starting from the historical, Afrodiasporic and transatlantic context, he unfolds, expands and updates the concept to think of it as a transterritorial and transtemporal process, “highlighting different tactics of escape and resistance of subaltern peoples throughout the world”,¹ as Kênia Freitas tells us at the presentation of the beautiful interview she carried out with the philosopher,

1 See: “There’s no liberation movement without movement liberation”, Interview with Dénètem Touam Bona, por Kênia Freitas, in this catalog.

do 23º FestCurtasBH. A partir da discussão da marronagem, cujas manifestações, nos termos do autor, incluem experiências afrodiáspóricas (quilombos, mocambos, palenques, bushinenguês, dentre tantas lutas silenciosas nesse território nomeado Américas pelos colonizadores), de povos originários, refugiados contemporâneos, práticas artísticas, Touam Bona irá desdobrar um conjunto de proposições que pensam, dentre outras, as “cosmopoéticas do refúgio”, “poéticas da fuga” e, mais recentemente, uma “sabedoria dos cipós”. Esta se volta para o termo crioulo *lyannaj*, que designa, nas Antilhas francesas, as práticas de aliança e solidariedade, bem como os processos de hibridização e improvisação criativa.³ Touam Bona tem, ainda, trabalhado seu pensamento em outras expressões, atuando em dramaturgia, colaborações no âmbito da dança e em curadorias de artes visuais.

Apostando na forte ressonância do trabalho de Touam Bona nas discussões que têm nos mobilizado política e esteticamente (pensados sempre de forma imbricada), em variados campos sociais e artísticos de um presente que não para de nos desafiar, lançamo-nos a um desafio que nos pareceu fecundo. Pensar experiências furtivas de resistência e luta através das imagens e sons, no jogo entre visível e invisível, do dar a ver e ocultar, entre transparência e opacidade, que é próprio das imagens, das práticas artísticas, das relações entre os seres, sejam humanos ou mais que humanos. Convidamos então curadoras e curadores, cujos trabalhos nos instigavam, para se lançarem conosco nessa proposta e, a partir de seus respectivos pensamentos e práticas, elaborarem cada qual uma sessão que propusesse uma conversa viva e livre com o trabalho de Touam Bona. Os programas nos chegaram como

3 “O *lyannaj* nasceu nos canaviais, onde, originalmente, se referia a esse dedilhado, a essa destreza, a esse movimento têxtil pelo qual costurávamos os juncos (cana-de-açúcar) da Babilônia. *Lyannaj*... este gesto técnico essencial à exploração, à desapropriação, à vampirização dos corpos escravizados tornou-se, por uma estranha reversão, a expressão crioula mais poderosa de solidariedade, criatividade, elos que se desfazem: os de poesia, música, trabalho e sociedades de ajuda mútua, cultos e ritmos afrodiáspóricos.” In: Dênêtem Touam Bona, *Sagesse des lianes*, post-éditions (2021, p. 56; tradução nossa).

at the invitation of 23FestCurtasBH. From the discussion of marronagem, whose manifestations, in the author’s terms, include Afrodiásporic experiences (Quilombos, Mocambos, Palenques, Bushinengues, among so many silent struggles in this territory named Americas by the colonizers), of native peoples, contemporary refugees, artistic practices, Touam Bona will unfold a set of propositions that consider, among others, the “cosmopoetics of refuge”, “poetics of escape” and, more recently, a “wisdom of the lianas”. This turns to the Creole term *lyannaj*, which designates, in the French Antilles, the practices of alliance and solidarity, as well as the processes of hybridization and creative improvisation.² Touam Bona has also been elaborating his thinking in other artistic expressions, as in dramaturgy, collaborations in the field of dance and in visual arts curatorship.

Betting on the strong resonance of Touam Bona’s work in the discussions that have been mobilizing us politically and aesthetically (aspects always thought of as intertwined), in various social and artistic fields of a present that never ceases to challenge us, we launched ourselves with a challenge that seemed fruitful. Thinking about furtive experiences of resistance and struggle through images and sounds, in the game between visible and invisible, of showing and hiding, between transparency and opacity, that is characteristic of images, artistic practices, relationships between beings, whether human or more than human. We then invited curators whose work deeply interested us, to join us in this proposal and, based on their respective thinking and practices, create each one a program that would put forward a lively and free conversation with the work of Touam Bona. The programs came as gifts,

2 “The *lyannaj* was born in the cane fields, where, originally, it referred to that fingering, that dexterity, that textile movement by which we sewed the reeds (sugar cane) of Babylon. *Lyannaj*... this essential technical gesture to exploitation, dispossession, vampirization of enslaved bodies became, by a strange reversal, the most powerful Creole expression of solidarity, creativity, links that dissolve: those of poetry, music, work and mutual aid societies, cults and Afrodiásporic rhythms” In: Dênêtem Touam Bona, *Sagesse des lianes*, post-éditions (2021, p. 56; our own translation).

presentes, proposições singulares multiplicando relações, possibilidades, potências, formas de resistência astuciosa no e com o cinema. A curadora, artista sonora e pesquisadora Anti Ribeiro concebeu *Ouvem-se estrelas nos confins de Sonora*, o cineasta e montador Wally Fall criou *Pontes de luz sobre mares revoltos*, e a curadora e professora Tatiana Carvalho Costa elaborou *QuilomboCinema e poéticas de fuga*. A esses programas, somou-se um quarto, *Corpos Furtivos*, cuja programação eu assino. Aos conjuntos tão contundentes de filmes, se somaram texto⁴ e debate proposto pelas curadoras e curador, desdobrando as questões trazidas por cada programa.

A mostra *Cosmopoéticas do (in)visível* apresenta também uma masterclass com o filósofo batizada de *Sub-versão: viver e resistir em modo menor, uma composição de Dénètem Touam Bona*, e mediação do cineasta-pesquisador e filósofo Sebastian Wiedemann; a mesa redonda *Cosmopoéticas do (in)visível: imagens que cantam e dançam*, com o poeta, escritor e professor Edimilson de Almeida Pereira, a fotógrafa Marcela Bonfim e o poeta, performer e produtor Olivier Marboeuf, com mediação da professora e curadora Lúcia Monteiro. Há, ainda, a publicação, no catálogo e no site, de ensaios inspirados de Touam Bona; um excelente texto inédito do antropólogo e documentarista Roberto Romero que se dedica a pensar as fugas e deslocamentos do povo Maxakali nos contextos histórico e atual; a republicação da bela resenha do livro *Cosmopoéticas da fuga* escrita pelo poeta Ricardo Aleixo, e a já mencionada entrevista que a crítica e curadora Kênia Freitas realizou com Touam Bona, na qual discutem, dentre outras coisas, o trabalho do filósofo em relação ao contexto político atual e sua própria trajetória de vida. Para completar, um caderno de imagens e uma exposição com trabalhos pungentes de artistas do Brasil e de outros países, que acreditamos

4 Conferir, na seção Ensaios e entrevistas deste catálogo, os textos: “Ouvem-se estrelas nos confins de Sonora”, por Anti Ribeiro; “Marronagem no cinema: Pontes de luz sobre mares revoltos”, por Wally Fall; “QuilomboCinema e poéticas da fuga”, por Tatiana Carvalho Costa; e «Corpos furtivos», por Ana Siqueira.

singular propositions multiplying relationships, possibilities, potencies, sly forms of resistance in and with cinema. The curator, sound artist and researcher Anti Ribeiro conceived *Stars are heard in the far reaches of Sonora*, the filmmaker and editor Wally Fall created *Bridges of light over raging seas*, and the curator and teacher Tatiana Carvalho Costa elaborated *QuilomboCinema and the poetics of the escape*. A fourth program was then added, *Furtive Bodies*, which I curated myself. These compelling sets of films were completed by essays³ and debates proposed by the programmers, further unfolding the issues raised by each program.

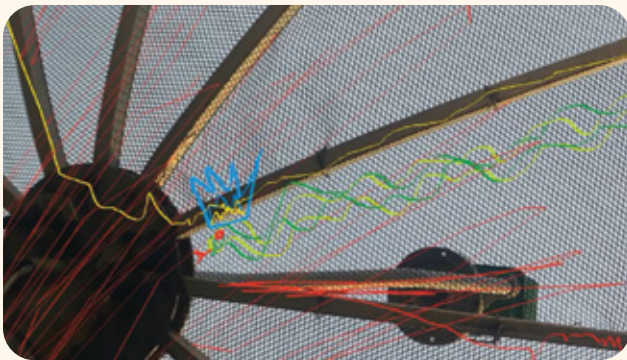
The show *Cosmopoéticas do (in)visível* also features a conference by the philosopher called *Sub-version: live and resist in minor mode, a composition by Dénètem Touam Bona*, with moderation by filmmaker-researcher and philosopher Sebastian Wiedemann; the round table *Cosmopoetics of the (in)visible: images that sing and dance*, with poet, writer and teacher Edimilson de Almeida Pereira, photographer Marcela Bonfim and poet, performer and producer Olivier Marboeuf, with mediation by teacher and curator Lúcia Monteiro. There is also the publication, in the catalog and on the website, of inspired essays by Touam Bona; an excellent previously unpublished text by the anthropologist and documentarian Roberto Romero that is dedicated to thinking about the escapes and displacements of the Maxakali people in the historical and current contexts; the republication of the fine *Cosmopoéticas do refúgio* book review written by poet Ricardo Aleixo; and the aforementioned interview that the critic and curator Kênia Freitas has done with Touam Bona, in which they discuss, among other things, the philosopher’s work in relation to the current political context and his own life trajectory. And to complete, an exhibition with poignant works by visual artists from Brazil

3 See Essays and Interviews in this catalog: “Stars are heard in the far reaches of Sonora”, by Anti Ribeiro; “Marronage in Cinema: Bridges of light over raging seas”, by Wally Fall; “QuilomboCinema and the poetics of the escape”, by Tatiana Carvalho Costa; and “Furtive Bodies”, by Ana Siqueira.

produzir diálogos plásticos, poéticos e conceituais de grande potência com as questões levantadas pela mostra: Edgar Kanaykō, Filipa César, Hawad, Marcela Bonfim, Myriam Mihindou, Ricardo Aleixo, Sueli Maxakali e Uarin. Agradecemos a Amilcar Packer por nos ceder a tradução do ensaio *A arte da fuga*, de Dénètem Touam Bona, para publicação no catálogo.

and abroad, which we believe to produce powerful plastic, poetic and conceptual dialogues with the issues raised by the show: Edgar Kanaykō, Filipa César, Hawad, Marcela Bonfim, Myriam Mihindou, Ricardo Aleixo, Sueli Maxakali and Uarin.

We are grateful to Amilcar Packer for providing us with his translation of the essay *A arte da fuga* [Art of escape], by Dénètem Touam Bona, for publication in this catalog.



FARTURA

CEARÁ
2020
3'

Terceira videoarte da série "MANGUESERTÃO – deslocamento entre a Bacia do Rio Siará e o Vale do Acaraú sobralense", esta é uma história sobre a chegada do inverno sob nosso território e a consequente abundância do ciclo das águas da fauna-flora visível-invisível no Sertão de Sobral (CE).

Third video art of the series "MANGUESERTÃO – displacement between the Siará River Basin and the Acaraú Valley of Sobral", this is a story about the arrival of winter in our territory and the consequent abundance of the water cycle of the visible-invisible fauna-flora in Sertão de Sobral – CE.

DIREÇÃO DIRECTOR **Kulumym-Açu**
 ROTEIRO SCRIPT **Kulumym-Açu**
 PRODUÇÃO PRODUCTION **Kulumym-Açu**
 ANIMAÇÃO ANIMATION **Kulumym-Açu**
 FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY **KULUMYM-AÇU**
 MONTAGEM EDITING **Kulumym-Açu**
 ARTE E FIGURINO ART AND COSTUME DESIGN **Kulumym-Açu**
 SOM SOUND **Kulumym-Açu**
 TRILHA SONORA SOUNDTRACK **Kulumym-Açu**
 ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST **Kulumym-Açu**
 CONTATO CONTACT **assunasartes@gmail.com**

cosmo.1
 Ouvem-se estrelas nos confins de Sonora
 Stars are heard in the far reaches of Sonora
 por/by **Anti Ribeiro**



TRAVA MINGUANTE, TRAVA CRESCENTE WANING TIDES CHANGING

RIO DE JANEIRO/
RIO GRANDE DO NORTE
2020
7'

Numa noite meio tempestuosa, eu tive cólicas. Chorava muito nos últimos dias e a barriga começou a pesar. Recapitulava o que tinha em cima dela. Lembrava de minha mãe, de todos os meninos que amei, de todas as feridas e cirurgias que já tive que passar. Sonhei com cobras e touros. Naquela noite chuvosa eu escrevi um texto como um desejo de transmutação. Gerei esse texto e misturei com tudo de bom e de podre que tinha na minha barriga. Pari quando chegou a primavera.

One stormy night, I had cramps. I cried a lot in the last days and my belly started to feel heavy. I recapitulated what was on top of her. I remembered my mother, all the boys I loved, all the wounds and surgeries I've had to go through. I dreamed of snakes and bulls. That rainy night I wrote a text as a transmutation desire. I generated this text and mixed it with everything good and rotten that I had in my belly. I gave birth when spring came.

DIREÇÃO DIRECTOR **nica buri**
 ROTEIRO SCRIPT **nica buri**
 PRODUÇÃO PRODUCTION **nica buri**
 MONTAGEM EDITING **nica buri**
 SOM SOUND **nica buri**
 CONTATO CONTACT **uma.nicaburi@gmail.com**

cosmo.1
 Ouvem-se estrelas nos confins de Sonora
 Stars are heard in the far reaches of Sonora
 por/by **Anti Ribeiro**



CÔMPITO
CROSS-ROADS

SÃO PAULO
2021
3'

A travestilidade/desobediência de gênero como um lugar de encanto, um lugar de possibilidades.

Transvestility/gender disobedience as a place of enchantment, a place of possibilities.

DIREÇÃO DIRECTOR **Paulete Lindacelva**
ROTEIRO SCRIPT **Paulete Lindacelva**
PRODUÇÃO PRODUCTION **Paulete Lindacelva**
MONTAGEM EDITING **Wes Silva**
SOM SOUND **Naovenhasemrosto**
ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST **Paulete Lindacelva**
CONTATO CONTACT **pauletlindacelva@gmail.com**

cosmo.1
Ouvem-se estrelas nos confins de Sonora
Stars are heard in the far reaches of Sonora
por/by **Anti Ribeiro**



DEEP DOWN TIDAL
NAS PROFUNDEZAS DA MARÉ

ÁFRICA DO SUL
2017
18'

Nas Profundezas da Maré (Deep Down Tidal) escava o poder da água como uma interface condutora para a comunicação. De cabos submarinos a cidades submersas, corpos afogados, histórias ocultas de navegação e transmissões de sinais sagrados, o oceano é o lar de um complexo conjunto de redes de comunicação. Conforme as modernas tecnologias de informação e comunicação se tornam onipresentes em nossas realidades industrializadas, precisamos urgentemente compreender as forças culturais, políticas e ambientais que as moldaram.

Deep Down Tidal excavates the power of water as a conductive interface for communication. From submarine cables to sunken cities, drowned bodies, hidden histories of navigations and sacred signal transmissions, the ocean is home to a complex set of communication networks. As modern information and communication technologies become omnipresent in our industrialized realities, we urgently need to understand the cultural, political and environmental forces that have shaped them.

DIREÇÃO DIRECTOR **Tabita Rezaire**
PRODUÇÃO PRODUCTION **Tabita Rezaire**
CONTATO CONTACT **blessings@tabitarezaire.com**

cosmo.1
Ouvem-se estrelas nos confins de Sonora
Stars are heard in the far reaches of Sonora
por/by **Anti Ribeiro**



FICÇÕES SÔNICAS

SONIC FICTIONS

BRASIL
2020
19'

Ficções Sônicas é uma imaginação sonora da peça radiofônica *Pra dar um fim no Juízo de Deus*, de Antonin Artaud, mergulhada na noção de não-lugar de experiências diaspóricas. Disparada pelo termo desenvolvido pelo escritor Kodwo Eshun, a obra reúne os músicos Barulhista, Maurício Badé e Thelmo Cristovam em faixas musicais distintas, dialogando com a voz de Passô. “É um fazer vibrar o futuro nesse texto antigo que sempre teve o futuro em si. É uma evocação de palavras resistentes à automação da sensibilidade. É um encontro entre aliens.”

Sonic Fictions is a sound imagination of the radio play: *To End God's Judgement*, by Antonin Artaud, immersed in the notion of non-place of diasporic experiences. Triggered by the term developed by the writer Kodwo Eshun, the work brings together the musicians Barulhista, Maurício Badé and Thelmo Cristovam in different musical tracks, in dialog with the voice of Passô. “It's making the future vibrate in this old text that always had the future in it. It is an evocation of words resistant to the automation of sensibility. It's a meeting between aliens.”

DIREÇÃO DIRECTOR Grace Passô
CONTATO CONTACT gracepasso@gmail.com

cosmo.1

Ouvem-se estrelas nos confins de Sonora
Stars are heard in the far reaches of Sonora
por/by Anti Ribeiro



LAFWA

FAITH

MARTINICA
2015
3'

Uma busca interior que questiona os laços entre fé e cultura.

An inner quest that questions the links between faith and culture.

DIREÇÃO DIRECTOR Yannis Sainte-Rose
ROTEIRO SCRIPT Yannis Sainte-Rose
PRODUÇÃO PRODUCTION Yannis Sainte-Rose
CONTATO CONTACT ysainterose@gmail.com

cosmo.2

Pontes de luz sobre mares revoltos
Bridges of light over raging seas
por/by Wally Fall



À LA RACINE

ROOT UP
NA RAIZ

FRANÇA/
GUADALUPE
2017
27'

A história de uma mulher, de uma terra e de sua luta para preservá-la.

The story of a woman, a land, and her struggle to preserve it.

DIREÇÃO DIRECTOR **Katia Café-Fébrissy**

ROTEIRO SCRIPT **Katia Café-Fébrissy**

PRODUÇÃO PRODUCTION **Ateliers Varan, Varan Caraïbes**

ANIMAÇÃO ANIMATION **Sans Objet**

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY **Katia Café-Fébrissy**

MONTAGEM EDITING **Katia Café-Fébrissy**

ARTE E FIGURINO ART AND COSTUME DESIGN **Sans Objet**

SOM SOUND **KATIA Café-Fébrissy, Jordy**

TRILHA SONORA SOUNDTRACK **Sans Objet**

ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST **Joselie Chapiteau**

EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY **Ateliers Varan, Varan Caraïbes**

CONTATO CONTACT **katia@cafe-febrissy.com**

cosmo.2

Pontes de luz sobre mares revoltos
Bridges of light over raging seas
por/by **Wally Fall**



DÉMAYÉ

LIVRE

MARTINICA/
FRANÇA
2021
4'

Démayé significa desvendar o que é complicado, emaranhado e doloroso. A conversa sobre sexualidade, prazer, desejo e erotismo está entalada na garganta, mesmo hoje em dia. Este filme é uma espécie de "bendémaré": um banho ritual na Martinica. É um convite para repensar a sexualidade, a partir de um ângulo espiritual e místico, a fim de remediar o que faz com que o corpo e a alma permaneçam presos em situações às quais não pertencem.

Démayé means to unravel what is complicated, tangled and painful. The conversation about sexuality, pleasure, desire and eroticism is tied to its throat, even nowadays. This film is a sort of "bendémaré": a ritual bath in Martinique. It is an invitation to rethink sexuality from a spiritual and mystical angle in order to remedy what causes the body and the soul to remain caught in situations they don't belong to.

DIREÇÃO DIRECTOR **Klêlo, Simone Lagrand**

ROTEIRO SCRIPT **Simone Lagrand, Klêlo**

PRODUÇÃO PRODUCTION **La Station Culturelle**

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY **Klêlo**

MONTAGEM EDITING **Klêlo**

ARTE E FIGURINO ART AND COSTUME DESIGN **Laura De Souza**

SOM SOUND **Klêlo**

TRILHA SONORA SOUNDTRACK **Klêlo (Atmosphere), Simone Lagrand (Voice)**

ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST **Simone Lagrand, Jaden-An (The Garden)**

CONTATO CONTACT **oleklelo@gmail.com, lagrandsimone@gmail.com**

cosmo.2

Pontes de luz sobre mares revoltos
Bridges of light over raging seas
por/by **Wally Fall**



LA MÉMOIRE DU SANG
A MEMÓRIA DE SANGUE

TOGO
2021
24'

Os ancestrais dizem que o esqueleto não mantém o corpo em pé, mas sim o sangue. Quebre os ossos de um ser vivo, e ele ainda conseguirá respirar. Tire o sangue dele, e a alma se evaporará. Lakoélé Da Silveira é uma artista cuja vida, ao longo dos anos, foi perturbada por transe repetidos. Após voltar à sua vila e realizar consultas, ela descobre a causa dos transe. Sua jornada nos lembra que o sangue é vivo e que a transmissão é fundamental.

The ancients say that the skeleton does not stand the body but the blood. Break the bones of a living being, and it can still breathe. Drain its blood out, and the soul evaporates. Lakoélé Da Silveira is an artist whose life, over the years, has been disturbed by episodes of trance. After going back to her village and seeking some spiritual advice, she finds out what is causing that. Her journey reminds us that the blood is living, and the transmission is essential.

DIREÇÃO DIRECTOR **Elom 20ce**
ROTEIRO SCRIPT **Elom 20ce**
PRODUÇÃO PRODUCTION **Asrafo Records**
FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY **Emerson Lawson**
MONTAGEM EDITING **Dodo Adogli**
SOM SOUND **Aymar Gbékou**
TRILHA SONORA SOUNDTRACK **Eda Kplé Fessu, Elom 20ce, Alexis Hountondji, Koffi Assimadj, Studio Colibri, Les Murs Du Son**
ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST **Lakoélé Da Silveira Alias Wiggeah, Vénérée Mère Anyonmissi Hoinsi Goeh Akué, Da Silveira Pa Doé, Da Silveira Da Paola, Dodji Efoui, Hillah Adakou Adélanssi, Ananou Assabah Danlissi, Estelle Foli, Lutherie Urbaine**
EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY **Asrafo Records**
CONTATO CONTACT **elom20ce@gmail.com**

cosmo.2
Pontes de luz sobre mares revoltos
Bridges of light over raging seas
por/by Wally Fall



MADA OU L'HISTOIRE
DU PREMIER HOMME

ILHA DA REUNIÃO
2021
10'

MADA, OU A HISTÓRIA DO PRIMEIRO HOMEM

Há muito tempo, antes de muito tempo atrás, as ilhas do Oceano Índico costumavam formar um imenso continente. Há muito tempo, antes de muito tempo atrás, na província de Madagascar, nasceu o primeiro homem. Há muito tempo atrás, há muito tempo mesmo, os homens distorceram esta história. Chegou a hora de dizer a verdade.

A long time before a long time ago, the Indian Ocean islands used to form a huge continent. A long time before a long time ago, in the province of Madagascar, the first man was born. There was a long time ago, just a long time ago, men distorted this story. The time has come to tell the truth.

DIREÇÃO DIRECTOR **Laurent Pantaléon**
PRODUÇÃO PRODUCTION **KWZ Films**
FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY **Christophe Divet**
CONTATO CONTACT **laurentpantaleon@gmail.com**

cosmo.2
Pontes de luz sobre mares revoltos
Bridges of light over raging seas
por/by Wally Fall



LE RETOUR D'UN AVENTURIER

O REGRESSO DO AVENTUREIRO

FRANÇA/
NÍGER
1967
35'

Jimmy volta para casa de uma longa viagem e distribui fantasias de cowboy para seus amigos. Uma batalha terrível acontece, como nos Faroestes.

A exibição da obra foi viabilizada pela Cinémathèque Afrique do Institut Français e Embaixada da França no Brasil.

Jimmy comes home from a long trip and hands out cowboy costumes to his friends. A terrible battle takes place, like those in the Far-West.

The screening of this film was made possible by the Cinémathèque Afrique of the Institut Français and the Embassy of France in Brazil.

DIREÇÃO DIRECTOR **Moustapha Alassane**

ROTEIRO SCRIPT **Moustapha Alassane**

PRODUÇÃO PRODUCTION **Anatole Dauman, Moustapha Alassane**

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY **Moustapha Alassane**

MONTAGEM EDITING **Philippe Luzuy**

SOM SOUND **Moussa Hamidou**

TRILHA SONORA SOUNDTRACK **Amelonlon Enos**

ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST **Boubakar, Djingarey Marouna, Nani**

EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY **Argos Films, Moustapha Alassane**

CONTATO CONTACT **contact@argosfilms.fr**

cosmo.3

QuilomboCinema e poéticas da fuga
QuilomboCinema and the poetics of the escape
por/by Tatiana Carvalho Costa



PHILLIS WHEATLEY

ETIÓPIA
2021
2'

Uma exploração do Etíopianismo e das formas pelas quais a juventude da diáspora encontra força nas mensagens pan-africanas apresentadas por figuras como Marcus Garvey, Phillis Wheatley e inúmeros músicos de reggae. Uma conversa histórica que se estende em muitas direções.

An exploration of Ethiopianism, and the ways in which diaspora youth find strength in the Pan-African messages put forth by figures such as Marcus Garvey, Phillis Wheatley, and countless reggae musicians. A historical conversation that extends in many directions.

DIREÇÃO DIRECTOR **Nesanel Teshager Abegaze**

PRODUÇÃO PRODUCTION **Nesanel Teshager Abegaze**

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY **Nesanel Teshager Abegaze**

MONTAGEM EDITING **Nesanel Teshager Abegaze**

SOM SOUND **SAMEER Sideeq Toure**

CONTATO CONTACT **nes@nesanetabegaze.com**

cosmo.3

QuilomboCinema e poéticas da fuga
QuilomboCinema and the poetics of the escape
por/by Tatiana Carvalho Costa



SERPENT RAIN

NORUEGA
2016
30'

A colaboração começou com a descoberta de um navio negreiro afundado e um artista perguntando a um filósofo: como chegamos ao pós-humano sem tecnologia? E o filósofo respondendo: talvez possamos fazer um filme sem tempo. O resultado é um vídeo que fala de dentro do corte entre a escravidão e a extração de recursos, entre "vidas negras importam" e a matéria da vida, entre as mudanças de estado dos elementos, a atemporalidade e o tarô.

The collaboration began with the discovery of a sunken slave ship, and an artist asking a philosopher – how do we get to the post-human without technology? And the philosopher replying – maybe we can make a film without time. The result is a video that speaks from inside the cut between slavery and resource extraction, between black lives matter and the matter of life, between the state changes of elements, timelessness and tarot.

DIREÇÃO DIRECTOR Arjuna Neuman, Denise Ferreira da Silva
PRODUÇÃO PRODUCTION Bergen Assembly
CONTATO CONTACT arjunaneuman@gmail.com

cosmo.3
QuilomboCinema e poéticas da fuga
QuilomboCinema and the poetics of the escape
por/by Tatiana Carvalho Costa



AURORA

CUBA
2018
15'

Aurora é um ensaio cinematográfico que parte da premissa: teatro como palco da vida. A história inclui três mulheres de diferentes idades que reinterpretem seus próprios conflitos no palco de um teatro abandonado.

Aurora is a cinematic essay based on the following premise: theater as life's stage. It shows three women of different ages that reinterpret their own conflicts on the stage of an abandoned theater.

DIREÇÃO DIRECTOR Everlane Moraes
ROTEIRO SCRIPT Everlane Moraes, Tatiana Monge
PRODUÇÃO PRODUCTION Matheus Mello, Tatiana Monge
FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Pablo Ascanio
MONTAGEM EDITING Elena Cedeña
SOM SOUND Bianca Martins
ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST Elizabeth Fuentes, Mercedes Rodríguez, Crisálida Páez
EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY Escuela Internacional de Cine y TV – EICTV – Cuba
CONTATO CONTACT everlanemoraes@gmail.com, matheus@laselva.coop

cosmo.3
QuilomboCinema e poéticas da fuga
QuilomboCinema and the poetics of the escape
por/by Tatiana Carvalho Costa



A SÚSSIA
THE SÚSSIA

TOCANTINS
2018
17'

Documentário produzido pelo Projeto Revelando os Brasis do Instituto Marlin Azul. Ao som de caixas, pandeiros e bumbos, mulheres e homens de todas as idades cantam, tocam, batem palmas, dançam, recriam as tradições e recontam sua própria história na Comunidade Quilombola Lagoa da Pedra.

A documentary produced by Instituto Marlin Azul's Revelando os Brasis project. To the sound of snare drums, *pandeiros*, and bass drums, men and women of all ages sing, play, clap along, dance, recreate their traditions, and tell their stories at the Comunidade Quilombola Lagoa da Pedra.

DIREÇÃO DIRECTOR **Lucrécia Dias**
ROTEIRO SCRIPT **Lucrécia Dias**
PRODUÇÃO PRODUCTION **Lucrécia Dias**
FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY **Rafael Mazza**
MONTAGEM EDITING **Márcia Medeiros, Edt.**
SOM SOUND **Greco Nogueira**
EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY **Instituto Marlin Azul**
CONTATO CONTACT **instituto@imazul.org**

cosmo.3
QuilomboCinema e poéticas da fuga
QuilomboCinema and the poetics of the escape
por/by **Tatiana Carvalho Costa**



FLUID FRONTIERS
FRONTEIRAS FLUIDAS

CANADÁ/
ESTADOS UNIDOS
2017
23'

Filmado ao longo do rio Detroit, *Fluid Frontiers* explora a relação entre conceitos de resistência e liberação, exemplificados pelo Underground Railroad, a editora Broadside Press e pelas obras de artistas locais de Detroit. Todos os poemas são lidos em cópias originais de publicações da Broadside Press por nativos da região de Detroit/Windsor e foram filmados sem ensaio.

Shot along the Detroit River, *Fluid Frontiers* explores the relationship between concepts of resistance and liberation, exemplified by the Underground Railroad, Broadside Press, and artworks of local Detroit Artists. All of the poems are read from original copies of Broadside Press publications by natives of the Detroit/Windsor region, and were shot without rehearsal.

DIREÇÃO DIRECTOR **Ephraim Asili**
PRODUÇÃO PRODUCTION **Ephraim Asili**
CONTATO CONTACT **distro@vdb.org**

cosmo.4
Corpos Furtivos I
Furtive Bodies I
por/by **Ana Siqueira**



FIELD NOTES

ESTADOS UNIDOS/
TRINDADE E TOBAGO
2014
17'

Field Notes é um retrato experimental dos espíritos impregnados na cultura da nação insular de Trinidad e Tobago. O filme é estruturado como um guia de campo, visual e sonoro, sobre os fantasmas, espíritos e *jumbies* em toda a ilha: de contos pessoais sobre transmorfos e sugadores de sangue a fantasmas do passado de Trinidad. O filme foca nos locais onde natural e sobrenatural colidem.

Field Notes is an experimental portrait of the ghosts embedded in the culture of the island nation of Trinidad and Tobago. The film is structured as a visual and aural field guide to the ghosts spirits and jumbies throughout the island: from personal tales about shapeshifters and bloodsuckers to the ghosts of Trinidad's past. The film focuses on the places where the natural and supernatural collide.

DIREÇÃO DIRECTOR **Vashti Harrison**
PRODUÇÃO PRODUCTION **Vashti Harrison**
CONTATO CONTACT **vhcreativeinc@gmail.com**

cosmo.4
Corpos Furtivos I
Furtive Bodies I
por/by Ana Siqueira



KINDAH

JAMAICA/
ESTADOS UNIDOS
2016
12'

O tratado assinado pelo governador britânico Edward Trelawny concedeu aos *maroons* de Cudjoe 1.500 acres de terra entre os redutos de Trelawny Town e Accompong, nos Cockpits. Acredita-se que Cudjoe, líder dos *maroons*, uniu a todos em sua luta por autonomia embaixo da árvore Kindah – uma mangueira grande e antiga que ainda está de pé nos dias de hoje. A árvore simboliza os laços da comunidade em sua terra comum.

The treaty signed under British governor Edward Trelawny granted Cudjoe's Maroons 1,500 acres of land between their strongholds of Trelawny Town and Accompong in the Cockpits. Cudjoe, a leader of the Maroons, is said to have united them in their fight for autonomy under the Kindah Tree – a large, ancient mango tree that still stands to this day. The tree symbolizes the kinship of the community on its common land.

DIREÇÃO DIRECTOR **Ephraim Asili**
PRODUÇÃO PRODUCTION **Ephraim Asili**
CONTATO CONTACT **distro@vdb.org**

cosmo.4
Corpos Furtivos I
Furtive Bodies I
por/by Ana Siqueira



LIGHTNING DANCE
DANÇA DO RELÂMPAGO

JAMAICA/
ARGENTINA/
FRANÇA/
REINO UNIDO/
2018
6'

Filmado em outubro de 2017 durante as enchentes em Spanish Town, Jamaica, *Lightning Dance* investiga a influência do tempo elétrico indeterminado na imaginação corpórea. O vídeo em preto e branco apresenta vários jovens jamaicanos que, na companhia do artista, executam coreografias solo e em grupo ao lado de um barraco à beira da estrada, enquanto a chuva tropical e o suor dissolvem as fronteiras entre o exterior e o interior, fundindo natureza e ser humano em uma coisa só.

Filed in October 2017 during the floods in Spanish Town, Jamaica, *Lightning Dance* investigates the influence of the indeterminate electric weather on bodily imagination. The black-and-white video features several young Jamaicans who, in company of the artist, perform solo and group dance routines next to a roadside shack, while tropical rain and sweat dissolve the boundaries between outdoors and indoors, merging nature and human into one unit.

DIREÇÃO DIRECTOR Cecilia Bengolea
CONTATO CONTACT cecmar79@yahoo.com.ar

cosmo.4
Corpos Furtivos I
Furtive Bodies I
por/by Ana Siqueira



QUANTUM CREOLE
QUANTUM CRIOULO

ESPAÑA/
FRANÇA/
PORTUGAL/
ALEMANHA/
2020
40'

Quantum Crioulo é um documentário experimental que pesquisa coletivamente a crioulação e aborda suas forças históricas, ontológicas e culturais. Referindo-se à entidade física mínima em qualquer interação – quântica – o filme utiliza diferentes formas de imagem para ler o potencial subversivo da tecelagem enquanto um código crioulo.

Quantum Creole is an experimental documentary film collectively researching creolization and addressing its historical, ontological, and cultural forces. Referring to the minimum physical entity in any interaction – quantum – the film utilizes different imaging forms to read the subversive potential of weaving as Creole code.

DIREÇÃO DIRECTOR Filipa César
ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST Zé Interpretador, Odete da Costa Semedo, Olivier Marboeuf, Marinho de Pina, Wendy Hui Kyong Chun, Joana Barrios, Mark Waschke, Nelly Yaa Pinkrah, Diana McCarty, Saliha Podingo von Medem
CONTATO CONTACT production@spectre-productions.com

cosmo.5
Corpos Furtivos II
Furtive Bodies II
por/by Ana Siqueira



OBATALA FILM

BRASIL/
NIGÉRIA/
COLÔMBIA
2019
7'

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-devoção, filme-oferenda. 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. It is never a closed envelope, but a channel of passage and trance among the most diverse spiritual dimensions (*Obatala Film*). Film-devotion, film-offering, film-gift. Shot in the mythical Ile-Ife, the sacred city of the Yoruba people and founded by the Orisas, this film seeks to sensory affirm the vertigo of coming into contact with Obatala.

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**
EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY **Sebastian Wiedemann**
CONTATO CONTACT **wiedemann.sebastian@gmail.com**

cosmo.5
Corpos Furtivos II
Furtive Bodies II
por/by Ana Siqueira



SHELLY BELLY INNA REAL LIFE

ARGENTINA/
FRANÇA/
JAMAICA/
REINO UNIDO
2020
24'

Narrado por meio de movimento e música, a energia e a expressão da cena *dancehall* de Kingston e Bog Walk, na Jamaica, são capturadas em toda a sua vibração em *Shelly Belly inna Real Life*. Explorando as influências da cultura e da natureza dentro e sobre a comunidade artística da ilha caribenha, o filme segue a linguagem do *dancehall* desde os ritmos intrincados das paisagens da selva até a coreografia das pessoas cuja paixão-prática ele acompanha. Filmado pela artista e coreógrafa Cecilia Bengolea ao longo de quatro anos, esta visão de dentro confere acesso sem precedentes aos personagens cuja vitalidade e influência moldaram uma visão de movimento e vida que alcança desde seus fundadores jamaicanos até o mundo exterior.

Narrated through movement and music, the energy and expression of the dancehall scene of Kingston and Bog Walk in Jamaica is captured in all its vibrancy in *Shelly Belly inna Real Life*. Exploring the influences of culture and nature within and upon the Caribbean island art community, the film follows the language of dancehall from the intricate rhythms of the jungle landscapes to the choreography of the people whose passion-practice it follows. Shot by artist and choreographer Cecilia Bengolea over four years, this insider's view grants unprecedented access to the characters whose vitality and influence have shaped a view of movement and life that reaches out from its Jamaican founders to the world beyond.

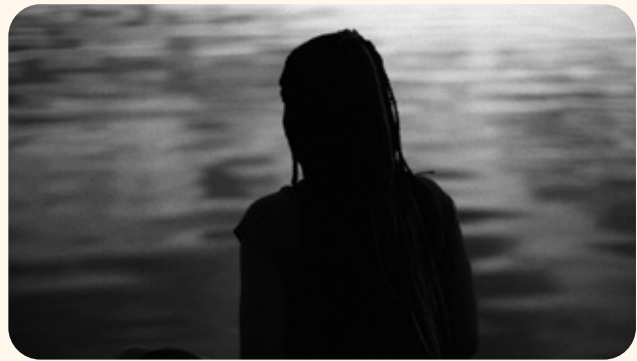
DIREÇÃO DIRECTOR **Cecilia Bengolea**
EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY **Dayanis D&V**
ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST **Major Mission, Erika Miyauchi, Kissy McKoy, Craig, Nick, Jay, Shaky and Prince Blackeagle, Cecilia Bengolea, Shelly Belly, Overload Skankaz Oshane, Overload Skankaz Teroy, Giddy Elite Team, Aii and Lee Twinstarzz, Shanky, Winky and Larry Equanoxx.**
CONTATO CONTACT **cecmr79@yahoo.com.ar**

cosmo.5
Corpos Furtivos II
Furtive Bodies II
por/by Ana Siqueira

Sessão De Encerramento

Closing Session

Sessão De
Entrevista



PHASE SPACE

ESPAÇO FÁSICO

ESTADOS UNIDOS

2021

15'

"Há outros mundos dos quais não te contaram. Eles desejam falar com você" – Sun Ra

Uma reimaginação do Lago Merritt em Oakland – o espaço social central da cidade – como um lugar transcendental de grande refúgio e transformação.

"There are other worlds they have not told you of. They wish to speak to you." – Sun Ra

A reimagining of Oakland's Lake Merritt – the central social space of the city – as an otherworldly site of great refuge and transformation.

DIREÇÃO DIRECTOR **Joel Wanek**

PRODUÇÃO PRODUCTION **Joel Wanek**

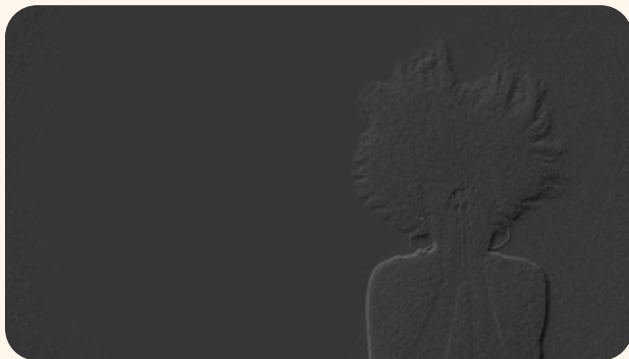
FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY **Joel Wanek**

MONTAGEM EDITING **Joel Wanek**

SOM SOUND **Joel Wanek**

TRILHA SONORA SOUNDTRACK **Joel Wanek**

CONTATO CONTACT **joel@joelwanek.com**



DIVINO, CAMINHO E SONHO

DIVINE, PATH AND DREAM

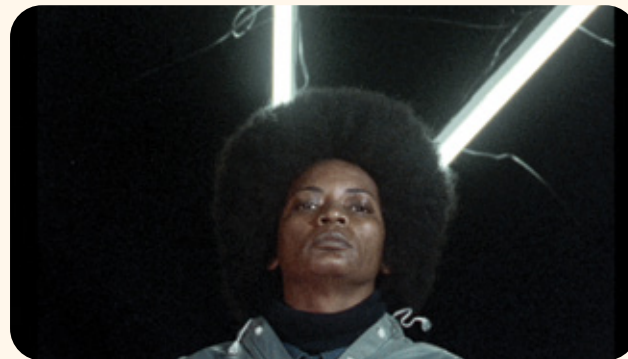
BRASIL
2021
21'

Ensaio videográfico em três tempos para um exercício de memória. Por mais que o nosso corpo seja 70% água, fluxo contínuo, movimento puro, como pode a gente esquecer dessa dança? Lembrança de viagem, transposição líquida das sensações físicas até a virtualidade da tela algorítmica. Entre sonho e segredo, ser rio aqui é manter-se doce, é perseverar e ter a coragem de manter-se viva.

Video essay in three temporalities for a memory exercise. As much as our body is made of 70% water, continuous flow, pure movement, how can we forget this dance? Travel memories, liquid transposition of physical sensations to the virtuality of the algorithmic screen. Between dream and secret, to be a river here is staying fresh, is to persevere and have the courage to stay alive.

DIREÇÃO DIRECTOR **Ana Pi**
ROTEIRO SCRIPT **Ana Pi**
MONTAGEM EDITING **Ana Pi**
ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST **Ana Pi**
INFRABAIXOS SUB-BASS **Jideh High Elements**
CONTATO CONTACT **anazpi@gmail.com**

cosmo



CILAOS

FRANÇA/
ILHA DA REUNIÃO,
2016
13'

Para cumprir uma promessa feita à mãe moribunda, uma jovem sai em busca do pai, um mulherengo que ela nunca conheceu. Ao longo do caminho, ela logo descobre que ele está morto. Mas isso não muda seus planos, ela ainda pretende encontrá-lo. Carregado pelo ritmo embriagante do maloya, um canto ritual da Ilha da Reunião, Cilaos explora os laços profundos e obscuros que unem os mortos e os vivos.

To keep a promise made to her dying mother, a young woman goes off in search of her father, a womanizer she has never met. Along the way, she soon learns that he is dead. But that doesn't change her plans, she still intends to find him. Carried by the spell-binding rhythm of the maloya, a ritual chant from Reunion Island, Cilaos explores the deep and murky ties that bind the dead and the living.

DIREÇÃO DIRECTOR **Camilo Restrepo**
ROTEIRO SCRIPT **Camilo Restrepo**
PRODUÇÃO PRODUCTION **GREC Association (Anne Luthaud)**
DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY **Guillaume Mazloum, Camilo Restrepo**
MONTAGEM EDITING **Bénédicte Cazauran, Camilo Restrepo**
SOM SOUND **Mathieu Farnarier**
CONTATO CONTACT **contact@camilo-restrepo-films.net**

cosmo

Ensaio E Entrevista Essays And Interviews

ENCICLOPEDIA
DE
MATEMÁTICA

"Não Há Movimento De Libertação Sem Libertação Do Movimento"

O filósofo Dênêtem Touam Bona dedica grande parte de sua criação às percepções sobre os processos transtemporais da marronagem, destacando táticas de fuga e de resistências diversas dos povos subalternizados por todo o mundo. Nessa conversa, falamos sobre as concepções de fabulação, de verdade, de opacidade para especular sobre as táticas de seguir fugindo, confrontando e criando na conjuntura do capitalismo cibernético e da ascensão da extrema-direita. Da reinvenção de si e da ancestralidade às análises mais complexas das conjunturas socioeconômicas-raciais, junto com o filósofo, esta conversa pensa na força dos corpos indóceis ancorados no mundo-relação, material e espiritual.

Kênia Freitas: Então, eu pensei que poderíamos começar falando da marronagem e do que você pesquisa em relação ao processo histórico de fuga e resistência dos escravizados no passado e também em relação às formas de resistência atuais à lógica capitalista neoliberal e extrativista. E, nesse sentido, podemos pensar na marronagem como uma forma de inventar mundos e vidas, ontem e hoje... Eu queria te perguntar duas coisas, que, para mim, estão conectadas.

A primeira pergunta está muito relacionada ao contexto brasileiro, no qual testemunhamos uma escalada

→ Entrevista Com Dênêtem Touam Bona
→ Por Kênia Freitas

do autoritarismo nas políticas institucionais com o governo Bolsonaro, um novo ataque contra os povos originários – por exemplo, agora temos a possibilidade de aprovação de uma demarcação temporária dos seus territórios. Isso é algo que vai piorar a vida e a possibilidade de posse da terra dos indígenas brasileiros. E também vemos o retorno da fome como uma realidade diária para milhões de pessoas negras e pobres no Brasil; para citar alguns entre outros problemas muito preocupantes do presente. Neste cenário, o que você acha das possibilidades de marronagem, principalmente do ponto de vista de resistir e de escapar de forma menor? E penso aqui nas expressões mais sutis, menos declaradas. Como você pensa a resistência neste cenário?

A outra pergunta, seria pensar a marronagem de um ponto de vista global e afrodiaspórico: Como você percebe o papel da arte como possibilidade de refúgio e de resistência? Você acha que podemos falar de uma arte afrodiaspórica da marronagem? Faria sentido utilizar essa expressão?

Dênêtem Touam Bona: Então, eu não sei por onde começar. Eu posso voltar para como encontrei a marronagem, porque ela não é uma expressão óbvia. Ela é completamente desconhecida, pouco reconhecida na França e na maioria dos

países europeus, e acho que até nas Américas. Há lugares onde isso é mais conhecido. No Brasil, vocês conhecem o quilombo muito bem. Mas, no Ocidente em geral, e até mesmo nos Estados Unidos, por exemplo, é bastante desconhecida. Onde existe uma maioria branca, é completamente desconhecida.

Eu cresci em Paris com uma certa leitura da história. Quando eu era pequeno e se falava sobre a escravização, isso não me interessava muito. E, na verdade, eu não ouvi muito sobre a colonização. Era também uma espécie de autodefesa, já que nós só nos víamos como matéria negra, algum tipo de matéria negra abusada, torturada, reduzida ao papel de vítima expiatória, desempenhando esse papel como uma mercadoria, como uma ferramenta de trabalho e comércio. Tudo isso não me dizia nada e eu não tinha uma relação. Eu não via a conexão. Meu pai, por exemplo, que era um ativista político de oposição, que falava o tempo todo de revolução, que fazia reuniões, que editava jornais... Ele não tinha nada a ver com a imagem que nos foi dada dos colonizados, dos negros, principalmente pela escola.

E, em um dado momento, eu trabalhava em um projeto sobre a classe trabalhadora e uns amigos me mostraram uma entrevista com Daniel Maximin – ele é um grande escritor de Guadalupe – que falava de marronagem. Foi a primeira vez que eu ouvi essa palavra, e li sobre as diferentes formas de *marronagem* – desde as pequenas fugas, de um ou dois dias, até as grandes fugas que levavam à criação dos quilombos. Quando eu ouvi isso, da sociedade de fuga, dos escravizados fugitivos, escravizados rebeldes... Era como se tivessem sempre mentido para mim, como se tivessem cortado a língua de uma parte da história. E então eu queria saber mais. Especialmente quando, em uma entrevista, ele falou dos bushinenges, os marrons da Guiana. E isso foi ainda mais alucinante, porque a Guiana fica na França. Não totalmente na França, mas é um território sob soberania francesa. E lá existe um povo que é um povo de descendentes de escravizados rebeldes, isso foi ainda mais delirante de saber. Isso me fez partir

para a Guiana. Lá, encontrei um emprego como professor. E eu morei um ano no território marron. E foi isso que me levou a trabalhar minha parte africana.

Em um dos textos que está no *Cosmopoéticas do Refúgio*, eu falo do Tarzan. E isso era um pouco como memórias de infância transformadas para que pudessem falar com todo mundo. Quando eu estava no jardim de infância, eu era o único negro – fui chamado de *bamboula*, *bougnoule* [expressões racistas em francês]... Bem, tudo isso. Eu vivi isso de fato. Enquanto eu só queria ser uma criança como qualquer outra, como todas as crianças. Loiras, negras, vermelhas... na verdade, isso não existe quando somos crianças. Quando a gente se depara com isso na escola, nós nos descobrimos diferentes, nós nos descobrimos negros. Mas nós só queremos ser uma criança como qualquer outra. Então, em uma grande parte da minha infância e juventude, eu não me preocupei com essas questões. Eu, de alguma forma, mais fugia da minha parte africana. E esbarrando com esta entrevista que eu decidi partir para Guiana.

E eu não tenho nada a ver com as Antilhas, com a Guiana, com as Américas. Meu pai é da África central, para ser mais preciso, da República Centro-Africana – um país que não existe, bem, que ainda não existe, que está desintegrado. Porque é um lugar onde há abundância de riqueza. (Nem vou entrar nos detalhes disso...). Enfim, como eu venho de um país que de alguma forma não existe, ou não existe mais, ou ainda não existiu, foi isso que me levou a me procurar através da diáspora. E, ao mesmo tempo, eu me reconheci mais facilmente na diáspora, em relação às questões de mestiçagem, do que com a África diretamente. Porque eu mesmo sou misturado, creolizado, de alguma forma.

Então esse é o começo. E isso me levou a desenvolver outra leitura da história. Não só da escravização, mas da colonização em geral. Devemos entender que em todos os lugares onde existiu escravização, colonização, existiu resistência. E que se não falamos sobre a resistência, se não falamos sobre

a marronagem, sobre as rebeliões sucessivas, e assim por diante, é só porque a história não está feita. Uma vez que é o ponto de vista do mestre que predomina, o maior gatilho, quem tem a maior arma é quem escreve a história. Para dizer de uma forma rápida.

Além disso, para mim, é preciso pensar na questão do subalterno. Isso podem ser os ameríndios, podem ser os LGBTQs, as mulheres, seja o que for na verdade. Uma vez que compreendemos isso, podemos estendê-lo a tudo. O que mostra a dimensão universal dessa experiência – ao menos da que eu pesquiso. Quando digo universal, quero dizer pluriversal, um universal conjugado no plural, e não monolítico como o universal dominante.

Essa questão de uma outra leitura da história é importante, não apenas para dizer que “nós também temos heróis”. Mas na construção de si, de uma autoestima. Porque é a autoestima que vem primeiro na resistência. Se não temos autoestima, dificilmente podemos lutar. E daí a importância de construção dessas fábulas pelo mestre, que nos tornaram horríveis aos nossos próprios olhos. Quando [Frantz] Fanon diz que a violência desintoxica, ele não se refere primeiro a violência de um golpe de facão na cabeça do mestre. Ele se refere, primeiro, à violência contra si mesmo. A violência contra o zumbi, o escravizado, a podridão que nos habita, tudo que nos fizeram engolir. É sobre essa violência que ele diz não mais tremer, não mais baixar os olhos, não mais se curvar, etc. E, assim que surgir a oportunidade, retaliar. Então, existe esse trabalho da violência, em primeiro lugar, em relação a si mesmo. Violência entre aspas, mas que é uma prática que não nos deixa ser um objeto. Que é uma forma de dar à luz a si mesmo. Não há nascimento ou renascimento sem morte. E tudo que eu aprendi nessa estadia na Guiana me fez sentir que eu estava mais de pé. Eu me senti capaz de confrontar, de me impor. Há algo que foi desbloqueado. Esse é apenas um exemplo para dizer o quão importante é construir a si mesmo de outra forma do que como vítima. Nossos ancestrais podem ter sido

vítimas de muitas coisas, mas eles não foram só vítimas. Eles são mais do que vítimas, senão a gente não estaria aqui.

Nós não nos reduzimos ao produto de uma mecânica da desumanização. Há um excesso de vida em espera. Há mais de uma vida e meia. Essa é a dimensão ética, e não apenas política, de uma releitura da história, que, na verdade, torna possível se reconstruir. E, ao mesmo tempo, também não ceder ao ressentimento, não ceder aos afetos negativos, na verdade. Porque essa é outra maneira do poder dominante triunfar dentro da gente. Quando vemos pessoas como Mandela ou mesmo Malcolm X – que foi liquidado porque no fim da vida estava fazendo outra virada, que era ainda mais perigosa –, são pessoas que não se entregaram ao ressentimento. Mesmo sendo determinados, eles não tinham medo.

KF: Enquanto você falava, eu fiquei pensando sobre essas trajetórias de vida, a ideia de contar a própria história. Nossas trajetórias, por exemplo, são muito diferentes e ao mesmo tempo próximas. Porque na escola aqui no Brasil também não se fala da resistência ou da vida na escravização, sobre não sermos apenas vítimas... Enfim, aqui no Brasil há a expressão que a gente precisa “tornar-se negro” – esse é um título de livro de uma intelectual negra brasileira, Neusa Santos Souza. A gente não nasce negro, é preciso que aconteça uma conscientização.

E o que você falou me fez pensar também na ideia de fabulação de si, porque é necessário que a gente recrie uma história... É claro que existe o arquivo e a história oficial, mas também há coisas que a gente precisa criar, inventar. Porque, em certo sentido, a gente não tem acesso. Eu penso sobre a sua história: você faz esse caminho de retorno, de ancestralidade – não sei bem como dizer –, não na África, mas na Guiana. É uma invenção, uma criação de si, uma criação desta história coletiva e individual do subalterno. Isso me lembra da ideia de fabulação. E também no que eu perguntei antes sobre como fazemos para resistir no presente. Porque nunca

foi fácil, mas estamos em um momento histórico em que eu acho que as coisas estão piores. Há dez anos atrás estávamos em um caminho, e agora não sabemos se estaremos em uma democracia na próxima semana.

DTB: Eu entendo, é complexo, mas a situação no Brasil é mais grave do que a da França ou das Antilhas sob dominação francesa. Existem questões urgentes que surgem como conseguir comer, se curar, ter acesso à medicação, às vacinas, etc. Também a questão de poder viver sobre a sua terra. Porque desde a sua chegada, Bolsonaro deu “carta branca” para os latifundiários, para os grandes proprietários de terras, para empresas e garimpeiros invadirem as terras indígenas, os quilombos. Então aí estão as questões de vida e morte que surgem imediatamente com as quais vocês estão confrontados. É verdade que com Lula também havia muitas coisas que a gente podia criticar em sua política, mas me parece que a fome não existia mais. Talvez ainda a desnutrição, mas não a fome. O retorno da fome é bem triste. Assim como este genocídio disfarçado através da negação do acesso ao tratamento para populações marginalizadas, em particular as comunidades negras e indígenas, mas até mesmo dos pobres em geral.

Mas a verdade é que o contexto é mundial, isso é o que também torna tudo pior. Antes, podíamos ter esperança nas coisas em outros lugares. Mas, na verdade, mesmo na França, em menor grau, há o retorno de alguma forma da fome. Porque hoje há muitos estudantes na França que vão fazer fila para tomar sopa popular. Não é tão grave quanto a fome no Brasil, mas basta para dizer que mesmo no norte privilegiado há situações que explodem, que existem setores inteiros da população que escapam dos dispositivos de cuidado, que estão praticamente abandonados. Pessoas que estão entregues às doenças, às intempéries do tempo, à ausência de moradia. Então é uma necropolítica. E, do outro lado, há uma privatização, o surgimento de uma governamentalidade pessoal, uma governamentalidade algorítmica e cibernética.

O que enfrentamos hoje, entre os maiores desafios da atualidade, é a cibernética, o sistema entre sistemas. Que nossos ambientes sejam “inteligentes”, com sensores, criadores de perfis, rastreadores, dispositivos de reconhecimento biométrico e com todos os arquivos. Tudo isso é uma arma imensa. E o melhor de fato não está no Ocidente, está na China – o laboratório do futuro que é bastante assustador. E é verdade que se um governo como o de Bolsonaro, entre outros governos, colocar as suas mãos nisso.... Isso faz parte das coisas que nos assustam, das coisas que são inéditas. Já-mais houve tanto poder dado àqueles que nos governam, seja o Estado (que é uma noção vaga), sejam as forças do capital. Aliás, é cada vez mais difícil dissociá-los. E o perigo também de um certo anarquismo é que nos concentramos muito no Estado hoje, e esquecemos que as forças que estão tomando o topo são forças privadas. São miniestados na verdade, como o Google, como as empresas farmacêuticas, são as multinacionais que cada vez mais nos governam. Nós podemos ver isso na Europa. Então tem isso e também alguns discursos legítimos. É normal estar com raiva, é normal não confiar no governo. Por outro lado, essa proliferação de discursos do complô, onde se mistura tudo, essa é outra dificuldade que realmente encontramos. Esse é um pequeno diagnóstico.

E, é por isso que, para mim, o discurso decolonial, certo discurso decolonial, nós não podemos ficar neles. Não podemos apenas ficar na questão da raça. Não é para negligenciar, mas devemos fazer análises das mutações dos poderes que enfrentamos. Mutações em termos de tudo que é robótico, tudo que é cibernética, genética, planejamento urbano. Não devemos abandonar isso e há uma tendência de abandonar. Por exemplo, alguém como Fanon ou Malcolm X, eles tinham um conhecimento preciso dos dispositivos tecnológicos. E acredito que hoje faltam análises e reflexões que façam diagnósticos e digam: eis o teatro de operações. Porque se conhecemos mal o teatro de operações, não podemos agir bem. Podemos ter as mais belas ideias que quisermos, mas

não vamos desferir o golpe onde é necessário. Hoje, devemos fortalecer nossa capacidade analítica e de diagnóstico. Para cortar isso, é claro, com sonhos, com fabulação, com tudo o que você deseja.

Existem pessoas como Michelle Alexander, que escreveu *The Color of Justice*. Para mim, este é um dos melhores exemplos de trabalho feito sobre o sistema prisional em relação aos interesses privados, o funcionamento dos tribunais, a polícia, tudo isso. Ela nos dá um mapa de tudo. E, ao mesmo tempo, ela registra a genealogia. Ela mostra que não é possível pensar a prisão nos Estados Unidos sem levar em consideração a escravização e como a prisão na verdade substituiu o sistema escravagista. É esse tipo de trabalho que nós temos necessidade também, além das análises de falta de representatividade do cinema ou do teatro. Isso é importante, mas vamos para um mundo em que a questão da representação das minorias talvez não será a primeira questão. É importante que sejamos representados, mas isso não deve consumir muita energia. Afinal: vale a pena ser representado em uma sociedade com enquadramentos de representação tão pobres? E também há dinâmicas perigosas, porque, com a força de querermos ser representados, também podemos cair em uma dinâmica de respeitabilidade, até branquear sua tradição. Reinventar uma tradição para branquear tudo que possa parecer selvagem. Eu faço uma certa caricatura aqui para mostrar as possíveis armadilhas da questão da representação.

E a marronagem não deve ser vista apenas por um ângulo. Existem muitas formas possíveis. Quando eu falo da marronagem enquanto fuga, eu não sou contra o enfrentamento, eu não sou contra as manifestações. Destaco esse tipo de ação porque ela é raramente valorizada. Mas é hiperimportante. Porque, se olharmos como a história aconteceu em geral, não foram as grandes revoltas que trouxeram as coisas decisivas. Foram todas as formas de microações, todas as resistências moleculares, todas as resistências fugitivas furtivas, que os abalaram, que fizeram fugir, que criaram

mais e mais brechas no prédio e permitiram que tal revolta resultasse finalmente em algo. É isso que prepara o terreno. Como, por exemplo, as mulheres vão transmitir usando histórias, contos, canções, memórias do que aconteceu de resistência. Uma memória também da relação com as plantas, uma prática da relação com as plantas. Essas são coisas que não são sensacionais, não é a imagem heroica, não podem fazer um *blockbuster*, mas são, indiscutivelmente, mais essenciais do que o momento em que vamos para a barricada e nos expomos aos tiros. Um não impede o outro. É que temos de articular tudo isso. E o problema é que tendemos a invisibilizar todas essas mil e uma maneiras de resistir sob uma visão que é bastante virilizada. Então, se vemos como funciona a marronagem, é, antes, uma resistência “feminina”. Uma vez que em nossa forma simbólica de ver as coisas, a maquiagem, a camuflagem, o desvio, o disfarce, tudo isso está mais associado às mulheres.

Eu não tenho uma solução em relação aos dias de hoje. Mas há outro aspecto da marronagem que é importante, que é o que chamamos nas Antilhas de *lyannaj*. A capacidade de vincular muitos elementos e pessoas completamente diferentes. Porque, na época, a comunidade quilombola podia ter um fugitivo de origem Igbo, outro Congo, outro Hausa, outro Sakala, às vezes ameríndios, às vezes portugueses desertores do exército. Enfim, era necessário fazer tudo para uma comunidade se levantar. Isso é o que também é interessante. Na época, o que importava para essas pessoas tentando recriar uma sociedade à margem da colônia não era ostentar sua identidade Congo, Haussa ou Sakala... Não. Para eles, era ter um lugar, qualquer que fosse o nome. E é aí que a fabulação é necessária, porque devemos inventar outro futuro, outra personalidade, outra “identidade” para nós. Marronagem é também sair das identidades fossilizadas. Sair dessa concepção que se perpetua nos movimentos subalternos, que essencializa as identidades.

Há um livro, chamado *Zomia*, de James Scott – que é

um antropólogo americano que fez todo um trabalho sobre as sociedades do sudeste asiático. São sociedades furtivas que deliberadamente abandonaram a escrita, o cultivo de arroz, as planícies, etc., para ganhar as alturas, as florestas, as montanhas, tudo isso, e desenvolveram a cultura do inhame, do taro (que é como uma mandioca) para escapar. Ele faz um paralelo com as comunidades marrons. Essas comunidades mudavam de nome de acordo com os interlocutores, ou mudavam de história mesmo. A fabulação é isso. Os ciganos na Europa são comunidades que por séculos vivem em um ambiente hostil. Eles aprenderam a se proteger, a fugir, ficando móveis, produzindo fabulações. Em cada cidade, eles vão ter uma história diferente. E, entretanto, eles não são prisioneiros de suas fabulações. Não quer dizer que eles não tenham nenhuma lealdade a seus ancestrais, a seu modo de vida, etc. Pelo contrário, é só que eles realmente não misturam tudo. A gente pode ser fiel a um modo de vida sem se fossilizar em uma apresentação de si.

Hoje, há alguns afrodescendentes subsaarianos que se tornaram uma espécie de profetas da raça ou do essencialismo. Mas o que eles esquecem é que os ancestrais da África que eles acreditam estar honrando não aderiram de forma alguma a essa visão que defendem. Essa concepção de identidade, na verdade, não tem nada a ver de fato com a concepção que se tinha nessas sociedades. É uma importação da Europa Ocidental que foi tão assimilada que tomou o lugar das concepções que tínhamos antes. Porque a concepção de “identidade” que existe na África, como na maioria dos povos, é uma concepção pluriversal. Amadou Hampâté Bâ, que é um grande escritor do Mali, dizia que, quando ele chegava na casa de sua mãe, ela toda vez perguntava à sua irmã qual era o Amadou que estava de fato ali.

Há um provérbio Bambara que diz: “As pessoas da pessoa são múltiplas na pessoa”. E é isso que encontramos nos Orixás de vocês. Não há um único Exu, uma Oyá, um só Oxoosi. Existem muitas versões diferentes. Como existem

muitas versões do mundo. Isso depende das relações que eles estabelecem, com quem eles estão em relação: com que outro Orixá, com que outro elemento, em que uso, em que contexto... E aqui a identidade se difrata de fato. Somos sempre nós, mas você tem de pensar a identidade como um motivo musical. Quando você pega um tema clássico de jazz, se ele é interpretado por Miles Davis, por Gilberto Gil, por Ella Fitzgerald, ou por uma banda de rock, não será de forma alguma o mesmo, será uma outra versão. Mas será sempre o mesmo tema.

A concepção que a gente tem de identidade, desde o início, é bastante musical. Por exemplo, nos cultos afro-brasileiros, afro-cubanos e haitianos nós encontramos essa pluriversalidade. O pluriverso habita o coração de cada pessoa. Cada pessoa é um pluriverso. Ela comporta uma multitude de elementos que são minerais, animais, humanos, vegetais e climáticos – pode ser a chuva, o relâmpago. É tudo isso, e é a combinação em movimento de tudo isso, que vai, a cada vez, resultar em uma pessoa diferente, de acordo com as combinações que estão em nós. E, ao mesmo tempo, nós não podemos nos tornar tudo e qualquer coisa. Porque, como qualquer matéria, a madeira ou a pedra, existem linhas de força, existem restrições sistêmicas. Porque senão aí é o pós-moderno, é o consumo da identidade.

Para mim, a marronagem é isso também. E a questão ética é muito importante. Porque o trabalho contra o sistema deve ser feito também dentro de si. Especialmente hoje, quando temos certo capitalismo pulsional, que é capaz de modular nossas pulsões graças a um monte de dispositivos de poder psíquico, que são produzidos para captar a nossa atenção, para moldar e antecipar nossos desejos. E é isso que torna difícil imaginar o futuro, porque isso coloniza o futuro. Hoje, não é só o passado que deve ser salvo, é também o futuro. E aí está a importância da opacidade. Se não conseguirmos ser opacos, cultivar nossa opacidade, como podemos causar um curto-circuito nas previsões feitas pelos sistemas algorítmicos

cos e incluindo nossas próprias previsões? Na nossa relação conosco, nós temos tendência de querermos nos programar. É aqui que é preciso se reconciliar com o que existe de mais vivo, que é incerteza, a imprevisibilidade, a indocilidade. A marronagem é uma concepção do vivo.

KF: Então, esta é a minha pergunta... A partir dessa conexão com a ideia de afro-fabulações, mas pensando no fabulista – o “afro” não é importante aqui. Quando Tavia Nyong’o fala de pessoas como Sun Ra ou de outros personagens negros que estão sempre inventando, criando simulacros, jogando com o simulacro de quem eles são, como uma forma de escapar de um certo aprisionamento das identidades, dos lugares que eles deveriam ocupar, isso ressoou muito para mim com o que você fala do construtor de fuga como alguém que produz o simulacro. E ainda quando você traz o Édouard Glissant para dizer que não é uma questão de verdadeiro ou falso, mas do vivo. E eu queria saber como podemos pensar em uma arte feita pelos subalternos, pelo Sul, pelas mulheres, que não esteja aprisionada por esta ideia de representação ou do realismo? Essa ideia de termos de dizer a verdade, ou falar da realidade, é uma ideia que muitas vezes fixa as artes negras, as artes femininas. Então, poderíamos pensar nessa ideia de arte viva para sair dessa dicotomia entre verdadeiro e falso, ou desse tipo de fixação?

DTB: Quando Glissant escreve: “nada é Verdade” – verdade com um “V” maiúsculo –, “tudo está vivo”, o que ele descarta, frustra, é precisamente a ideia que domina sempre nossas apresentações da verdade, que é a ideia de uma verdade única, universal – que deveria ditar nossa forma de ser. Essa é uma concepção completamente ocidental da verdade e completamente violenta, uma fonte de violência. Já que vamos chegar a confrontos muito violentos, qualquer que seja a afiliação do povo. Essa concepção da verdade leva inevitavelmente à violência. Enquanto existem apenas verdades

relativas, perspectivas. Porque a vida não repousa na verdade. A vida repousa mais em falsificações úteis. Aqui, eu “faço” um pouco o papel de Nietzsche. Seria preciso questionar, como Nietzsche, o que está por trás desse desejo pela verdade, que muitas vezes confundimos com a certeza. Existe o medo de viver. Queremos um mundo sem contradições, sem miragem, simples, sem diferença, sem mudança, um mundo que podemos controlar porque temos medo. Por trás da verdade, como é concebida, existe a morte, e isso é o niilismo.

O mais importante são essas ficções sérias, ficções úteis que nos levam a transformar o mundo. Não é uma questão de verdade, é mais uma questão de uma ética na verdade. São coisas tão simples como se eu aceitaria que me fizessem isso que eu faço ao outro. Essa verdade é simples. Se eu não quero que me façam o que eu estou fazendo, eu não devo fazê-lo. É uma verdade que está inscrita em um movimento dos vivos. E a relação que queremos quando dizemos uma música para agradecer a uma planta é da mesma ordem, é da ordem da reciprocidade. O que não exclui o conflito.

Voltando ao que já falamos, o que é importante não é encontrar exatamente os ancestrais. Eu sei que há muitos afrodescendentes nas Américas que querem a todo custo encontrar o ancestral de cinco séculos atrás. Mas mesmo se encontrarmos um ancestral, seria apenas uma parte de sua ascendência. Porque os africanos se movem. E mesmo a identidade que eles tinham na época não é mais a mesma que hoje em dia. Essa visão congelada da realidade, ela contamina tudo. O que produz a beleza, o interesse das culturas afro-diaspóricas das Américas, é tudo que elas criaram. E não o que elas reproduziram. Vocês não são clones da África. O seu valor não depende de fidelidade ao modo de vida que existe em Angola, ou no Congo ou entre os yorubas. São primos que evoluíram ao mesmo tempo que vocês. A capoeira por exemplo é uma criação brasileira, não é uma criação africana, não existe na África.

Não devemos ter uma visão reducionista da autenticidade

dade. O mesmo vale para uma visão da memória, da imaginação. Tendemos a dissociar memória e imaginação. A memória já é imaginação. Porque aquilo do que lembramos já não é mais. Assim, para lembrar, tivemos de imaginar o que foi. Foi preciso produzir imagens do que não é mais. É todo um processo de reinvenção a partir de traços do que aconteceu. Então não há imaginação sem memória. A imaginação sem memória produz coisas inconsistentes, como muitos produtos culturais, sejam músicas ou filmes. São inconsistentes porque não têm âncora nas memórias. Mas, ao mesmo tempo, uma memória sem imaginação dá folclore, dá fundamentalismo muçulmano. Produzimos uma visão fantasiada do passado, que é fossilizado. Isso cria novas intolerâncias, e isso é dogmatismo. E não há nada mais ocidental do que esse dogmatismo. Quando alguém é um dogmático em um movimento subalterno não é decolonizado. Quando reproduzimos o vocabulário acadêmico sem permitir que se fale de outra forma, não há nada mais ocidental.

E o apelo do que é chamado de marronagem é que não existe cibernética sem caça ao homem. O capitalismo é a caça ao homem, e onde vemos isso melhor é na escravização. Mas, hoje, é parecido. A linguagem utilizada no *marketing* de informática é uma linguagem de caça: rastro, rastreabilidade, perfil, é sempre capturar. Não há poder sem predação, na verdade. A marronagem é uma figura que nos ajuda a pensar, não nos dá soluções. Mas nos lembra que devemos encontrar maneiras de escapar, enquanto fazemos descarrilhar o sistema. E isso passa necessariamente pela criatividade.

Quanto da resistência não passou também por uma idiotice fingida, uma preguiça, um cansaço, uma doença inventada, tudo o que leva aos atos de sabotagem. Ou a reduzir o tempo de trabalho. Óbvio que isso não é a solução. Isso não leva a uma revolução. Mas, ainda assim, são resistências que existem, até hoje. Hoje, podemos gritar na rua, protestar. Mas, antes, não era possível. Então também não podemos julgar, dizer que eram apenas uns *uncles Toms*. Se eles tivessem

aberto a boca, eles seriam imediatamente mortos, torturados. Eles se viraram com o que eles tinham. Os contos são isso na verdade, são sempre histórias de animais fracos – como o coelho, a tartaruga, a aranha – que se aproveitam da pretensão dos mestres para pregar peças neles e os derrotar. Então isso quer dizer que a marronagem já existe nessas estratégias maliciosas, ao estilo de Exu.

KF: Eu pensei, enquanto você falava, sobre a ideia de improvisar na música, na dança, que, para mim, tem essa relação com o vivo. A gente não sabe quais serão os resultados. E tem essa indocilidade criativa na marronagem. E eu tenho duas perguntas.

Como podemos pensar nisso no domínio das criações artísticas, e, especialmente, pensando no cinema? Como podemos pensar nessa ideia do improviso, do que a gente não sabe? Eu penso na ideia de performance... E fiquei pensando se talvez fosse necessário que o cinema aprendesse um pouco com a dança, com as outras artes, as artes gestuais.

E no livro *Cosmopoéticas do refúgio*, você escreve algo sobre sair do domínio do visual, essa primazia ocidental de apreender o mundo pelo olhar, pela visão, e estar mais atento à escuta. E quando penso no cinema, a teoria do cinema é a teoria da imagem, do olhar, do visual. Há um pouco de teoria sobre a música e o som, mas a grande parte é sobre a imagem. Não que eu espere uma solução, mas queria te perguntar como podemos trazer essa cosmopoética e a escuta, e os outros sentidos para falar também sobre a criação audiovisual? Para, de alguma forma, também descolonizar mais nossa forma de pensar e de fazer cinema.

DTB: Foram coreógrafos que realmente me fizeram ter consciência da dimensão coreográfica do meu trabalho. Mas, para mim, o corpo marron é, antes de tudo, um corpo em movimento. E não há movimento de libertação sem libertação do movimento. É por isso que eu volto ao corpo como um tea-

tro de operações. É algo muito coreográfico. Qualquer gesto, quando vemos o gesto de semear ou o gesto de moldar uma cerâmica ou o gesto de forjar, todos esses gestos, quando são bem feitos, há uma beleza do gesto. Quando o gesto não é bonito, o produto também não é bonito. Então a coreografia está já nas práticas, no *savoir faire*. Muitas vezes, as coreografias, as danças vão retomar os gestos do cotidiano. Por exemplo, nas danças africanas existem gestos de sono, como em todas as danças. A dança sublima nossa relação com o mundo. Mas não a relação-mundo como um momento depois, relação com o mundo em nossas práticas, em nossos hábitos. Sejam os hábitos com os próximos, entre pessoas apaixonadas, com os pais... A marronagem é profundamente coreográfica.

O problema do Ocidente e do mundo globalizado – que é um mundo ocidentalizado, então estamos todos contaminados, mesmo que haja zonas mais protegidas – é que vemos as coisas da perspectiva de um corpo não ancorado. Um corpo que não está ancorado, que não está inserido de fato no seu meio. Isso começa a partir da perspectiva, com a paisagem. A paisagem no início são pinturas, e a perspectiva é também uma técnica teatral, que aparece no Renascimento. Existe essa ideia de ponto de vista, que é o ponto de vista universal. É o ponto de vista do mestre, o ponto de vista do humano universal. Para sair dessa relação ao meio de vida que faz de nós os estrangeiros, os passageiros de uma nave espacial, de alguma forma, a dança ou a marronagem são importantes porque não é o ponto de vista de um corpo desancorado, é o ponto de vista de um corpo em movimento. É uma reconciliação com o mundo.

Então não é o cinema ou não é a imagem que eu critico em si, é essa relação com uma imagem que é de fato abstrata, desancorada dos outros sentidos e do meio da vida. Porque podemos muito bem produzir imagens que sejam imagens que cantam, imagens que tocam, imagens que têm um cheiro. Existem pintores ou cineastas que conseguem fazer isso. Então o problema é reencontrar a sinestesia. A

lyannaj dos sentidos. O nosso problema é que o que domina a nossa visão das coisas é precisamente a visão. Está vendo? Eu digo “a visão das coisas”. É um sentido que esmaga tudo, que é utilizado como um sentido da distância. Ser apenas um puro olhar é não ter sensibilidade. Falamos de um “olhar clínico”. Por exemplo, para torturar você tem que ser apenas o olhar. Se tivermos carne, se tivermos ouvidos, não podemos torturar alguém. Quando nos tornamos um olho puro, é também o olho do poder, da vigilância. Mas que é só um olho. E esse é o problema. A marronagem devolvendo o lugar de primazia para o corpo em sua totalidade e em sua inserção em um ambiente, no qual devemos abraçar o ciclo de mutações para poder melhor se camuflar e desaparecer, porque tem uma ecologia que está ligada, ajuda a pensar de outra forma a sua relação com o mundo.

KF: A última questão é sobre a opacidade do Glissant. No Brasil, recentemente, a ideia de opacidade em relação ao cinema, em relação à arte, sobretudo à arte não hegemônica, a arte subalternizada, está muito forte. Temos, por exemplo, o trabalho de uma curadora brasileira como Janaína Oliveira, que programou um seminário nos Estados Unidos – o Flaherty Seminar – a partir dessa ideia de opacidade no cinema. Já falamos um pouco disso, mas eu queria te perguntar como você vê esse momento em que as ideias de Glissant voltam à evidência. Pelo menos eu tenho essa impressão a partir do Brasil. Há cinco ou dez anos atrás o pensamento de Glissant não era tão debatido aqui. Há uma retomada, eu tenho minhas hipóteses, mas queria te escutar. Eu penso que essa ideia de opacidade nos diz muito sobre uma maneira de escapar das prisões de que falávamos, da ideia de transparência, escapar dessa fixação da identidade pela diferença. A opacidade é sobre a relação, sobre a vida, uma relação viva. E quando eu penso na arte é a possibilidade de criar relações que não são relações de dominação. Então não é sobre fazer um cinema negro que seja contra ou marcado pela diferença

de um cinema branco, mas sobre fazer um cinema negro que seja o que as pessoas negras que o fazem desejam. Eu penso nas relações em liberdade do Glissant. Queria te perguntar como vê essa discussão hoje.

DTB: Para mim, a questão da opacidade está ligada à poesia. Porque tudo é organizado, tudo é orgânico – eu mesmo sou alguém orgânico. O que Glissant chama de poética da relação, ele não inventa. Ele exuma da própria opacidade dos vivos, ele faz sair da própria opacidade das coisas vivas. É por isso que ele tinha uma paixão pelo mangue, porque não há nada mais opaco do que o manguezal. E essa opacidade é, ao mesmo tempo, a maneira como as linhas de crescimento, de decomposição, se cruzam. Esse entrelaçamento dessas linhas é a nossa própria opacidade. O manguezal, ele está em nós. Então qualquer que seja o ato de criação, a área de criação, seja na literatura, seja no cinema, seja na pintura, na dança e assim por diante, é necessário aproveitar essa opacidade. É a única fonte de autenticidade. Porque se a gente é íntegro, é necessário parar de se perguntar se somos fiéis à nossa herança yoruba, ou de outro lugar. O que eu fiz não foi me perguntar se eu seria fiel ao legado do meu pai. Eu fiz vários desvios. Mas, finalmente, eu sou fiel.

Falando de indocilidade, eu me chamo Touam Bona. Quando eu fui para a República Centro-Africana, o país do meu pai, eu fiz várias perguntas sobre a minha família para compreender os percursos. E eu perguntei qual é o significado do meu nome. E uma tia me disse que Touam Bona era a forma como chamavam o meu avô. Era parte de uma frase que queria dizer: “ninguém me comanda”. Porque ele era alguém que estava no exército colonial e ficava o tempo todo desobedecendo. Ele foi para a prisão, onde quase foi parar no pelotão de execuções. Ele era uma pessoa bem surpreendente, de fato. E por isso o chamaram de “ninguém me comanda”. E aí você entende que você não necessariamente escolhe. As linhas de força, as linhas de fuga já estavam lá na matéria

da minha existência. Não foi à toa que eu fiquei fascinado pela indocilidade dos marrons. O povo do meu pai não é um povo com um reino, com um império – como os malês ou os ashantis. Era um povo como tantos povos que havia na África ou na Amazônia, povos apátridas, com federação de aldeias. E, muitas vezes, esses povos foram os mais insubmissos porque eles não tinham o hábito de se curvar na frente de um rei – que fosse preto, branco ou amarelo. Eu não tenho nenhuma fascinação pelos faraós. Eu admiro a forma como, na cultura do meu pai, eles ficaram conhecidos como um dos povos mais raivosos daquela região. E que estive na origem da maior insurgência da África Central, que é chamada de Guerra de Kongo-Wara. Ou seja, seguindo sem me preocupar se eu era isso ou aquilo, eu tinha essa questão em mim. E se você tem essa necessidade em si, que te empurra a fazer algo, necessariamente o que você vai realizar será justo. E você realmente vai reunir-se por ressonância com aquilo a que você está ligado, sua matriz.

Então aí está, você não pode decidir de saída que fará um filme afrofeminista, por exemplo. Para mim, esse não é um bom procedimento. É melhor se apoiar em si, e de alguma forma o afrofeminismo vai se desdobrar. É aí que é preciso ter confiança em outras forças e sair de uma visão que reduz o espírito à consciência, à consciência reflexiva que temos das coisas. A opacidade também é essa relação consigo. Eu não necessariamente sei o que se passa em mim ou controlo, mas, se eu sinto um sopro, uma força, eu vou talvez seguir esse movimento. E realizá-lo com a maior integridade possível.

A opacidade é a poesia. Uma das melhores maneiras de decolonizar é destacar a criatividade da linguagem, que me permite inventar novas formas de expressar as coisas. Porque a cada vez nós seremos capturados. A crioulização foi capturada. A cosmopoética vai ser capturada. Então é por isso que eu não me importo. A cosmopoética não é um fetiche. Porque eu sei que vai ser capturada. O capitalismo pós-moderno é isso. Não é só uma questão dos brancos. Os capitalistas negros

fazem a mesma coisa. É todo esse sistema ferrado, que é principalmente branco. Mas, se você coloca um capitalismo negro, será parecido. O neoliberalismo mata o futuro precisamente absorvendo e fagocitando tudo. Então é necessário dançar. E dançar não é somente dançar com o corpo, é dançar com a língua, é dançar no pensamento, é dançar para não estar nunca lá onde eles acham que nós estaremos. E eu acho que isso é estar vivo. É ser fiel à incerteza, à imprevisibilidade da vida, no momento em que a programação de condutas em tempo real está prestes a se tornar uma realidade. É isso que quer o sistema do cibercapital, é a programação em tempo real de nossas condutas, de nossos comportamentos, fazer de nosso futuro um produto preditivo que será vendido para as empresas, para as agências de segurança.

KF: E voltamos de onde partimos, quando eu perguntei sobre como criar resistência, as resistências que podem ser micro...

DTB: As resistências podem ser micro, mas existem momentos que se for necessário fazer uma barricada, a gente faz a barricada.

KF: Certamente! A gente precisa da barricada agora (risos).

DTB: Nós precisamos. Mas é necessário pensar com cuidado porque às vezes eles próprios esperam que a gente faça a barricada. E aí...

KF: É complicado.

DTB: Sim, é complicado.

KF: Vamos esperar o momento e faremos as barricadas!... Obrigada pela entrevista.

DTB: Obrigado a você por essa bela troca e questões pertinentes. E coragem! Porque eu sei que está realmente difícil a situação de vocês.

Uma coisa que eu não compreendo. O pouco que a gente vê do Brasil, quando é verdade que a maioria dos afrodescendentes estão no Brasil, estatisticamente. Eu estive aí alguns meses antes ou depois (não lembro) que um helicóptero atirou em uma favela do Rio com uma Kalashnikov. Quando acontece nos Estados Unidos, no mundo inteiro acontecem manifestações. É aí que há um problema. Isso quer dizer que mesmo quando a gente é decolonial, há um problema de Norte e de Sul. Ok, somos "subalternos do Norte". Mas, será que as vidas negras do Sul têm o mesmo valor que as vidas negras do Norte? Não, não têm o mesmo preço. E isso que a gente critica nos outros, é necessário que também sejamos capazes de estar vigilantes, como nós também somos diante das pessoas que estão em posições geopolíticas ou sociais subalternas em relação a gente.

É complicado. E é por isso que temos de, a todo custo, sair do moralismo. O que me incomoda em muitas abordagens dos EUA, e não apenas afro, estadunidenses no geral, é o prisma moral. É preciso questionar o financiamento também de todo o mundo universitário americano pelas fundações, que trazem um prisma moral e individualizante. A gente tem alguém como Arundhati Roy, uma grande escritora indiana, que fez essa pergunta em *Capitalism: A Ghost Story* na época do "pós-colonial". É preciso sempre uma crítica da crítica, como diz o marxismo. Mas sem se rasgar. Bom, é isso.



Nascido em Paris, de pai centro-africano e mãe francesa, **Dénètem Touam Bona** faz parte dos autores “afropeus”, de identidade fronteiriça, que buscam construir pontes entre mundos que torcem, ainda hoje, a “linha da cor”. Colaborador regular do Institut du Tout-Monde (centro dedicado à obra de Édouard Glissant), é autor de três ensaios filosóficos e literários: *Fugitif, où cours-tu?* [Fugitivo, para onde corre?], *Cosmopoéticas do Refúgio* e *Sagesse des lianes. Cosmopoétique du refuge I* [Sabedoria dos cipós. Cosmopoéticas do Refúgio I]. Em suas obras e projetos, Dénètem Touam Bona busca fazer da “marronagem” (a arte da fuga e evasão dos escravizados) um objeto filosófico por si só, uma experiência utópica a partir da qual se possa pensar o mundo contemporâneo. Nos últimos anos, ele tem colaborado regularmente em projetos criativos, principalmente como dramaturgo e no campo da dança, além de ter curado a exposição coletiva *A sabedoria dos cipós* (2021-2022), no Centre Internationale d’Art et du Paysage de Vassivière, em que busca implementar um “refúgio cosmopoético”.



Kênia Freitas é pesquisadora e crítica de cinema. Fez estágios de pós-doutorado em Comunicação na UCB (2015-2018) e na Unesp (2018-2020). Doutora em Comunicação e Cultura pela ECO-UFRJ (2015). Realizou diversas curadorias, entre elas: “Afrofuturismo: cinema e música em uma diáspora intergaláctica” (2015), “Diretoras Negras no Cinema brasileiro” (2017-2018), sessão “PretEspaços” na LÂMINA — Mostra Audiovisual Preta (2021) e sessão “Movimentos fabulares” na mostra Cinema Brasileiro: Anos 2010, 10 Olhares (2021). Integrou as equipes curatoriais do IX CachoeiraDoc (2020) e Festival de Cinema de Vitória (2018). Escreve críticas para o site Multiplot!. Ministra cursos e oficinas sobre crítica, cinema negro, afrofuturismo e fabulações.

"There's No Liberation Movement Without Movement Liberation"

→ Interview With Dênêtem Touam Bona
→ By Kênia Freitas

The philosopher Dênêtem Touam Bona dedicates a great part of his creation to the perceptions about marronage, transtemporal processes highlighting escape and resistance tactics of subaltern people around the world. In this conversation we talked about the conceptions of fabulation, truth, opacity to speculate on the practices of continuing to flee, confronting and creating in the conjuncture of cyber capitalism and the rise of the far right. From the reinvention of oneself and ancestry to the most complex analysis of social-economic-racial situations, together with the philosopher, this conversation reflects on the force of indocile bodies anchored in the world-relation, material and spiritual.

Kênia Freitas: So, I considered we could begin talking about marronage and your research in relation to the escape and resistance historic process of enslaved people, in the past and also in relation to the current resistance forms to extractive and neoliberal capitalist logics. And, in this context, we can think about marronage as a way to create worlds and lives, yesterday and today... I would like to ask you a couple of things that are connected for me.

The first question is closely related to the Brazilian context, in which we can see a rise of authoritarianism in

institutional politics of Bolsonaro's government, a new attack on the native people – for instance, now there is the possibility of approval of temporary demarcation of their territories. It is something that will worsen the life and the possibility of land ownership for Brazilian native peoples. And we can also see the return of hunger as a daily reality for millions of Black and poor people in Brazil. Only to name a few among other very worrying problems in the present moment. In this scenario, what do you think about the possibilities of marronage, mainly from the point of view of resisting and escaping from it in a minor way? And I'm thinking about the most subtle, less openly declared expressions. How do you consider resistance in this scenario?

The other question would be thinking about marronage in a worldwide and Afrodiasporic point of view. How do you consider art's role as a possibility of refuge and resistance? Do you think we can talk about an Afrodiasporic art of marronage? Does such expression make sense?

Dênêtem Touam Bona: So, I don't know where to start. I can go back to how I found marronage because it is not an obvious expression. It is completely unknown, little recognized in France, and in most European countries, even

in the Americas, I think. There are places where it is better known. In Brazil, you know quilombo communities very well. But, in the West, in general, and even in the USA, for example, it's quite unknown. Where there is a white majority, it's completely unknown.

I was raised in Paris with a certain reading of History. When I was a child and people talked about enslavement it didn't interest me much. And, actually, I didn't hear a lot about colonization. It was also a sort of self-defense, considering we saw ourselves as black matter, some kind of abused black matter, tortured, reduced to the role of expiatory victim, playing this role as a commodity, as a work and commerce tool. It was nothing for me and I didn't have a relationship with it. I couldn't see the connection. My father, for example, who was an opposition political activist, who talked all the time about revolution, who held meetings, who edited newspapers... He had nothing to do with the image we were given of the colonized, of the Black people, especially from school.

And, at a given moment, I was working on a project about the working class and some friends showed me an interview with Daniel Maxim – he is a great writer from Guadeloupe – that spoke about marronage. It was the first time I heard about this word, and I read about different forms of marronage – from the small escapes of one or two days, to the great escapes that led to the creation of quilombo communities. When I heard about fugitive society, runaway enslaved people, rebel enslaved... It was like they had always lied to me, like they had cut the tongue of a part of history. And then, I wanted to know more. Especially, when he spoke in an interview about the Bushinengues, who were the maroons from Guyana. And it was even more staggering because Guyana is in France. Not totally in France, but it is a territory under French sovereignty. And in that place, there is a people who descended from rebel enslaved people, it was even more astonishing to know it. It made me leave for Guyana and there I found a job as a teacher. And I lived a year in maroon territo-

ry. And it made me work on my African side.

In one of the texts that is in "*Cosmopoéticas do Refúgio*", I speak about Tarzan. And it's a little like childhood memories transformed in a way it could relate to everybody. When I was in kindergarten, I was the only Black child – I was called *bamboula*, *bougnoule*... (pejorative words in French to designate a Black person). Well, all of it. I actually lived it. And I only wanted to be a child like any other, as all children. Blond, Black, red... actually this doesn't exist when we are children. When we face it at school, we discover ourselves as different, we discover ourselves as Black. But we only want to be a child like any other. So, for a large part of my childhood and youth I didn't worry about these issues. I, in some ways, ran away from my African side. And bumping into this interview I decided to leave for Guyana.

And I have nothing to do with the Antilles, Guyana, or the American continent. My father is from Central Africa, to be more precise, from the Central African Republic – a country that does not exist, well, a country that does not exist yet, that is disintegrated. Because it is a place with plenty of wealth. (I'm not going into details...) Anyway, as I come from a country that in some way does not exist, or does not exist anymore, or does not exist yet, this was the reason that made me look for myself through the diaspora. And, at the same time, I recognized myself more easily in the diaspora, concerning miscegenation matters, rather than with Africa directly. Because I am myself mixed, creolized, in a way.

So, this is the beginning. And it made me develop another way of reading history. Not only about enslavement, but also about colonization in general. We must understand that in all the places where there was enslavement, colonization, there was resistance. And if we do not talk about resistance, if we do not talk about marronage, about the successive rebellions, and so on, it's because history is not done. Since it's the master's point of view that prevails, the one with the biggest trigger, who has the biggest weapon, is the one who writes

history. To say it in short.

Besides, for me, it's necessary to think about the subaltern issue. It can be Amerindians, LGBT, women, whoever. Since we understand it, we can extend it to everything. What shows the universal dimension of this experience – at least the one I research. When I say universal, I mean pluriversal, a universal conjugated in plural, not monolithic as the dominant universal.

This matter of another reading of history is important, not only to say, “we have heroes too”. But in the construction of ourselves, of a self-worth. Because it is self-worth that comes first in the resistance. If we don't have self-worth, we can hardly fight. And it shows the importance of the construction of these fables by the master, that made us horrible in our own eyes. When [Frantz] Fanon says that violence detoxifies, he does not mean the violence of a machete blow to the master's head. He means firstly the violence against ourselves. The violence against the zombie, the enslaved, the rottenness that inhabits us, everything they made us swallow. It's about this violence he says to no longer tremble, no longer lower the eyes, no longer bend over, etc... And, as soon the opportunity arises, retaliate. So, there is this work of violence in the first place in relation to oneself. Violence in quotes, but which is a practice that does not let us be an object. Which is a way to give birth to oneself. There's no birth or rebirth without death. And everything I learned in Guyana made me feel I was more upright. I felt able to confront, to assert myself. There was something that was unlocked. It is only an example to say how important it is to create oneself other than as a victim. Our ancestors may have been victims of a lot of things, but they were not only victims. They are more than victims, otherwise we wouldn't be here.

We are not reduced as the product of a mechanics of dehumanization. There is an excess of life waiting. There is more than a life and a half. This is the ethics dimension and not only political, of a rereading of history, that makes it

possible to rebuild oneself. And, at the same time, we should not give in to resentment, not give in to the negative affects, actually. Because this is another way of the dominant power to triumph within us. When we see people as Mandela or even Malcom X – who was liquidated because at the end of his life he was making another turn, that was even more dangerous – are people that didn't give in to resentment. Even though they were determined, they were not afraid.

KF: While you were speaking, I was thinking about these life trajectories, the idea of telling your own history. Our trajectories, for example, are very different, and at the same time, very close. Because, at school, here in Brazil, they don't speak about resistance or life in enslavement, about not being victims only... Anyway, here, in Brazil, there is the saying that we need “to become Black” – this the title of a book by a Black Brazilian intellectual, Neusa Santos Souza. We are not born Black, it's necessary to raise awareness.

And what you said made me think of the idea of self-fabulation, because it's necessary that we recreate a history... Of course, there is the archive and the official history, but there are also things that we need to create, to invent. Because in some aspects we do not have access. I think about your history, you make this path of return, of ancestry – I don't know how to say it – not in Africa, but in Guyana. It's an invention, a creation of yourself, a creation of this collective and individual history of the subaltern. It reminds me of the idea of fabulation. And also, about what I have asked before about what we need to resist in the present. Because it was never easy, but we are in a historical moment that I think things are worse. Ten years ago we were on a path, and now we don't know if we will be in a democracy next week.

DTB: I understand, it's complex, but the situation in Brazil is more serious than in France or Antilles under French domination. There are urgent matters that arise such as to be

able to eat, to have access to medication and vaccines, etc... And also, the matter of living in your own land. Because, since his arrival, Bolsonaro gave free hand to the landowners, to companies, to miners to invade indigenous lands, quilombos. So, these are the life and death issues that arise immediately which you have to face. It's true that with Lula there were many things we could criticize in his politics, but it seems to me that hunger did not exist anymore. Maybe malnutrition, but not hunger. Hunger return is very sad. As well, this disguised genocide by denying access to treatment for marginalized populations, in particular Black and indigenous communities, but also the poor population in general.

But actually, the context is global, and it makes everything worse. Before, we could have hope in things in other places. But in fact, even in France, to a lesser degree, there's the return of some kind of hunger. Because nowadays there are many students in France who will line up in soup kitchens. It's not as hard as in Brazil, but it's only to say that even in the privileged North, there are situations that explode, that there are entire swathes of the population that are out of the care of the authorities, that are virtually abandoned. They are exposed to diseases, to the weather conditions, to homelessness. So, it's necropolitics. And on the other hand, there is a privatization, the rise of an impersonal governmentality, an algorithmic and cybernetic governmentality.

What we face nowadays, among the biggest challenges, is cybernetics, the system among systems. That our environments are "intelligent", with sensors, profile creators, trackers, biometric recognition devices and with all files. All of this is a huge weapon. And the best, in fact, isn't in the West, but in China - the future laboratory which is very scary. And it's true that if a government like Bolsonaro's, among others, put their hands on this... It's part of the things that scare us, things that are unprecedented. There was never as much power given to the ones who govern us, be it the State (that is a vague notion), or the forces of capital. In fact, it's increasingly

difficult to dissociate them. And the danger of a certain anarchism is that we concentrate a lot on the State, and forget that the forces that are taking the top are private ones. They are mini states in fact, as Google, as pharmaceutical companies, they are multinationals that increasingly rule us. We can see this in Europe. So, there is this and some legitimate discourses too. It's normal to be angry, it's normal not to trust the government. On the other hand, this proliferation of conspiracy discourses, where everything is mixed, it's another difficulty we face. This is a small diagnosis.

And because of this, we can't stay in a decolonial speech, in a certain decolonial speech. We can't stay focused only on the race issue. It's not to neglect, but we must analyze the mutations of powers that we face. Mutation in terms of everything that is robotic, cybernetic, genetic, urban planning. We must not abandon it and there's a tendency to abandon it. For example, someone like Fanon or Malcolm X, they had a precise knowledge about technological devices. I believe there's a lack of analysis nowadays and reflections that make diagnoses and say: here is the theater of operations. Because if we don't know the theater of operations, we can't act aptly. We can have the most beautiful ideas, but we won't deliver the blow where it's needed. Today we must strengthen our analytical and diagnoses capacity. To cut it, of course, with dreams, fabulation, with everything you want.

There are people like Michelle Alexander, who wrote "*The Color of Justice*". For me, it's one of the best examples of work made about the prison system in relation to private interests, the functioning of the courts, police, everything. She gives us a map of everything. And, at the same time, she records genealogy. She shows that it's not possible to think about prison in the USA without taking in consideration enslavement and how the prison replaced the enslavement system. It's this kind of work that we need too, besides the analysis of lack of representativeness in cinema or theater. It's important, but we're going to a world where the minori-

ty representation issue won't be the first issue maybe. It's important we are represented, but it shouldn't consume a lot of energy. Because: is it worth to be represented in a society with such rotten representational frameworks? And also, there are dangerous dynamics, because with the force of wanting to be represented we can also fall in a respectability dynamic, until we whiten our tradition. Reinvent a tradition to whiten everything that can seem wild. I do a certain caricature here to show the possible pitfalls of the representation issue.

And marronage must not be seen from an angle only. There are several possible forms. When I speak about marronage as an escape, I'm not against confrontation, I'm not against demonstrations. I highlight this kind of action because it's seldom valued. But it's hyper important. Because if we look at history as it happened, in general, it wasn't the great uproars that brought the decisive things. It was all the forms of micro actions, all the molecular resistances, all the furtive fugitive resistances that shook them, that made them run away, that created more and more gaps in the building and allowed that such rebellion resulted in something. It paves the way. For example, women are going to transmit what happened in terms of resistance using stories, tales and memories. A memory about the relationship with plants too, a practice of the relationship with plants. These are things that are not sensational, they're not a heroic image, they can't make a blockbuster, but they're indisputably more essential than the moment we go to the barricade and expose ourselves to gunfire. One doesn't exclude the other. We have to articulate all of this. And the problem is that we tend to make invisible all these one thousand and one ways to resist under a view that is too much virilized. So, if we notice how marronage works, it's a rather female resistance. Since our symbolic way to see these things, makeup, camouflage, disguise, deviation, all of them are associated to women.

I don't have a solution regarding the present days. But there is another marronage aspect that is important,

what we call *lyannaj* in the Antilles. The capacity to link many completely different elements and people. Because at that time, a quilombo community could have a fugitive of Congo origin, or Igbo, or Sakala, another was Hausa, sometimes Amerindians, sometimes Portuguese army deserters. Finally, it was necessary to do everything for a community to rise. It's interesting too. At that time, what was important for those people trying to recreate a marginal society wasn't to boast their identity Congo, Hausa or Sakala... No. For them, it was important to have a place, whatever the name. And it is in this context that fabulation is necessary, because we must create another future, another personality, another "identity". Marronage is also to get away from the fossilized identities. To get away from this conception, perpetuated in the subaltern movements, that essentializes identities.

There's a book named "*Zomia*", by James Scott – that is an anthropologist who did a whole work about Southeast Asia societies. They are furtive societies, that deliberately abandoned writing, rice cultivation, the plains, etc. to gain the heights, the forests, the mountains, all of it, and developed yam cultivation, of taro (that is like a manioc) so to escape. He makes a parallel with the maroon communities. These communities changed their names according to the interlocutors, or even changed their history. This is fabulation. Gypsies in Europe are communities that throughout the centuries have been living in a hostile environment. They learned to protect themselves, to flight, being mobile, producing fabulations. In each city they will have a different history. And, however, they're not prisoners of their fabulations. It doesn't mean they don't have any loyalty to their ancestors, to their way of life, etc. On the contrary, they just don't mix everything together. We can be loyal to a way of life without fossilizing in a presentation of ourselves.

There are some sub-Saharan Afrodescendants that became a kind of race prophets or essentialists. But what they forget is that African ancestors, that they believe to be

honoring, did not adhere to this vision that they defend in any way. This identity conception, in fact, there's nothing really to do with the conception they had in these societies. It's an importation from Western Europe that was so assimilated that it took the place of the conceptions we had before. Because the conception of "identity" that exists in Africa, as in most people, is a pluriversal conception. Amadou Hampâté Bâ, who is a great writer from Mali, said that when he arrived at his mother's house, she always asked his sister which Amadou was there in fact.

There's a Bambara saying: "The people of the person are multiple in the person". And it's what we found in your Orixás. There's not only one Exu, one Oyá, only one Oxossi. There are many different versions. As there are several world versions. It depends on the relationships they establish with whom they are in the moment: with other Orixá, with other elements, with which use, in what context... And here the identity really diffracts. It's always us, but you must think about the identity as a musical motive. When you take a jazz classical theme, if it is played by Miles Davis, by Gilberto Gil, by Ella Fitzgerald, or by a rock band, it won't be the same at all, it'll be another version. But it'll be all the same theme.

The conception we have about identity since the beginning, it's very musical. For example, in Afro-Brazilian, Afro-Cuban and Haitian cults we find this pluriversality. Pluriverse inhabits each person's heart. Each person is a pluriverse, she holds a multitude of elements that are mineral, animal, human, vegetable and climatic – it can be rain, lightning. It is all of this, and it is the moving combination of it all that will result in a different person, according to the combinations that are within us. And, at the same time, we can't become all and anything. Because, like any matter, wood or stone, there are lines of force, there are systemic restrictions. Because otherwise it's postmodernism, it's identity consumption.

For me, marronage is also this. And the ethics issue is very important. Because the work against the system must

be done within ourselves too. Especially nowadays that there is a drive capitalism that is capable of modulating our urges thanks to a lot of devices with psychological powers that are produced to catch our attention, to mold and anticipate our desires. And it becomes difficult to imagine the future because it colonizes the future. Today, it's not only the past that must be saved, it's the future, too. And there is the importance of opacity. If we don't get to be opaque, cultivate our opacity, how do we cause a circuit break in the predictions made by the algorithmic systems, including our own predictions? In our relationship with ourselves we have a tendency to want to program ourselves. And it's necessary to reconcile with what is most alive, which is uncertainty, unpredictability, indocility. Marronage is a conception of the living.

KF: So, this is my question... From this connection with the idea of Afro-fabulation but thinking about the fabulator – Afro isn't important here. When Tavia Nyong'o speaks about people as Sun Ra or other Black characters that are always inventing, creating simulacrum, playing with the simulacrum of who they are, as a way to escape from a certain identity imprisonment, from the places where they should be, it sounded to me as what you say about the escape constructor, as somebody who produces simulacrum. And also, when you bring up Édouard Glissant to say it's not a matter of true or false, but a matter of the living. And I would like to know how could we think about an art made by the subalterns, by the South, by women, which is not imprisoned by this idea of representation or realism? This idea that we have to say the truth, or to speak about reality, many times plaster the Black art, women's art. And if we could think about this idea of living art to get out of this dichotomy between true and false, or this kind of fixation?

DTB: When Glissant writes nothing is True – true with capital "T" – everything is alive, what he discards, frustrates, is the idea that always dominates our presentations of truth,

which is the idea of an unique truth, an universal truth – that should dictate our way of being. This is an entirely Western conception of truth and it is entirely violent, a source of violence. Since we are going to arrive at very violent confrontations, whatever people’s affiliation is. This conception of truth leads inevitably to violence. But there are only relative truths, perspectives. Because life doesn’t rest on the truth. Life rests more on useful falsifications. Here, I play Nietzsche’s role a little bit. It would be necessary to question, like Nietzsche, what is behind this desire for truth, that many times we confuse with certainty. There is the fear of living. We want a world without contradictions, without mirage, simple, without difference, without change, a world we can control because we are afraid. Behind the truth, as it is conceived, there is death, and it’s nihilism.

The most important are these serious fictions, useful fictions that lead us to transform the world. It’s not a matter of truth, it’s a matter of an ethics in the truth. They are so simple things like if I would accept for myself what I do to others. This truth is simple. If I don’t want them to do to me what I do to them, I must not do it. It’s a truth that is written in the movement of the living. And the relationship we want when we sing a song to thank a plant is of the same kind, it’s reciprocity. What does not exclude conflict.

Coming back to what we have said before, what is important is not exactly to find the ancestors. I know that there are many Afrodescendants in the American continent that want at all costs to find the ancestor of five centuries ago. But even if we find an ancestor, it would be only one part of your ancestry. Because Africans move. And even the identity they had at that time isn’t the same anymore. This frozen reality view, it contaminates everything. What produces beauty, the interest of Afrodiasporic cultures from the Americas, is everything they create. And not what they reproduced. You aren’t clones of Africa. Your value doesn’t depend on the fidelity to the way of life in Angola, or Congo or among Yorubas. They

are cousins who evolved at the same time as you. Capoeira, for example, is a Brazilian creation, it’s not an African creation, it doesn’t exist in Africa.

We must not have a reductionist view of authenticity. The same goes for a view of memory, of imagination. We tend to dissociate memory and imagination. Memory is already imagination. Because what we remember is no more. So, to remember we had to imagine what was before. It was necessary to produce images of what is no more. It’s a whole reinvention process from traces of what happened. So, there’s no imagination without memory. Imagination without memory makes inconsistent things, as many cultural products, like music or films. They are inconsistent because they are not anchored in memories. But at the same time, a memory without imagination results in folklore, results in Muslim fundamentalism. We make a fantasized vision of the past, that is fossilized. It creates new intolerances, and it’s dogmatism. And there’s nothing more Western than dogmatism. Somebody who is dogmatic in a subaltern movement is not decolonized. When we repeat academic vocabulary, without allowing others to speak in a different way, there’s nothing more Western.

And the interest of what is called marronage, is that there isn’t cybernetic without man hunting. Capitalism is man hunting, and enslavement is where we can see it the clearest. But it’s similar today. The language used in computer marketing is a hunting language: trace, traceability, profile, it’s always about capture. There’s no power without predation, in fact. Marronage is a figure that helps us to think, it doesn’t give us solutions. But it reminds us that we must find ways to escape, while we derail the system. And it works necessarily through creativity.

How much of resistance didn’t happen through a fake idiocy, a laziness, a tiredness, an invented disease, everything that leads to sabotage acts. Or to reduce time work. Obviously that isn’t the solution. It doesn’t lead to a revolution. But still, they are resistances that exist, until now. Nowadays we can

shout in the street, protest. But before, it wasn't possible. So, we can't judge, say they were only some *uncles Toms*. If they had opened their mouths, they would be immediately killed, tortured. They got by with what they had. That's what tales really are, stories about weak animals – as rabbits, turtles, spiders – that take advantage of the master's pretension to play tricks and defeat them. So, it means that marronage already exists in these sly strategies, Exu's style.

KF: I thought, while you were speaking, about the idea of improvising in music, in dancing, which for me has this relationship with the living. We don't know what the results will be. And there's this creative indocility in marronage. And I have two questions.

How can we think about it in the domain of artistic creation and, especially, when we think about cinema? How can we think about this idea of improvising, of what we don't know? I think of the idea of performance... And I was thinking if maybe it was necessary that cinema learns from dance, from other arts, the gesture arts.

And in the book "*Cosmopoéticas do refúgio*", you write something about getting out of the visual domain, this Western primacy of apprehending the world through the eyes, through vision, and being more attentive to listening. And when I think of cinema, cinema theory is the image theory, of the eye, the visual. There's a some theory about music and sound, but it is mostly about image. Not that I expect a solution, but I would like to ask how can we bring this Cosmopoetic and the listening, and the other senses to speak about audiovisual creation? To also decolonize, in some way, our way of thinking and making cinema.

DTB: It was choreographers that really made me be conscious about the choreographic dimension of my work. But, for me, the maroon body is, first of all, a body in movement. There's no liberation movement without movement

liberation. That's why I come back to the body as a theater of operations. It's something very choreographic. Any gesture, when we see the gesture of sowing, or the gesture of molding a pottery, or the gesture of forging, in all these gestures, when well done, there is a beauty of the gesture. When the gesture isn't beautiful, the product isn't beautiful either. Then choreography is already in the practices, in the *savoir faire*. Many times, choreography, dances will draw from day by day gestures. For example, in African dances, there are gestures of sleeping, as in all dances. Dance sublimates our relation with the world. But not the relation-world as a moment after, relation with the world in our practices, in our habits. Be it the habits with the closest ones, between people in love, with parents... Marronage is deeply choreographic.

The Western and globalized world problem – that is a Westernized world, so we are all contaminated, even if there are more protected zones – is that we see the things from the perspective of a non-anchored body. A body that isn't anchored, that isn't actually inserted in its environment. It starts from the perspective, with the landscape. The landscape in the beginning is about painting and the perspective is also a theatrical technique that appears in the Renaissance. There is this idea of point of view, that is an universal point of view. It's the master's point of view, the point of view of the universal human. To get out of this relationship with the way of life that makes us the foreigners, the passengers of a spaceship, in some way, dance or marronage are important because they are not the point of view of a non-anchored body, they are a point of view of a body in movement. It's a reconciliation with the world.

So, it's not the cinema or the image that I criticize, it's the relationship with an image that is in fact abstract, unanchored from other senses and ways of life. Because we can produce images that sing, images that touch, images that have a smell. There are painters and filmmakers who can do this. Then, the problem is to rediscover synesthesia. The

lyannaj of the senses. Our problem is that what dominates our vision of things is precisely the view. Can you see? I say, “the view of things”. It’s a sense that crushes everything, that is used as a sense of distance. Being just pure look is to not have sensibility. We talk about a “clinical eye”. For example, to torture someone, it has to be just the look. If we have flesh, if we have ears, we can’t torture anybody. When we become a pure eye, it’s also the eye of power, the eye of vigilance. But that is just an eye. And this is the problem. Marronage giving back to the body the primacy in its totality and in its insertion in an environment, in which we must embrace the mutation cycle to be able to better camouflage and disappear, because there’s an ecology that is linked here, it helps you to think about your relationship with the world in another way.

KF: The last question is about Glissant’s opacity. In Brazil, recently, the idea of opacity in relation to cinema, in relation to art, especially non-hegemonic art, subaltern art, is very strong. We have, for example, the work of a Brazilian curator like Janaína Oliveira, who programmed a seminar in the USA – the Flaherty Seminar – from this idea of opacity in cinema. We have talked a little about it, but I would like to ask you: how do you see this moment in which Glissant’s ideas are back to evidence. At least, I have this impression in Brazil. Five or ten years ago, Glissant’s thinking wasn’t so debated here. There’s a resurgence, I have my theories about it, but I’d like to listen to you. I think this idea of opacity tell us a lot about a way to escape from the prisons we were talking about, the idea of transparency, to escape from this fixation of identity through difference. Opacity is about relationship, about life, a living relationship. And when I think about art and the possibility to create relationships that are not domination relationships. So, it’s not about making a Black cinema that is against or marked by the difference from a white cinema, but about making a Black cinema that is what the Black people who make it want it to be. I think of the relationships in freedom

by Glissant. I’d like to ask you how you see this discussion nowadays.

DTB: For me the opacity issue is linked to poetry. Because everything is organized, everything is organic – I myself am somebody organic. What Glissant names as “poetics of relation”, he does not invent it. He exhumes from the very opacity of the living, he makes it come out of the very opacity of living things. This is why he had a passion for the mangrove because there’s nothing opaquer than mangrove. And this opacity is, at the same time, the way the growth and decay lines cross. This line intertwining is our own opacity. The mangrove is within us. So, whatever the creation act is, the creation area, whether in literature, or in cinema, in painting, or dance and so on, it’s necessary to take advantage of this opacity. It’s the only source of authenticity. Because if we’re righteous, it’s necessary to stop asking if we’re loyal to our Yoruba heritage or from somewhere else. What I have done was not to ask myself if I would be loyal to my father’s legacy. I made several detours. But, finally, I’m loyal.

Speaking about indocility, my name is Touam Bona. When I went to Central African Republic, my father’s country, I asked many questions about my family to understand the routes. And I asked about the meaning of my name. And an aunt told me, Touam Bona was the way they called my grandfather. It was part of a sentence that meant: “nobody commands me”. Because he was somebody who was in the colonial army, and he was always disobeying. He went to prison, where he almost made it to the execution squad. He was a quite amazing person, in fact. And because of this, they named him “nobody commands me”. And then you understand that you don’t necessarily choose. The lines of force, the lines of flight were already there in the matter of my existence. It wasn’t for nothing that I was fascinated by the maroon’s indocility. My father’s people are not a people with a kingdom, with an empire – as Malians or Ashantis. They were a people

as many people that there were in Africa or in the Amazon, stateless peoples, with federation of villages. And many times, these peoples were the most unyielding because they didn't have the habit of bending over in front of a king – whether Black, or white, or yellow. I have no fascination with pharaohs. I admire the way that in my father's culture they became known as one of the fiercest people from that region. And they were the source of the greatest insurgency in Central Africa, that is named the War of Kongo-Wara. In other words, as I followed without worrying if I was this or that, I had this issue within me. And if you have this need inside you that leads you to do something, what you will accomplish will necessarily be fair. And you will reunite by resonance with what you are linked to, your matrix.

So, here it is, you can't decide right away that you'll make an Afro-feminist film, for example. For me it's not a good procedure. It's better to lean on yourself, and in some way Afro-feminism will unfold. That's when it's necessary to have confidence in other forces and get out of the view that reduces the mind to consciousness, to the reflexive consciousness that we have about the things. Opacity is also this relationship with ourselves. I don't necessarily know what's going on in me or control it, but if I feel a blow, a force, maybe I'm going to follow this movement. And accomplish it with the greatest integrity possible.

Opacity is poetry. One of the best ways of decolonizing is to highlight language creativity, which allows me to invent new ways to express the things. Because at each time, we'll be captured. Creolization was captured. Cosmopoetics will be captured. So, that's why I don't care. Cosmopoetics isn't a fetish. Because I know it's going to be captured. This is what late capitalism is. It's not only an issue of the white ones, Black capitalists do the same thing. It's this whole screwed-up system, that is mainly white. But if you consider a Black capitalism, it'll be similar. Neoliberalism kills the future precisely absorbing and engulfing everything. So, it's necessary

to dance. And dancing is not only dancing with the body, it's dancing with language, dancing in the thinking, dancing for never being where they think we will be. And I think that's to be alive. It's to be loyal to uncertainty, to the unpredictability of life, in a moment that behaviour programming in real time is about to become a reality. That's what the cybercapital system wants, it's the programming in real time of our conducts, of our behaviors, to make our future a predictive product that will be sold to companies, to safety agencies.

KF: And we are back where we started when I asked about how to create resistance, the resistances which can be micro...

DTB: Resistances can be micro, but there are moments that if it is necessary to barricade, we will barricade!

KF: Of course! We need the barricade now (laugh).

DTB: We need it. But it's necessary to think carefully, because sometimes they expect us to barricade. And then...

KF: It's complicated.

DTB: Yes, it's complicated.

KF: Let's wait for the moment and we'll barricade!
Thank you for the interview.

DTB: Thank you for this beautiful exchange and pertinent issues. And be brave! Because I know your situation is really hard.

There is something that I don't understand. The little we see from Brazil, when it's true that most Afrodescendants are in Brazil, statistically. I was in Brazil some months before or after (I don't remember) that a helicopter fired against a

shanty town in Rio with a Kalashnikov. When it happens in the USA, there are demonstrations across the world. There is a problem there. It means that even when we are decolonial, there's a problem of North and South. Ok, we're "subaltern from the North", but does South Black lives have the same value of North Black lives? No, they don't have the same price. And what we criticize in the others, it's also necessary that we're able to remain vigilant, as we are in relation to the people who are in geopolitical or social position under ours.

It's complicated. And that's why we must at all costs get out of moralism. What bothers me in many USA approaches, and not only African Americans, but Americans in general, is the moral prism. It's necessary to question the financing of the whole US university world by the foundations, that brings a moral and individualizing prism. We have someone as Arundhati Roy, a great Indian writer who asked this question in "*Capitalism: A Ghost Story*" at the time of "post-colonial". It's always necessary a criticism of criticism, as Marxism says without tearing. Well, that's it.



150 Born in Paris, of a Central African father and a French mother, **Dénètem Touam Bona** is one of the Afropean authors, with a border identity, who attempts to build bridges between worlds that twist, even today, the “color line”. Regular collaborator of the Institut du Tout-Monde (center dedicated to the work of Édouard Glissant), he is the author of three philosophical and literary essays: *Fugitif, où cours-tu?* [Fugitive, where are you running to?], *Cosmopoéticas do Refúgio* [Cosmopoetics of Refuge], *Sagesse des lianes. Cosmopoétique du refuge I* [Wisdom of the lianas. Cosmopoetics of Refuge I]. In his works and projects, Dénètem Touam Bona aims to make “marronage” (enslaveds’ art of escaping and dodging) a philosophical object in its own right, an utopian experience from which to think the contemporary world. In recent years, he has regularly collaborated on creative projects, mainly as a playwright but also in the dance field, besides curating a group exhibition at the Centre Internationale d’Art et du Paysage de Vassivière, entitled *The wisdom of lianas* (2021-2022), in which he aims to put in place a “cosmopoetic refuge”.



Kênia Freitas is a film critic and researcher. She did post-doctoral internships (CAPES/PNPD) at graduate programs in Communication at UCB (2015-2018) and Unesp (2018-2020). She holds a PhD in Communication and Culture from the School of Communication of UFRJ (2015). She curated several film series, including: “Afrofuturismo: cinema e música em uma diáspora intergaláctica” (2015), “Diretoras Negras no Cinema brasileiro” (2017-2018), the “PretEspaços” program at LÂMINA – Mostra Audiovisual Preta (2021) e the “Movimentos fabulares” program at the “Cinema Brasileiro: Anos 2010, 10 Olhares” film series (2021). Freitas was part of the selection committees of the 9th CachoeiraDoc (2020) and Vitória Film Festival (2018). She is a film critic for the Multiplot! website and conducts courses and workshops on Black cinema, afrofuturism and fabulations.

Visões Quiméricas

Não pinto o ser
Pinto-lhe a passagem...
Montaigne

As florestas tropicais raramente oferecem pontos de vista desobstruídos – impossível dominá-las com o olhar! – e ao penetrá-las, o campo de visão é brutalmente reduzido, de tal forma o espaço é estriado pela profusão de vegetais e de formas indecisas. Os povos furtivos que ali vivem recorrem mais à escuta do que à vista, evoluindo em um mundo de correspondências em que o rodopiar de um matracão revela a passagem de uma anta, em que a melodia de um sabiá-verdadeiro sinaliza a presença de cajás. Este texto se inspira dessa lógica musical que, à imagem de um cipó, por suas voltas e desvios, entrelaça elementos heterogêneos. Não se trata de escrever sobre os cipós, mas com eles, atravessado por eles, movido por seus ziguezagues imprevisíveis, retorcido por suas torções improváveis, desorientado por seus arabescos a ponto de não saber mais quem fala em primeira pessoa, qual pessoa conjugar. Poderemos caminhar por essas linhas como uma selva, deixando-nos levar para uma fuga vegetal: uma ramificação de pistas que constituem tantas variações em torno de um tema que não cessa de se esquivar. Alguns caminhos mal são abertos e obrigam a voltar atrás, passar de novo por trechos já percorridos, mas que ao serem retomados em outro sentido ou em outra hora do dia assumem um aspecto completamente diferente. Mais do que certezas, um tremor ...

→ Dênêtem Touam Bona

“Do seio destas águas paradas e insalubres erguem-se florestas tão antigas quanto o mundo e tão embaraçadas de cipós que o homem mais forte e intrépido não saberia como penetrá-las.”
Abbé Raynal¹

Dizem que não há sabedoria sem medida. Ora, o cipó faz parte de uma desmedida: a dos titãs, as divindades primordiais dos primeiros tempos, um tempo de inocência e caos. Como uma planta tão desgrenhada como o cipó pode ser *sábida*? A menos que por sabedoria, nos referimos ao conhecimento clandestino e astuto que transparece nos contos e nas espertezas, nos teatros de sombra e nas acrobacias de Jako,² nas danças das enguias³ e nos grafites relâmpago dos fora-da-lei do metrô; todos esses passes de mágica que, com muito pouco, encantam as vidas daqueles que velam em não ser totalmente despossuídos.

1 Abbé Raynal, *Histoire philosophique et politique des établissements et du commerce des Européens dans les deux Indes*, Livro VII, capítulo 28 (1780).

2 Uma figura da comunidade 'malbar' (hindu) na Ilha da Reunião, que realiza acrobacias durante certos festivais rituais em honra de Hanuman, o deus macaco.

3 Danças realizadas pelos povos escravizados e libertos em Nova Torque (Mercado de Santa Catarina), no decorrer do século XIX, em troca de enguias ou dinheiro. Essas performances, que comportavam uma dimensão paródica em relação à ordem dominante, constituíram uma das principais matrizes dos espetáculos populares americanos. Os proletários brancos retomavam gestos negros com o intuito de construir uma identidade em oposição à cultura burguesa WASP. Ver : W.T. Lhamon, *Peaux blanches, masques noirs: Performances de blackface, de Jim Crow, hip-hop*, prefácio de Jacques Rancière, Zones Sensibles, 2021.

Do Caribe à Papua, o emaranhado inextricável de cipós obstrui a penetração colonial. Primeiro obstáculo à busca do Eldorado e ao regime das plantations, o cipó é a serpente, a hidra vegetal que, aos olhos do colono, faz de uma floresta virgem e tentadora um inferno verde. Composta de torções e contorções, a língua bifurcada das videiras só pode secretar a sabedoria de macaco: um conhecimento alegre que converte, no espaço de uma careta, a dor da opressão em ataques de riso. Longe de excluir a loucura, a sabedoria dos cipós a integra como um elemento motriz de seu ensinamento.

“O que é chamado de ‘sabedoria’ [na cultura popular] é definido como estratégia e astúcia. Mil formas de jogar/desfazer o jogo do outro, ou seja, o espaço instituído por outros, caracterizam a atividade sutil, tenaz e resistente de grupos que, por falta de um [espaço] próprio, têm de se virar dentro de uma rede de forças e representações já estabelecidas.”

Michel de Certeau⁴

154

Como nunca se endireitam, os cipós só podem inspirar uma sabedoria pérfida – inteiramente em artimanhas e jogos de máscaras – que ri do código de honra dos bravos cavaleiros. Da mesma maneira, a sabedoria dos cipós tem menos a ver com a diplomacia do que com uma arte de golpear praticada pelas criaturas as mais diversas (polvo, aranha, tartaruga, *banyan*, camaleão, etc.) e os “povos menores” de todas as épocas. Ao invocar a sabedoria dos cipós, estou apenas repetindo um gesto imemorial: tirar ensinamentos, sob a forma de um conto, das mil e uma táticas maliciosas do que é vivo.

Se escolhi o cipó como o assunto principal e a planta-totem deste ensaio, não é apenas para (des)jogar com certo imaginário colonial ou para me extasiar a respeito das propriedades botânicas desses vegetais filiformes, é antes de mais nada para prestar homenagem ao *lyannaj* (do crioulo

4 Michel de Certeau. *L'Invention du quotidien*, 1. Arts de faire, Gallimard, Paris, 1990, p. 35.

“lyan”, liane”) dos arquipélagos da Martinica e de Guadalupe: práticas de solidariedade e resistência que se inscrevem na experiência histórica da marronagem – as artes da fuga dos escravizados. Nas Américas e nas ilhas do Oceano Índico, a relação de cuidado com a terra está intimamente ligada, para os afrodescendentes, ao patrimônio dos “negros *marrons*”, à utilização libertadora da floresta como refúgio, como espaço de camuflagem e de reconstrução de si. Foi no início do século XVI, na ilha de Hispaniola (atual Haiti/Santo Domingo), que o termo “*cimarron*” (raiz da palavra francesa “*marron*”) foi utilizado pela primeira vez: referia-se a um animal doméstico que tinha fugido para voltar à vida selvagem. Por extensão, os colonos qualificavam os escravizados fugitivos de “negros *cimarrones*”. Portanto, a marronagem é um processo de reversão da domesticação⁵ que tira o seu fôlego da própria indocilidade do ser vivo. Do mesmo modo, por “floresta”, quero dizer menos de um “ambiente”, mas do impulso de uma vida arbustiva que sempre se opõe em nós ao movimento curvo da humilhação, da servidão forçada ou voluntária.

Sob os traços do cipó, essa é a relação na qualidade de pulsação e de linha de vida que desejo dar a ver. Mas antes de aprofundar o assunto, é importante precisar que, em termos botânicos, “cipó” não se refere a nenhuma categoria taxonômica rigorosa. Se fosse preciso desenhar um cipó, levando em conta as mais de 130 famílias de plantas que incluem espécies rastejantes e trepadeiras, o desenho deveria tomar emprestado seus traços tanto das palmeiras quanto das roseiras, samambaias, videiras, coníferas, etc. Portanto, no sentido “propriamente dito”, o cipó não existe: existe apenas num modo “figurado”. Contudo, é justamente o cipó enquanto figura, como tropo (do grego “tropos”, “volta”), como giros de linguagem e de mão, como gestos e movimentos do corpo, o qual estamos discutindo aqui. Por a figura ser um desenho

5 A primeira forma de descolonização, uma vez que o corpo é a primeira posição a ser libertada.

tirado dos traços mais notáveis de um rosto, uma paisagem, um animal, uma função política (a balança da justiça, a lua crescente, etc.), não parte de um dado, mas constitui um apelo à existência.⁶ Da mesma forma, o mestre do Kung Fu não está interessado na “realidade objetiva” do dragão, o que lhe interessa é de que forma esta figura quimérica opera em seus movimentos, modifica seu campo de forças e de percepção, amplifica as possibilidades de um corpo. O dragão não é símbolo nem substância, mas uma relação móvel entre uma multidão de elementos, como o movimento fluido e ondulatório da serpente (combinado à espiral infinita de suas mudas), como a ferocidade do tigre, como o poder alquímico do fogo, como o poder devastador e fertilizante do dilúvio, etc. É neste mesmo espírito que abordo o cipó, e a realidade do livro que você tem em mãos é, de certa “maneira”, apenas o efeito de sua existência “figural”.⁷ Combativa, essa entidade vegetal subverte imediatamente a mania colonial de classificar os vivos em etnias com fronteiras bem estanques. O cipó designa, portanto, menos um ser – uma identidade – do que uma certa forma de uma pulsação vegetal explorar e desenrolar um território à medida que avança, traçando vias inéditas e assegurando a correspondência entre uma multidão de estratos e habitantes da floresta.

Apesar de tomar emprestado seus traços de uma realidade biológica, o cipó não deixa de ser uma “quimera”, no sentido de que, como a cobra-trovão do Hopi (ameríndios do Arizona), a esfinge (rosto feminino/corpo de leoa/ asas de águia) dos gregos ou a Mami Wata (sereia) do Atlântico Negro, ele combina elementos heterogêneos, até mesmo contraditórios, em uma única figura. A vantagem da noção de figura (comparada à de “imagem”) é que ela mantém a relação com

6 Tomemos, por exemplo, a figura da cruz: ela pode ser inscrita tanto na vela de uma caravela quanto na organização de uma cidade colonial (como a “Santa Fé” da América Hispânica), ou ainda no gesto ritual dos fiéis cristãos. Uma figura representa menos do que ela opera.

7 Sobre as questões e usos de noção de figura, particularmente na dança, ver o excelente site: <http://www.pourunatlasdesfigures.net/atlas>.

o gesto: diz-se que um calígrafo ou um bailarino executam figuras, que essas figuras deixem ou não um traço duradouro em um suporte material. Eu não uso o cipó como representação ou símbolo, mas sim como uma daquelas máscaras africanas que só ganham vida à condição de serem decifradas e nos envolver, assim, com seus poderes. Os laços e nós feitos pelos cipós – no seio dos territórios que eles implantam enquanto ali se inscrevem – são semelhantes às fitas de Möbius em que avesso e direito, ficção e realidade, causa e efeito se enredam e condicionam mutuamente em um movimento de torção dos espaços-tempo. A noção de agência⁸ (capacidade de agir) das imagens ainda está presa a uma concepção mecânica de causalidade na qual Nietzsche viu uma “ilusão gramatical”⁹ e a sombra da teologia (Deus como causa primeira, como o primeiro agente de uma criação *ex nihilo*). Através do entrelaçamento dos cipós, trata-se também, portanto, de pensar sobre o emaranhado de agências: a “intra-ação”¹⁰ de seres humanos e outros seres vivos, de meios de vida, de artefatos, de imagens, etc.

Assim, meu uso do cipó obedece ao “princípio da quimera”:¹¹ o exercício de um pensamento de condensação ligado a uma certa experiência de ambiguidade visual. “Tubarão-tigre”, “cobra cipó”, “cipó-cobra”, “homem-rã”, “sapo-búfalo”, “macaco-aranha”, “peixe-lua”... Nossa linguagem está cheia de expressões quiméricas que testemunham o excesso da dimensão sensorial do vivo em nossas categorias

8 Alfred Gell, *L'art et ses agents – Une théorie anthropologique*, trad. Olivier Renaut et Sophie Renaut, Les Presses du réel, 2009.

9 “No passado, acreditava-se na ‘alma’, assim como na gramática e no sujeito gramatical.” Nietzsche, *Além do Bem e do Mal (Par-delà bien et mal)*, parágrafo 54.

10 “O neologismo ‘intra-ação’ se refere à constituição mútua de agências intrincadas”; “as diferentes agências não precedem, mas emergem de suas intra-ações”, explica Karen Barad. Ver: Yves Citton. “Cartographies lyannajistes et politiques monadistes” In: *Le Pouvoir des liens faibles*, CNRS Éditions, 2020, p. 155- 176.

11 Cf. Carlo Severi, *Le principe de la chimère (O princípio da quimera): Une anthropologie de la mémoire*, Rue d’Ulm, 2007.

de pensamento. Por ela proceder de um “ver como”, é sem dúvida a poesia que melhor expressa a dimensão quimérica de nossa experiência do mundo: posso ver o cipó como uma anaconda, como um umbigo cósmico, como o fluxo de um rio, como a seda da aranha, como a língua torcida do xamã, como o círculo em movimento da comunidade, como o fio de Ariadne ou até mesmo como o açoite de um chicote. Não se trata aqui de fazer uma separação entre as diferentes visões, mas, ao invés disso, brincar com a polifonia que essa figura condensa em si mesma. Ao longo do caminho em ziguezague que proponho, o cipó se desdobra como *imago agens*,¹² uma forma de inteligência artificial que permite incluir não somente os conteúdos, mas também as operações do pensamento, da memorização e da imaginação.

A sabedoria dos cipós é tanto têxtil quanto coreográfica. Têxtil, no sentido de que o cipó consiste, de certa forma, apenas em um jogo de cordas¹³ que, ao ligar “múltiplos pontos de vida”¹⁴ – macaco, aranha, Tarzan, cabelo, hidra, floresta, ressurgimento, *nègre marron*, plantation, etc. –, implanta constelações inéditas. Coreográfico, no que diz respeito à questão de passar de uma figura à outra, cultivando o seu suspense. Ora, esse movimento de transfiguração contínua – e de configuração dos corpos metamorfos – não é senão da dança. É exatamente pelo cipó ser uma entidade quimérica – um esboço, um movimento em suspensão – que ele é um chamado para retomar o fio, para reativar seus movimentos de subversão através de nossas próprias fugas.

Para além de sua dimensão crítica, este ensaio visa, finalmente, reabilitar os poderes do sonho e da poesia: a inteligência do sensível que retesa o arco-íris dos possíveis.

12 Imagem que atua devido a seu caráter impactante e paradoxal. *Imago agens* remete à construção de imagens operatórias, mapas e artefatos mentais, nas antigas artes da memória da antiguidade greco-romana.

13 Ver: Donna Haraway, *Vivre avec le trouble*, Des mondes à faire, 2020.

14 Expressão do filósofo Emanuele Coccia em *La vie des plantes*, Payot, 2016.

Nas cosmologias ameríndias, aborígenes e bantu, o sonho não se opõe à realidade, mas, ao contrário, constitui sua dimensão mais profunda: os contornos e as categorias se desvanecem, para dar espaço à corrente de metamorfoses. As práticas “indígenas” de sonhar não partem de um devaneio pitoresco, mas de uma forma de imaginação ética e plástica, que, longe de se opor à memória, traça nela, a cada momento, novas linhas de fuga, e assim a reconfigura, continuamente, em “imagem-ações” – *em quimeras*. Os sonhos, sejam eles diurnos ou noturnos, sonhos íntimos ou mitologias coletivas, oferecem a possibilidade de experimentar o *ponto de vida* de um pássaro, uma árvore ou um rio, e nos incitam, assim, a nos preocuparmos com o que está tanto além, quanto dentro de nós. É primeiro através dos sonhos que «percebemos» que só podemos viver em relação com outras inteligências terrestres. “Cosmo-poética” designa este diálogo obscuro, tecido de metáforas e gestos imprevistos, que mantemos, em momentos privilegiados, com o conjunto daquilo que vibra.

→ Ensaio de abertura do livro *Sagesse des Lianes* [Sabedoria dos cipós], de Dénètem Touam Bona, lançado em 2021, ed. Post-éditions, França.

Chimeric Visions

→ Dênêtem Touam Bona

I do not paint its being
I paint its passage
Montaigne

The tropical forests rarely offer unobstructed view-points – it's impossible to dominate them by looking! Once you are in, the field of view is brutally reduced, as the space is striped by the profusion of plants and undecided shapes. The sneaky peoples who live there turn to hearing more than to sight, evolving in a world of correspondences where the whirring of an antshrike reveals the passage of a tapir, where the melody of a cacao thrush signals the presence of yellow mombin fruits. This text draws on this musical logic, as a liana, which for its turns and twists interweaves heterogeneous elements. It is not about writing on the lianas, but with them, crossed by them, moved by its unpredictable zigzags, twisted by its improbable torsions, disoriented by its arabesques to the point of no longer knowing who is speaking within me, which person to conjugate. We can walk along these lines as a jungle, letting us drag ourselves to a vegetable fugue: a ramification of tracks constituting so many variations around a motive that never ceases to escape. Some paths are unclear and force us to retreat and pass instead by stretches already taken, but when walked in other direction or other time of the day, they take on a whole new aspect. Instead of certainties, a trembling...

“From the bosom of these stagnant and unhealthy waters rise forests as old as the world and so entangled with lianas that the strongest and most intrepid man would not know how to penetrate them.”

Abbé Raynal¹

It is said that there is no wisdom without measure. Now, the liana is part of an excessiveness: that of the Titans, the primordial divinities of the earliest times, a time of innocence and chaos. How can a plant as unkempt as the liana be wise? Unless by wisdom we mean clandestine and cunning knowledge that shines through short stories and wits, in shadow plays and Jako² acrobatics, the dances of the eels³ and the lightning graffiti of the subway outlaws; all these tricks that, with very little, charm the lives of those who care not to be entirely dispossessed.

159

1 Abbé Raynal, *Histoire philosophique et politique des établissements et du commerce des Européens dans les deux Indes*, Book VII, chapter 28 (1780).

2 A “malbar” (hindu) community figure in the Reunion Island, performing acrobatics during certain ritual festivals in honor of Hanuman, the monkey god.

3 Dances performed by the enslaved and freed enslaved in New York (Saint Catherine's market) during the 19th century in trade for eels or money. These performances, which had a parodic dimension in relation to the dominant order, constituted one of the main matrices of American popular entertainment. White proletarians took on Black gestures in order to construct an identity in opposition to the bourgeois WASP culture. See: W.T. Lhamon, *Peaux blanches, masques noirs: Performance du BlackFace, de Jim Crow au hip-hop*, trad. Sophie Renaut, preface Jacques Rancière, Zones Sensibles, 2021.

From the Caribbean to Papua, the inextricable tangle of lianas hinders the colonial penetration. The first obstacle to the Eldorado's search and the plantation regime, the liana is the snake, the hydra plant that, through the colonizer eyes, transforms the virgin and seductive forest into a green hell. All twisted and contorted, the forked tongue of the lianas can only secrete the wisdom of a monkey: a joyful knowledge that converts, in the space of a grimace, the pain of oppression into bursts of laughter. Far from excluding madness, the wisdom of lianas integrates it as one of the driving forces of its teaching.

"What is there called 'wisdom' [in popular culture] may be defined as a stratagem and as trickery. Innumerable ways of playing and foiling the other's game, that is, the space instituted by others, characterize the subtle, stubborn, resistant activity of groups which, since they lack their own [space], have to get along in a network of already established forces and representations."

Michel de Certeau⁴

160

As it never goes straight, the lianas can only inspire a treacherous wisdom – with all its stratagems and mask games – that laugh at the brave knights' code of honor. Thus, the wisdom of lianas is less a matter of diplomacy than the art of performing punches practiced by the most diverse creatures (octopus, spider, turtle, banyan, chameleon, etc.) and the "small peoples" from all times. By invoking the wisdom of lianas, I am only repeating an immemorial gesture: learning lessons, by form of a tale, of the thousand and one mischievous tactics of the living.

I choose the liana as the main reason and plant-totem of the text, not only to (un)play with a certain colonial idea or to go into raptures over the botanical proprieties of these filiform plants, but first of all to pay homage to *lyannaj* (from

creole "lyan", "liana") of the archipelagos of Martinique and Guadeloupe: practices of solidarity and resistance that are part of the historical experience of the marronage – the arts of fleeing enslavement. In the Americas and the islands of the Indian Ocean, the relationship of care with land is closely linked, among Afro-descendants, to the heritage of the "*nègres marrons*", the liberating use of the forest as a refuge, as a space of camouflage and self-reconstruction. It was in the early sixteenth century, on the island of Hispaniola (present-day Haiti/Santo Domingo), that the term "*cimarron*" (root of the French word "*marron*") was used for the first time: it referred to a domestic animal that had fled to return to nature. By extension, the settlers called the fugitive enslaved people "*negros cimarrones*". Thus, marronage is a de-domestication⁵ process, which takes its breath from the very indocility of the living. Also, by "forest" I mean not quite an "environment" but the impulse of a bushy life that always opposes itself in us to the curve movement of humiliation, forced or voluntary servitude.

Under the liana features, it is the relationship as pulsation and lifeline that I wish to reveal. However, before going any further, a precision is essential: in botanic terms, "liana" does not refer to any strict taxonomic category. If a liana were to be drawn, considering the more than 130 plant families that include creeping and climbing species, the drawing would have to borrow its characteristics from palms, rosebushes, ferns, vines, conifers, etc. So, in the "proper" sense, the liana does not exist: it exists only in a "figurative" mode. Yet, it is precisely the liana as a figure, as a trope (of greek "tropos", "tour"), as language turn and hand tricks, as gesture and body movements that we discuss here. Because the figure is a sketch from the most apparent features of a face, a landscape, a political function (the scales of justice, the crescent moon, etc.), it is not part of a data, but it constitutes an appeal

⁴ Michel de Certeau, *L'Invention du quotidien*, 1. Arts de faire, Gallimard, Paris, 1990, p. 35.

⁵ The first form of decolonization, since the body is the first position to be liberated.

to existence⁶ The Kung Fu master is not interested in the “objective reality” of the dragon, what is important is the way that this chimeric figure operates in his movements, modifies his force field and perception, amplifies what a body can do. The dragon is not a symbol nor a substance, but a moving relation between a multitude of elements, as the wavy and fluid movement of the snake (combined with the infinite spiral of its sloughings), like the ferocity of the tiger, like the alchemical power of fire, like the devastating and fertilizing power of the deluge, etc. It is in this same spirit that I approach the liana, and the reality of the book you hold in your hands is, in a way, just the effect of its “figural” existence.⁷ Rebellious, this vegetable entity subverts immediately the colonial mania of rating the living in ethnical groups with stationary borders. The liana designates less of a being – an identity – than a certain form of vegetable pulsation to explore and unfold a territory as it advances, tracing new paths and ensuring correspondence among a multitude of forest strata and its inhabitants.

In spite of borrowing its features from a biological reality, the liana is no less than a “chimera” in the sense that, like the Thunder Snake of the Hopi (Arizona Amerindians), the Sphynx (female face/lion body/eagle wings) of the Greeks, or the Mami Wata (mermaid) of the Black Atlantic, it combines heterogeneous, even contradictory, elements into a single figure. The advantage of the notion of figure (compared to that of “image”) is that it maintains the relationship to gesture: it is said that a calligrapher or a dancer executes figures, and these figures may or may not leave an enduring trace on a material medium. I do not use the liana as a representation or symbol, but rather as one of those African masks that only come to life if they are deciphered and thus involve us by their

6 Let’s take the cross figure as an example: it can be inscribed on the sail of a caravel, or in the organization of a colonial city (such as the many “Santa Fe” in Hispanic America), or still in the ritual gesture of the religious Christian. A figure represents less than it operates.

7 About issues and uses of the figure notion, particularly in dance, see the excellent website: <http://www.pourunatlasdesfigures.net/atlas>

powers. The loops and knots made by the lianas – within the territories they unfold as they inscribe themselves there – are similar to a Möbius strip where inside and outside, fiction and reality, cause and effect entangle and condition each other in a torsion movement of space-time. The notion of agency⁸ (ability to act) of images is still caught in a mechanical conception of causality in which Nietzsche saw a “grammatical illusion”⁹ and the shadow of theology (God as the first cause, as the first agent of an ex nihilo creation). Therefore, through the interweaving of the lianas, it is also a matter of thinking about the entanglement of agencies, the “intra-action”¹⁰ of human beings and other living beings, of living environments, of artifacts, of images, etc.

Thus, my use of the liana obeys the “chimera principle”:¹¹ the exercise of a condensation thinking linked to a certain experience of visual ambiguity. “Tiger-shark”, “liana-snake”, “snake-liana”, “human-frog”, “toad-buffalo”, “spider-monkey”, “moon-fish” ... Our language is bursting with chimeric expressions that testifies the excess of the sensorial dimension of the living in our thinking categories. Since it proceeds from a “see as,” it is arguably the poetry that best expresses the chimerical dimension of our experience of the world: I can see the liana as an anaconda, as a cosmic navel, as the flow of a river, as the silk of the spider, as the twisted tongue of the shaman, as the moving circle of the community,

8 Alfred Gell, *L'art et ses agents – Une théorie anthropologique*, trad. Olivier Renaut et Sophie Renaut, Les Presses du réel, 2009.

9 “In the old days, people used to believe ‘in the soul’, as they believe in grammar and the grammatical subjects.” Nietzsche, *Beyond Good and Evil*, paragraph 54.

10 “The neologism ‘intra-action’ refers to the mutual constitution of interlocking agencies”: “the different agencies do not precede but emerge from their intra-actions” explains Karen Barad. See: Yves Citton. “Cartographies lyannajistes et politiques monadistes”. [Lyannajist cartographies and monadist politics]” in *Le Pouvoir des liens faibles* [The Power of Weak Ties], CNRS Éditions, 2020, p. 155- 176.

11 See Carlo Severi, *Le principe de la chimère: Une anthropologie de la mémoire* [The chimera’s principle: An anthropology of the memory], Rue d’Ulm, 2007.

as Ariadne's thread, or even as the stroke of a whip. The point here is not to decide between the different views, but otherwise to play with the polyphony that this figure condenses within itself. Along the zigzag path I propose, the liana unfolds as an *imago agens*,¹² a form of artificial intelligence that allows figuring not only the contents, but also the operations of thought, memorization, and imagination.

The wisdom of lianas is both textile and choreographic. It is textile in a way that the lianas consist of, in a sense, a game of strings¹³ that, by connecting multiple points of life"¹⁴ – monkey, spider, Tarzan, hair, hydra, forest, resurgence, "*nègre marron*" plantation, etc. – implements new constellations. It is choreographic, as it is a matter of switching from a figure to another, while the suspense is cultivated. Now, this movement of continuous transfiguration – and the configuration of the metamorphosed bodies – is no other than that of dance. It is precisely because the liana is a chimeric entity – a sketch, a movement in suspense – that it is a call to retake the thread, to reactive its movements of subversion through its own escapes.

Beyond its critical dimension, this piece aims to rehabilitate the powers of dream and poetry: the intelligence of the sensitive that binds the rainbow of possibilities. In Amerindian, Aboriginal, and Bantu cosmologies, dream is not opposed to reality, but, on the contrary, it constitutes its deepest dimension: contours and categories fade away, leaving room for the current of metamorphosis. The "indigenous" practices of dreaming are not a matter of picturesque reverie, but a form of ethical and plastic imagination, which, far from opposing memory, traces new lines of flight in it at each time,

and thus reconfigures it, continuously, into "image-actions" – into chimeras. Dreams, whether in daytime or nighttime, intimate dreams or collective mythologies, offer the possibility of experiencing the *point of life* of a bird, a tree, or a river, and thus incite us to concern ourselves with what lies both beyond and within us. It is with dreams that we first "realize" that we can only live in a relation to other terrestrial intelligences. "Cosmo-poetics" designates this obscure dialog, woven of metaphors and unforeseen gestures that we maintain, at privileged moments, with the ensemble of what vibrates.

→ Opening essay of the book *Sagesse des Lianas* [Wisdom of the Lianas], by Dénètem Touam Bona, 2021, Post-éditions, France.

¹² Image that acts due to its striking and paradoxical character. *Imago agens* refers to the construction of operative images, maps and mental artifacts, in the ancient Greek and Roman memory arts.

¹³ See: Donna Haraway, *Vivre avec le trouble*, Des mondes à faire, 2020.

¹⁴ Expression of philosopher Emanuele Coccia in *La vie des plantes*, Payot, 2016.

Elogio À Indocilidade

“Fugir não é absolutamente renunciar a ações, nada mais ativo que uma fuga. É igualmente fazer fugir, não obrigatoriamente os outros, mas fazer fugir algo, fazer fugir um sistema como se arrebenta um tubo.”

Gilles Deleuze, *Diálogos*.

Se você realmente quer saber o que é marronagem, não procure em um dicionário. Apenas mantenha os seus olhos e ouvidos bem abertos. Porque os *marrons* não estão enterrados nos livros de história, eles continuam a viver entre nós; quase imperceptíveis, uma vez que só persistem em ser quando desaparecem.

O aparelho da escravização só pode funcionar capturando os corpos que escraviza. Fugir é, portanto, provocar curtos-circuitos: opor um vácuo a qualquer captura. A deserção já é um ato de sabotagem. Sob a proteção da lua, os marrons (*nègres marrons*) inventaram assim táticas complexas de contracaptura; toda uma arte de desaparecimento que também é uma arte de metamorfose. Em *L’esclave vieil homme et le molosse*, Patrick Chamoiseau descreve admiravelmente os subterfúgios usados por um escravo fugitivo: “*Minha preocupação, durante a minha escapada, era frustrar o seu faro. (...) Eu costumava me cobrir com formigas Santi que povoavam os cipós doces e com grandes cupinzeiros que viviam de raízes mortas. Usava folhas de vetiver, ninhos de manicou, lama quente que cheirava a mistério. (...)*”

→ Dênêtem Touam Bona

Eu esperava me dissolver nessa alma vegetal.” Fundir-se com a natureza, uma das táticas básicas da *Arte da Guerra* (Sun Tzu), é abraçar o ciclo de suas mutações. Os marrons são ninjas negros que dominam perfeitamente essa arte de autodissolução.

À maldição da escravização, os marrons respondem com contrafeitiços poéticos...

Indissociáveis da marronagem, as técnicas de camuflagem se estendem também para a maneira pela qual os escravizados torcem a língua do mestre. Ao submeter o francês a variações polifônicas, a língua crioula pode cifrar, codificar, encriptar os pensamentos mais subversivos. À maldição¹ da escravização, os marrons respondem com contrafeitiços poéticos: o que os afro-cubanos chamam de “mambos” (cantos rituais bantu, a se distinguir de sua versão comercial). Além disso, quando você dança *Las siete potencias* (os “sete poderes”, um padrão de salsa), você dança, sem saber, com os Orixás: essas divindades africanas – Chango, Elegua, Obatala, Ochun, Ogun, Orula, Yemaya – que os afrodescendentes convocavam, através dos mambos e ritmos das congas (tambores), para acionar cada uma de suas insurreições. O desencadeamento rítmico dos corpos sempre precede o “des-encadeamento” da revolta. Originalmente, todo o ritmo é o ritmo de uma corrida:

¹ Nota do autor: o Mito de Cam é um uso ideológico da Bíblia para justificar a escravização de pessoas negras.

o bater dos pés no chão, as batidas do coração sob o peito, o bater das mãos sobre a pele esticada. É, primeiro, por meio do ritmo que o africano deportado traça uma linha de fuga.

YO NKANGA MUNDELE: AMARRAR OS “BRANCOS”

De acordo com Martin Lienhard,² a expressão “Nkanga mundele” tem uma longa história na cultura oral bantu. Por volta de 1660, o Rei do Kongo, então em guerra com os portugueses, já falava de “amarrar os brancos” (impedi-los de prejudicar). Hoje, em Cuba, nas canções dos paleros (seguidores da religião afro-cubana de Palo Monte), “Mundele” tornou-se sinônimo de inimigo em geral (independentemente da “cor”). Proferida pela Tata Nganga (sacerdote), a oração “Nkanga mundele” acompanha o ato mágico pelo qual “amarra-se” os quatro cantos do local onde realiza-se a cerimônia sagrada. Este último torna-se, assim, um espaço protegido, uma espécie de refúgio marrom, ao abrigo de olhares indiscretos e da intervenção policial (culto por um longo tempo proibido).

² Nota do autor: *Le discours des esclaves de l'Afrique à l'Amérique latine*, éd. L'Harmattan.

Yo nkanga yo nkanga mundele
Eu amarro, eu amarro o branco

Licença Sambianpungo
Com a permissão de Nzambi-a-mpungu (Deus Bantu)

Va nkangando para lo que estorba
Eu amarro o que quer que esteja no caminho

Embele sucio no me corta
Faca suja não vai me cortar

Cabo ronda no me ronda
Guarda não vai me virar

Vai se eu ronda não me wiri
E se ele me virar, ele não vai me ouvir

Qualquer fuga gera um ciclo de metamorfose: em sua muda, o *marron* deixa sua pele e sua mentalidade de escravizado; sua docilidade...

Marronar é dissolver não só as correntes que atrapalham os nossos movimentos, mas também aquelas invisíveis e insidiosas que atrapalham o nosso espírito: as correntes da humilhação. Na *plantation*, o som da palavra “negro” resume a vergonha de ser “negro”. “Negro, carregue isso!”, “Negro, venha por aqui!”, “Negro, de joelhos!”, “Negro!...”: um latido que “denigre” (do latim *denigrare*: enegrecer, sujar) e desumaniza tanto o senhor quanto o escravo.

“QUEM TE ENSINOU A SE ODIAR?”

“Quem te ensinou a odiar a cor da sua pele?
Quem te ensinou a odiar a textura de seu cabelo?
Quem te ensinou a odiar o formato do nariz e dos lábios?
Quem te ensinou a se odiar da cabeça aos pés?
Quem te ensinou a odiar o que Deus fez de você?”

Discurso de Malcolm X (trecho),
5 de maio de 1962, Los Angeles.

Desta cor odiada, *negro* (que, em espanhol, significa a cor preta), o marron é o emblema de sua liberdade e de sua dignidade reencontrada. Qualquer fuga gera um ciclo de metamorfose: na sua muda, o marron deixa a sua pele e a sua mentalidade de escravizado; sua docilidade... nenhuma emancipação é válida sem a emancipação da mente. Frederick Douglass (um ex-escravizado fugitivo, pensador e político afro-americano) foi convencido disso, ele que viu no acesso à escrita e ao conhecimento em geral a “primeira revolução de escravos”.

“Até que os leões tenham os seus historiadores, as histórias de caça sempre glorificarão o caçador.”

Se há uma lição dessas histórias dos marrons, certamente não é a do “ressentimento”, de um lado (nos “negros” reduzidos ao status de vítima), e o “arrependimento”, do outro (entre os “brancos” reduzidos à condição de opressores), mas sim uma lição de liberdade e esperança. A situação de dominação, seja ela qual for, sempre encerra possibilidades de resistência, de ação, de criação. Se a questão da marronagem é fundamental, é porque permite uma releitura da história da escravização e da colonização em geral, do ponto de vista dos “colonizados”. Fazer a história da marronagem significa, portanto, atribuir uma voz e um rosto àqueles que a historiografia oficial mantém em silêncio e nas sombras – o que é evidenciado pela ignorância da grande maioria dos franceses sobre essas questões e a persistência de preconceitos relativos à docilidade dos escravos. A história da marronagem só pode, portanto, ser uma “contra-história” da escravização, uma história que finalmente faz justiça aos atores nas sombras descendentes – escravizados, libertos, quilombolas, indígenas – e a seus descendentes. Porque, “até que os leões tenham os seus historiadores, as histórias de caça sempre glorificarão o caçador” (provérbio bantu).

Do Caribe para a Louisiana, passando pelo Peru, os marrons encarnaram a rejeição da servidão, uma sede absoluta de liberdade. O preço dessa liberdade: represálias terríveis para os fugitivos capturados e, para os outros, uma existência perigosa em um ambiente inóspito. Fugir requer muita coragem e uma grande arte, a arte da fuga: o termo “fuga”³ reflete melhor a dimensão criativa da marronagem, resistência em “modo menor”. Ao fugir sob a cobertura das florestas, os marrons nunca deixaram de “fazer fugir” as

3 Nota do autor: “A fuga (latim fuga, fuite) é uma forma de composição musical cujo tema, ou sujeito, passando sucessivamente em todas as vozes, e em tons diversos, parece fugir constantemente.” M. Dupré, artigo “fuga” na *Encyclopédie Universalis*.

sociedades escravagistas, levando em sua esteira cada vez mais escravizados indóceis e rebeldes. Em muitas regiões das Américas, eles conseguiram recriar sociedades, reinventar culturas que, ainda hoje, estão muito vivas: as dos Bushinengues da Guiana, dos Marons da Jamaica, dos Garifunas da América Central, dos Quilombolas do Brasil, dos Congos do Panamá ou os Palenqueros da Colômbia. Mas a marronagem já começa nas escapadas noturnas dos escravos, quando, aproveitando a sombra, fogem das “moradas” (roças e cabanas) para, ao ritmo dos tambores, comungar nas danças, nos jogos orais dos contos, cultos místicos e conjurações secretas (a Revolução Haitiana começa com a cerimônia de “vodu” de “Bois Caïman”). Assim nasceram as culturas crioulas, culturas híbridas das Américas; culturas que, ao criarem espaços de liberdade no próprio seio da ordem escravista, nunca deixaram de subvertê-la. Mais do que as revoltas – embora tão frequentes e devastadoras quanto os ciclones do Caribe – e muito mais do que a boa consciência dos filantropos europeus são as mil e uma fugas dos negros indóceis que acabaram liquidando as Babilônias escravagistas: inundadas por todos os lados, elas não eram mais viáveis para o “Capital”.

O senhor é semelhante ao “vampiro, vive somente sugando trabalho vivo, e vive mais quanto mais trabalho sugar”

Toda escravização – seja a dos impérios antigos (Egito, Babilônia, Roma, etc.), dos sultanatos muçulmanos ou dos invasores vikings – pressupõe um dispositivo de captura. Assim, nas sociedades escravagistas das Américas e do Oceano Índico, a caça ao homem constitui o elemento central da política de terror imposta pelos senhores nos seus territórios, como testemunha o artigo 38 do *Código negro*:⁴ “O escravizado fugitivo que está em fuga há um mês (...) terá as orelhas cortadas

⁴ Nota do autor: promulgado em 1685, código legal que rege a escravidão nas possessões francesas.

e será marcado com uma flor-de-lis no ombro; e se reincidir uma outra vez, (...) terá a sua pernacortada (...); e na terceira vez ele será punido com a morte.” Avisos de procurados são regularmente postados, e batidassão organizadas para rastrear escravizados desertores. O senhor de uma *plantation* é uma espécie de senhor feudal que afirma a sua soberania sobre os seus servos apenas por meio da caça e da tortura: momentos privilegiados em que seu poder é exercido, ou seja, seu direito à vida e à morte – o “direito da espada”.

“Nada é mais ativo do que uma fuga” (Deleuze), pois o escravo priva, assim, o sistema escravista de seu alimento essencial: o corpo e a sua força vital. Parafraseando Marx, o senhor é semelhante ao “o vampiro que só ganha a vida sugando o trabalhador vivo, e sua vida é tanto mais alegre quanto mais ele suga”.⁵ Num belo ensaio, *O homem predatório*, Françoise Vergès mostra que a escravidão colonial é indissociável de uma economia de predação – ou seja, de uma racionalização da caça ao homem, saques e exploração – que se perpetua hoje sob outras formas: tráfico de órgãos e seres humanos, escravização⁶ de migrantes, mulheres e crianças, etc.

A fuga do nèg mawon é, antes de tudo, a expressão de uma indocilidade radical

Primeiras sequências da curta-metragem de antecipação martinicano *M Marronnage* (2013): perfeitamente integrados em seu ambiente, guerreiros misteriosos emergem furtivamente da água estagnada e de uma massa móvel de garrafas vazias. Estamos em 2071, num aterro classificado como “zona proibida”, em algum lugar no Império Karaïb, nova entidade política nascida da implosão de nosso mundo. Um brinquedo, um carro de polícia descontrolado,

⁵ Nota do autor: “O capital é trabalho morto que, como o vampiro, vive somente sugando trabalho vivo e vive mais quanto mais trabalho sugar”, Karl Marx, *O Capital*

⁶ Nota do autor: para mais informações, consultar: <http://www.esclavage-moderne.org/>

disparará o alarme e iniciará a caçada: “Os indóceis... área sensível, setor sul!” Emergência: código Mussard.⁷ “Formate-os imediatamente!”, gritam os megafones. Localizados, os “rebeldes” iniciam imediatamente um processo de desaparecimento. Com humor, Patrice Le Namouric brinca com os códigos dos quadrinhos da Marvel e dos filmes ninja: seus heróis cortam o ar munidos de óculos de mergulho, meia-calça preta, uma espada alojada nas costas, a pele camuflada por uma substância viscosa própria para impedir a captura. Eles são “indóceis”, porque a fuga do *neg mawon* (em crioulo) é, antes de tudo, a expressão de uma indocilidade radical. Voltamos então à etimologia de “*cimarron*” (termo espanhol do qual deriva “castanho”): “*Os espanhóis aplicaram originalmente o termo ‘marron’ aos animais que, de domésticos, passavam a ser selvagens (...), e por que eles não o estenderiam aos seus negros? Já que falamos porco marrom, por que não dizer preto marrom?*”, explica Victor Schoelcher. Retorno de um animal doméstico – no caso, o escravizado – à vida selvagem, a marronagem é, portanto, um processo de “des-domesticação”: a subversão de todo adestramento, de toda formatação, de toda “disciplina”.

Alguns retrucarão que eles não são descendentes de escravos e que, portanto, todas essas histórias de marronagem não lhes dizem respeito. Isso é esquecer que existe uma relação íntima entre a “disciplinarização” (o “treinamento” para o trabalho e a obediência) das massas populares europeias e a redução à escravização dos africanos deportados, dois processos que ocorrem concomitantemente a partir do século XVII. Em vários textos, Foucault mostra que se o Ocidente submeteu outros povos a um processo de colonização, ele também experimentou, no mesmo movimento, uma espécie de colonização interna em suas próprias populações. Sem, claro, a dimensão genocida e “cosmocida” que teve a colonização

7 Nota do autor: François Mussard foi um famoso caçador de escravos da Ilha da Reunião no século XVIII.

do Sul. A colonização “disciplinar” na Europa tomou a forma de campanhas maciças de confinamento, internamento e de trabalho forçado dos pobres, nômades, órfãos, grupos e indivíduos marginais.⁸ A questão da marronagem permite, portanto, também uma releitura da história das metrópoles imperiais (em relação às suas “periferias” coloniais) do ponto de vista e da resistência de todos aqueles que a “fazem fugir”...

O vagabundo é, para a sociedade disciplinar, o que o marron é para a sociedade escravagista: uma fugitivo irredutível...

No momento em que a sociedade disciplinar está a sendo implantada na Europa, a vadiagem toma a forma sediciosa de uma grande marronagem: “(...) vadiagem com tudo o que isso implicava de pilhagem, roubos, às vezes de assassinatos, serviu como um ambiente de acolhida para os desempregados, para os trabalhadores que tinham irregularmente deixado os seus patrões, para os funcionários domésticos que tinham alguma razão para fugir dos seus mestres, para aprendizes maltratados, por soldados desertores, para todos aqueles que queriam escapar do alistamento forçado.”⁹ Se as sociedades europeias também experimentaram formas de marronagem, é porque experimentaram, com as suas próprias populações – ao mesmo tempo em que experimentaram com outras (africanos e ameríndios) –, uma colonização sem precedentes: a colonização disciplinar dos corpos. Por “disciplina” (a distinguir do autocontrole exigido por qualquer aprendizagem e qualquer técnica) entende-se

8 Nota do autor: “Nunca se deve esquecer que a colonização, com suas técnicas e suas armas políticas e jurídicas, transportou, claro, modelos europeus para outros continentes, mas que ela também teve numerosas repercussões sobre os mecanismos de poder no Ocidente, sobre os aparelhos, instituições e técnicas de poder. Houve toda uma série de modelos coloniais que foram trazidos para o Ocidente e que fez com que o Ocidente pudesse praticar também em si mesmo algo como uma colonização, um colonialismo interno.” *Em defesa da sociedade*, Michel Foucault (Martins Fontes, 2010, p. 86).

9 Nota do autor: *Vigiar e punir*, Foucault.

um conjunto de procedimentos (monitoramento hierárquico, tempo de gestos, etc.) que torna possível retirar do indivíduo uma utilidade e uma docilidade otimizadas. A Organização Científica do Trabalho, o “fordismo”, o “toyotismo” e a gestão são os herdeiros dessa tecnopolítica disciplinar. Em sua obra, o historiador americano RW Fogel mostra que as plantações escravistas foram um dos primeiros laboratórios nos quais a disciplina industrial pôde ser testada.¹⁰

O poder disciplinar exerce-se, sobretudo, sob o modo de treinamento. Os dispositivos disciplinares – campos militares, fábricas, prisões, abrigos – respondem a um objetivo específico: produzir corpos dóceis e úteis. Em seu manifesto comunista, Marx e Engels afirmaram que os proletários nada tinham a perder, exceto as suas correntes; essas correntes foram os afrodescendentes que as testaram primeiro. Alvo principal da máquina escravagista, o corpo representava, para os negros, a primeira frente de resistência. A fuga desenfreada do marron faz parte de uma cultura insurrecional do corpo: corpo a corpo de revolta, corpo desacelerado (frenagem do trabalho), corpos suicidas, corpos que dançam, cantam, vibram, corpos possuídos (cavalos dos “loas” do vodu, dos “orixás” do candomblé, etc.). É essa arte de “des-encadear” o corpo, essa cultura do corpo liberado e furtivo, que os descendentes de escravizados ofereceram em partilha ao mundo inteiro.

A fuga do escravizado supõe não só a reapropriação de seu corpo, mas que por meio dessa libertação um espírito se afirme.

Se com a abolição da escravização se põe fim à caça ao homem nos Estados Unidos, os linchamentos se intensifi-

10 Nota do autor: “A disciplina industrial, tão difícil de alcançar nas fábricas da Inglaterra livre e da Nova Inglaterra livre, foi alcançada nas plantações de açúcar um século antes, em parte porque a produção de açúcar se prestava a uma divisão acentuada do trabalho, em parte porque o sistema de grupos foi inventado e fornece um meio poderoso de supervisão e controle do trabalho, em parte, finalmente, por causa da dose excepcional de violência que os plantadores foram autorizados a pôr sobre o trabalho escravo negro.” Citado por Moulier-Boutang, em *De l’esclavage au salariat*.

cam: eles de fato se tornam o braço armado¹¹ da segregação racial; um sistema de leis humilhantes que, em estados do Sul, como Louisiana ou Texas, perpetua a animalização dos afro-americanos. Trata-se sempre de evitar que os *negros* escapem de sua condição de subumanos, fechando ao máximo todas as vias de acesso a direitos cívicos iguais. Denzel Washington, no papel do treinador de uma jovem equipe de debatedores afro-americanos (filme *Os grandes debatedores*), detalha a pedagogia da crueldade ligada ao linchamento:

“Pegue o negro mais contestatário, dispa-o na frente dos outros negros: homens, mulheres e crianças. Enrole-o em alcatrão e penas, amarre suas pernas em dois cavalos em direções opostas, coloque-o no fogo e chicoteie os cavalos até que eles o desmembrem. Em seguida, chicoteie e bata até sangrar todos os homens negros que comparecerem. Não os matem, mas gravem o temor de Deus em suas peles (...). Os métodos de Lynch (nome de um escravagista, de onde vem o linchamento) eram muito simples e muito diabólicos: manter o escravizado forte fisicamente, mas fraco psicologicamente e dependente do seu mestre. Deixe o seu corpo, leve a sua mente!”

A fuga do escravizado supõe, portanto, não só a reapropriação de seu corpo, mas que, por meio dessa libertação, um espírito se afirme. Formas culturais como *soul music* ou *negro spiritual*, em seu próprio nome, mostram claramente a demanda por uma espiritualidade negra diante do empreendimento de desumanização constituído pela escravização e a segregação racial. A fuga espiritual de “Eu tenho um sonho”, de Martin Luther King, só pode ser compreendida à luz da longa história da resistência cultural afro-americana, da qual o *marron* constitui um elemento essencial.

M Marronnage não oferece uma lição de história sobre a escravização, mas uma espécie de manual de sedição para o presente e o futuro.

11 Nota do autor: o linchamento é apresentado, pela Klu Klux Klan, como um ato de justiça popular, como a defesa final da supremacia “branca”.

Por mais experimental que seja, *M* inspira-se na experiência histórica da marronagem, à qual presta homenagem enquanto produz um esboço. Patrice Le Namouric soube extrair, de todas essas histórias *nèg mawon*, a parte da utopia que elas encerram e que cabe a nós reativar. Afinal, as experiências históricas de banditismo social (Robin Hood, Cartouche, Zapata, etc.) ou de pirataria (Libertalia, Sandokan e os Tigres da Malásia, etc.) também continuam a inspirar utopias, movimentos, modos operatórios contemporâneos (ciberativismo, Zonas Autônomas Temporárias, Zapatismo, etc.). A marronagem faz parte da história pouco conhecida das fugas, a do “cigano nômade”, a do soldado desertor, a do estudante fugitivo, a do imigrante “clandestino”, a das bruxas e sufragistas, a de todos os refratários à Disciplina, às normas, ao controle, à domesticação. E é isso que faz do marron uma figura universal de resistência. Se, mais do que nunca, devemos nos valer da experiência histórica da marronagem, é menos para produzir uma nova historiografia da escravização do que para experimentar trilhas de sedição para os tempos presentes e futuros.

Escrito em 2013, em Mayotte.

Praise Of Indocility

→ Dênêtem Touam Bona

“To flee is not at all to renounce action, nothing is more active than a flight. It is also to put to flight – not necessarily others, but to put something to flight, to put a system to flight as one bursts a tube”

Gilles Deleuze, *Dialogues*.

If you really want to know what marronage is, don't look for it in a dictionary. Just keep your eyes and ears wide open. Because the maroons are not buried in the history books, they continue to live among us; barely perceptible since they only persist in being when disappearing.

The slave apparatus can only function by capturing the bodies it enslaves. To escape is therefore to trigger short circuits: to oppose a vacuum to any capture. Desertion is already an act of sabotage. Under the protection of the moon, the maroons thus invented complex counter-capture tactics; a whole art of disappearance which is also an art of metamorphosis. In *L'esclave vieil homme et le molosse*, Patrick Chamoiseau admirably describes the subterfuges used by a runaway enslaved: “*My care, during my race, was to thwart his flair. (...) I used to cover myself with Santi ants that populated the sweet lianas, and large termite mounds living on dead roots. I used vetiver leaves, manicou nests, hot mud that smelled like mystery. (...) I hoped to dissolve myself in this vegetal soul.*” Melt in nature, one of the basic tactics of the Art of War (Sun Tzu), is marrying

the cycle of its mutations. The maroons are ninja Black People who perfectly master this art of self-dissolution.

To the damnation of enslavement, the maroons retaliate with poetic counter-spells...

Inseparable from marronage, camouflage techniques also extend to the way in which enslaved people twist the master's tongue. Because it subjects French to polyphonic variations, Creole can encrypt, encode the most subversive thoughts. To damnation¹ against **enslavement**, the maroons retaliated with poetic counter-spells: what the Afro-Cubans call “mambos” (Bantu ritual songs, to be distinguished from their commercial version). Also when you dance on *Las siete potencias* (the “seven powers”, a standard of salsa), you dance without your knowledge with the Orishas: these African deities – Chango, Elegua, Obatala, Ochun, Ogun, Orula, Yemaya – that the Afro-descendants called, through the mambos and rhythms of congas (drums), in order to trigger each of their insurrections. The unleashing rhythm of bodies always precedes the “un-chaining” of the revolt. Originally, all rhythm is the rhythm of a race: the pounding of the feet on the ground, the pounding of the heart under the chest, the pounding of the hands on the taut skin. It is first by means of the rhythm that the deported African draws a line of flight.

¹ Author's note: Curse of Ham: ideological use of the Bible to justify the enslavement of Black people.

YO NKANGA MUNDELE: TIE UP THE "WHITES"

According to Martin Lienhard,² the expression "Nkanga mundele" has a long history in Bantu oral culture. Around 1660, the King of Kongo, then at war with the Portuguese, already spoke of "attaching the Whites" (preventing them from harming). Today in Cuba, in the songs of the paleros (followers of the Afro-Cuban religion of Palo Monte), "Mundele" has become synonymous with the enemy in general (regardless of "color"). Uttered by the Tata nganga (priest), the prayer "Nkanga mundele" accompanies the magical act by which we "tie" the four corners of the area where is performed the sacred ceremony. The latter thus becomes a protected space, a sort of maroon refuge, sheltered from prying eyes and police intervention (worship for a long time was prohibited).

² Author's note: *Le discours des esclaves de l'Afrique à l'Amérique latine*, éd. L'Harmattan.

174

Yo nkanga yo nkanga mundele
I tie, I tie the white

Sambianpungo license
With the permission of Nzambi-a-mpungu (Bantu God)

Va nkangando to lo que estorba
I tie up whatever gets in the way

Embele sucio no me corta
Dirty knife won't cut me

Cabo ronda no me ronda
Round chief won't turn me around

Go if me ronda no me wiri
And if he turns me around he won't hear me

Any escape generates a cycle of metamorphosis: in its moult, the marrons leaves its skin and its mentality of a enslaved; his docility ...

To "marronize" is to dissolve not only the chains which hinder our movements, but also those, invisible and insidious, which hinder our spirit: the chains of humiliation. In the plantation, the click of the word "nègre" sums up the shame of being "Black". " Negro, wear this!" " Negro, come this way!" " Negro, on your knees!","Negro!...": a bark that "denigrates" (from Latin denigrare : blacken, dirty) and dehumanizes both the master and the enslaved.

"WHO TAUGHT YOU TO HATE YOURSELF?"

"Who taught you to hate the color of your skin?
Who taught you to hate your hairy nature?
Who taught you to hate the shape of your nose and lips?
Who taught you to hate yourself from head to toe?
Who taught you to hate what God has made of you?"

Speech by Malcolm X (excerpt),
May 5, 1962, Los Angeles.

Of this hated color, negro (Spanish term: the color " black "), the maroon is the emblem of his rediscovered freedom and dignity. Any escape generates a cycle of metamorphosis: in its moult, the maroon leaves its skin and its mentality of a enslaved; his docility... There is no valid emancipation without the emancipation of the mind. Frédéric Douglass (a former runaway enslaved man, African-American thinker and politician) was convinced of this, he who saw in access to writing and to knowledge in general, the "first enslaved revolution".

"Until the lions have their own historians, hunting stories will always praise the hunter."

If there is a lesson from the story's of runaway enslaved, it is certainly not the "resentment" on one side (the "Black" ones reduced to the status of victims) and "repentance" of other (the "white" ones reduced to the status of oppressors), it is a lesson of freedom and hope. A situation of domination whatsoever always harbors possibilities of resistance, of action, of creation. If the issue of runaways is fundamental, it is because it allows a rereading of the history of enslavement and colonization in general, from the perspective of the "colonized". To make history of the marronage is to give a voice and a face to those that official historiography maintains in silence and in the shadows – as evidenced by the ignorance of the vast majority of French on these and the persistence of prejudice concerning docile slaves. The history of the maroons can only be a "counter-history" of enslavement, a story that finally does justice to actors of the shadows – enslaved, freedmen, maroons, native – and their descendants. Because "until the lions have their own historians, hunting stories will always praise the hunter" (Bantu proverb).

From the Caribbean to Louisiana via Peru, the maroons have embodied the rejection of servitude, an absolute thirst for freedom. The price of this freedom: terrible reprisals for the captured fugitives and, for the others, a perilous existence in an inhospitable environment. To flee requires a lot of courage and a great art, the art of the fugue: the term "fugue"³ better reflects the creative dimension of runaways, resistance in "minor mode". In running away under cover of forests, maroons did not cease to " to put to flight " the slave societies, carrying along in their wake more and more indociles and rebellious slaves. In many regions of the Americas,

³ Author's note: "The fugue (Latin fuga, flight) is a form of musical composition whose theme, or subject, passing successively in all the voices, and various tones, seems to constantly flee. 'M. Dupré, article' fugue" in Encyclopédie Universalis.

they were able to recreate societies, reinvent cultures that are still very alive: those of Guyana Bushinengués, the Jamaican Maroons, Central American Garifuna, Brazilian Quilombolas, the Congos from Panama or the Palenqueros from Colombia. But marronage already begins in the enslaveds' night escapes, when, taking advantage of the shade, they will dodge the "dwellings" (plantations and boxes) to the rhythm of drums, commune in dances, oral jousting tales, mystical cults and secret conspiracies (the Haitian Revolution begins with the ceremony "voodoo" of "Bois Caiman"). Thus were born the Creole cultures, hybrid cultures of the Americas; cultures which by creating spaces of freedom within the very heart of the enslavement order never ceased to subvert the latter. More than the revolts – yet as frequent and devastating as the Caribbean cyclones –, much more than the good conscience of European philanthropists, it is the one thousand and one indocile "negroes" escapes which eventually liquidated the slave Babylons: letting in water everywhere, they were no longer viable for the "Capital".

"The master is vampire-like, only lives by sucking living labour, and lives the more, the more labour it sucks"

All enslavement – be it that of ancient empires (Egypt, Babylon, Rome, etc.), of Muslim sultanates or of Viking invaders – presupposes a capture device. Thus, in the slave societies of the Americas and the Indian Ocean, manhunting constitutes the central element of the policy of terror imposed by the masters on their territories, as shown by article 38 of the Black codes:⁴ "The runaway slave who has been on the run for a month (...) will have his ears cut off and will be marked with a fleur-de-lis on one shoulder; and if he repeats another time, (...) will have his hock cut off (...); and the third time he will be punished with death". Wanted notices are regularly

4 Author's note: Promulgated in 1685, legal code which governs enslavement in the French possessions.

posted and searchings organized to track down deserting enslaveds. The master of a plantation is a sort of feudal lord who asserts his sovereignty over his serfs only through hunting and torture: privileged moments when his power is exercised, that is to say his right to control life and death – the "right of the sword".

"Nothing is more active than a flight" (Deleuze), since the enslaved thus deprives the slave system of its essential food: the body and its vital force. To paraphrase Marx, the master is akin to the vampire, who **"only lives by sucking living labour, and lives the more, the more labour it sucks"**⁵ In a fine essay, *L'homme prédateur*, Françoise Vergès shows that colonial enslavement is inseparable from an economy of predation – that is to say from a rationalization of manhunt, looting and exploitation – which perpetuates today in other forms: trafficking in organs and human beings; migrants, women and children enslavement,⁶ etc.

The escape of the *neg mawon* is first of all the expression of a radical indocility

First sequences of the Martinican anticipatory short film *M Marronnage* (2013): perfectly blended into their environment, mysterious warriors stealthily emerge from stagnant water and a moving mass of empty bottles. We are in 2071, in a landfill classified as a "forbidden zone", somewhere in the Karaïb Empire; new political entity born from the implosion of our world. A toy, a cracked police car, will trigger the alarm and start the hunt: "The indociles... Sensitive area, southern sector!" Emergency: Mussard code.⁷ Format them immediately!» Howl of nasal megaphones. Identified, the "indociles" immediately begin a process of disappearance. With humor,

5 Author's note: "Capital is dead labour, that, vampire-like, only lives by sucking living labour, and lives the more, the more labour it sucks." *The Capital*

6 Author's note: For more information: <http://www.esclavagemoderne.org/>

7 Author's note: François Mussard famous enslaved hunter of La Réunion in the 18th century.

Patrice Le Namouric plays with the codes of comics Marvel and ninja movies: its heroes through the air equipped with diving goggles, black tights, a sword stowed in the back, the skin camouflaged by a viscous substance to thwart grip. "Indociles" they are, as the flight of *nèg mawon* (Creole) is first the expression of radical indocility. Let's reflect on the etymology of "cimarron" (Spanish term from which drifts "Maroon"): *"The Spaniards originally applied the term "marron" to animals, that from a domestic status became wild (...), and it is why they have extended it to their negroes, as they say marron pig, why not say marron negro?"*, explains Victor Schoelcher. Return of a pet – in this case the enslaved – to wildlife, marronage is therefore a process of "de-domestication": the subversion of all dressage, any formatting, all "discipline."

Some will argue that they are not descendants of enslaved and that, therefore, all these maroon stories do not concern them. This is to forget that there is an intimate relationship between the "disciplinarization" (the "training" to work and obedience) of the European popular masses and the reduction into enslavement of deported Africans, two processes which take place jointly from the 17th century. In several texts, Foucault shows that if the West has subjected other peoples to a process of colonization, it has also experienced, in the same movement, a kind of internal colonization on its own populations. Without of course the genocidal and "cosmocidal" dimension that the colonization of the South took. "Disciplinary" colonization in Europe took the form of massive campaigns of confinement, internment, and forced labor of the poor, nomads, orphans, marginal groups and individuals.⁸ The question of marronage therefore also allows a rereading

⁸ Author's note: "It should never be forgotten that while colonization, with its techniques and its political and juridical weapons, obviously transported European models to other continents, it also had considerable boomerang effect on the mechanisms of power in the West, and on the apparatuses, institutions, and techniques of power. A whole series of colonial models was brought back to the West, and the result was that the West could practice something resembling colonization, or an internal colonialism, on itself. *Society must be defended*, Foucault.

of the history of imperial metropolises (in relation to their colonial «peripheries») from the point of view and resistance of all those who «put them to flight"...

The vagabond is to disciplinary society what the maroon is to slave society: an irreducible runaway ...

At the time when the disciplinary society is being set up in Europe, vagrancy takes the seditious form of a great marronage: "(...) vagrancy with all that it entailed of plunder, robberies, assassinations sometimes, served as a welcoming environment for the unemployed, for workers who had irregularly left their bosses, for servants who had some reason to flee their masters, for mistreated apprentices, for deserting soldiers, for all those who wanted to escape forced enlistment".⁹ If European societies have also experienced forms of marronage, it is because they have experimented with their own populations – at the same time as they experimented with others (Africans and Amerindians) – a unprecedented colonization: colonization of the disciplinary body. By "discipline" (as opposed to self-control required to all learning and all technique) means a set of processes (hierarchical supervision, timing of gestures, etc.) to take the optimal individual utility and docility. The Scientific Management, the "Fordism", the "Toyota way", the management are the heirs of this disciplinary technopolitics. In its work, the American historian RW Fogel shows that the slave plantation was one of the first laboratories in which could be experienced industrial discipline.¹⁰

Disciplinary power is exercised primarily on the training mode. Disciplinary devices – military camps, factories,

⁹ Author's note: *Discipline and punish*, Foucault.

¹⁰ Author's note: "The industrial discipline, so difficult to achieve in the factories of Free England and Free New England, was achieved in the sugar plantations a century earlier, in part because the production of sugar lent itself to it and to a strong division of labor, in part because the gang system was invented which provides a powerful means of supervising and controlling the work, in part finally because of the exceptional dose of violence that the planters were authorized to apply on Black enslaved labor" Quoted by Moulrier Boutang in *De l'esclavage au salariat*.

prisons, workhouses – indeed meet a specific purpose: produce docile and helpful bodies. In their Communist Manifesto, Marx and Engels argued that proletarians have nothing to lose except their chains; those chains, there were the Afro-descendants who tested it first. As the main target of the slave machine, the body represented for the “Black people” the first resistance front. The frantic race of the maroon is part of an insurrectionary body culture: the clinch of the revolt, slowed down bodies (braking work), suicides’ bodies, dancing bodies, singing, vibrating, possessed body (overlapped by “loa” in the voodoo, the “orixás”, in the candomblé, etc.). It is this art of “un-chaining” of the body, this culture of the liberated and furtive body that enslaved descendants have offered to share worldwide.

The flight of the enslaved implies not only the reappropriation of his body, but that through this liberation a mind asserts itself.

178 If with the abolition of enslavement an end is put in the United States to the manhunt, the lynchings intensifies: they indeed become the armed wing¹¹ of the racial segregation; a system of humiliating laws which, in Southern states such as Louisiana or Texas, perpetuates the animalization of African Americans. It is always a question of preventing the “negroes” from escaping their status as sub-human, by closing as much as possible all the avenues of access to equal civic rights. Denzel Washington, in the role of the coach of a young team of African-American debaters (film *The great debaters*), details the pedagogy of cruelty linked to lynching :

“Take the most protesting negro, undress him in front of the other Black people: men, women and children. Roll him in tar and feathers, tie his legs to two horses in opposite directions, set him on fire, and then whip the horses until they

dismember him. Then whip and beat to blood all the negro males who attended. Do not kill them, but burn the fear of God in their skin... The methods of Lynch (name of a enslaved people owner, where lynching comes from) were very simple and very diabolical: to keep the enslaved physically strong, but psychologically weak and dependent on his master. Leave him his body, take his mind!”

The flight of the enslaved therefore implies not only the reappropriation of his body, but that through this liberation a mind asserts itself. Cultural forms such as “soul music” or “negro spiritual”, in their very name, clearly show the demand for a “Black” spirituality in the face of the enterprise of dehumanization constituted by enslavement and racial segregation. The spiritual escape of Martin Luther King’s “I have a dream” can only be understood in the light of the long history of Afro-American cultural resistance, of which marronage constitutes an essential element.

***M Marronnage* does not offer a history lesson on enslavement, but a sort of sedition manual for present and future times.**

As experimental as it is, *M* draws inspiration from the historical experience of runaways in which he paid tribute while producing a blueprint. Patrice Le Namouric knew how to extract from all these *neg mawon* stories the utopia they harbor and which we should reactivate. After all, the historical experiences of social banditry (Robin Hood, Cartouche, Zapata, etc.) or piracy (Libertalia, Sandokan and the Malaysian Tigers, etc.) also continue to inspire utopias, movements, forms of contemporary operations (cyberactivism, Temporary Autonomous Zones, zapatism, etc.). Marronage fits into the unknown history of escapes, that of the “nomadic gypsy”, the deserter, the runaway schoolboy, the “clandestine” migrant, the witches and suffragettes, and all those resistant to the “Discipline”, the standard, the control, the domestication. And that’s what makes the maroons an universal figure of resis-

11 Author’s note: The lynching is presented by the Klu Klux Klan as an act of popular justice, as the ultimate defense of “white” supremacy.

tance. We must more than ever draw on the historical experience of marronage not only to produce a new historiography of enslavement but mostly to experiment sedition for the present and future times.

Written in 2013, in Mayotte.

a arte da fuga
dos escravos
fugitivos aos
refugiados...



Caderno *A arte da fuga* da Oficina imaginação política (OIP) com Dénètem Touam Bona, realizada em 2017, com tradução de Amilcar Packer e revisão de Leda Cartum. Reprodução da versão digital do original impresso.

dénètem touam bona

a arte da fuga
dos escravos
fugitivos aos
refugiados...
dénètem touam bona

When Israel was in Egypt land, Let my people go
Oppressed so hard they could not stand, let my people go
Go down, Moses, way down in Egypt land,
Tell old Pharaoh To let my people go (...)'

"Quando Israel estava na terra do Egito, deixe meu povo ir
Oprimidos tão fortemente que não suportavam, deixe meu povo ir
Desça, Moisés, caminhando para abaixo para a terra do Egito
Diga ao velho Faraó para deixar o meu povo ir"

3

Desde o século XVI, às margens das colônias do Novo Mundo, surgem sociedades de escravos fugitivos: *Palenques e Cumbes* na América hispânica, *Quilombos e Mocambos* no Brasil, *Marroons communities* na Jamaica e na Florida, *Campus* na Guiana e no Suriname. Para além de suas diferenças, essas comunidades "florestadas" compartilham uma mesma arte da fuga: o refugio na floresta constitui de fato a matriz de suas culturas. Seja qual for o sujeito (escravos, refugiados, vagabundos, desertores, etc.), a fuga se compõe sempre em contraponto às máquinas de captura. Se ela encontra a sua manifestação mais evidente na experiência histórica da *maroonagem*, não deixa de ser, ao mesmo tempo, uma forma de resistência universal, perceptível em outros lugares, em outros tempos; inclusive o porvir...

A noção de "fuga" conduz essencialmente a duas coisas: 1) à ideia de covardia, de uma recusa da ação; 2) à ideia de uma simples reação, de um instinto "animal" de sobrevivência em vistas de um perigo iminente ou de uma violência sofrida. Em ambos os casos, a fuga sempre aparece como sendo um fenômeno passivo e secundário. Por meio de suas referências musicais, a noção de "fuga" dá mais conta da dimensão criadora das "linhas de fuga": "*A fuga (latim fuga) é uma forma de composição musical cujo tema ou objeto, passando sucessivamente por todas as vozes e diversas tonalidades, parece fugir constantemente*".² Fugir não é ser

1. "Desça, Moisés" [*Go Down Moses*] é um *negro spiritual* inspirado no livro do Êxodo do Antigo Testamento. Era cantado nas fazendas de escravos do sul dos Estados Unidos para anunciar a chegada de um guia instruído a conduzir escravos fugitivos aos estados "livres" ou ao Canadá. *Spirituals* ou *Negro Spirituals* são canções de teor religioso

cristão, compostas por escravos africanos ou afro-estadunidenses que frequentemente possuíam mensagens políticas cifradas, assim como instruções e planos de fuga.

posto para correr, mas, ao contrário, é fazer vaziar o real e operar as variações sem fim para frear toda captura. A fuga é fuga³ criativa. Com sua primeira aparição na língua francesa no século XIV para designar certos tipos de polifonia, o termo “fuga” enfatiza a voz perseguida e evoca, por analogia, a fuga da caça frente ao caçador. Mas, antes de assumir o nome “fuga”, esse tipo de composição era chamado na Idade Média de “*chace*”,⁴ sendo a ênfase posta então na voz que persegue. A passagem de um termo a outro exprime, portanto, uma mudança de perspectiva, mas também a reversibilidade dos papéis de presa e de caçador.

Alvo de uma caçada ao homem, o negro *maroon* pode, por sua vez, tornar-se predador. É dessa maneira que, em Honduras, a dança “*wanaragua*” figura como uma das táticas das *Garífunas*:⁵ jovens homens que se transvestem em mulheres como iscas para atrair os colonos e, em seguida, capturá-los. “*Esconder-se, camuflar-se é uma função guerreira. (...) O homem da guerra não é separável das Amazonas*”⁶, nos lembra Deleuze. Os negros rebeldes não escapam, mas fogem. Mestres do subterfúgio, eles se esquivam, evadem, desaparecem em uma nuvem de artifícios: pistas falsas, iscas, estratégias, truques de todos os tipos. Fugitivos, os guerreiros *maroons* só persistem em ser ao desaparecer; fazem de seu desaparecimento uma arma de múltiplos cortes. Em seu perpétuo movimento de retiro e ataque, mulheres, crianças, velhos e espíritos acompanham-nos, apoiam-nos, participam dos combates; toda uma diáspora movente de onde jorrarão formas de vida inéditas. Essa é, em primeiro lugar, por mais frágil que seja, a vida comum dos homens e das mulheres, dos *Kongo* e dos

2. M. Dupré, artigo sobre fuga In Enciclopédia Universalis.

3. Em francês a palavra “*fugue*” significa fogo e não fuga [fugue]. In Robert Historique de la Langue Française. Deriva igualmente da raiz latina “*fuga*” que possui um significado mais rico que a francesa “*fugue*” e que a portuguesa “*fuga*”.

4. Richard H. Hoppin, *La musique au Moyen Age*, vol. 1, éd. Mardaga, [pp. 422-427, 1991].

5. “Os “Caribe negros”: povos *maroons* nascidos do encontro de índios Caraiabas (*Kalina*) e escravos resgatados de naufrágios da ilha de São Vicente nas Antilhas. Depois de duas guerras contra os britânicos, foram deportados para Honduras, de onde se dispersaram por grande parte da América Central.

6. Gilles Deleuze e Félix Guattari, *Mil platôs: Capitalisme e esquizofrénia 2*”, p. 341.

Ashanti, dos vivos e dos mortos, que produz a comunidade. Por “comunidade”, devemos entender uma organização religiosa e política, técnicas agrícolas e de construção, uma arte da farmacopeia, em suma, uma cultura completa.

Assim, no espaço de uma fuga, nas dobras e dobraduras dos bosques úmidos e densos, surgem e se desdobram contraculturas *maroons*; culturas cuja organização e valores se opõem diametralmente àqueles das sociedades escravagistas. Mas, se a *maroonagem* traça a linha de fuga do espaço colonial, ela igualmente gera, no mesmo movimento criador, espacialidades inauditas: espaços de vida de vilas furtivas, espaços carnais dos corpos sacrificados, espaço-tempo místico das danças e rituais, espaços plásticos dos objetos produzidos (remos, cabaças, casas sob palafitas, etc.).

“(…) avançávamos até a entrada de um belo campo de arroz maduro, que formava um retângulo, no fim do qual o vilarejo rebelde [Gado saby] aparecia em anfiteatro. (...) A atividade desses negros, quanto estão tranquilos na floresta, é das mais intensas; por meio de arapucas feitas artisticamente e das altas marés, eles apanham uma grande quantidade de caça e de peixes que defumam para conservar. Seus campos estão cobertos de arroz, de mandioca, de inhames, de bananas, etc. (...) Eles poderiam alimentar porcos, galináceos, adestrar cães para a caça; mas temem que os gritos desses animais, e principalmente o canto do galo, que pode ser ouvido na floresta de muito longe, entregue o lugar de seu retiro.”

Capitão Stedman, *Capitão no Suriname*. “Conto de uma campanha de cinco anos contra os Negros Rebeldes”.

A maioria dos nomes dos campos rebeldes comportava uma alusão irônica, uma provocação em relação às tropas coloniais que os caçavam. Em seu diário de expedição, o capitão Stedman enumera alguns. *Gado saby*: “Apenas Deus me conhece”; *Mele my*: “Ouse me perturbar”...

A primeira coisa que o indígena aprende é a permanecer em seu lugar, não ultrapassar os limites. É por isso que os sonhos do indígena são sonhos

musculares, sonhos de ação, sonhos agressivos. Eu sonho que dou um salto, que nado, que corro, que subo. Sonho que explodo de dar gargalhadas, que atravesso o rio com uma braçada, que sou perseguido por um bando de veículos que nunca me alcançam. Durante a colonização, o colonizado não deixa de se libertar entre as nove horas da noite e as seis horas da manhã.

Frantz Fanon, *Os condenados da terra*.

A *maroonagem* começa sem dúvida com as escapadas oníricas invocadas por Fanon, com os “*I have a dream*” entoados por Martin Luther King, com suas libertações no e pelo imaginário. “Volta para a terra, para de sonhar, é a ordem das coisas, o que você quer mudar?!...”; se sempre escutássemos os “realistas”, aqueles que fetichizam os fatos, os padres da “Realidade objetiva”, os idólatras das cifras e das estatísticas, alguns dentre nós ainda estariam curvando as costas nos campos de cana ou correndo no crepúsculo com uma matilha de cães nos calcanhares. Fugir não é ser posto para correr; pelo contrário, é fazer vazar o real, operar variações sem fim para impedir toda captura. O sonho é matriz de resistências criadoras, pois abre no cinza do cotidiano o arco-íris do possível. Só tendo sentido na própria carne a limitação dos movimentos, o acorrentamento, o cativo, a segregação, as privações e as múltiplas humilhações é que se pode experimentar uma inextinguível sede de liberdade: o fôlego rouco do “*neg mawon*”!

“... o Sabujo Mecânico nunca falha. (...) Essa noite, nossa emissora terá o orgulho de acompanhar o Sabujo por meio de uma câmera montada em helicóptero quando ele começar a buscar seu alvo (...) o nariz do Sabujo Mecânico é tão sensível que é capaz de rememorar e identificar dez mil ingredientes olfativos de dez mil indivíduos diferentes sem necessidade de reajuste!”⁷

Ray Bradbury, *Fahrenheit 451*.

7. Ray Bradbury, *Fahrenheit 451: a temperatura na qual o papel do livro pega fogo e queima*. – 2. ed. – São Paulo, Globo, 2012; p.100.

Com patas aracnídeas, velocidade relampejante, olfato infalível, um molosso cibernético se lança à perseguição de Montag, o bombeiro rebelde do célebre romance premonitório *Fahrenheit 451*. O crime desse homem: ter cientemente guardado e lido livros que ele deveria ter destruído. No mundo paralelo imaginado por Ray Bradbury, a ordem das coisas se inverte: como as casas são à prova de fogo, os bombeiros se tornam pirômanos. *Fahrenheit 451* é precisamente a temperatura na qual um livro se consome. A partir daí, os soldados do fogo são os novos inquisidores de um poder totalitário que banuiu tudo aquilo que facilita a reflexão, a paixão, a sedição: os livros são tratados com o lança chamas e seus leitores afastados para o tratamento psiquiátrico. No parque de diversões generalizado, na Disneylândia obrigatória, no *reality show* permanente que se tornaram os Estados Unidos e seu império, as “paredes-monitores” das habitações transmitem continuamente, na forma de programas de televisão, apatia e amnésia: zumbificação catódica.

“Para perseguir os índios fugitivos e os negros marrões, foi inventada na ilha de Cuba uma magnífica máquina para rastelar e exterminar: o cão assassino. Sua fama se espalhou por todo o país e logo foram exportado em grande número para o sul dos Estados Unidos, onde ficaram conhecidos como cães cubanos!”

G. Cabrera Infante, *Premières leurs du jour sous les tropiques* [Vista do Amanhecer nos Trópicos], p.18, éd. Mille et une nuits, Paris, 2003.

A fábula futurística de Bradbury contém o eco de velhas histórias de escravos fugitivos e da caça ao homem. A cavalgada de Montag se inscreve na fábula mais antiga do negro *maroon*. O escravo fugitivo e o molosso formam uma dupla indissociável, tanto no imaginário quanto na realidade da escravidão. Assim como o negro *maroon*, o herói de *Fahrenheit 451* foge da máquina de captura mergulhando sob as árvores da floresta. Retorno de um animal doméstico à vida na mata (etimologia do “*cimarron*” espanhol), a linha de fuga da *maroonagem* é uma linha de re-selvagização. O *maroon* partilha a prática de uma indocilidade criadora com o pirata das Caraíbas, com o

bandido social, com o “vagabundo iluminado” (geração *beat*), com todos aqueles que se recusam à sujeição dos espíritos e dos corpos. Certamente não é uma coincidência que, em um dos livros fundadores da literatura estadunidense, *As Aventuras de Huckleberry Finn* de Mark Twain, a fuga da criança e a do escravo se fundem em uma mesma odisseia libertadora: à deriva numa jangada improvisada, nas águas majestosas do Mississippi, Jim, o escravo negro que se recusa a vender e Huck, um jovem órfão que recusa os bons costumes da “sivilização”.

“Eu parti para o bosque porque desejava viver de maneira pensativa, afrontar apenas os fatos essenciais da vida, para ver se poderia aprender o que ela tinha a me ensinar e não descobrir, na hora de minha morte, que eu não vivi. (...) Eu desejava viver a fundo, sugar toda a medula da vida, viver com tanta resolução espartana que tudo o que não fosse vida seria desviado (...)”

Henry D. Thoreau, *Walden*, ed. Le mot et le reste, 2010.

“*Lavi danbwa*” é uma das expressões que designam, em crioulo, a fuga criativa dos negros marrões. Com David Thoreau, a busca pela vida selvagem assumirá a forma de um retiro filosófico na floresta: uma forma de *maroonagem* por meio do pensamento, na qual a questão é frustrar a captura dos prejuízos, do conformismo, das rotinas esclerosantes. Além disso, a experiência do *Walden* não deixa de evocar as “narrativas escravas” [*slave narratives*]. Costumamos imaginar a fuga pelo ângulo da derrota, quando na verdade a questão é justamente “des-fazer” o elemento gregário em nós, esse balido irrefreável que nos toma quando nos encontramos aglomerados uns aos outros – massa indiferenciada e maleável. Fugir para a mata é derrotar a pequena vida estreitada, despojar-se de tudo o que é supérfluo e cuja obtenção nos condena a trabalhar e a ocupar-nos sem fim. Em uma sociedade onde reina a tirania da maioria, Thoreau encontra sua voz fundindo-se ao silvo, tornando-se selvagem, praticando a linguagem das plantas e dos animais: uma voz que só pode ser dissidente, por ser

singular, uma voz que só pode declarar sua independência e fazer a secessão.

No futuro sombrio de *Fahrenheit 451*, milhares de leitores dissidentes fugiram das cidades seguindo estradas de ferro em desuso: “Os trilhos escapavam da cidade para enferrujar através do campo, nas matas e florestas agora desertas, que margeavam o rio. Era o caminho que conduzia para onde Montag estava indo (...)”.⁸ Com a ajuda das sombras e da solidão das matas percorridas, eles formam comunidades “literárias” inéditas conectadas umas às outras por meio dos trilhos oxidados. Esses microcosmos utópicos, dos quais Bradbury esboça o retrato, podem nos dar uma ideia do que as comunidades *maroon* representavam no momento da escravidão. A resistência dos fugitivos de *Fahrenheit 451* é inicialmente cultural: o que os une é uma visão do mundo, uma cultura compartilhada – nesse caso, a literatura mundial. “Nós também somos queimadores de livros. Lemos os livros e os queimamos, com medo de que sejam descobertos. (...) Somos todos pedaços de história, de literatura e de direito internacional; Byron, Tom Paine, Maquiavel ou o Cristo, tudo está aqui”.⁹ Cada um dos *maquisards*¹⁰ [resistentes] memorizou capítulos e até livros completos: um encarna *Dom Quixote*, o outro *As viagens de Gulliver*, e todos eles pretendem reinventar o mundo. “(...) vagabundos por fora, bibliotecas por dentro”,¹¹ seu espaço de ação é de partida o espaço da utopia. Da mesma forma como no caso dessas bibliotecas vivas, os fugitivos africanos,¹² à origem das primeiras comunidades *maroon*, detêm em sua memória parábolas inteiras de suas culturas natais (Ashanti, Yoruba, Kongo, etc.). De modo que, a cada nova comunidade de negros rebeldes, corresponderá uma antologia única. Trata-se apenas de uma imagem, é claro: as comunidades *maroon* não são

8. Ray Bradbury, *Fahrenheit 451*, p. 188.

9. Id., p. 112.

10. As palavras francesas “*maquis*” e “*maquisard*” se referem a grupos indivíduos resistentes combatentes auto-organizados, sobretudo franceses em zona rural, que durante a Segunda Guerra Mundial travaram uma guerrilha contra as tropas alemãs escondendo-se em florestas e matas.

11. Id., p. 112.

12. Falamos aqui unicamente da *maroonagem* de “secessão” dos “chefes negros”. Recém-chegados desembarcados da África, esses escravos (os menos desculturados) foram os mais capazes de reinventar uma sociedade nos recantos das florestas. Quanto aos “negros crioulos” (nascidos no lugar), eles tentavam antes fundir-se no anonimato das cidades, passar por “libertos”.

modelos reduzidos da África, mas sociedades originais, arrançadas na urgência a partir de fragmentos de culturas africanas e de empréstimos de culturas europeias e ameríndias.

Para além do uso da violência, foi por meio das práticas culturais tais como as comunhões místicas e festivas das *macumbas*, as entoações rítmicas dos cantos de trabalho (a matriz do *blues*), os duelos verbais das vigílias de contos, as variações criadoras dos falares crioulos e dos *negro speech* (um uso “minoritário” das línguas majoritárias) que, no próprio seio das plantações, os escravos conquistam espaços de liberdade. A comunidade *maroon* não é mais do que o resultado último desses processos de subjetivação, dessas artes de si por meio das quais – pela improvisação, pela variação contínua dos ritmos, do fraseado vocal e corporal – o escravo se torna novamente, para ele mesmo e para os outros, sujeito de ações e criações. Por reativarem as memórias do corpo e da oralidade, por nutrirem uma nova espiritualidade,¹³ os “ritmos de resistência” – que se manifestam na dança, na música, no “despertar” dos *spirituals* – oferecerão o melhor antídoto à zumbificação escravista. O espírito das dissidências “negras” sempre se manifestou por meio das dissonâncias rítmicas.

No ponto de nascimento das sociedades de escravos fugitivos, há uma utopia criativa: no lugar de retornar à “terra dos Ancestrais” entregando-se à morte, os marrões escolherão recriar esse “além” aqui, *hic et nunc*, nos interstícios do sistema escravista. É por isso que os vilarejos *businenge* (comunidades *maoon* da Guiana e do Suriname) possuem sempre um altar dos ancestrais (*Faaka tiki*), que se ergue próximo à tenda mortuária (*Dede osu*) e à casa dos conselhos (*Kuutu osu*). E é em torno desses três edifícios que se organiza a vida, pois os mortos são as raízes do vivo. Ser escravo é ter sua linha de vida e sua memória anuladas, é ser ninguém, ser um morto social. Ao introduzir novas linhagens, a partir de heróis fundadores tais como Boni (o mais

13. Uma concepção singular do mundo que testemunham as religiões afro-americanas (Candomblé, Santeria, Vodou, etc.) na qual divindades africanas e ameríndias, antepassados tutelares, espíritos de plantas

e animais, gênios femininos dos rios (as mães *d’lo*, *wata mama*, ...), se entrelaçavam com os santos católicos em cosmologias complexas e férteis.

radical líder rebelde *businenge*, que queria acabar de uma vez por todas com o sistema escravista), os fugitivos recompuseram um “nós”, uma comunidade.

Em seu brilhante ensaio¹⁴ dedicado ao Quilombo dos Palmares, Benjamin Péret percebeu muito bem a amplitude universal das dissidências *maroon*: “*Temos ali negros vindos de todas as partes da África que quase não têm nada em comum: nem a língua, nem as crenças religiosas, nem mesmo os costumes, nem a cultura. Esses homens – tão dissemelhantes – encontram-se, após a sua evasão, em um lugar particularmente isolado na floresta virgem. Eles têm no máximo uma aspiração comum: a liberdade*”. As “Comunidades *maroon*” não têm, portanto, nada a ver com quaisquer comunidades “étnicas”: elas servirão como refúgio não só para escravos fugitivos, mas também, em certas circunstâncias, para soldados desertores, camponeses expulsos de suas terras, ameríndios escapando das “missões”, foras da lei de todas as “cores”. Alguns grupos marrões, como os *Congos* do Panamá ou os *Garifunas* da América Central, irão até tecer alianças sólidas com bandos de piratas, para assaltar comboios de ouro e portos espanhóis. Isso, em si, não tem nada de surpreendente, tendo em vista que a *maroonagem* produzia regularmente formas de banditismo (*cowboys* negros do Far West, cangaceiros no Brasil, etc.) e que a pirataria em si era, em parte, alimentada por *maroonagens* “negras” e “brancas” (a dos “engajados”¹⁵ e a dos marinheiros).

“Dizimados pelas epidemias e pelos acidentes, chicoteados até sangrar pela menor ocasião, enfraquecidos por uma comida avariada, suas vidas de marinheiro eram não mais do que um longo pesadelo. Sem saída: mal pagos, sempre

14. Benjamin Peret, *O Quilombo dos Palmares*. Ed. Ufrgs (2002). No século XVII e por um século, o quilombo de Palmares derrotou expedições militares holandesas e portuguesas.
15. Os candidatos à emigração para a América que não podiam pagar a travessia assinavam um contrato de “engajamento” que os vinculava, por um período de 3 a

7 anos, a um futuro mestre. Nas colônias britânicas, esse sistema perdurou até meados do século XVIII e se conjugou à política de deportação de vagabundos, ladrões de galinha, crianças de rua, garotas de vida fácil, camponeses irlandeses expropriados – 14 anos de servidão para esses *servos condenados*.

atrasados, sem laços familiares, incapazes de se reintegrar à sociedade terrena, os infelizes se descobriam rapidamente presos nas engrenagens de um mecanismo diabólico – do qual eles não podiam escapar senão pela morte, pela doença... ou pela pirataria.”

Michel Le Bris, *Le Grand Dehors* [O Grande Fora], Ed. Payot, Paris, 1992, p. 309.

Assim como os Quilombos representavam “*um chamado constante, um estimulante, um estandarte para os escravos negros*”¹⁶ “*a aparição de uma bandeira negra no horizonte era uma promessa de libertação*”¹⁷ para marinheiros mantidos em condições miseráveis. Verdadeiras comunidades políticas nas quais a deliberação desempenhava um papel primordial, as contra-sociedades piratas e *maroon* eram atravessadas por uma recusa visceral das relações de dominação. É claro que a realidade histórica dessas dissidências esteve, muitas vezes, bem distante do ideal que elas encarnavam: muitos piratas estavam envolvidos no tráfico de escravos e, em virtude de acordos com as autoridades coloniais, muitos marrões traziam escravos fugitivos para seus mestres.

Para Gregor H. – o fugitivo de uma novela de Alain Fleischer – a “*floresta era uma zona livre, águas extraterritoriais onde era possível navegar ao largo, escapando das guarda-costas e das edificações das marinhas militares*”:¹⁸ a rota de evasão por excelência, da migração, da clandestinidade, do cruzamento de fronteiras. Galhos verticais de árvores, juncos, samambaias e ramos; entrelaçamento de raízes, trepadeiras, ramificações, folhas. A floresta é um espaço estriado em todos os lados, mas suas estrias são as da zebra, as de uma veste de camuflagem. Por muito tempo, as florestas europeias abrigaram proscritos, bandidos, foras da lei (figura de Robin Hood), bandas e minorias em ruptura pelo banimento. De modo que, no Ocidente, a luta contra as ilegalidades e as insurreições populares geralmente assumiram a forma de um desmatamento. O caso da colonização da Irlanda é particularmente revelador: no século XVII, os britânicos deram um golpe decisivo na rebelião irlandesa, conjugando

16. *O Quilombo dos Palmares*. [p75].

17. Michel Le Bris, *Le Grand Dehors*. Ed. Payot, Paris, 1992 [p. 309].

18. Alain Fleischer, *La traversée de l'Europe par les forêts*, éd. Virgile, Besançon, 2004, [p. 25].

a política de desmatamento (deflorestação, destruição de matagais, concessão de terras aos colonos ingleses e escoceses) e a deportação em massa dos insurgentes e suas famílias para além-Atlântico, onde seriam tratados como “*negros brancos*”.¹⁹ À medida que a penetração europeia cresce, as superfícies florestadas no Novo Mundo recuam: elas dão lugar a vastas áreas de exploração agrícola ligadas por uma rede de estradas às cidades, aos fortes e, acima de tudo, aos portos coloniais.

Heterotopias: “(...) *espécies de utopias efetivamente realizadas, nas quais os lugares reais que podemos encontrar no interior da cultura são ao mesmo tempo representados, contestados e invertidos, tipos de lugares que estão fora de todos os lugares, embora sejam efetivamente localizáveis. (...) o barco é um pedaço de espaço flutuante, um lugar sem um lugar (...). O navio é a heterotopia por excelência*”.²⁰

O que Foucault diz da “hétéro-topia” (“espaço outro”) se aplica perfeitamente às comunidades piratas e *maroon*. Se a heterotopia pirata está intimamente ligada ao navio, a heterotopia dos marrões constitui, por outro lado, uma verdadeira produção florestal. Do entrincheiramento dos fugitivos nas matas, emerge uma zona liberada (o “fora”): um “espaço outro” que, por sua vez, subverte a zona escravista (o “dentro”). Essa retirada original faz da comunidade *maroon* uma comunidade secessionista. Longe, porém, de inaugurar o nascimento oficial de um novo Estado, a secessão *maroon* consagra o “devir furtivo” de uma comunidade de rebeldes. As fronteiras do território *maroon* só podem ser mantidas em seu próprio apagamento, apenas por meio do permanente embaralhamento dos aparelhos de captura. Forma coletiva da fuga, a “secessão” constitui um processo metamórfico: a dobra florestal que a inaugura é “des-dobrada” por uma variação contínua aplicada tanto ao local de vida quanto ao modo de como os fugitivos aparecem.

O espaço zebrado das florestas envolve, encerra, cobre com um sombreamento perpétuo as ações dos animais e dos homens. Seja para ali se refugiar, seja para

19. *Cerca de 100 mil pessoas. Os irlandeses são uma parte importante dos “engajados” (serventes) que servem nas colônias inglesas das Américas.*

20. Michel Foucault, *Dits et écrits*, tome IV, éd. Gallimard/NRF, Paris, 1994. [p.755]

se perder, esse é um lugar no qual se desaparece. Se, como nos ensina Deleuze, os nômades inventam a velocidade, os marrões e os povos invisíveis das florestas (amazônicos, papuas, pigmeus, etc.) inventam o furtivo. A *maroonagem* só é uma máquina de guerra na medida em que é uma máquina de desaparecimento. E a floresta é a cena privilegiada desse desaparecimento. A floresta exige presas e predadores que se mimetizem uns aos outros. “*Inseto com o corpo alongado e frágil imitando a forma dos galhos sobre os quais permanece*”,²¹ o phasmida (bicho-pau) é o príncipe desse reino de metamorfoses. Fundindo-se às “naturezas” mais diversas – arabescos vegetais da Amazônia, espinhosas caatingas brasileiras, anfiteatros naturais e íngremes montanhas do Caribe, pântanos e manguezais labirínticos da Louisiana –, tornando vantajosos os mínimos acidentes, a comunidade *maroon* é uma comunidade “phasmatica” (*phasma* grego, “fantasma”). Na maioria dos relatos coloniais de expedições militares, a constatação da furtividade dos marrões retorna constantemente: “*como os negros são os mestres dessas florestas e conhecem-nas perfeitamente, (...) eles nos causam grandes perdas sem que possamos revidar, pois estão escondidos pela floresta e protegidos pelos troncos, e nos escapam depois de nos ter intimidado*”.²² A fuga sempre inaugura um ciclo de metamorfoses: é ao modificar sua forma, sua aparência, tornando-se ele mesmo um simulacro, produzindo iscas, que o negro fugitivo consegue escapar de seus adversários, e até mesmo vencê-los. Escapar de seus inimigos é produzir sua própria desapareição: emboscar-se, borrar as pistas, fazer-se de morto, desaparecer para prontamente ressurgir. As mil e uma variações *maroon* formam a trama de uma verdadeira arte da fuga, que encontrou na escultura dos *businenge* a sua mais bela expressão plástica.

21. Dicionário francês *Le nouveau petit Robert*, Paris, 1994.

22. “Relato das guerras feitas aos Palmares de Pernambuco... 1675-1678”, citado por

G. Police In *Quilombos dos Palmares*, Ibis rouge, Cayenne, 2003, p. 129.

“As fugas que servem para escapar de um inimigo são universais. Podemos encontrá-las nos mitos e nos contos espalhados por toda a terra.” A mais comum dessas “metamorfozes de fuga” é aquela, linear, da caça: “Um ser está no encaixo de outro, sua distância diminui e, no momento em que ele vai ser capturado, ele se metamorfoseia e escapa. A caça continua, ou melhor, recomeça. (...) O atacante se aproxima cada vez mais, talvez até consiga agarrar sua presa. Então, ela se metamorfoseia, dessa vez em alguma outra coisa, e escapa mais uma vez no último momento.”

Elias Canetti, “A Metamorfose”, In *Massa e poder*, éd. Companhia das Letras, (São Paulo, 2011).

15

É no Suriname e nas margens guianenses do Maroni que surgem as culturas *maroon* mais complexas, dos *N'djuka*, *Saramaka*, *Aluku*, *Matawai*, *Kwinti* e *Paramaka*. As primeiras manifestações de uma escultura especificamente *maroon* datam do início do século XIX: são pentes, remos, bancos, objetos cotidianos. O *tembe*,²³ arte dos povos marrões da Guiana Francesa e do Suriname, oferece um dos mais belos “espaços de fuga”: ainda hoje, a *maroonagem* continua nos padrões da madeira esculpida. É sobretudo uma arte do relevo; um relevo que emerge da madeira marcada, esvaziada, talhada, esculpida. O termo “*tembe*” surge da alteração da palavra inglesa “*timber*”, que designa a madeira de construção. A arte *maroon* não tem nada de “primitiva” ou de “primeira”; ela está inscrita desde o início na modernidade ocidental, da qual recupera, sem estado de espírito, em função de seus próprios interesses, as mais recentes aquisições técnicas: incorporação de motores em canoas, uso da motosserra nas esculturas, reciclagem de têxteis modernos na arte de patchwork, etc. Surgidas no século XX, as pinturas *tembe* trazem as marcas dessa origem primeira: a escultura em madeira. De fato, encontramos nelas as mesmas formas entrelaçadas e as mesmas variações geométricas.

195

23. Cf. Richard et Sally Price, *Les Arts des Marrons*, éd. Vents d'ailleurs, La Roque d'Anthéron, 2005.

Mas como foi que a ferramenta ocidental – um instrumento de escravidão, alienação – se tornou, nas mãos dos *maroons*, um instrumento de criação, de reconstrução de si? Em meados do século XVIII, diante da ameaça de uma conflagração geral no Suriname, os holandeses foram forçados a ratificar os tratados de paz com os “*bush negroes*” [“negros das matas”]. Esses acordos proporcionaram, em troca do fim das hostilidades, o envio de um tributo anual aos rebeldes sob a forma de ferramentas, armas e bens diversos; caberia a eles trazer de volta aos colonos holandeses todo escravo recém fugido. O *tembe* nasce precisamente da apropriação criativa pelos marrões das ferramentas do colonizador. Nasce de uma torção de significado e de função. O *tembe* é a reinvenção, no oco da madeira, do corpo, da família e da comunidade de “negros” desmantelada pela escravidão. Uma reinvenção que pode ser lida no léxico usado pelos marrões para identificar os elementos de suas esculturas. É assim que os “olhos” designam as pequenas redobras das tramas, o “pescoço” as partes intermediárias que comunicam entre si as fitas esculpidas (conectando a cabeça ao resto do corpo, o pescoço é “ligação”), o “umbigo” o lugar central da composição, as “mãos” os esteios que dão apoio à composição, a “mamãe” a figura matriz, as “crianças” as figuras secundárias. Aqui, a referência ao corpo não deve ser tomada em um sentido simbólico ou metafórico. Os *tembe* não representam corpos, mas funcionam como corpos: corpos fugitivos.

Contrariamente a certas interpretações da chamada arte “primitiva”, vale insistir sobre o fato de que, para além da beleza das formas de um *tembe*, não há sentido “metafísico” a ser decifrado. A partir do momento em que emplacamos uma grade de interpretação simbólica sobre uma arte, tendemos a ocultar a parte da criatividade pessoal do artista, reduzindo-o a apenas um executor de uma pretensa “mentalidade coletiva”. É desse modo que se conforta o preconceito segundo o qual somente o artista “moderno” demonstraria a liberdade criativa, e o “artesão tradicional” se contentaria em reproduzir os modelos legados pela tradição.

O *tembe* é, antes de mais nada, um ato de amor, um presente, uma dádiva que se oferece à mulher desejada, ao tio que nos iniciou à caça, à avó que nos alimentou

com seus contos e canções de ninar. Os *tembes* circulam entre os indivíduos e, pela sua circulação, contribuem para a tecelagem dos laços sociais, para a manutenção e a renovação da comunidade *maroon*. As tramas das fitas de madeira realizam a trama dos desejos, a trama do *libi na wan* (expressão da comunidade em *busitongo*: “viver como um”). O *tembe* é uma arte erótica se, por *Eros*, entendemos essa potência que une os humanos por laços de amor, de estima, de fraternidade, de esperança, e faz de uma multitude heterogênea uma unidade. O *tembe* faz parte das respostas inventadas pelos negros indóceis para frustrar o reinado de *Thanatos*: o regime escravista que transforma humanos em mercadorias, em animais de carga, em mortos-vivos.

17

O recurso à “madeira” próprio do *tembe*, na ordem estética e técnica, remete diretamente ao “recurso às florestas” próprio dos *maroon* em geral, na ordem de ação. A fuga, enquanto princípio “rítmico” de criptografia e de variação, se inscreve diretamente na estrutura do *tembe*. Cada obra se constrói a partir de um sistema de fitas: figuras complexas, entrelaçadas umas às outras, inscritas na madeira como tantas linhas de fuga e pistas falsas. As fitas giram, mergulham, reaparecem, por cima e por baixo umas das outras, oferecendo assim ao olhar uma experiência de vertigem. Os *tembe* podem ser lidos seguindo com a ponta dos dedos os itinerários inscritos na cavidade de um prato de joeirar, na cabeça de um remo ou no assento de um banco. Esses percursos são tomados como se toma uma trilha na floresta. O virtuosismo do artista é medido pela em sua capacidade de despistar. Daí uma composição da obra por metades ou quartos, de modo que os princípios que a regeram permanecem evasivos. Ler um *tembe* é investir-se em um labirinto em busca de um fugitivo fictício. Na escultura *maroon*, sendo o uso do compasso quase sistemático, a maioria das figuras e motivos se inscreve em círculos. Ora, o círculo circunscreve. Todo o esforço do artista – que se impõe ciente dessa restrição – será justamente o de sair dele. O *tembe* é a evasão do círculo: a escapada para a floresta materializada no relevo da “madeira” esculpida. A estética *maroon* é uma estética do desaparecimento.

Essa estética da fuga pode ser encontrada nas obras mais contemporâneas da cultura afro-estadunidense: “Vão, pés, façam o seu lance, vocês conhecem bem o jogo do Branco, vão, pernas, vão correndo...” (“Come on Feet Do Your Thing!...”²⁴) entoam os coros de *Sweet Sweetback’s Baadasssss Song*, o manifesto *funky*²⁴ de Melvin Van Peebles (o iniciador da *Blaxploitation*: filmes dos anos 1970 que tinham como heróis os justiceiros “negros”). Nesse filme experimental de 1971, a jubilosa corrida do herói se confunde com a dos motivos musicais e visuais (*riffs* e frases *bluesy*, imagens de fuga, sobreposição de pernas solarizadas, etc.) modulados, repetidos indefinidamente segundo velocidades, registros, planos diferentes. Aqui, a hiperbolização de efeitos especiais e rítmicos dá à figura do *maroon* uma aura mitológica. Seja no plano formal ou no plano das condições de realização (semiclandestinidadade),²⁵ o desabafo político de Van Peebles (pela primeira vez no cinema americano, um homem negro se rebela contra a ordem estabelecida e mata os policiais brancos) apresenta todos os ingredientes de uma *maroonagem* criativa.

Follow the Drinking Gourd (excerpt)

When the Sun comes back

And the first quail calls

Follow the Drinking Gourd.

For the old man is a-waiting for to carry you to freedom

If you follow the Drinking Gourd.

The riverbank makes a very good road.

The dead trees will show you the way.

Left foot, peg foot, travelling on

Follow the Drinking Gourd.

Siga a Cabaça de beber (trecho)

Quando o sol retorna

E as primeiras chamadas de codornas

Siga a Cabaça de beber.

Pois o velho está a-guardando para levá-lo à liberdade

Se você seguir a Cabaça de beber.

A margem do rio faz uma estrada muito boa.

As árvores mortas te mostrarão o caminho.

Pé esquerdo, passadas, viajando

Siga a Cabaça de beber.

24. No *broken English* [inglês quebrado] do gueto, “Funk” significa “fedorento”; evoca o cheiro, a transpiração do “negro”, um estigma tornado valor positivo. Em oposição radical ao lado “lambido”, “limpo” do jazz *cool* dos “brancos”, a música Funk (como o Free Jazz) é caracterizada por sons

“sujos”, “selvagens”: importância das interferências, gritos, improvisações (levado as vezes até o transe coletivo).

25. Para escapar da ingerência da polícia e dos sindicatos de Hollywood, Van Peebles fez crerem que estava rodando um filme pornô.

“Follow the Drinking Gourd” (“Siga a Cabaça de beber”) é um dos mais célebres “refrões” (*songlines* – cantos codificados): ele explicava a rota que deviam seguir os escravos fugitivos (*runaway slaves*) do Alabama e do Mississippi para chegar no Illinois ou outros Estados abolicionistas. A “cabaça” designava a estrela da Grande Ursa, um ponto de referência essencial para dirigir-se ao norte.

No sul dos Estados Unidos, durante o funesto período da escravidão, a música adquiriu junto aos “negros” uma dimensão profundamente emancipadora: no tempo de um serviço religioso, pontuado pelos entoamentos do sermão, pelos batimentos das mãos e dos pés, pelos transe de uns e de outros, escravos escapavam de sua miserável condição – coletivamente, eles se elevavam em direção a Deus. E essa ascensão espiritual ganhava forma e se expandia por meio do canto: o *negro spiritual*, o *gospel*, o *“go down Moses”* dos filhos negros de Israel. Os escravos de fato se reconheceram no Êxodo do povo judeu e na figura heroica de Moisés. Essa “comunhão” do canto que fazia vibrar as igrejas negras – às vezes simples abrigos de tábuas –, desempenhou um papel essencial na gênese do que, um dia, depois de muitos combates, se tornaria a comunidade “*African-American*” [Afro-estadunidense]. Verdadeira escapada espiritual, a canção dos escravos negros tornava-se, em certas ocasiões, a ferramenta de evasões bem reais. De fato, nas fábricas e engenhos de açúcar, nos campos de cana e algodão, à revelia dos fazendeiros e comandantes, as rotas de fuga circulavam de um escravo para outro sob a forma de músicas codificadas: os “refrões” (*“songlines”*) ou itinerários cantados. A linha de canto dos *“songlines”* eram o prelúdio de uma linha de fuga cujas sutis ramificações recobriam um vasto território, desde o delta tropical do Mississippi às frias margens do Lago Ontário, na fronteira canadense. Essa rota de fuga era chamada carinhosamente por abolicionistas, escravos e libertos de *“Underground railroad”*, a “estrada de ferro subterrânea”.

Evidentemente, não se tratava de uma verdadeira ferrovia, mas de uma rede de fuga: uma organização secreta de contrabandistas e casas de confiança destinadas a atenuar a corrida dos escravos em fuga para o Norte. De 1830 a 1860, fugindo do sul escravista, mais

de 30 mil “negros” pegaram o “trem da liberdade” para se juntar à parte norte da União e ao Canadá. Essa gigantesca *maroonagem* havia começado em meados de 1780, mas tomou o nome e a forma singular de “*Underground railroad*” apenas em 1830, momento em que o desenvolvimento dos trilhos se acelerava. No final da Guerra da Secessão, em 1865, no espaço de 80 anos, mais de 100 mil “negros” teriam fugido das plantações *deep south* [do sul profundo], transitando pelas diferentes redes de fuga conhecidas pela história estadunidense.

“Eu os guiava para a estrela polar, violando os códigos da Virgínia e do Kentucky. Eu os fazia cruzar as florestas principalmente à noite... As meninas estavam vestidas de damas, os homens e os meninos estavam disfarçados de serviçais; os homens vestiam roupas femininas e as mulheres, roupas masculinas... Viajávamos a pé ou a cavalo, em cabriolés, carros, carroças, escondidos sob cargas de feno, palha, velhos móveis, caixas e sacos... atravessando rios a nado ou com água até o queixo, ou em embarcações ou canoas; sobre jangadas e muitas vezes sobre um tronco de árvore.”

Testemunho do reverendo **Calvin Fairbank** (1847)

Implicados em um empreendimento concreto para sabotar o sistema escravista – causar a fuga massiva e contínua de escravos –, os abolicionistas “negros” e “brancos” desviavam conscientemente o modelo tecnológico da rede ferroviária para seus interesses. Com a minuciosa modelização dos horários e das rotas, seu novo plano de itinerários secundários e vias de emergência, seus jogos de correspondência e sinalização, a rede de ferrovias (prefigurando a da WEB) incorporou, de fato, a rede ideal de evasão. A complexidade e a extensão de sua malha fizeram da *Underground railroad* [Ferrovia subterrânea] uma organização totalmente descentralizada, o que a tornou tanto mais eficiente quanto menos destrutível. Em *O Divisor de Nuvens* – um vasto afresco romanesco centrado nos Browns e na guerrilha que levaram contra os proprietários de escravos –, Russel Banks retrata muito bem esse aspecto das coisas: “*Ela era então real, essa Passagem*

*subterrânea. (...) Os escravistas não haviam conseguido cortá-la ou bloqueá-la definitivamente em nenhum ponto do seu percurso. Se eles a atacavam em algum lugar, ela reaparecia em outro lugar na noite seguinte”.*²⁶

A *Underground railroad* [Ferrovia subterrânea] é um trem fantasma, um simulacro ferroviário, um sublime subterfúgio (*subterfugere* latino: “fugir escondido”): todos os elementos dessa gigantesca rede de evasão foram descritos e concebidos em termos ferroviários; as famílias que acolhiam os fugitivos eram “estações”, os guias eram os “motoristas” ou “chefes de estação” responsáveis pelo transporte das “mercadorias” (os fugitivos). A mais célebre “motorista” foi Harriet Tubman (ela mesma fugitiva): ela fez quase vinte viagens entre o sul dos Estados Unidos e o Canadá. Mais de 300 escravos devem a ela a sua liberdade. Toda a comunidade Afro-estadunidense (em formação) se reconhecerá nela e a chamará de “Moisés negro”. O *spiritual* “*Go Down Moses*” foi, aliás, composto para anunciar sua chegada nas plantações e oficinas.

No entorno dos trilhos do “trem da liberdade”, uma comunidade se agregava pouco a pouco: uma frente móvel e furtiva de resistência que se propagava por meio de “correspondências”. Mas, à diferença das comunidades *maroon* tradicionais, a “Comunidade dos Refugiados da Ferrovia Clandestina” foi instituída e tornou-se consciente de si mesma por meio de um espaço de escrita; uma circulação centrífuga de cartas, de panfletos políticos, de mapas “ferroviários”, de refrões de canções [*songlines*] e, acima de tudo, de jornais. Pela primeira vez na história estadunidense, por meio de uma tomada da fala e da escrita, os escravos fugitivos irromperam na cena política. Com o apoio dos abolicionistas, eles lutaram pela emancipação geral dos “*brothers*” [“irmãos”] mantidos em escravidão no sul dos Estados Unidos. A sociedade canadense e, em menor grau, a sociedade dos estados nortistas lhes ofereceram a possibilidade de recorrer às leis, à imprensa e à ação política para fazerem valer os seus direitos. Isso

26. Russel Banks, *Pourfendeur de nuages*. Éd. Acte Sud, col. Babel, [p. 472].

é o que a escritora e jornalista afro-estadunidense Mary Ann Shadd (1823-1893) se apressou em fazer: em 1852, publicou *A Plea for Emigration* para incentivar os negros estadunidenses a emigrar para o Canadá. Ao mesmo tempo, quando foi nomeada porta-voz dos refugiados, editava e dirigia um jornal (foi uma das primeiras mulheres editoras): o *Provincial Freeman* [*Homem Livre Provinciano*]. Não era o único jornal dessa inédita comunidade; havia também o *North Star* (*Estrela do Norte*, fundado por Frederick Douglass, um antigo escravo fugitivo, primeiro grande pensador e líder político afro-estadunidense), o *Voice of the Fugitive* [*A Voz do Fugitivo*], o *Voice of the Bondsman* [*Voz do Escravo*] etc.

Ao recuar para o Canadá, os escravos fugitivos deixaram de ser negros *maroons*. Pois, ao se proclamarem eles mesmos “refugiados”, eles haviam escolhido viver à luz no seio de uma sociedade “branca” e se posicionar sob a proteção das leis civis de um Estado moderno. Por ter suscitado um verdadeiro movimento de migração, a *Underground Railway* introduziu no contexto das jovens nações estadunidenses a espinhosa questão do estatuto das minorias e do direito ao asilo. No momento em que, na Europa e particularmente na França, tornou-se praticamente impossível obter um estatuto de refugiado, essas questões permanecem na atualidade. Frente à estigmatização, à criminalização, ao aumento da repressão dos “migrantes” e agora que os controles e alvejamentos (administrativos, de marketing, policiais, etc.) estão constantemente proliferando, talvez tenhamos que reinventar a *maroonagem*, reinventar as “*Underground railroad*”, reinventar “subterfúgios” que façam vazar uma sociedade obcecada pela vedação, pela imunidade e pela segurança. O que há de fascinante nesse movimento da *Underground railroad*, e que deveria se aprofundar, é a maneira pela qual a velha figura do escravo fugitivo e a mais recente do refugiado se combinam estreitamente; uma iluminando a outra e vice-versa.

N.T.* A palavra inglesa "maroon" e a francesa "maroon" descrevem africanos fugidos da escravidão e que formaram comunidades muitas vezes em conjugação a indivíduos e comunidades ameríndias, assim como também descrevem até hoje seus descendentes. Ambas palavras podem ser associadas a quilombo e quilombola, mas para guardar a especificidade dos contextos e fenômenos tratados no texto, escolhemos manter a palavra na língua inglesa. Já as palavras "marooning" e "marronage" foram traduzidas pelo neologismo "maronagem" de modo a seguir as formações em inglês e francês que indicam ação e movimento ou o seu resultado.

N.T.** Em francês, a palavra "fuite" significa tanto "fuga" como "vazamento". É sempre nesse duplo movimento que Touam Bona pensa a fuga, em sua polissemia e potência, em seus sentidos ativos, isto é, a evasão da escravidão é sempre sabotagem do sistema escravista, já que a fuga da/o escrava/o, enquanto descapitalização do proprietário de escrava/os, liquida o sistema e o faz vazar. (cf. entrevista de Dênêtem Touam Bona – exclusivamente em francês – <https://www.youtube.com/watch?v=DQV-EMFc9F8>).

1ª versão 2005, na revista
filosófica "Drôle d'époque"
n.º 17: "L'espace d'une
fugue: éthique et esthétique
du marronage" (durante
muito tempo deixei de
lado as minhas histórias
de *maroon* porque não
conseguia encontrar ecos e
era um pouco timorosos ...)
2ª versão 2016, In *Fugitif, où
cours-tu?*

Tradução: Amílcar Packer
Revisão: Leda Cartum

oficina lugar de agência e afetos entre modos de fazer, aprender e cuidar
imaginação intervenção nos sistemas de (re-)produção e invenção de mundos
política implicação ética nas contradições e paradoxos das coletividades

OIP é uma iniciativa implicada em práticas discursivas e performativas envolvidas com imaginação radical e justiça social. Suas principais atividades consistem em grupos de estudo, leituras públicas, debates e oficinas, práticas de escrita e tradução coletiva, impressos e publicações on-line, buscando distribuir e desenvolver ferramentas. Oip foi iniciada em 2016 como uma proposta de Amílcar Packer para “Incerteza Viva - 32ª Bienal de Arte de São Paulo” e é composta por Valentina Desideri, Jota Mombaça, Michelle Mattiuzzi, Rita Natálio, Thiago de Paula e Diego Ribeiro. Em 2017, a *Oficina* desloca suas atividades para a Casa do Povo integrando o projeto “futuros possíveis” realizado com apoio do PROAC Editais.



Dénètem Touam Bona nasceu em Paris de pai da África central e mãe francesa, e faz parte de uma nova geração de autores afropeanos de identidade fronteiriça, que buscam lançar pontes no fosso entre mundos que ainda hoje se torcem na linha da cor. Professor de Filosofia é colaborador regular do Institut pour le monde – Fundado por Edouard Glissant em Paris e jornais como *Africultures*. É autor do ensaio filosófico e literário, *Fugitif, où cours-tu?* (Presses Universitaires de France), onde destaca o poder corrosivo do marooning e o que ele entende por “fuga”.

Para Onde Fugir Quando Não Há Para Onde Fugir?

→ Roberto Romero

A fuga só acontece porque é impossível

Jota Mombaça

“Errantes”, “vadios”, “vagabundos”, “corredores”, “índios do corso”, assim viajantes, naturalistas, missionários, comandantes, chefes de índios e administradores em geral costumaram caracterizar os povos que habitaram as matas dos Vales do Rio Doce, Mucuri e Jequitinhonha, sempre com imenso desprezo por seu nomadismo, pela impermanência dos seus assentamentos, pela fragilidade das suas habitações, por seu gosto inveterado pela caça, pela pesca e pela vida na mata... a própria iconografia dos primeiros anos da colonização destes vales, como registram algumas gravuras do Príncipe Wied-Neuwied, parece não conseguir fixar os indígenas em seus quadros. Os homens, seguidos das mulheres e das crianças, aparecem quase sempre em movimento. A essa altura, para onde iam? Fugiam?

No início do século XIX, a decadência das minas de ouro e diamante que deram nome à capitania, depois província e, hoje, estado de Minas Gerais, impulsionaram os colonizadores em direção àqueles vales até então estrategicamente mantidos pela metrópole como “zona tampão”, barreira geográfica que impedia o tráfico das pedras preciosas das serras para o mar. Foi quando as autoridades decidiram que “(...) as extensas e dilatadas brenhas que serviram até agora de covil às feras e aos Botocudos mais terríveis que as

mesmas feras, transformar-se-ão em povoações deliciosas, prosperando a agricultura em terrenos novos e, por isso, fertilíssimos; animando-se outra vez a mineração e criando-se, ao mesmo tempo, um comércio ativo, que Minas nunca teve, nem esperou ter (...)” (SANTOS *apud* PARAÍSO, 1998, p. 274).

O avanço teve várias fases: da declaração oficial de Guerra aos Botocudos por D. João VI, em 1808 – e entenda-se aqui por “Botocudos” todo e qualquer indígena que resistisse à frente colonizadora –, àquela outra, já na metade do século, quando o político Teófilo Otoni, diretor da Companhia de Navegação e Comércio do Mucuri, teve a ideia de declarar-se parente do chefe indígena Poton, cujo nome soava como o seu. Poton-Otoni. Nas palavras do diretor, “aceito o parentesco, disse-me Poton que eu trouxesse os mais parentes, porque as terras eram muitas e chegavam para todos. *Peguei-lhe pela palavra* e quinze dias depois abria-se, por conta de diversos parentes, uma grande derrubada, que produziu três magníficas fazendas (...)” (OTONI *apud* TIMMERS, 1969, p. 20-1; grifo meu).

Otoni notabilizaria uma atitude “menos agressiva” em relação aos indígenas da região: dever-se-ia pegá-los pelas palavras e pelas coisas, não mais pelo laço ou pelo aço, como era a prática mais comum até então. Mas os anos demonstrariam que só isso não seria o bastante para fixar aqueles povos inconstantes. Assim, se em diversos momentos os colonizadores comemoravam a “descida” dos grupos indígenas para as suas fazendas e missões, logo perceberiam que tão ou mais



Les Puris dans leur forêt



Les Puris dans leur forêt. Prince Maximilian Wied-Neuwied, 1822. / Acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo, Brasil. Coleção Brasileira/ Fundação Estudar. Doação da Fundação Estudar, 2007.

210



Une famille de Botocudo en route



Une famille Botocudo en route. Prince Maximilian Wied-Neuwied, 1822. / Acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo, Brasil. Coleção Brasileira/ Fundação Estudar. Doação da Fundação Estudar, 2007.

difícil que “atraí-los”¹ para o seu convívio seria a tarefa de fixá-los. Encurralados pelo avanço da frente colonizadora sobre suas terras, muitas vezes esses povos se viram obrigados a se aproximar dos invasores à procura de bens, alimentos ou de alguma proteção contra seus inimigos tradicionais. Porém, não era nada incomum que eles abandonassem os seus novos “aliados” com a mesma facilidade com que os procuraram. A crônica da região é rica em episódios em que, após alguns dias ou mesmo anos aldeados, os indígenas, contrariando as expectativas e os investimentos da colônia, simplesmente batiam-se em retirada. O viajante francês Auguste de Saint-Hilaire, que percorreu a região na primeira metade do século XIX, relata um episódio envolvendo os “Machaculis” que ilustra bem o espírito da resistência indígena na região:

Já há muito tempo que essa tribo se pôs em contato com os portugueses, fugindo assim como os Malalis, Monochós, Macunis, etc., das perseguições dos Botocudos, inimigos de todas as demais nações índias. Os Machaculis procuraram asilo, em primeiro lugar, em Caravelas, onde se fizeram grandes dispêndios para inspirar-lhes o gosto pelo trabalho. Preguiçosos como o são todos os indígenas, amigos da independência, habituados à vida nômade, apaixonados pela caça, não se costumaram a cultivar a terra. Esses índios, vendo que não eram mais alimentados, e que tinham cessado de lhes dar instrumentos de ferro e vestimentas, abandonaram o litoral; meteram-se pelas matas, e chegaram, mais ou menos em 1801 às proximidades de Tocoios. Quando ainda estavam em Caravelas, tinham-nos batizados, e aprenderam um pouco de português; mas querendo encontrar em Tocoios as mesmas vantagens que em Caravelas, empregaram a astúcia; fingiram sair pela primeira vez das selvagens, e se apresentaram, sem dizer uma palavra em português,

fazendo sinais para mostrar que se queriam tornar cristãos. Os habitantes de Tocoios se enganaram com este embuste e escreveram para Villa Rica que uma nação indígena, até então desconhecida, tinha chegado à sua povoação; que mostravam as melhores disposições, e pedia o batismo. Imediatamente a administração concedeu socorros para civilizar os recém-vindos; deram-lhes ferramentas e roupas; mandou-se construir para eles uma capela; deu-se-lhes um sacerdote; encarregou-se um diretor de instruí-los e, ao mesmo tempo, colocou-se perto de Tocoios um destacamento militar, para manter a ordem. Apesar de todos esses esforços, não se obtiveram em Tocoios resultados mais felizes do que em Caravelas; os Machaculis aproveitaram-se dos benefícios dos portugueses, mas não se tornaram mais laboriosos. No entanto, o embuste destes índios não permaneceu por muito tempo ignorado. Foi descoberto pelo capitão João da Silva Santos, que quando explorou o curso do Jequitinhonha, ficou não pouco admirado ao chegar ao Tocoios em 1804, de aí encontrar esses Machaculis, com os quais já se tinham feito tão grandes despesas na comarca onde ele era o capitão-mor. (SAINT-HILAIRE, 1975 [1830-1851], p. 271)

211

Outro episódio, descrito pelo naturalista alemão Georg Wilhelm Freyreiss, que percorreu a região na mesma época, reforça o quanto cenas de debandadas como essas eram comuns nos primeiros períodos da colonização:

Com promessa de dar-lhes ferramentas e armas, 2000 Puris foram atraídos à Villa Rica. Chegados eram logos agarrados e distribuídos entre os portugueses para os quaes deviam trabalhar (...). O plano era sem duvida bom e o meio empregado talvez tivesse sortido efeito, mas os autores do plano não conheciam os seus patrícios e além do mais, commetteu-se o erro de não deixar os índios viverem em família; marido e mulher, paes e filhos foram separados e mandados a lugares diversos. A consequência foi que, mal tinham os Puris trabalhado uns 8 dias que todos os homens fugiram, tanto por causa das pancadas re-

1 Todo o vocabulário do contato se confunde com a linguagem da armadilha e da captura. Até bem recentemente, quando o contato de povos em isolamento voluntário era política oficial de Estado, as expedições eram chamadas de “frentes de atração”.

cebidas, como amor à liberdade e saudades da família. Fervendo de ódio, por terem sido obrigados a abandonar mulheres e filhos nas mãos dos seus algozes, estavam estes poucos outra vez nas suas mattas, matando todos os portugueses que podiam e, entre elles, aqueles que lhes enganaram a vir para Villa Rica. (FREIREYSS, 1901, p. 250)

212 A impermanência dos indígenas nos aldeamentos e missões da região acirrava o embate entre aqueles que insistiam na possibilidade de convertê-los à civilização e os que advogavam o seu extermínio puro e simples. Não tardou até que a segunda orientação prevalecesse. Àquela altura, porém, os colonizadores já haviam entendido que mais lucrativo e eficiente do que perseguir os indígenas no meio da mata seria derrubar a própria mata. O plano era anunciado em detalhes pelo governador da capitania de Minas Gerais, Ataíde e Melo: "(...) estes antropófagos se achariam na precisão de largarem suas habitações; e uma vez perseguidos, se embestariam nos matos à proporção que estes fossem desmanchando e com o andar do tempo se domariam (se é possível domar monstros deste toque)." (*apud* Paraíso, 1998, p. 180). A recomendação seria reforçada pelo próprio D. João VI alguns anos mais tarde: "(...) um dos melhores meios de se conseguir a pacificação e civilização destas e de outras bárbaras raças de índios (...) consiste em se fazerem transitáveis por muitas e diferentes estradas, os extensos bosques em que se acham abrigados, a fim de que por toda a parte hajam de encontrar os atrativos da civilização, sendo convidados com brandura ao reconhecimento e sujeição às minhas leis e castigados pesadamente os que cometerem hostilidades (...)" (*apud* PARAÍSO, 1998, p. 249).

Os Tikmũ'ũn, como se autodenominam aqueles povos que ficaram conhecidos como Maxakali, recusaram o "convite" enquanto puderam. Habitantes milenares das florestas de Mata Atlântica, que se estendiam na fronteira dos atuais estados de Minas Gerais, Bahia e Espírito Santo, adotaram a fuga como principal forma de ação política. "Nós tivemos que

escolher" – afirma hoje Sueli Maxakali, uma das principais lideranças do seu povo – "ou perdíamos a terra ou perdíamos a nossa língua e os nossos cantos. Preferimos perder a terra do que perder os cantos. Porque os cantos são a nossa cura. Sem os cantos, já teríamos desaparecido".

Já na virada do século XIX para o XX, as obras de abertura da estrada de ferro Bahia-Minas, que conectaria Araçuaí, no vale do Jequitinhonha, a Caravelas, no litoral sul da Bahia, consumaria a ocupação da região pelos "nacionais", estendendo sua presença sobre uma das últimas fatias de mata daquele vasto território. Àquela altura, as cabeceiras do rio Itanhém se tornariam um dos últimos refúgios para povos como os Tikmũ'ũn que, apesar de mais de dois séculos de contato intermitente, sobreviveram aos constantes massacres e epidemias, além das inúmeras tentativas de fixação nos quartéis, missões e fazendas da região. Como contam Sueli e Isael Maxakali:

Quando os primeiros brancos chegaram, eram muito bravos. Mataram muitos Tikmũ'ũn e trouxeram doenças também. Os "padres de roupa vermelha"² [ãmãnex xax äta] traziam panos para os Tikmũ'ũn, que espalhavam sarampo e varíola. Quando um adoecia, todos se separavam, com medo, e fugiam pro mato. Foi assim mesmo que aconteceu aqui perto, em Itambacuri. Os Tikmũ'ũn partiram, subiram até o Vale do Jequitinhonha, onde hoje fica Araçuaí (MG). Outros vieram do sul da Bahia e fugiram pra Minas Gerais, assim como fizeram os *Yimkoxeka*³ que foram subindo do Espírito Santo até chegarem em Teófilo Otoni (MG). E quando se encontravam, os Tikmũ'ũn e os *Yimkoxeka* brigavam. Mas havia o espírito de uma criança, *yãmij nãg*, que sempre nos avisava quando alguma ameaça como os brancos ou os *Yimko-*

2 Provável referência aos padres capuchinhos, responsáveis pela implantação das missões em toda a região do Vale do Mucuri entre os séculos XIX e XX.

3 *Yimkoxeka*, ou "Orelhas grandes", é como os Tikmũ'ũn se referem aos seus vizinhos tradicionais, os povos borun, que ficaram conhecidos como "Botocudos" na literatura regional.

xeka se aproximava. À noite, ele vinha e batia nas madeiras da casa do seu pai *tok tok tok tok* e avisava: "Pai! Pai! Vocês devem partir! Leve os Tikmũ'ũn pra longe daqui! Escondam-se! Os brancos estão vindo te matar!". E então os Tikmũ'ũn fugiam outra vez. (MAXAKALI, Isael; MAXAKALI, Sueli, 2016)

Após séculos de fugas, os Tikmũ'ũn acabaram se refugiando ao pé da pedra de *Mikax Kaka*, atual território do Pradinho, região limítrofe entre os estados de Minas Gerais e Bahia. Ali, o cerco se fechou. Entre 1910 e 1915, os sobreviventes foram contatados por um conhecido "amansador de índios" da região, chamado Joaquim Fagundes. Mas foi somente na metade do século, nos anos 1940, que a primeira área foi oficialmente reconhecida e demarcada para os Tikmũ'ũn em Água Boa, após a visita e a publicação de um relatório pelo etnólogo alemão Curt Nimuendaju. Mais tarde, em 1956, seria demarcada a gleba do Pradinho, após a comoção gerada pelo assassinato da liderança Antônio Cascorado Maxakali, morto e queimado por fazendeiros da região. Apesar da proximidade, as duas glebas de terra permaneceram divididas por um corredor de fazendas até o final da década de 1990, quando uma grande campanha internacional articulada pelo Conselho Indigenista Missionário (CIMI), pelo Centro de Documentação Eloy Ferreira (CEDEFES) e pela ONG internacional DKA-Austria conseguiu a unificação e desintrusão do território. Apesar dessa importante conquista, a terra homologada ficou restrita a exíguos 5.305 hectares, uma das menores terras indígenas demarcadas em todo o país. O território de ocupação tradicional Tikmũ'ũn, especialmente o entorno dessa área oficial, jamais foi reconhecido. As atrocidades cometidas contra esse povo, especialmente durante a Ditadura Militar, além da total devastação dos seus territórios, jamais foram reparadas pelo Estado brasileiro.

Em 2005, um grave conflito culminou na saída de dois grupos da TI Maxakali. Os grupos iniciaram uma retomada nos arredores da terra demarcada, mas uma decisão judicial

obrigou a retirada das famílias do local. Após viverem cerca de dois anos em terras provisórias, essas famílias foram finalmente transferidas para duas terras adquiridas pela Fundação Nacional do Índio (Funai), em 2007, onde foram fundadas as aldeias Cachoeirinha (Teófilo Otoni, MG) e Aldeia Verde (Ladainha, MG). Desde então, como Sueli e Isael afirmam, a população cresceu, mas a terra não. Adquiridas às pressas, nenhuma dessas reservas possuem cursos d'água no seu interior, algo essencial para o bem viver das famílias e para a realização de uma série de rituais *yãmĩxop*.⁴ Em março de 2020, quando a Organização Mundial de Saúde (OMS) declarou a pandemia do novo coronavírus, os Tikmũ'ũn reviveram velhos traumas, lembranças dos tempos quando seus antepassados foram quase extintos pelas doenças trazidas pelos brancos. Na ocasião, Isael Maxakali afirmou:

Antigamente, os brancos trouxeram doenças para as aldeias dos Tikmũ'ũn, mas quando os antigos conheceram as doenças, eles fugiram para dentro da mata grande e se esconderam para não adoecerem. Eles se escondiam na mata antigamente. Mas hoje onde iremos nos esconder? Por acaso sobrou alguma mata grande por aqui para nos escondermos? Hoje não temos mais espaço! Não temos mais como nos esconder! Hoje só temos mesmo os nossos *yãmĩxop* para nos proteger e nos fortalecer e soprar a doença para longe. Todos os *yãmĩxop* cantam para varrer a doença ruim e impedir que ela chegue nas nossas aldeias. Os nossos pajés são muito fortes, com os nossos *yãmĩxop*. Os *yãmĩxop* são fortes de verdade! (Isael Maxakali, abril de 2020)

Dois meses depois, em plena pandemia, Isael, Sueli e mais de 100 famílias Tikmũ'ũn deixaram os limites da reserva onde viviam desde 2007. A princípio, se mudaram para uma

4 *Yãmĩxop* é como os Tikmũ'ũn nomeiam uma miríade de povos-espíritos da Mata Atlântica que, desde tempos imemoriais, visitam suas aldeias. São igualmente o próprio evento de sua visita, os cantos, as danças ou os "rituais", como também os chamamos.

terra arrendada pela prefeitura local. Já no início de 2021, a nova gestão à frente da prefeitura retirou o apoio às famílias que foram abandonadas à própria sorte. Para piorar, um laudo dos bombeiros revelou que aquela era uma área de risco por localizar-se à jusante de uma pequena central hidrelétrica com graves problemas estruturais. Durante mais de um mês, o casal de lideranças percorreu a região à procura de alguma terra que pudesse arrendar com recursos próprios. Por fim, conheceram um casal disposto a alugar um pequeno sítio até que a comunidade recebesse o recurso de uma emenda parlamentar para adquirir o terreno, uma área de 35 hectares cortada por um pequeno córrego no distrito de Concórdia do Mucuri (Ladainha, MG). Tão logo se mudaram – a segunda vez em menos de um ano –, as famílias descobriram terem sido vítimas de um golpe. O casal, que está foragido, era, na verdade, cuidadores do proprietário do imóvel, que reclamou na justiça a reintegração de posse. Por fim, no final de setembro de 2021, as famílias abandonaram o terreno e retomaram uma terra da União, localizada no município de Teófilo Otoni, na região de Itamunheque. A terra havia sido indicada pela Superintendência de Patrimônio da União (SPU) numa câmara técnica do Governo do Estado criada para acompanhar a questão. Após uma primeira visita oficial ao local, conduzida pela SPU, Funai e Ministério Público Federal, as famílias reconheceram na área a presença dos seus ancestrais. Tão logo fizeram a visita, porém, fazendeiros da região se organizaram e circularam um abaixo-assinado com mais de 500 assinaturas contra a possibilidade de os indígenas serem deslocados para o local. Percebendo que as negociações institucionais poderiam ser travadas, os indígenas se adiantaram e retomaram a fazenda na madrugada do dia 28 de setembro de 2021. Neste momento, as famílias começam a estruturar suas casas no novo local, onde sonham criar a Aldeia-Escola-Floresta, um espaço de fortalecimento da cultura tradicional, formação de jovens pajés, artistas e cineastas, além de conservação ambiental e agrofloresta.

Lida através da fascinante proposição de uma “cosmo-poética do refúgio”, tal como formulada pelo filósofo Dénètem Touam Bona, cujo trabalho inspirou a presente edição do *festcurtas.bh*, a saga dos Tikmũ’ün é, sem dúvidas, um dos exemplos vivos e atuais dessa “arte da fuga” posta em prática há séculos por coletivos negros e indígenas nas Américas e que o escritor tão bem cartografou. A fuga, insiste Bona, não é apenas uma reação desesperada, um “ser posto para correr”, mas, “pelo contrário, fazer vazar o real, operar variações sem fim para impedir toda captura” (2017, p. 6). Enquanto tal, é um gesto criativo: mais do que um ato de resistência, um modo de *resistência*. Ainda em suas palavras: “(...) o refúgio não preexiste à fuga; é ela que o produz, o secreta e o codifica” (2020, p. 47). Sueli Maxakali costuma repetir que sabia exatamente o que ela e seu povo iriam enfrentar assim que decidissem deixar os limites da reserva no qual o Estado pretendeu confiná-los. Em parte, é verdade, porque vivenciou uma situação muito semelhante no início dos anos 2000, quando sua família deixou Água Boa. Mas creio que podemos entender essas palavras também como uma lição: a de que a terra (o refúgio) só pode advir da luta (do sonho, da fuga) *em busca de uma terra*. Às vezes, penso que o desafio vivido pelos Tikmũ’ün poderia ser mesmo resumido numa questão: para onde fugir quando não há mais para onde fugir?

Os Tikmũ’ün, com efeito, narram o seu passado sob a forma de uma série de deslocamentos. Os antigos *mõnãyxop*, como sempre dizem, viviam se mudando; não paravam em um lugar só. Estes incessantes deslocamentos são tão constantes em suas narrativas que eu diria serem qualquer coisa como o “motor” da sua história. Não por acaso, as “histórias dos antigos” (*mõnãyxop* ägtux xop) frequentemente começam com alguma frase do tipo: “antigamente, os *mõnãyxop* iam se mudar...”. Nos mitos, tais mudanças como que preparam ou antecedem uma cascata de eventos e metamorfoses. Essas histórias são, portanto, como vestígios dos constantes deslocamentos e dos encontros inesperados, na mata, com os

yāmiyxop – povos-espíritos igualmente nômades, que ensinaram aos Tikmũ’ũn seus vastos repertórios de cantos acumulados ao longo de suas viagens e expedições guerreiras. De fato, praticamente não há eventos narrados pelos Tikmũ’ũn de onde os seus antepassados não tenham “tirado cantos” (*kutex xut*). “Essa história tem canto”, costumam dizer os pajés no entremear de uma narrativa ou no seu desfecho. Ou, ainda, “este lugar tem canto, tem história”, afirmam sempre que se referem a lugares específicos, como uma cachoeira, uma pedra, uma montanha, os astros, a nascente de um rio... No limite, é como se todo o seu território fosse uma imensa partitura musical. Nas palavras de Bona:

Os traços de um território remetem ao traçado de uma partitura que seus habitantes humanos e não humanos tocam e retocam constantemente, engendrando assim uma esfera de existência cujas pulsações – em contraponto a uma multidão de outras esferas – contribuem para o movimento perpétuo de inspiração e de expiração da biosfera chamada Terra. (BONA, 2020, p. 12)

Na língua dos Tikmũ’ũn, há algumas formas de se dizer “ir”, “andar”, “caminhar”, “mudar” ou “viajar”. *Mõg*, o verbo “ir”, está na própria raiz da palavra “gavião”: *mõg-mõ-ka*. Diz-se *xuxap* em referência a um grupo que “se mudou”. *Hāmkumep*, algo como “cortar madeira” (*ku* = madeira, lenha; *mep* = cortar) é um modo de dizer “viajar”, provavelmente em referência à necessidade de abrir trilhas na mata, por onde passar. Já em referência a um grupo que caminha, diz-se *yāy hi*, sendo *yāy* um morfema reflexivo e *hi* tudo o que diz respeito ao que é vivo, animado. *Yāy hi*, movimentar-se, caminhar, fazer-se vivo... Os Tikmũ’ũn também costumam se referir aos seus rituais, em português, como “movimento”. Talvez por isso realizam rituais *mõ kumak*, isto é, “sem parar”. Impedidos, atualmente, de andar por aí livremente, os rituais são também formas de perpetuar a aldeia e seus corpos em movimento, de se fazerem constantemente alegres, *hi-tup*, literalmente *hi*

(“vivos”) e *tup* (“novo”), “vivos de novo”. A alegria é a renovação permanente da vida, pelo movimento. *A alegria é a prova dos nove!* Já a imobilidade ou a preguiça são sinônimos ou, pelo menos, sintomas da doença.

Quem visita os Tikmũ’ũn hoje se impressiona com a sua extraordinária e, aparentemente, inesgotável criatividade antropológica, capaz de inovar e de reconfigurar seus modos de existência num mundo que já em quase nada se assemelha àquele que os seus cantos e histórias, cuidadosamente repassados entre si, insistem em dar a ver. Em geral, causa mesmo espanto e admiração que, além de terem sobrevivido a séculos de perseguição e “cosmocídio” (BONA, 2020, p.77), estes homens e mulheres ainda mantenham vivos a sua língua originária, além de um riquíssimo complexo ritual, musical e sociológico. Se levarmos a sério, portanto, o que afirma Sueli quando diz que o seu povo preferiu perder a terra a perder a língua e os cantos, somos mesmos levados a pensar que os Tikmũ’ũn sobreviveram *através* dos seus cantos e dos seus espíritos *yāmiyxop*, aqueles que os fortalecem e os mantêm alegres, vivos, em movimento.

Mas, se o movimento, para os Tikmũ’ũn, é a própria condição da vida, para os não indígenas ao seu redor e para alguns agentes estatais ele persiste sendo encarado como um problema a ser resolvido ou minimizado. De tempos em tempos, famílias inteiras deixam os limites das terras demarcadas e caminham por vários quilômetros, percorrendo diversos pontos do seu território ancestral, hoje ocupados por cidades ou fazendas. A passagem dos indígenas por esses locais geralmente é recebida com hostilidade. Quase diariamente, funcionários da Funai recebem ligações acusando a presença de grupos indígenas na região e exigindo a remoção dos mesmos. Numa reunião na sede do Ministério Público em Teófilo Otoni, no dia 08 de fevereiro de 2019, um servidor da Funai se queixava: “(...) eu tô notando ultimamente que os índios estão andando demais. Eu trabalho há 32 anos na Funai. Eles andavam muito naquela época, mas tinha uns períodos. Ago-

ra eles estão andando demais! E todo dia é Assistente Social ligando pra nós: 'Oh tem tantos índios aqui em Araçuaí, tem tantos em Rubim, tem tantos em Teófilo Otoni, tem tantos em Teixeira (de Freitas), então a gente fica sem saber como é que faz. Temos uma caminhonete, 4 servidores da Funai, então tá muito difícil pra gente trabalhar'." Eis a réplica de Noêmia Maxakali, mãe de Sueli e liderança da Aldeia Verde: "Vocês foram tirando a terra da gente, nos abafando, nos abafando, agora a gente não tem mais direito de caminhar, a gente fica preso. Pega nós então e põe num chiqueiro pra gente não sair! Porque os índios tão saindo em cima da terra deles, eles sabem onde que é terra deles e vão lá, ficam lá, e voltam. *Eles têm que andar para descansar.*"

Certa noite, enquanto caminhava com Sueli e Isael Maxakali durante uma de suas passagens por Belo Horizonte, cruzamos a famosa Praça da Liberdade, um dos cartões postais da cidade. Enquanto atravessávamos os jardins da praça, Isael me surpreendeu com a pergunta: "*ugnōy*, meu irmão, o que é liberdade?" Na hora titubeei e respondi pela negativa, dizendo que liberdade era o contrário de estar preso. Mais recentemente, porém, percebi que ele encontrou uma tradução mais apropriada: "para nós, a terra é a nossa liberdade".



Roberto Romero é doutor em Antropologia Social pelo Museu Nacional (UFRJ), membro da Associação Filmes de Quintal e um dos organizadores do *forumdoc.bh* - Festival do Filme Documentário e Etnográfico de Belo Horizonte. É codiretor do filme *Nũhũ yāgmũ yōg hãm: essa terra é nossa!* (2020).

REFERÊNCIAS

BONA, Dénètem Touam. *A arte da fuga: dos escravos fugitivos aos refugiados*. Trad. Amilcar Packer. São Paulo: OIP, [2017].

BONA, Dénètem Touam. *Cosmopoéticas do refúgio*. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2020.

FREIREYSS, George Wilhelm (1901). Viagem a varias tribus de selvagens na capitania de Minas Gerais, permanência entre ellas, descrição de seus usos e costumes. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo*, VI, p. 236-252.

MAXAKALI, Isael; MAXAKALI, Sueli. Desta terra para esta terra. *Catálogo do forumdoc.bh.2016*. Belo Horizonte: Associação Filmes de Quintal, 2016.

PARÁISO, Maria Hilda Baqueiro. *O tempo da dor e do trabalho: a conquista dos territórios indígenas nos sertões do leste*. 1998. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, São Paulo.

Where To Run When There Is Nowhere To Run?

→ Roberto Romero

Escape only happens because it is impossible

Jota Mombaça

“Wanderers”, “vagrants”, “vagabonds”, “runners”, “Indians of the Corsicans”, this is how travelers, naturalists, missionaries, commanders and administrators, in general, used to characterize the peoples who inhabited the forests of the Rio Doce, Mucuri and Jequitinhonha valleys, always with immense contempt for their nomadism, the impermanence of their settlements, the fragility of their dwellings, their inveterate taste for hunting, fishing and life in the woods... Unfortunately, the same iconography of the early years of the colonization of these valleys, as recorded in some engravings by Prince Wied-Neuwied, seems to fail to fix the indigenous people in its pictures. Men, followed by women and children, appear almost always in motion. At this point, where were they going? Were they running away?

At the beginning of the 19th century, the decadence of the gold and diamond mines that gave their name to the captaincy, later a province and today the State of Minas Gerais, drove the colonizers toward those valleys, until then strategically kept by the metropolis as a “buffer zone”, a geographical barrier that prevented the traffic of precious stones from the mountains to the sea. Thus, it was when the authorities decided that “(...) the extensive wilderness that has served until now as a den for beasts and Botocudos, more terrible than the

beasts themselves, will be transformed into delightful villages, agriculture will prosper in new and, therefore, very fertile land; mining will be livened up again and at the same time an active trade will be created, which Minas Gerais never had, nor expected to have (...)”. (SANTOS *apud* PARAÍSO, 1998, p. 274; own translation).

The advance had several phases: from D. João VI’s official declaration of war on the Botocudos, in 1808 – and by “Botocudos” we mean any and all indigenous people who resisted the colonizing front – to that other phase, in the middle of the century, when the politician Teófilo Otoni, director of the Mucuri Navigation and Trade Company, had the idea of declaring himself a relative of the indigenous chief Poton, whose name sounded like his own. Poton-Otoni. In the words of the director, “Once accepted the kinship, Poton told me to bring the most relatives because the land was plentiful and there was enough for everyone. *I caught him by the word*, and fifteen days later, on behalf of several relatives, a large clearing was opened, which produced three magnificent farms (...)”. (OTONI *apud* TIMMERS, 1969, p. 20-1; my emphasis, our own translation).

Otoni would establish a “less aggressive” attitude toward the region’s indigenous people: they should be taken by words and things, no longer by noose or steel, as was the most common practice until then. But the years would show that this alone would not be enough to fix those fickle people.



Les Puris dans leur forêt



Les Puris dans leur forêt. Prince Maximilian Wied-Neuwied, 1822. / Acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo, Brasil. Coleção Brasileira/ Fundação Estudar. Doação da Fundação Estudar, 2007.

220



Une famille de Botocudo en route



Une famille Botocudo en route. Prince Maximilian Wied-Neuwied, 1822. / Acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo, Brasil. Coleção Brasileira/ Fundação Estudar. Doação da Fundação Estudar, 2007.

Thus, if the colonizers celebrated the “descent” of the indigenous groups to their farms and missions at various times, they soon realized that just as complex or even more difficult than “attracting”¹ them to their coexistence would be the task of settling them. Trapped by the advance of the colonizing front over their lands, these peoples often found themselves forced to approach the invaders in search of goods, food, or some protection against their traditional enemies. However, it was not uncommon for them to abandon their new “allies” just as quickly as they sought them out. The chronicle of the region is rich in episodes in which, after a few days or even years in a village, the indigenous people, contrary to the expectations and investments of the colony, simply ran away. The French traveler Auguste de Saint-Hilaire, who traveled through the region in the first half of the 19th century, relates an episode involving the “Machaculis” that illustrates the spirit of indigenous resistance in the region:

“This tribe has long been in contact with the Portuguese, fleeing like the Malalis, Monochós, Macunis, etc., from the persecutions of the Botocudos, enemies of all the other indigenous nations. The Machaculis first sought asylum in Caravelas, where great expenses were made to inspire them with a taste for work. Lazy as are all indigenous people, friends of independence, accustomed to a nomadic life, fond of hunting, they were not accustomed to cultivating the land. These indigenous people, seeing that they were no longer fed and had ceased to be given iron tools and clothing, abandoned the coast, went into the forests, and arrived, around 1801, in the vicinity of Tocoios. When they were still in Caravelas, they had baptized them and learned a little Portuguese; but wanting to find in Tocoios the same advantages as in Caravelas, they employed cunning; they pretended to come out of the jungles for the first time and introduced themselves, without

¹ The whole vocabulary of contact is confused with the language of trapping and capture. Until very recently, when contacting peoples in voluntary isolation was official state policy, the expeditions were called “fronts of attraction”.

saying a word in Portuguese, making signs to show that they wanted to become Christians. The inhabitants of Tocoios were deceived by this hoax and wrote to Villa Rica that a hitherto unknown indigenous nation had arrived in their town; they showed the best dispositions and asked for baptism. The administration immediately granted aid to civilize the newcomers; they were given tools and clothing; a chapel was built for them; a priest was given to them; a director was commissioned to instruct them, and at the same time, a military detachment was placed near Tocoios to maintain order. Despite all these efforts, no happier results were obtained in Tocoios than in Caravelas; the Machaculis took advantage of the benefits of the Portuguese but did not become more arduous. However, the hoax of these indigenous people did not remain ignored for long. It was discovered by Captain João da Silva Santos, who, when exploring the course of the Jequitinhonha, was in no small astonishment on arriving at Tocoios in 1804, to find there these Machaculis, with which such great expense had already been made in the district where he was the Captain-Major.” (SAINT-HILAIRE, 1975 [1830-1851], p. 271; our own translation)

Another episode, described by German naturalist Georg Wilhelm Freyreiss, who traveled through the region at the same time, reinforces how typical scenes of stampedes such as these were in the early periods of colonization:

“With a promise to give them tools and weapons, 2000 Puris were lured to Villa Rica. When they arrived, they were immediately grabbed and distributed among the Portuguese for whom they had to work (...). The plan was undoubtedly good and the means employed might have been effective, but the authors of the plan did not know their countrymen, and besides, the mistake was made not to let the indigenous people live as a family; husband and wife, parents and children were separated and sent to different places. The consequence was that barely eight days after the Puris had worked, all the men ran away, both be-

cause of the beatings they had received and because of their love of freedom and longing for their families. Filled with hatred, for having been forced to abandon women and children at the hands of their executioners, these few were again in the woods, killing all the Portuguese they could, and among them, those who tricked them into coming to Villa Rica". (FREIREYSS, 1901, p. 250; our own translation)

222 The impermanence of the indigenous people in the region's villages and missions heightened the dispute between those who insisted on the possibility of converting them to civilization and those who advocated their extermination, pure and simple. It was not long before the second orientation prevailed. However, by this time, the colonizers had already understood that it would be more profitable and efficient than chasing the indigenous people into the forest to cut down the forest itself. The plan was announced in detail by the governor of the captaincy of Minas Gerais, Ataíde e Melo: "(...) these anthropophagi would find themselves in need of leaving their dwellings; and once pursued, they would burrow into the forest as the forest was dismantled and soon be tamed (if it is possible to tame monsters of this touch)" (*apud* PARAÍSO, 1998, p. 180; our own translation). The recommendation would be reinforced by D. João VI himself a few years later: "(...) one of the best ways to achieve the pacification and civilization of these and other barbaric indigenous races (...) consists in making the extensive forests in which they are sheltered passable by many different roads so that everywhere they will find the attractions of civilization, being invited with gentleness to the recognition and subjection to my laws and heavily punished those who commit hostilities (...))" (*apud* PARAÍSO, 1998, p. 249; our own translation).

The Tikmũ'ün, as those people who became known as Maxakali call themselves, refused the "invitation" as long as they could. Millennial inhabitants of the Atlantic Forest that stretched along the borders of the present-day states of Minas

Gerais, Bahia, and Espírito Santo, adopted fleeing as their main form of political action. "We had to choose" – says Sueli Maxakali, one of the main leaders of her people today – "either we lost the land or we lost our language and our chants. We would rather lose the land than lose the chants. Because the chants are our healing. Without the chants, we would have already disappeared".

Between the 19th and 20th centuries, the opening works of the Bahia-Minas railroad, which would connect Araçuaí, in the Jequitinhonha Valley, to Caravelas, on the southern coast of Bahia, would consummate the occupation of the region by the "nationals", extending their presence over one of the last remaining forest slices of that vast territory. At that time, the Itanhém river headwaters would become one of the last refuges for peoples like the Tikmũ'ün who, despite more than two centuries of intermittent contact, survived the constant massacres and epidemics, in addition to the numerous attempts to settle in the barracks, missions, and farms in the region. As Sueli and Isael Maxakali tell us:

When the first white people arrived, they were very angry. They killed many Tikmũ'ün and brought disease as well. The "red-clothed priests"² [*ãmãnex xax ãta*] brought cloths to the Tikmũ'ün, who spread measles and smallpox. When one of them got sick, they would all split up, afraid, and run away to the woods. This is exactly what happened nearby, in Itambacuri. The Tikmũ'ün left, went up to the Jequitinhonha Valley, where Araçuaí (MG) is today. Others came from southern Bahia and fled to Minas Gerais, as did the *Yĩmkoxeka*³ who went up from Espírito Santo until they arrived in Teófilo Otoni (MG). And when they met, the Tikmũ'ün

2 Probably a reference to the Capuchin priests, who were responsible for establishing missions throughout the Mucuri Valley region between the 19th and 20th centuries.

3 *Yĩmkoxeka* or "Big Ears" is how the Tikmũ'ün refer to their traditional neighbors, the Borun people, who became known as "Botocudos" in regional literature.

and the *Yimkoxeka* would fight. But there was the spirit of a child, *yãmĩy nãg*, who always warned us when some threat like the whites or the *Yimkoxeka* was approaching. At night, he would come and knock on the timbers of his father's house *tok tok tok tok* and warn: "Dad! Dad! You must leave! Take the Tikmũ'ũn away from here! Hide! The white people are coming to kill you!". And then the Tikmũ'ũn would run away again. (MAXAKALI, Isael; MAXAKALI, Sueli, 2016; our own translation)

After centuries of escapes, the Tikmũ'ũn ended up taking refuge at the foot of the *Mikax Kaka* rock, the current territory of Pradinho, a region bordering the states of Minas Gerais and Bahia. There, they were trapped. Between 1910 and 1915, the survivors were contacted by a well-known "indigenous tamer" of the region called Joaquim Fagundes. But it was only in the middle of the century, in the 1940s, that the first area was officially recognized and demarcated for the Tikmũ'ũn in Água Boa, after the visit and publication of a report by German ethnologist Curt Nimuendaju. Later, in 1956, the Pradinho's land would be demarcated after the commotion generated by the assassination of the Maxakali leader Antônio Cascorado, who was killed and burned by farmers in the region. Despite their proximity, the two tracts of land remained divided by a corridor of farms until the end of the 1990s, when a major international campaign articulated by the Indigenous Missionary Council (CIMI), the Eloy Ferreira Documentation Center (CEDEFES), and the international NGO DKA-Austria achieved the unification and ensuring non-intrusion of the territory. Despite this significant achievement, the approved land was restricted to a meager 5,305 hectares, one of the smallest demarcated indigenous lands in the entire country. The Tikmũ'ũn traditional occupation territory, especially the surroundings of this official area, has never been recognized. The atrocities committed against these people, especially during the Military Dictatorship and the total devastation of their territories, have never been repaired by the Brazilian State.

In 2005, a severe conflict culminated in the departure of two groups from the TI Maxakali. The groups started a retaking on the outskirts of the demarcated land, but a court decision forced the families to withdraw from the lands. After living for about two years in temporary lands, these families were finally transferred to two lands acquired by the National Indian Foundation (Funai) in 2007, where the villages Cachoeirinha (Teófilo Otoni, MG) and Aldeia Verde (Ladainha, MG) were founded. Since then, as Sueli and Isael say, the population has grown, but the land has not. Acquired in a hurry, none of these reserves has waterways inside, something essential for the families' well being and for performing several *yãmĩy-xop* rituals.⁴ In March 2020, when the World Health Organization (WHO) declared a pandemic of the new coronavirus, the Tikmũ'ũn relived old traumas, memories of the times when diseases brought by the white people nearly wiped out their ancestors. On occasion, Isael Maxakali stated:

"In the old days, the whites brought diseases to the villages of the Tikmũ'ũn, but when the ancients knew about the diseases, they fled into the big forest and hid so they wouldn't get sick. They used to hide in the woods in the old days. But today, where will we hide? Are there any big woods left around here for us to hide in? Today we don't have any more space! We can no longer hide! Today we only have our *yãmĩy-xop* to protect us and strengthen us and blow the disease away. All the *yãmĩy-xop* sing to sweep away the bad disease and prevent it from reaching our villages. Our shamans are powerful, with our *yãmĩy-xop*. The *yãmĩy-xop* are really strong!" (Isael Maxakali, Abril de 2020; our own translation)

Two months later, in the middle of the pandemic, Isael, Sueli, and more than 100 Tikmũ'ũn families left the reserve boundaries where they had lived since 2007. At first, they

4 *Yãmĩy-xop* is how the Tikmũ'ũn name a myriad of spirit peoples of the Atlantic Forest who have visited their villages since time immemorial. They are also the very event of their visit, the chants, dances or "rituals" as we also call them.

moved to land leased by the local municipality. At the beginning of 2021, the new management at the head of the city government withdrew support for families left to their own fate. To make matters worse, a report by the fire department revealed that the area was a risk area because it was located downstream of a small hydroelectric power plant with serious structural problems. For more than a month, the leadership couple traveled around the region looking for land that they could lease with their own resources. Finally, they met a couple willing to rent a small farm until the community received the funds from a parliamentary amendment to purchase the land, a 35-hectare area cut by a small stream in the district of Concórdia do Mucuri (Ladainha, MG). As soon as they moved in – the second time in less than a year – the families discovered they had been victims of a scam. The couple, who are on the run, were, in fact, caretakers for the owner of the property, who claimed the repossession in court. Finally, at the end of September 2021, the families abandoned the land and took back a piece of land belonging to the Union, located in the municipality of Teófilo Otoni, in the Itamunheque region. The land had been indicated by the Superintendence of Union Patrimony (SPU) in a technical chamber of the state government created to monitor the issue. After a first official visit to the site, conducted by SPU, Funai, and the Federal Public Ministry, the families recognized the presence of their ancestors in the area. As soon as they visited, however, farmers in the region organized themselves and circulated a petition with more than 500 signatures against the possibility of the indigenous people being relocated to the site. Realizing that institutional negotiations could be stalled, the indigenous people went ahead and retook the farm in the early morning of September 28, 2021. At this moment, the families are starting to structure their houses in the new location, where they dream of creating the Village-School-Forest, a space for strengthening traditional culture, training young shamans, artists, and filmmakers, in addition to environmental conservation and agroforestry.

Read through the fascinating proposition of a “cosmopoetics of refuge”, as formulated by philosopher Dénètem Touam Bona, whose work inspired this edition of FestCurtasBH, the Tikmũ’ün saga is, without a doubt, one of the living and current examples of this “art of escape” put into practice for centuries by Black and indigenous groups in the Americas and that the writer has so well mapped. Escape, insists Bona, is not only a desperate reaction, a “being put to run”, but, “on the contrary, to leak the real, to operate endless variations to prevent all capture” (2017, p. 6; our own translation). It is a creative gesture: more than an act of resistance, a mode of *reexistence*. Still, in his words: “the refuge does not preexist the flight; it is the flight that produces it, secretes it, and codifies it” (2020, p. 47). Sueli Maxakali often repeats that she knew exactly what she and her people would face once they decided to leave the reserve limits where the state intended to confine them. This is partly true because she experienced a similar situation in the early 2000s when his family left Agua Boa. But I think we can also understand these words as a lesson: the land (the refuge) can only come from the struggle (the dream, the fleeing) *in search of land*. Sometimes I think that the challenge experienced by the Tikmũ’ün could really be summed up in one question: where to run when there is nowhere else to run?

The Tikmũ’ün, in effect, narrate their past in the form of a series of displacements. The ancient *mõnãyxop*, as they always say, kept moving around; they didn’t stop in one place. These incessant shifts are so constant in their narratives that I would say they are something like the “motor force” of their history. Not coincidentally, the “stories of the ancients” (*mõnãyxop ãgtux xop*) often begin with some such phrase: “in the old days, the *mõnãyxop* would move...”. In myths, such changes sort of prepare or precede a cascade of events and metamorphoses. These stories are, therefore, like traces of the constant displacements and unexpected encounters, in the forest, with the *yãmĩyxop* – equally nomadic spirit-people,

who taught the Tikmũ'ün their vast repertoires of chants accumulated throughout their travels and warrior expeditions. In fact, there are virtually no events narrated by the Tikmũ'ün from which their ancestors have not "taken chants" (*kutex xut*). "This story has a chant", the shamans usually say in the middle of a narrative or at its end. Or, "this place has a chant, a history", they say whenever they refer to specific places, like a waterfall, a rock, a mountain, the stars, the source of a river... Ultimately, it is as if its entire territory were an immense musical score. In Bona's words:

The traces of a territory refer to the outline of a score that its inhabitants, human and non-human, constantly touches and retouches, thus engendering a sphere of existence whose pulsations - in counterpoint to a multitude of other spheres - contribute to the perpetual movement of inspiration and expiration of the biosphere called Earth. (BONA, 2020, p. 12; our own translation)

In the language of the Tikmũ'ün, there are a few ways to say "go", "move", "walk", "change", or "travel". *Mõg*, the verb "to go", is at the very root of the word "hawk": *mõg-mõ-ka*. It is said *xuxap* in reference to a group that has "moved on". *Hãmkumep*, something like "to cut wood" (*ku* = wood, firewood; *mep* = to cut) is a way of saying "to travel", probably in reference to the need to open trails in the forest, through which to pass. In reference to a group that walks, we say *yã hi*, *yã* being a reflexive morpheme and *hi* being everything that refers to what is alive, animate. *Yã hi*, to move, to walk, to make oneself alive... The Tikmũ'ün also usually refer to their rituals, in Portuguese, as "movement". Perhaps this is why they perform rituals *mõ kumak*, which means "without stopping". Currently prevented from walking around freely, the rituals are also ways to perpetuate the village and its moving bodies, to make themselves constantly joyful, *hi-tup*, literally *hi* ("alive") and *tup* ("new"), "alive again". Joy is the permanent

renewal of life through movement. *Joy is the acid test!* Immobility or laziness, on the other hand, are synonyms or at least symptoms of disease.

Whoever visits the Tikmũ'ün today is impressed by their extraordinary and seemingly inexhaustible anthropological creativity, capable of innovating and reconfiguring their modes of existence in a world that no longer resembles in almost any way the one their chants and stories, carefully passed on to each other, insist on showing. In general, it even causes astonishment and admiration that, besides having survived centuries of persecution and "cosmocide" (BONA, 2020, p.77; our own translation), these men and women still keep their original language alive, as well as a vibrant ritual, musical, and sociological complex. If we take seriously, therefore, what Sueli states when she says that her people preferred to lose their land than to lose their language and chants, we are even led to think that the Tikmũ'ün has survived *through* their chants and their *yãmiyxop* spirits, those who strengthen them and keep them joyful, alive, in motion.

But if movement, for the Tikmũ'ün, is the very condition of life, for the non-indigenous people around them and some state agents, it persists as a problem to be solved or minimized. From time to time, entire families leave the limits of the demarcated lands and walk for several kilometers, traversing various points of their ancestral territory, now occupied by cities or farms. The passage of the indigenous people through these places is usually met with hostility. Almost daily, Funai officials receive calls accusing the presence of indigenous groups in the region and demanding their removal. In a meeting at the headquarters of the Public Ministry in Teófilo Otoni on February 08, 2019, a Funai servant was complaining: "I have noticed lately that the indigenous people are walking too much. I have worked for 32 years at Funai. They went around a lot in those days, but there were some periods. Now they are walking too much! And every day, a Social Agent is calling us: Oh, there are so some indigenous here in Araçuaí,

some in Rubim, some in Teófilo Otoni, some in Teixeira (de Freitas), so we don't know what to do. We have a truck, four Funai's employees, so it is challenging for us to work". Here is the response from Noêmia Maxakali, Sueli's mother and leader of the Aldeia Verde: "You were taking the land away from us, smothering us, smothering us, now we don't have the right to walk anymore, we're trapped. Take us then and put us in a pigsty so we can't get out! Because the indigenous people are leaving on their land, they know where their land is, and they go there, stay there, and come back. *They have to walk to rest*".

One night, while walking with Sueli and Isael Maxakali during one of their trips to Belo Horizonte, we crossed the famous Praça da Liberdade (Freedom Square), one of the city's postcards. As we walked through the gardens of the square, Isael surprised me with his question: "*ugnõy*, my brother, what is freedom?" At the moment, I hesitated and answered in the negative, saying that freedom was the opposite of being in prison. More recently, however, I have noticed that he has found a more appropriate translation: "for us, the land is our freedom".



Roberto Romero has a PhD in Social Anthropology from the National Museum (UFRJ), is a member of Associação Filmes de Quintal and is one of the organizers of *forumdoc.bh* - Belo Horizonte's Documentary and Ethnographic Film Festival. He is co-director of the film *Nũhũ yãgmũ yõg hãm: this land is our land!* (2020).

REFERENCES

- BONA, Dénètem Touam. A arte da fuga: dos escravos fugitivos aos refugiados. Trad. Amílcar Packer. São Paulo: OIP, 2017. (Oficina de Imagem Política)
- BONA, Dénètem Touam. *Cosmopoéticas do refúgio*. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2020.
- FREIREYSS, George Wilhelm (1901). Viagem a varias tribus de selvagens na capitania de Minas Gerais, permanência entre ellas, descrição de seus usos e costumes. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo*, VI, p. 236-252.
- MAXAKALI, Isael; MAXAKALI, Sueli. Desta terra para esta terra. *Catálogo do forumdoc.bh.2016*. Belo Horizonte: Associação Filmes de Quintal, 2016.
- PARAÍSO, Maria Hilda Baqueiro. *O tempo da dor e do trabalho: a conquista dos territórios indígenas nos sertões do leste*. 1998. PHD Thesis - Universidade de São Paulo, São Paulo.

Nesses tempos sombrios em que proliferam os dispositivos de controle, as resistências devem ser furtivas, mais do que frontais. Atacar em terreno aberto é se oferecer como carne de canhão aos múltiplos poderes que tendem a nos sujeitar, expor-se a ser capturado, desacreditado, criminalizado. Trata-se então de resistir em modo menor, pois colocar-se como maior, maduro, responsável, significa obrigatoriamente ter de se render quando a polícia, os serviços secretos, as agências de segurança nos convocam para prestar contas de nossas vidas furtivas.

A marronagem, portanto, é menos uma forma de conquista do que de subtração ao poder. As táticas furtivas são táticas de des-captura: a qualquer tentativa de captura, opõem o vazio. É essa potência corrosiva da marronagem diante dos aparelhos de captura e dos simulacros produzidos que chamo de fuga.



COSMOPÓÉTICAS DO REFÚGIO
DÉNÈTEM TOUAM BONA



Imagem da capa: Nicolas Lo Calzo: Gerardo De Souza et la Mort sur la plage de Ouidah, Bénin, 2012. Séries Agoudas - Cham. © Nicola Lo Calzo - Courtesy of Dominique Fiat

A máscara da morte simboliza o poder do senhor. Ela faz parte do bourian – “a burrinha do Benin” – uma cerimônia familiar introduzida em Uidá no fim do século XVIII pelos descendentes dos brasileiros que vieram da Bahia se instalar no oeste da África, também chamados agudás. Em Uidá, sede histórica da comunidade, as máscaras do bourian fazem reviver a relação de poder entre senhores e escravos. Na verdade, dentro das próprias famílias coabitam descendentes de escravos e de traficantes de escravos, ascendência livre e ascendência servil. A linha de fratura entre senhores e escravos que marcava a sociedade brasileira se recriou na África. Ela perdura até hoje no interior das famílias agudás, em que cada um conhece sua linhagem e não ousa transgredi-la, ciente de que se exporia a uma reprovação familiar e social. Essa hierarquia familiar fica visível no bourian: durante a cerimônia, as máscaras que representam os senhores são usadas exclusivamente pelos descendentes de escravos, numa inversão de papéis conhecida de outros carnavais.

(Nicolas Lo Calzo)

Quilombos Cosmopoéticos

→ Ricardo Aleixo

RESENHA

BONA, Dénètem Touam. *Cosmopoéticas do refúgio*. Trad. Milena P. Duchiede. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2020. 80 p.

Enquanto me preparo mentalmente para escrever esta resenha, passo o café e escuto uma coleção de cantos de pretos velhos. Não penso muito quando os coloco para tocar. Apenas reconheço, com os olhos cerrados e a cabeça longe, às vezes transportada para dentro de algum dos infernos móveis chamados de navios negreiros, o ambiente acolhedor, de possível esperança, que se forma aqui em casa quando as vozes e os instrumentos de percussão tocam as paredes do cômodo onde fica o aparelho de som, em brevíssimo contraponto ao mal disfarçado *continuum* da escravidão que é a experiência da maior parte da população negra no mundo inteiro hoje.

Os pretos velhos e as pretas velhas, que certa historiografia nem um pouco desinteressada se acostumou a definir como símbolos da passividade, habitam o tempo agora, pertencem a todos os tempos. Imagino a pletera de imprecações, maldições, pragas e silentes risos zombeteiros que se escondiam sob aqueles rostos tristes, e, por alguns breves instantes, o ritmo estabelece uma forte liga entre nós.

O disco chega à última faixa ao mesmo tempo que eu termino o desjejum. Abro o livro de Dénètem Touam Bona numa página qualquer, e lá está o trecho de que eu já havia gostado tanto na primeira leitura: “Na origem, todo ritmo é um ritmo de corrida: o martelar dos pés sobre o chão, o martelar do coração dentro do peito, o martelar das mãos sobre o couro estendido. É antes de tudo por meio do ritmo que o *nègre* [preto velho] traça uma linha de fuga. Propulsor

de sonhos, o fraseado rítmico opera distorções nos próprios corpos e no espaço-tempo. Durante o transe ritual, o possuído é o cavalo das divindades. Em terras submetidas à escravidão, esse teatro do invisível não pode deixar de ser subversivo: no decorrer da cerimônia, a condição de escravo fica suspensa, é negada, derrubada, abolida”. A prosa elegante desse escritor, de quem só em 2020 eu tive a chance de me aproximar como leitor, é atraente demais para que não a acompanhemos até o final do parágrafo: “Ao atravessar o ciclo das metamorfoses místicas, o *nègre* passa da escravidão à epifania dos deuses e deusas: ‘O rosto se transforma: o corpo inteiro se torna um simulacro da divindade’. E o que uma divindade poderia temer?”.

SIM À VIDA

No texto que abre o livro, intitulado “Prelúdio”, Touam Bona descreve a “poesia como celebração da terra, celebração do céu, celebração do cosmos”, um “grande Sim à vida” que “nos obriga a dizer Não”, a “dar testemunho do intolerável, do imundo, da destruição do mundo: quer se trate da 6ª extinção em massa das espécies vivas ou da sinistra agonia do direito de asilo”. O autor nos conta, com ênfase raramente encontrável nos e nas poetas e intelectuais que têm atuado neste Brasil contemporâneo da emergência dos fascismos e da naturalização do racismo, que, para “além de sua dimensão crítica”, os ensaios reunidos em *Cosmopoéticas do refúgio*

“buscam reabilitar as potências do sonho e da poesia” – sonho e poesia, para ele, constituiriam uma “inteligência do sensível que retesa o arco-íris do possível”.

Se tais palavras já destoam do que tem produzido e publicado a maioria do pessoal que tem na base de seu pensamento as vertentes des- ou decoloniais, o que dizer de afirmações que não só questionam as estruturas do edifício logocêntrico que ainda hoje predomina nos ambientes acadêmicos, em praticamente todos os quadrantes do mundo, como também preconizam a ideia da experiência poética enquanto modo de “apreensão do mundo como totalidade viva”, como “intuição de que todos os elementos que nos cercam, nos atravessam e nos compõem – o vegetal, a água, o ar, as ondas magnéticas – se correspondem, se entrelaçam e formam um único e mesmo cosmos”? É a essas hipóteses de reimaginação do mundo e da vida que Bona dá o nome de “cosmopoética”.

Dénètem explica: “Cosmopoética não é nem um fetiche nem uma marca registrada, apenas um termo, um modo entre outros de apontar para uma outra relação com o mundo que privilegie a escuta” – o sentido das ressonâncias e das correspondências, e não a visão. O autor mira “o privilégio excessivo concedido pelo Ocidente à *theoria*, levado ao seu paroxismo na era das imagens de síntese e da ‘visão aumentada’, que nos conduz a perceber nosso ‘ambiente’ como um simples cenário”, passível de “ser modificado à vontade como nas cenografias dos jogos virtuais”.

E é daí que vem o que considero o melhor das propostas de Bona: a elaboração de um projeto de “resistências furtivas, nada frontais” aos “dispositivos de controle” a serviço do capitalismo e de todas as suas linhas auxiliares, como o racismo antinegros e anti-indígenas, o sexismo, a LGBTQI+fobia e outras. Tomando a marronagem (definida por ele como “o fenômeno geral da fuga de escravos”) como modelo para um método de ação, com o argumento inquestionável de que, em tempos como o atual, atacar “em terreno aberto é se oferecer

como carne de canhão aos múltiplos poderes que tendem a nos sujeitar, expor-se a ser capturado, desacreditado”, ele propõe a via da resistência “em modo menor”. Sua tese é bastante simples: se a marronagem é “menos uma forma de conquista do que de subtração ao poder”, as táticas furtivas serão “táticas de des-captura”, uma vez que, “a cada tentativa de captura, opõem o vazio”.

“Penso que nosso trabalho é fazer com que o Antropoceno seja o mais curto/fino possível, e cultivar, uns com os outros e em todos os sentidos imagináveis, épocas por vir, capazes de reconstituir refúgios”, lê-se na epígrafe da filósofa estadunidense Donna Haraway, que Dénètem faz conversar ao longo do livro com outros pensadores de agora, como, entre outros, Davi Kopenawa e Sony Labou Tansi, poeta *kongo*. Mas que ninguém se iluda. Resistir, nos termos desse filósofo “afropeu” (nascido na França, o autor é filho de pai oriundo da República Centro-Africana e mãe francesa), é tarefa difícil.

Será preciso recuperar, em nós, a capacidade de estabelecer conexões “com o conjunto de tudo que vibra”, à semelhança do que sempre fizeram os “mestres do invisível” – “pajés, ngangas, mães de santo, bruxas neopagãs”. A questão é se teremos suficientes imaginação e coragem para criar e recriar novas possíveis linhas de fuga, todo o tempo, bem na fuça dos cães de caça reais ou metafóricos e dos múltiplos aparelhos de controle que vigiam as fronteiras – inclusive as do contexto virtual – do “mundo administrado”.

Ricardo Aleixo é artista-pesquisador intermídia, ensaísta e editor. Suas obras mesclam poesia, artes visuais, vídeo, dança, performance, música e design sonoro. Já se apresentou em países como Alemanha, Argentina, Portugal, México, Espanha, França, EUA e Suíça. Desenvolve seus projetos de pesquisa, criação e formação no LIRA/Laboratório Interartes Ricardo Aleixo e no KORA / Kombo Roda Afrotópica, situados no bairro Campo Alegre, periferia de Belo Horizonte.

→ Texto feito com o apoio da Embaixada da França, gentilmente cedido pelo autor e originalmente publicado na revista *Quatro cinco um #42*, da *Folha de São Paulo*, em fevereiro de 2021. Disponível em: <https://quatrocincoum.folha.uol.com.br/br/resenhas/literatura-em-lingua-francesa/quilombos-cosmo-poeticos>.

Cover's image: Nicolas Lo Calzo: Gerardo De Souza et la Mort sur la plage de Ouidah, Bénin, 2012. Séries Agoudas – Cham. © Nicola Lo Calzo - Courtesy of Dominique Fiat

The mask of death symbolizes the power of the lord. It is part of the bourian – “the *burrinha** of Benin” – a family ceremony introduced in Uidá at the end of the 18th century by descendants of Brazilians who came from Bahia to settle in West Africa, also called *agudás*. In Uidá, the historical home of the community, the bourian masks revive the power relationship between masters and the enslaved. In fact, within the families themselves cohabit descendants of the enslaved and slave traders, free and servant ancestry. The fracture line between masters and the enslaved that marked Brazilian society was recreated in Africa. It persists until today in the interior of the *agudás* families, where each one knows his or her lineage and does not dare to transgress it, aware that he or she would be exposed to family and social disapproval. This family hierarchy is visible in the bourian: during the ceremony, the masks representing the masters are worn exclusively by the descendants of the enslaved, in a role reversal known from other ages.

(Nicolas Lo Calzo)

*The festival of Burrinha (loosely translated as small donkey fest) is a traditional cultural manifestation of Brazilian folklore.

Cosmopoetic Quilombos

As I mentally prepare myself to write this review, I prepare the coffee and listen to a collection of Pretos Velhos¹ songs. I don't think much when I play them on. I can only recognize, with my eyes closed and my head far away, sometimes transported to one of the moving hells called slave ships, the welcoming atmosphere of a possible hope that is formed here at home when the voices and percussion instruments touch the walls of the room where the stereo is located, in a very brief counterpoint to the poorly disguised continuum of enslavement that is the experience of most of the Black population around the world today.

The Pretos Velhos, both men and women, defined as a passivity symbol by a not-that-much unconcerned historiography, now dwell in time itself and are present on all time-spans. I imagine the plethora of imprecations, curses, swearing, and silent mocking laughter that lurked beneath those sad faces, and for a few brief moments the rhythm establishes a strong bond between us.

The album reaches the last track at the same time as I finish breakfast. I open Dénètem Touam Bona's book in a random page, and find that excerpt I liked so much when I first read the book: "Originally, every rhythm is a running rhythm: the hammering of the feet on the ground, the ham-

¹ "Pretos Velhos" are Umbanda entities that present themselves under the archetype of enslaved old Africans.

→ Ricardo Aleixo

BOOK REVIEW

BONA, Dénètem Touam. *Cosmopoéticas do refúgio*. Trad. Milena P. Duchiate. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2020. 80 p.

mering of the heart inside the chest, the hammering of the hands on the outstretched leather. It is first of all through rhythm that the *nègre* [Preto Velho] draws a escape route. A propeller of dreams, the rhythmic phrasing operates distortions in the bodies themselves and in space-time. During the ritual trance, the possessed is the deities' horse. In lands subjected to enslavement, this theater of the invisible cannot be less than subversive: throughout the ceremony, the enslaved condition is suspended, denied, overthrown, abolished". The elegant prose of this writer who only in 2020 I had the chance to approach as a reader is too attractive for us not to follow it to the end of the paragraph: "In going through the cycle of mystical metamorphoses, the *nègre* goes from enslavement to the epiphany of the gods and goddesses: 'The face is transformed: the whole body becomes a deity simulacrum .' And what could a deity fear?"

YES TO LIFE

In the opening text of the book, entitled "Prelude," Touam Bona describes "poetry as a celebration of the earth, a celebration of the sky, a celebration of the cosmos," a "great Yes to life" that "compels us to say No," to "bear witness to the intolerable, the filthy, the destruction of the world: whether it is the sixth mass extinction of living species or the sinister agony of the right of asylum". The author tells us, with an emphasis rarely found in the poets and intellectuals who have

been active in this contemporary Brazil of the emergence of fascisms and the naturalization of racism, that, “beyond their critical dimension,” the essays gathered in *Cosmopoetics of refuge* “seek to rehabilitate the powers of dream and poetry” – dream and poetry, for him, would constitute an “intelligence of the sensitive that stretches the rainbow of the possible”.

If such words already differ from what most people who have the decolonial strands at the base of their thinking have produced and published, what can be said of statements that not only question the structures of the logocentric edifice that still predominates in academic environments today, in practically every corner of the world, but also advocate the idea of poetic experience as a way of “apprehending the world as a living totality”, as “the intuition that all the elements that surround, cross and compose us – the vegetable, the water, the air, the magnetic waves – correspond, intertwine and form one and the same cosmos”? It is these hypotheses of re-imagining the world and life that Bona names “cosmopoetics”.

Dênêtem explains: “Cosmopoetics is neither a fetish nor a trademark, just a term, a way of pointing to another relationship with the world that privileges listening” – the sense of resonances and correspondences, not sight. The author targets “the excessive privilege granted by the West to *theoria*, taken to its paroxysm in the era of synthesis images and ‘augmented vision’, which leads us to perceive our ‘environment’ as a simple scenario”, able to “be modified at will as in the sceneries of virtual games”.

And this is where comes from what I consider the best of Bona’s proposals: the elaboration of a project of “stealthy, no-frontal resistance” to the “control devices” at the service of capitalism and all its auxiliary lines, such as anti-Black and anti-Indigenous racism, sexism, LGBTQI+phobia, and others. Taking marronage (defined by him as “the general phenomenon of the escape of the enslaved”) as a model for a method of action, with the unquestionable argument that, in times like the current ones, to attack “in open terrain is to

offer oneself as cannon fodder to the multiple powers that tend to subject us, to expose oneself to be captured, discredited”, he proposes the resistance “in a minor mode”. His thesis is quite simple: if marronage is “less a form of conquest than of subtraction from power”, furtive tactics will be “tactics of un-capture”, since, “to every attempt at capture, they oppose emptiness”.

“I think our job is to make the Anthropocene as short/thin as possible and to cultivate with each other in every way imaginable epochs to come that can replenish refuge”, reads the epigraph by the US philosopher Donna Haraway, whom Dênêtem put in conversations throughout the book with other thinkers of now, such as, among others, Davi Kopenawa and Sony Labou Tansi, a *Kongo* poet. But let no one be deceived. Resistance, in the terms of this “Afropean” philosopher (born in France, the author is the son of a Central African father and a French mother), is a difficult task.

It will be necessary to recover, within ourselves, the capacity to establish connections “with the whole of everything that vibrates”, as the “masters of the invisible” – “shamans, ngangas, mães de santo, neo-pagan witches” – have always done. The question is whether we will have enough imagination and courage to create and recreate new possible lines of flight, all the time, right in the face of the real or metaphorical bloodhounds and the multiple control devices that watch over the borders – including those of the virtual context – of the “administered world”.

Ricardo Aleixo is an intermedia artist-researcher, essayist, and editor. His works blend poetry, visual arts, video, dance, performance, music, and sound design. He has performed in countries like Germany, Argentina, Portugal, Mexico, Spain, France, USA, and Switzerland. He develops his research, creation, and training projects at LIRA/Laboratório Interartes Ricardo Aleixo and at KORA / Kombo Roda Afrotópica, located in the Campo Alegre district, on the outskirts of Belo Horizonte.

→ Text made with the support of the French Embassy, kindly provided by the author and originally published in the magazine *Quatro cinco um* #42, by *Folha de São Paulo*, in February 2021. Available at: <https://quatrocinco.um.folha.uol.com.br/br/resenhas/literatura-em-lingua-francesa/quilombos-cosmopoeicos>.

Ouvem-se Estrelas Nos Confins De Sonora

À sua frente, a rodovia encontrava uma outra rua larguíssima, formando um X. Do centro do cruzamento para lá, no entanto, não se via nada. Era como se houvesse uma linha e, dela em diante, uma escuridão espessa e viscosa tomasse conta de tudo. A escassa luz dos postes acesos que ficaram para trás terminava ali.

A escuridão cortava a encruzilhada ao meio.

Agachada no centro do X estava alguém que amolava uma faca numa pedra. Ao seu lado, outras facas se amontoavam perto de uma fogueira acesa. À esquerda, quase sumindo para dentro da escuridão, uma outra pessoa estava deitada, enfiada num saco de dormir, e não se movia. Era como se estivesse morta.

Ao redor delas, estavam vários objetos e estilhaços: mochilas, pedaços de vidro, lanternas.

A que amolava as facas percebeu uma nova presença e levantou o olhar, impressionada – mas não assustada. Ela, que chegava, esticou os braços e mirou o revólver, satisfeita ao ver o alvo levantar as mãos. Uma voz como uma risada gutural pareceu vir de dentro do breu, mais presente do que qualquer som jamais esteve. Ela pressionou o gatilho num rompante de susto, acertando a pilha de facas. A escuridão devolveu o tiro como uma explosão aguda, que fez a cabeça dela quase explodir numa enxaqueca momentânea.

A amoladora de facas ficou de pé, ainda com as mãos erigidas. Parecia querer demonstrar que não representava perigo.

→ Anti Ribeiro

Mostra Especial: Cosmopoéticas do (In)visível - Programa 1

— Que porra foi essa?!

— Ela — a outra apontou com a faca para a pessoa enfiada no saco de dormir — está sonhando. A fronteira reflete tudo de volta pra gente.

— Não se aproxime. — ela ainda apontava o revólver para a outra, que se aproximava com uma faca em mãos – Não vou errar da segunda vez.

Tudo o que falavam era devolvido por seja-lá-o-quê que morava além daquela linha obscura na forma de sussurros indistinguíveis, que faziam tudo ao redor vibrar. O tilintar das facas amontoadas causado pela vibração era rebatido na forma de relinchos.

A amoladora de facas largou a lâmina que segurava.

— Pra onde você vai depois de me matar? — o breu devolveu um mantra, longo, agudo e ensurdecedor.

— Em frente — gargalhadas.

— E você sabe o que tem pra lá? — asas gigantes batendo, espalhando o ar por todo o lado.

Ela não disse nada. Seus pensamentos se alastravam como fogo e faziam o chão vibrar.

A amoladora fez menção de pegar a faca de volta. Ela gritou:

— Não se mexa! — barulho de internet discada.

A amoladora continuou o seu movimento. Ela colocou o dedo no gatilho. O som de mil tiros foi cuspidos pela fronteira.

— Espere! — silêncio.

Ela continuou com a arma erguida, pronta para atirar.

Um cão enorme e magricelo saiu correndo de dentro da escuridão e avançou sobre ela. Num rápido reflexo, ela pressionou o gatilho, acertando-o ainda no ar. A fronteira riu. O animal, agora com parte da mandíbula destruída, ergueu-se para retomar o ataque. Ela pressionou novamente o gatilho.

Não tinha mais munição.

Antes que pudesse pensar em qualquer coisa, a amoladora pulou sobre o cachorro e desferiu o golpe final com a faca que segurava. A briga tinha som de cachoeira do lado de lá da fronteira.

Elas se olharam.

— Temos jantar — e voltou a amolar facas.

240 Não sabia se um dia inteiro já havia se passado. Desde que o Sol abandonara o Céu, ela havia perdido a noção do tempo. O que sabia era que, não importava qual caminho seguisse, o som continuava a adquirir presença, como se ela estivesse inevitavelmente se aproximando dele. E não importava qual caminho seguisse. Tentou retornar indo na direção contrária, para distanciar-se do som, mas este parecia ficar cada vez mais próximo. Não importava a direção que ela fosse. Não conseguia mais saber se aquele era o caminho que percorrera antes.

Aquelas ruas eram como labirintos. Há quanto tempo ela não avistava um horizonte?

Tudo estava preparado. A amoladora de facas improvisou uma mochila igual à dela, amarrada ao seu corpo, levando consigo todas as lâminas que amolara.

Ela havia ficado responsável pelos suprimentos: carnes e ossos de cachorro, galhos secos suficientes para uma pe-

quena fogueira, roubaram toda a água da pessoa que dormia e duas doses da substância que usava para dormir (caso precisassem fingir de mortas). Além disso, levava o isqueiro sob os seios.

Deram-se as mãos. Aquele era menos um gesto de confiança e mais uma necessidade de saber a localização uma da outra, uma vez que cruzassem aquela linha.

Seus pensamentos fizeram o breu crepitar, sibilar, gritar, gargalhar, mastigar, tudo ao mesmo tempo.

Atravessaram.

Ela viu alguém ao longe, ao lado de uma fogueira acesa. Estava de costas. Cerca de cinco esquinas a separavam da pessoa. Não tinha sido vista ainda. Apalpou o revólver sob os seios embaixo da jaqueta, anexado ao seu corpo por um elástico que dava a volta em seu tronco e cujas pontas encontravam-se em um nó sobre as costas. Parou duas esquinas mais perto e escondeu-se para observar.

A pessoa tinha longos cabelos loiros. Seu rosto estava fora do campo de visão. Segurava uma enorme pá com as duas mãos, prestes a golpear algo que ela não conseguia enxergar. Mirava para baixo, como se a coisa fosse vir do chão.

Uma sirene estridente soou e era como se estivesse dentro da cabeça dela. Tapou os ouvidos, mas não adiantava. O alarme transformou-se numa batida ritmada, como um coração. O ritmo quebrou-se em pingos de chuva e dissolveu-se, como se a ventania tivesse levado o som embora.

A pessoa largara a pá ao levar as mãos aos ouvidos. Ao cair no chão, o pesado objeto soou como uma explosão no mar. Era como se todo o bairro estivesse agora submergindo, ouvia ondas gigantescas como se elas quebrassem sobre as casas vazias e as destruíssem por completo. Teve dificuldade de respirar, como se aquelas vibrações não deixassem espaço para oxigênio na atmosfera.

O tsunami agora transformava-se em cordas de violão.

Depois de um número de dias impossíveis de se contar — mesmo os ciclos da Lua não podiam mais ser usados pra se localizar no tempo, uma vez que Lua e estrelas também não apareciam mais no Céu —, deparou-se com uma rua muito larga, que devia ter sido uma rodovia anteriormente. Pensou que talvez fosse o caminho de ir embora daquele bairro abandonado. O som, no entanto, dava cada vez menos intervalos e se metamorfoseava mais freneticamente à medida que ela adentrava a rodovia.

Mais à frente, a rua formava uma curva e sumia de vista. Daquele ponto em diante, os postes estavam destruídos ou não funcionavam. Despreendeu o revólver do seu corpo.

Caminhou devagar e virou a curva com a arma em mãos, dedo no gatilho. Seus passos soavam como caminhões cantando pneu. Virou a esquina.

Todo o ruído sumiu como se tivesse sido sugado para dentro do chão. O silêncio, depois de tanto tempo naquela tempestade sonora, incomodava os tímpanos.

Os quarteirões desertos pareciam labirintos, as ruas espiralavam entre si, os passos dela ecoavam dentro das casas vazias. Anunciar sua chegada a preocupava. Realmente, parecia não haver ninguém no perímetro daquele bairro — mas, antes, lugares que aparentavam estar desabitados já escondiam emboscadas. Mesmo desértico, os postes daquele bairro ainda mantinham-se inteiros, alguns até acesos. Depois de tanto tempo correndo no escuro, ela nunca havia considerado a possibilidade de energia elétrica. Se houvesse mais alguém por perto, estar visível não era uma boa ideia. Parou de andar e agachou-se, desamarrando o pano que, amarrado às suas

costas, imitava uma mochila. Abriu o tecido no chão e ele só não foi levado por causa do peso das coisas que carregava: um cantil vazio, retalhos de tecido escurecidos de sangue seco, um isqueiro, um despertador quebrado, um pedaço de carne enrolado em plástico (que, ainda assim, atraiu algumas moscas), uma revista *National Geographic* com a maioria das folhas rasgadas e um caderno grosso, intacto. Ela amarrou pedaços de tecidos em ambos os pés para abafar o som de seu caminhar. Ventava muito.

Ela percebeu que o primeiro som que ouvira quando chegara ao bairro era o reflexo que a fronteira dava ao amolar das facas. Aquele mero movimento gerava ecos agudos que incomodavam cada vez menos. Já eram parte da paisagem.

A que dormia não havia se movido em momento algum.

— Ela acredita que dá pra cruzar pelos sonhos. Sem o corpo físico, sabe? — riu consigo mesma e recebeu de volta um som de mastigação que durou mais que a sua fala — Não confio em ficar dormindo por aí, vulnerável. Os cães são tão famintos quanto nós. Se eu não estivesse aqui, essa dorminhoca já teria virado ração de cachorro faz tempo. Se a gente não faz eles de jantar, nós é que viramos o deles. Até aprenderam a escavar como toupeiras, andam por baixo da terra. Às vezes a fome é tanta que eu passo um dia inteiro na porta de um buraco de cachorro, esperando.

— E onde você consegue todas essas facas?

— Viajantes como você. Ninguém nunca volta. Sempre param aqui antes de atravessar, então eu acabo ganhando presentes. Ou a fronteira cospe de volta pra cá. Um desses aí — apontou pro revólver — nunca passou aqui. — Um som indescritível, como ouvir a digestão do predador de dentro do corpo da presa engolida. — Ela tá sonhando de novo.

Aquele som perdurou por muitas horas.

— Ela não acorda nunca?

— Só a vi levantar uma vez. Bebeu água, comeu uma coisinha. Não é muito de conversar. Ela tá muito bem abastecida, se preparou antes de chegar aqui. Acho um desperdício que passe dias em coma. Vai entender — continuava a amolar facas e era como se montanhas desabassem ao redor delas.

— Não pretendo estar aqui quando ela acordar de novo.

Estava tão escuro que ela se perguntou se havia mesmo montanhas em algum lugar por perto.

Precisava comer e era como se o ronco de seu estômago soasse por todo lado.

Encontrou uma casa com janelas de madeira, onde podia acender uma fogueira sem que a luminosidade fosse vista do lado de fora.

Acendeu o fogo sobre alguns destroços e com as folhas da revista que carregava. O crepitar do fogo converteu-se em milhares de espadas sendo desembainhadas. Ela assou a carne de cachorro em estado de alerta, assombrada pela possibilidade de o fogo estar sendo ouvido por alguma criatura à espreita.

Abriam a boca para chamar uma à outra, mas dela saíram milhares de sons diferentes ao mesmo tempo: bebês chorando, passos correndo sobre a água, inspiração profunda, uma garganta regurgitando pedras, cimento percorrendo as vias sanguíneas, cachorros latindo, um piano despencando do décimo sétimo andar, unhas rasgando pedregulhos, gritos de pássaros gigantes, farfalhar de folhas de madeira, mil ovos se chocando, serpentes sussurrando profecias que se dissolviam, palavras picotadas, sons de lembranças das duas, pás cavando o mar, sirenes soterradas, algo sinuoso penetrando

a terra, lambidas dentro do ouvido, arrotos, uma cantora de ópera com *autotune*, multidões marchando, cachoeiras de lava evaporando, gritos guturais se desfazendo em pingos d'água, pés chutando superfícies viscosas, intestinos trabalhando, respirações obstruídas, locomotivas sendo engolidas por cavernas, vulcões em erupção, explosões submarinas, sonares de baleias, frequências que só morcegos conseguem ouvir, seu próprio coração batendo tão rápido que o som se tornava um único e contínuo grito.

A intenção das mãos dadas permanecia. No entanto, não havia mãos. Tentaram acionar o isqueiro para ver o que havia ao redor. Havia o calor do isqueiro e o som de uma explosão.

O tato ondulava, a visão vibrava, o cheiro surgia em graves e agudos. Escutavam as cores.

Era como se tivessem se tornado gigantescas, como se pudessem abraçar tudo num só movimento, mas estava tão escuro que não dava para saber a dimensão de nada.

Diluíram-se ali. O silêncio não incomodava.

Ali não era escuro como era o escuro do outro lado da fronteira. Aquele lugar jamais havia sido abandonado.

Quando dormia, sonhava sinfonias.



Natural de Sergipe e residente em Pernambuco, **Anti Ribeiro** é produtora sônica, educadora, curadora e pesquisadora. Seu trabalho tem enfoques na produção de trilhas e dramaturgias sonoras, sound design, composição de música eletrônica, curadoria em festivais audiovisuais e processos de pesquisa-educação baseados na oralidade. Trabalha pensando a chave curadoria-pesquisa-educação como um movimento indissociável, um desembocando no outro.

Stars Are Heard In The Far Reaches Of Sonora

→ Anti Ribeiro

Special section: Cosmopoetics of the (In)visible - Program 1

In front of them, the highway met another broad street in the shape of an X. From the center of the intersection to there, however, nothing could be seen. It was as if there was a line and, from then on, a thick, slimy darkness took over. The dim light from the lighted street lamps that remained behind ended there.

Darkness cut the crossroads in half.

Crouching in the center of the X was someone who was sharpening a knife on a rock. Other knives were piled up near a lit campfire by her side. To the left, almost disappearing into the darkness, another person was lying down, tucked into a sleeping bag and did not move. It was as if she was dead.

There were various objects and shrapnel around them: backpacks, pieces of glass, flashlights.

The one sharpening the knives noticed a new presence and raised her gaze, impressed - but not frightened. She, who was arriving, stretched out her arms and aimed the revolver, satisfied to see the target raise her hands. A voice like a guttural laugh seemed to come from within the darkness, more present than any sound had ever been. She pulled the trigger in a burst of fright, hitting the pile of knives. The darkness returned the shot as a sharp explosion that made her head almost explode in a momentary migraine.

The knife sharpener stood up, her hands still raised. She looked like she wanted to demonstrate that she was not in danger.

— What the fuck was that?!

— She — the other one pointed with the knife at the person tucked in the sleeping bag — is dreaming. The border reflects everything back to us.

— Don't come any closer. — she still pointed the revolver at the other, who approached with a knife in hand — I won't miss it the second time.

Everything they spoke was returned by whatever lay beyond that obscure line in the form of indistinguishable whis-
pers that made everything around vibrate. The clinking of the stacked knives caused by the vibration was countered in the form of neighs.

The knife sharpener dropped the blade she was holding.

— Where will you go after killing me? — The darkness returned a long, sharp and deafening mantra.

— Forward — laughter.

— And do you know what's out there? — giant wings flapping, spreading the air far and wide.

She didn't say anything. Her thoughts spread like wild-fire and made the ground vibrate.

The sharpener made mention of taking the knife back. She shouted:

— Don't move! — dial-up internet noise.

The sharpener continued its movement. She put her finger on the trigger. The sound of a thousand gunshots was spat across the border.

— Wait! — silence.

She continued with her gun raised, ready to shoot.

A huge, skinny dog came running out of the darkness and charged at her. In a quick reflex, she pulled the trigger, hitting it still in the air. The border laughed. The animal, now with part of its jaw destroyed, stood up to resume its attack. She pressed the trigger again.

She was out of ammunition.

Before she could think of anything, the sharpener jumped on the dog and dealt the final blow with the knife she was holding. The fight had the sound of waterfalls across the border.

They looked at each other.

— We have dinner — and went back to sharpening knives.

246

She didn't know if a whole day had already passed. Ever since the sun had left the sky, she had lost track of time. What she knew was that no matter which way she went, the sound continued to acquire a presence, as if she was inevitably approaching it. And it didn't matter which way she went. She tried to go back in the opposite direction, to get away from the sound, but it seemed to get closer and closer. Again, it didn't matter which direction she went. She could no longer tell if that was the path she had taken before.

Those streets were like mazes. How long had it been since she had seen a horizon?

Everything was prepared. The knife sharpener improvised a backpack just like hers, strapped to her body, carrying all the blades she had sharpened with her.

She had been in charge of the supplies: dog meat and bones, enough dry twigs for a small fire, they stole all the water from the sleeping person, and two doses of the substance she used to sleep (in case they needed to play dead). In addition, she carried her lighter under her breasts.

They held hands. That was less a gesture of trust and more a need to know each other's location once they crossed that line.

Her thoughts made the darkness crackle, hiss, scream, laugh, chew, all at the same time.

They crossed over.

She saw someone in the distance, next to a lit campfire. Her back was turned. About five corners separated her from the person. She had not been seen yet. She felt the revolver under her breasts beneath her jacket, attached to her body by an elastic band that went around her torso and whose ends were tied in a knot over her back. He stopped two corners closer and hid to watch.

The person had long blond hair. Her face was out of the field of view. She held a massive shovel with both hands, about to strike something she could not see. She was aiming downward as if the thing was about to come from the ground.

A screeching siren sounded, and it was as if it was inside her head. She covered her ears, but it was no use. The alarm turned into a rhythmic beat, like a heartbeat. The rhythm broke into raindrops and dissolved as if the gale had blown the sound away.

The person had dropped the shovel as she brought her hands to her ears. As it hit the ground, the heavy object sounded like an explosion in the sea. It was as if the whole neighborhood was now submerging, and gigantic waves were heard as if they were breaking over the empty houses and

destroying them completely. She had difficulty breathing as if those vibrations left no room for oxygen in the atmosphere.

The tsunami now turned into guitar strings.

After an impossible number of days to count — even the moon’s cycles could no longer be used to track oneself over time since the moon and stars no longer appeared in the sky either — she came upon a very wide street, which must have been a highway before. She thought that maybe it was the way to go away from that abandoned neighborhood. The sound, however, gave fewer and fewer intervals and metamorphosed more frantically as she entered the highway.

Further ahead, the street formed a curve and passed out of sight. From that point on, the poles were either destroyed or not working. She detached the revolver from her body.

She walked slowly and turned the corner with her gun in hand, finger on the trigger. Her footsteps sounded like trucks chirping gears. She turned the corner.

All the noise disappeared as if it had been sucked into the ground. The silence, after so long in that sound storm, bothered the eardrums.

The deserted blocks seemed like labyrinths, the streets spiraled among themselves, her footsteps echoed inside the empty houses. Announcing her arrival worried her. Indeed, it looked like anyone was on the perimeter of that neighborhood — but previously, places that appeared to be uninhabited have hidden ambushes. Even deserted, the streetlamps in that neighborhood were still intact, some even lit. After running in the dark for so long, she had never considered the possibility of electricity. If there was someone else around,

being visible was not a good idea. She stopped walking and crouched down, untying the cloth that, tied to her back, imitated a backpack. She opened the cloth on the floor, and it was only not taken away because of the weight of the things she was carrying: an empty canteen, scraps of cloth blackened with dried blood, a lighter, a broken alarm clock, a piece of meat wrapped in plastic (which still attracted a few flies), a National Geographic magazine with most of the pages torn off, and a thick, intact notebook. She tied pieces of cloth to both of her feet to muffle the sound of her walking. It was very windy.

She realized that the first sound she had heard when she arrived in the neighborhood was the border’s reflection to the sharpening of knives. That mere movement generated sharp echoes that bothered less and less. They were already part of the landscape.

The sleeping one had not moved at any time.

— She believes that is possible to cross through dreams. Without the physical body, you know? — she laughed to herself and received back a chewing sound that lasted longer than her speech — I don’t trust sleeping around, in a vulnerable way. Dogs are as hungry as we are. If I wasn’t here, this sleeper would have been dog food long ago. If we don’t make them dinner, we become theirs. They have even learned to dig like moles, they walk underground. Sometimes I am so hungry that I spend a whole day at the door of a dog hole, waiting.

— And where do you get all these knives?

— From travelers like you. No one ever comes back. They always stop here before crossing, so I end up getting presents. Or the border spits back in. One of them — she pointed to the gun — has never been here. — An indescribable sound, like hearing the predator’s digestion from inside the body of swallowed prey. — She’s dreaming again.

That sound lasted for many hours.

— Doesn't she ever wake up?

— I only saw her get up once. She drank some water, ate something. Not much of a chatter. She is very well stocked, she prepared herself before arriving here. I think it's a waste for her to spend days in a coma. Work it out — she kept on sharpening knives, and it was as if mountains were collapsing around them. — I don't intend to be here when she wakes up again.

It was so dark that she wondered if there really were mountains somewhere nearby.

She needed to eat, and it was as if the rumbling of her stomach was sounding all around her.

She found a house with wooden windows, where she could light a fire without the brightness being seen outside.

She lit the fire over some debris and with the leaves of the magazine she was carrying. The crackling fire became thousands of swords being drawn. She roasted the dog meat on high alert, haunted by the possibility that the fire was being heard by some lurking creature.

They opened their mouths to call each other, but a thousand different sounds came out at the same time: crying babies, footsteps running on water, deep breathing, a throat regurgitating stones, cement coursing through the bloodstream, barking dogs, a piano plummeting from the seventeenth floor, fingernails tearing at boulders, screams of gigantic birds, rustling of wooden leaves, a thousand eggs hatching, snakes whispering prophecies that dissolved, chopped words, sounds of memories of the two of them, shovels digging into the sea, buried sirens, something winding through the earth,

in-ear licks, burps, an opera singer with autotune, marching crowds, evaporating lava waterfalls, guttural screams breaking into water drops, feet kicking slimy surfaces, intestines working, obstructed breaths, locomotives being swallowed by caves, erupting volcanoes, underwater explosions, whale sonars, frequencies only bats can hear, her own heart beating so fast the sound became a single continuous scream.

The intention of the holding hands remained. However, there were no hands. They tried to turn on the lighter to see what was around. There was the heat of the lighter and the sound of an explosion.

The touch rippled, the sight vibrated, the smell arose in bass and treble. They listened to the colors.

It was as if they had become gigantic as if they could embrace everything in one movement, but it was so dark that you couldn't tell the dimension of anything.

They were diluted there. The silence was not disturbing.

It was not as dark there as it was on the other side of the border. That place had never been abandoned.

When she slept, she dreamed of symphonies.

✧

Born in Sergipe and living in Pernambuco, **Anti Ribeiro** is a sonic producer, educator, curator, and researcher. Her work focuses on soundtrack production and sound dramaturgy, sound design, electronic music composition, curatorship in audiovisual festivals, and research-education processes based on orality. She works thinking of the curatorship-research-education key as an inseparable movement, one flowing into the other.

Marronagem No Cinema: Pontes De Luz Sobre Mares Revoltos

→ Wally Fall

Mostra Especial: Cosmopoéticas do (In)visível - Programa 2

É o início de julho passado e o sol do meio da tarde é implacável. Enquanto discutimos com Laure a projeção que deve acontecer, em poucos dias, na grande praça que separa a prefeitura de Pointe-à-Pitre (Guadalupe) do Centre des Arts (em reforma há 12 anos!),¹ onde estamos, um camarada caminha em nossa direção com passo decidido e, ao se aproximar, me cumprimenta calorosamente. Seu rosto é familiar, mas não me lembro mais como nos conhecemos. Ele, vendo que eu ainda estou tentando recordar, me diz, abrindo os olhos, como em uma revelação “No jwenn an lajòl la mann!” (Nós nos encontramos na prisão mann!). Isso mesmo! E ele continua: “Você não imagina como os filmes que vocês nos mostraram abriram a minha mente!”. Estamos felizes em nos vermos de novo ali, do lado de fora, sob o sol forte. Ele também me pede notícias do “camarada que tem *locks* e que estava sempre comigo”. Ele me agradece mais uma vez pelo tempo que passamos juntos e pela nossa sinceridade, e me diz que o que fazemos é muito importante, então ele continua o seu caminho no mesmo passo decidido sem olhar para trás.

Essa cena aconteceu há várias semanas, mas, quando a Ana (Siqueira) me pediu para escrever um pequeno texto

para acompanhar o meu programa no âmbito deste 23º FestCurtasBH, pensei imediatamente nestas poucas linhas que tinha rabiscado no dia seguinte ao encontro. Entre agosto de 2017 e o surto da Covid em nossas vidas no início de 2020, realizamos várias exposições mensais na prisão de Guadalupe, para mulheres e homens encarcerados, com pouquíssimas interrupções. Essa ação, iniciada por David “Dawuud” Cérito, um artista visual que era coordenador cultural da prisão naquela época e que tinha ouvido falar do nosso trabalho, foi uma das mais enriquecedoras que tive na programação de filmes com o nosso coletivo Cinémawon.

O nome do nosso coletivo é uma contração de “cinema” e “mawon”, que é uma crioulização da grafia de *maron*² relacionada à ideia de “marronage”. Nossa ideia inicial era criar ou reviver espaços e circuitos alternativos para permitir que filmes do Caribe, da África ou de outros espaços afro-diaspóricos (e feitos por cineastas locais) alcançassem públicos a quem eles haviam, até então, chegado muito pouco, se é que chegaram. E tínhamos a sensação de que esse público existia, mas que pouco esforço havia sido feito

1 Nota do autor: poucos dias antes, um grupo de artistas, em sua maioria filiados a um novo partido nacionalista e autonomista, iniciou uma ocupação simbólica do espaço do Centre des Arts para obrigar o poder público a não deixar a cultura em obras e a integrá-la às decisões que lhes dizem respeito. Nossa próxima exibição se inscreve no contexto dessa ocupação.

2 Nota do autor para a grafia em francês: “Maron” é escrito com um único “r” e “marone” com um único “n”. Esta escolha é ditada, antes de tudo, por uma atitude patrimonial, pois é assim que o termo é frequentemente transcrito em documentos antigos da época do fenômeno. Então, parece importante distingui-lo do fruto e da cor homônima. Finalmente, acreditamos que a adoção de uma grafia que leve em consideração a nova abordagem social da marronagem, que a valoriza, é justificada (Charlotte Rabesahala Randriamananoro).

até então para que esses filmes e esse público se encontrassem fora das vias esperadas, embora a internet já oferecesse infinitas possibilidades se nos esforçássemos para isso. Alguns de nós começávamos a trabalhar nos nossos próprios filmes e a participar do jogo da seleção do festival e sentíamos que os filmes (os nossos e os de todos que nos interessavam) deviam ter uma vida também fora desses espaços para que houvesse um verdadeiro diálogo entre os cineastas, seus filmes e o nosso imaginário, por um lado, e entre histórias que às vezes são geograficamente distantes, bem como as realidades que descrevem, mas que, muitas vezes, ressoam umas nas outras. Pensamos que reunir, em um mesmo programa, filmes do Caribe (todo o Caribe, e não apenas das últimas colônias francesas), filmes do continente africano (todo o continente, e não só dos países francófonos) e filmes do Brasil ou da Colômbia constituiria uma afirmação muito importante para nós. E é isso que tentamos fazer desde o início, independentemente do contexto das nossas projeções, sejam públicas, na prisão ou na escola.

Para situar rapidamente o contexto particular das últimas colônias francesas nas quais operamos, é importante especificar que a oferta anual de filmes consiste em mais de 70% dos sucessos de bilheteria de Hollywood. Depois, há os filmes comerciais franceses e uma participação mínima para todo o resto do cinema mundial, independente ou não. Além de alguns festivais que oferecem uma lufada ar fresco de vez em quando. Na Martinica, Guadalupe e Guiana, um grupo martinicano detém o monopólio dos cinemas há mais de 50 anos. Na Ilha da Reunião, outro território francês no Oceano Índico, não são os mesmos atores, mas a divisão não é muito distinta. Basta dizer que tivemos de explicar muito a nossa abordagem ao nosso público do centro penitenciário, que às vezes nos perguntava por que não estávamos exibindo filmes reais como o último *Velozes e Furiosos*. A primeira vez que nos perguntaram, eu estava sozinho e a única analogia que encontrei foi que éramos como fabricantes de sucos

naturais. Não temos nada contra quem prefere refrigerantes, mas preferimos vender sucos de frutas naturais que nós mesmos preparamos com frutas cultivadas sem fertilizantes químicos. Ou vendemos aqueles de irmãos e irmãs em quem nos reconhecemos. E, então, o fato de nós mesmos fazermos filmes deve ter permitido que recebêssemos o benefício da dúvida e fôssemos ouvidos apesar de tudo.

O trabalho que faço no Cinemawon é, para mim, uma simples extensão do meu aprendizado e da minha prática como cineasta. Tudo está intimamente ligado. Como defensor de um cinema em que os pontos de vista e as histórias se situam, desde o início, à margem dos circuitos tradicionais de distribuição, ainda não posso me dar ao luxo de me contentar em tentar fazer filmes sem participar do esforço necessariamente coletivo para que as nossas histórias existam e circulem fora da lógica estritamente capitalista. Essa tarefa é maior do que eu, do que nós. E nunca foi questão para nós de simplesmente programar filmes feitos por pessoas negras ou em que vemos pessoas negras. Sempre houve uma exigência muito forte em termos do propósito e das questões políticas, espirituais, sociológicas e estéticas que esses filmes colocam sobre esse mundo que nos rodeia, a partir dos nossos respectivos espaços. Em última análise, trata-se de reposicionar nossas perspectivas no centro de nossas considerações, primeiramente para nós mesmos, mesmo que outros continuem a confiná-las a margens arbitrárias, sejam mercantis ou ideológicas.

No programa, que tive muito prazer em reunir aqui, procurei escolher filmes que nos permitissem captar, pelo menos em parte, a complexidade dos nossos pequenos espaços e, ao mesmo tempo, que abordassem questões estéticas, políticas ou espirituais em que me reconheço no momento. O único filme bastante convencional do programa é o documentário *À la Racine*, de Katia Café-Febrissy. É também aquele que aborda o tema do maior escândalo ecológico, político e de saúde que Guadalupe e Martinica já conheceram, do ponto de vista de uma mãe solteira que é agricultora. O que,

sem dúvida, gosto em cada um desses filmes é que nenhum deles parece se sobrecarregar excessivamente de precaução semântica ou formal para dizer o que querem oferecer aos nossos sentidos. E gosto dessa liberdade também porque é contagiante. Neste diálogo entre Guadalupe, Martinica, Reunião e Togo, ninguém segue o mesmo caminho, mas cada um traça, de forma inegociável, formas próprias de abordar as nossas crenças, novos possíveis, de certo modo...

A ideia sempre foi construir pontes de luz acima de mares frequentemente revoltos, estando ao mesmo firmemente ancorados nos espaços que ocupamos. A ideia de marronagem e do *quilombo*, do *acampamento Maron* como um lugar de (re)construção longe da plantation, nos guia continuamente quando nos encontramos em uma encruzilhada, e a ideia de pan-africanismo também, quando dispomos os tijolos para construir as mesmas pontes que queremos que sejam de mão dupla com os outros. Acho que o questionamento de nossas crenças é um aspecto de nossa resistência que permanece relativamente inexplorado cinematograficamente pelos afrodescendentes, especialmente em lugares onde as religiões africanas não sobreviveram, ao contrário do Brasil, Haiti ou Cuba. Acabamos com peças de vários quebra-cabeças que se misturaram e que tornam muito complicado tentar reconstruí-los, quando existem essas tentativas. No cinema africano, Ousmane Sembène abordou essa questão frontalmente, nomeadamente, nos filmes *Ceddo* (1977) e *Emitai* (1971), que foram revelações para mim. Essas questões, para nós, são tanto uma questão de pesquisa quanto de invenção. Alguns de nós, a cada dia mais numerosos, tentam ainda possíveis combinações das peças do quebra-cabeça, continuando a olhar para o que está acontecendo ao redor. Ao fazer isso, nunca sabemos de antemão que combinação poderia semear a terra e, no mais absoluto silêncio, as sementes fecundas de imaginários descomplexados e horizontes multiplicados ao infinito. Mas não é essa a tarefa derradeira do artista, afinal?



Wally Fall é um cineasta martinicano. É um dos fundadores do grupo de cinema Cinemawon, criado em 2016. Depois de muitos anos na Europa (França e Reino Unido), hoje mora em Guadalupe. Além de seus projetos pessoais, ele conduz oficinas em escolas e organiza projeções-debates, durante todo o ano, com Cinemawon.

REFERÊNCIA

RANDRIAMANANORO, Charlotte Rabesahala. Maronages dans l'océan Indien. Des Bemihimpa de Madagascar aux grands chefs marons de Bourbon-La Réunion. Travaux & documents, Université de La Réunion, Faculté des lettres et des sciences humaines, 2018, Regards croisés sur le patrimoine malgache: transmission et régénération d'un héritage vivant, p.91-111. Disponível: <https://hal.univ-reunion.fr/hal-02267914/document>

Marronage In Cinema: Bridges Of Light Over Raging Seas

It is the beginning of last July and the mid-afternoon sun is relentless. While we are discussing with Laure the screening which must take place in a few days on the large square that separates the town hall of Pointe-à-Pitre (Guadeloupe) from the Center des Arts (under renovation for 12 years!)¹ Where we are, a brother walks straight towards us with a determined step and, having reached us, greets me warmly. His face is familiar to me, but I don't know how we know each other anymore. Seeing that I am still wondering, he says to me, opening his eyes, like a revelation "No jwenn an lajòl la mann!" (We met in prison mann!). You have no idea how the films you showed us opened my mind!". We are happy to see each other again there, outside, in the bright sun. He also asks me for news of "the brother who has locks and who was always with me". He thanks me again for the time we spent together and for our sincerity and tells me that what we do is very important, and then he continues on his way on the same decided step without looking back.

This scene happened several weeks ago but when Ana (Siqueira) asked me to write a short text to accompany my program as part of this 23rd FestCurtasBH, I immediately thought of these few lines that I had scribbled the day after

¹ Author's note: A few days earlier a group of artists, affiliated for the most part to a new nationalist and autonomist party, began a symbolic occupation of the Centre des Arts site to force the public authorities not to leave culture in the works and to integrate them into the decisions that concern them. Our next screening is part of this occupation.

→ Wally Fall

Special section: Cosmopoetics of the (In)visible - Program 2

the encounter. Between August 2017 and the outbreak of the Covid in our lives in early 2020, we hosted several monthly screenings at the prison in Guadeloupe with incarcerated women and men, with very few interruptions. This action, initiated by David "Dawuud" Cérito, a visual artist who was the cultural coordinator of the prison at the time and who had heard about our work, was one of the most enriching I have had in the programming of films with our collective Cinémawon.

The name of our collective is a contraction of "cinema" and "mawon", which is a creolization of the spelling of *maron*² with the idea of "marronage". Our initial idea was to create or revive alternative spaces and circuits to allow films from the Caribbean, Africa or other Afrodiasporic territories (and made by local filmmakers) to reach audiences that they had hitherto touched very little, if at all. And we had the feeling that these audiences existed but that little effort had been made for these films and these audiences to meet outside the expected channels, even though the internet already offered infinite possibilities as long as we're really getting down to

² Author's note: "Maron" is written in French with a single "r" and "marone" with a single "n". This choice is first of all dictated by a patrimonial attitude, since this is how the term is often transcribed in ancient documents contemporary with the phenomenon. Then, it seems important to distinguish it from the fruit and the homonymous color. Finally, we believe that the adoption of a spelling which takes into account the new societal approach of maronage, which values it, is justified (Charlotte Rabesahala Randriamananoro)

it. Some of us were starting to work on our own films and to participate in the festival selection game and we felt that the films (ours and all the ones we were interested in) had to imperatively have a life outside of these spaces as well in order to enable a real dialogue between the filmmakers, their films and our imaginations on the one hand, and between stories that are sometimes distant in geography and in the realities they describe but which often resonate with each other. We thought that bringing together in the same program films from the Caribbean (the whole Caribbean and not just the last French colonies), films from the African continent (the whole continent and not only French-speaking countries) and films from Brazil or Colombia posed a very strong affirmation for us. And that's what we have tried to do from the start, regardless of the context of our projections, whether public, in prison or school.

To quickly situate the particular context of the last French colonies from which we have been operating, it is important to specify that the annual film offer consists of more than 70% of Hollywood blockbusters. Then there are French commercial films and a minimal share for all the rest of world cinema, independent or not. Apart from a few festivals that bring some refreshment every now and then. In Martinique, Guadeloupe and Guyana, a group from Martinique has held a monopoly on cinemas for more than 50 years. In Reunion Island, another French territory in the Indian Ocean, they are not the same actors but the distribution is not very far apart. Suffice to say that we had to explain our approach a lot to our audiences at the penitentiary center who sometimes asked us why we weren't showing real films like the last *Fast and Furious*. The first time we were asked, I was on my own and the only analogy I found was that we were like manufacturers of fresh juices. We have nothing against those who prefer soft drinks and sodas but we prefer to sell fresh fruit juices that we have made ourselves from fruits grown without chemical fertilizers. Or we sell those of brothers and sisters in

whom we recognize ourselves. And then the fact that we make films ourselves must have allowed us to be given the benefit of the doubt and to be listened to anyway.

The work I do at Cinemawon is for me a simple extension of my learning and my practice as a filmmaker. Everything is intimately linked. As a defender of a cinema that points of view and stories place from the outset on the fringes of traditional distribution circuits, I do not yet have the luxury of contenting myself with trying to make films without participating in the necessarily collective effort so that our histories exist and circulate outside strictly capitalist logic. This task is greater than me, than us. And it was never a question for us of simply programming films made by Black people or in which we see Black people. There has always been a very strong requirement in terms of the subject and the political, spiritual, sociological and aesthetic questions that these films pose on the world around us, from our respective spaces. This was ultimately to place our perspectives at the center of our considerations, first for ourselves, even if others continue to confine them to arbitrary margins, whether mercantile or ideological.

In the program that I took a lot of pleasure bringing together here, I tried to choose films that allow us to seize, at least in part, the complexity of our small spaces and that, at the same time, address aesthetic, political or spiritual questions in which I recognize myself at the moment. The only fairly conventional film in the program is the documentary *À la Racine* by Katia Café-Febrissy. It is also the one that addresses the subject of the biggest ecological, political and health scandal that Guadeloupe and Martinique have known, from the point of view of a single mother and farmer. What I undoubtedly like about each of these films is that none of them seem to encumber themselves excessively with semantic or formal precaution to tell what they want to offer to our senses. And I like this freedom too because it is contagious. In this dialogue between Guadeloupe, Martinique, Reunion Island and Togo, nobody takes the same path but each one nevertheless

outlines, in a non-negotiable manner, specific forms of approaching our beliefs, new possibilities in a certain way.

The idea has always been to build bridges of light over often raging seas while being firmly anchored in the spaces we occupy. The idea of marronage and of the *quilombo*, of the *camp maron* as a place of (re)construction, away from the plantation, guides us continuously when we find ourselves at a crossroads, and also the idea of Pan-Africanism when we arrange the bricks to build those same bridges that we want to be two-way with others. I find that the questioning of our beliefs is an aspect of our resistance that remains relatively unexplored cinematographically by Afro-descendants, especially in places where African religions have not survived unlike in Brazil, Haiti or Cuba. We end up with pieces of several puzzles that have been mixed together and that make it very complicated to try to reconstruct them, when these attempts exist whatsoever. In African cinema, Ousmane Sembène tackled this question head-on, particularly in the films *Ceddo* (1977) and *Emitai* (1971) which were revelations for me. These questions for us are as much a matter of research as of invention. More and more of us are still trying possible combinations of the pieces of the puzzle, continuing to look at what is going on all around. In doing so, we never know in advance what combination could eventually sow the earth, and in the most absolute silence, fertile seeds of uninhibited imaginations and multiplied horizons towards infinity. But isn't that the artist's ultimate task after all?



Wally Fall is a Martinican filmmaker. He is one of the founders of the Cinemawon cinema collective, created in 2016. After many years in Europe (France, UK), he lives in Guadeloupe today. Apart from his personal projects, he leads school workshops and organizes screenings-debates all year round with Cinemawon.

REFERENCE

RANDRIAMANANORO, Charlotte Rabesahala. Maronages dans l'océan Indien. Des Bemihimpa de Madagascar aux grands chefs marons de Bourbon-La Réunion. Travaux & documents, Université de La Réunion, Faculté des lettres et des sciences humaines, 2018, Regards croisés sur le patrimoine malgache: transmission et régénération d'un héritage vivant, p.91-111. <https://hal.univ-reunion.fr/hal-02267914/document>

QuilomboCinema E Poéticas Da Fuga

A sessão “QuilomboCinema e poéticas da fuga”, como o título indica, foi organizada a partir das variações da ideia de “fuga” apresentadas por Dénètem Touam Bona. Aqui, camadas que envolvem espaço, tempo e imagem são articuladas em diálogo com um pensamento em formulação no meu recente percurso, ainda inacabado, de pesquisa, no qual tento aproximar a noção de aquilombamento, em Beatriz Nascimento, às práticas cinematográficas de pessoas negras no cinema brasileiro contemporâneo.

Nascimento (2018, p. 290) nos diz de uma trajetória do termo quilombo, que nomeia formas de resistência desde a fuga do cativo no período colonial até adquirir um “papel ideológico e fornece material para a ficção participativa”. Na minha investigação, nomeio *QuilomboCinema* as práticas que articulam “processos agregadores e contra-coloniais que configuram um conjunto de ações empreendidas por pessoas negras”, compreendendo a presença dessas pessoas na realização, crítica, curadoria e pesquisa acadêmica. Meu exercício, nas análises e na escrita, é o de articular um pensamento e uma poética escurecidos que atravessa e é evidenciado por esse *QuilomboCinema* e que, por sua vez, se apresenta nos filmes. O escurecimento é compreendido, aqui, como uma prática descolonizadora que tenciona, nesse contexto, o esclarecimento intelectual moderno, colonial e neocolonial que constrói a ficção do sujeito universal.

A *marronagem* de Dénètem Touam Bona (2020, p. 16)

→ Tatiana Carvalho Costa

Mostra Especial: Cosmopoéticas do (In)visível - Programa 3

relaciona-se diretamente com aquilombamento em Beatriz Nascimento, sobretudo a partir do que a historiadora nos apresenta de dimensão “transatlântica” da cultura negra; “profundamente polifônica”, essa noção se refere a um “conjunto desses territórios (...) e continua a irrigar as lutas contemporâneas por meio das práticas culturais (...) que, por reativarem a visão das vencidas e dos vencidos – sua versão da história, logo, da ‘realidade’ – subvertem a ordem dominante”.

Os comentários aos filmes que compõem essa sessão incorporam os exercícios de análise de filmes do *QuilomboCinema* em diálogo com o pensamento de Bona – e sua noção de cosmopoética – e de um conjunto de intelectuais negras e negros, num trajeto transatlântico das poéticas escurecidas.

ADEUS, COWBOY!

“A batalha de imagens é a mais feroz, a mais implacável e, o que é pior, é contínua” (THIONG’O, 2007, p. 30). Ao defender o engajamento das literaturas nacionais africanas no contínuo processo de descolonização, Ngugi Wa Thiong’o ressalta a centralidade da linguagem na necessária resistência ao imperialismo. Sua discussão no campo da literatura se estende para o cinema: aliada à “descolonização do espaço político”, para ele é fundamental a “descolonização da mente”.

O Regresso do Aventureiro, média dirigido por Moustapha Alassane e lançado em 1966, é considerado o primeiro *western* africano. A pesquisadora Cristina dos Santos Ferreira

aponta que, nos anos 1950, três filmes estadunidenses, a maioria *westerns*, eram exibidos por semana nas 220 salas da região norte ocidental da África. O filme de Alassane articula criticamente o imaginário coletivo impregnado de imagens e códigos dessa exterioridade cinematográfica neocolonial.

Um jovem retorna ao Níger, vindo dos EUA, e apresenta um grupo de amigos com roupas de *cowboys*. Eles formam um bando; com seus chapéus de abas largas, casacos com franjas e calças jeans, se impõem, sobre seus cavalos, percorrendo, em grandes planos abertos, os campos locais. Os jovens se renomeiam – Billy Walter, Black Cooper, James Kelly e Rainha Christina – e se aventuram pela paisagem da aldeia e seu entorno ao som de música *country* e do ricochetejar de balas de revólveres. Travestidos de *cowboys*, eles se tornam violentos e são temidos por sua comunidade. Após o roubo de um cavalo e da morte de um dos rapazes, os mais velhos da aldeia se reúnem para dar uma solução para o problema que envolve seus próprios filhos, e simulam a morte do pai de um

dos *cowboys*, o jovem Ibrahim. Sensibilizado, Ibrahim confronta seus amigos e o bando se desfaz.

Cristina Ferreira (2012, p. 245) conta da produção do média: “(...) o realizador propõe a criação coletiva com os que atuam no filme, discutindo sobre a experiência de produzir os filmes do gênero como os que os africanos assistiam nas telas do cinema de suas cidades.” Os nomes dos personagens são escolhidos pelos próprios jovens atores, a partir de seus atores e atrizes preferidos. A personagem feminina é deslocada do lugar de mocinha para ser uma destemida *cowgirl*. Na “apropriação do cotidiano coletivo da aldeia”, conflitos locais – como o roubo de um carneiro – também são incorporados à ficção.

Para além de uma aparente oposição aldeia/cidade, tradição/modernidade, segundo Ferreira, o diretor “produz uma bricolagem a partir da reconstrução local do próprio gênero fílmico”. Frente à imposição de uma ordem simbólica, pela predominância do cinema estrangeiro no continente africano, Alassane constrói o que Dénètem Touam Nona chama



O Regresso do Aventureiro
(Moustapha Alassane, 1967)

de “refúgio”, empreende uma “fuga”.

É preciso insistir nesse ponto: o refúgio não preexiste à fuga; é ela que o produz, o secreta e o codifica. A arte da fuga, de que a experiência histórica da marronagem representa apenas uma das modalidades, é subversão a partir de dentro, seja esse dentro a colônia ou nossa sociedade de controle – por mais que ele nos pareça completamente fechado e sem saída. A fuga não é transgressão ilusória em direção a um fora transcendente, mas secreção de uma versão subterrânea – clandestina e herética – da realidade. Pois construir uma fuga não significa ser posto para correr. Pelo contrário, é fazer o real escapar, operar nele variações sem fim para contornar qualquer tentativa de captura. (BONA, 2020, p. 47)

O conflito do filme se dissolve por meio da astúcia dos aldeões: “Agora, o jogo acabou... É Ibrahim, o filho exausto, que está sendo levado para casa pelo pai.” A imagem final, que apresenta um cavalo em plano próximo, é acompanhada de um comentário que se inicia como a lição de uma fábula, mas que torna fugidia a aparente moral ocidentalizada: “Cavalo roubado, cavalo esgotado, seu cavaleiro nunca lhe deu tanta emoção. Adeus, *cowboys*.” No entrelaçamento da simbologia em torno dos *cowboys* e do cotidiano da aldeia, elementos do *western* são fusionados às tradições locais, numa sátira à colonização do imaginário africano por um dos cânones do cinema estadunidense, desde dentro de seus próprios códigos.

ATUALIZAÇÃO DE ROTAS DE FUGA

O experimento visual *Phillis Wheatley*, dirigido por Nesanet Teshager Abegaze, estreou em 2021. O filme compõe esta sessão quase como um interlúdio a negritar a energia da marronagem em sua dimensão transatlântica. Em seus dois minutos, ele performa um transe ritual em seu corpo de imagens, num “fraseado rítmico que opera distorções

nos próprios corpos e no espaço-tempo” e que atravessa “o ciclo das metamorfoses místicas” (BONA, 2020, p. 30-31). O curta circunscreve um espaço-tempo de múltiplas camadas – espiralar, físico-simbólico, real-inventado – e se localiza no instável entremeio da travessia negra entre continentes, este lugar que, para Paul Gilroy (2012, p. 38), constitui-se numa “estrutura rizomórfica e fractal da formação transcultural e internacional” chamada “Atlântico Negro”.

Definido como “uma exploração do etiopianismo” e uma “conversa histórica que se estende em várias direções”, esse filme de Abegaze exalta o panafricanismo apresentando imagens de arquivo sobrepostas às de rituais etíopes, com uma trilha que entrelaça, numa predominância de sons de tambores e de reggae, trechos de discursos de Marcus Garvey¹ e de poemas de Phillis Wheatley. O espaço-corpo-filme, em suas múltiplas camadas, também se constitui num devir-Etiópia, um horizonte utópico da mítica resistência e libertação que aquele país africano representa para os povos negros do continente e da diáspora afroatlântica. Compreendendo a profusão de referências e a complexidade que esse filme articula, me atenho, aqui, a um de seus aspectos: esse devir-Etiópia que se evidencia, na forma fílmica, a partir do nome e da poesia da mulher que dá título ao curta.

“O que podemos então dizer de Phillis Wheatley, uma mulher escravizada, que não era dona nem de si mesma?”², pergunta a também escritora Alice Walker. Walker caracteriza a obra de Wheatley como marcada por “instintos contraditórios”, com “lealdade e mente divididas” num contexto ideológico que a forçava “a crer na ‘selvageria’ da África da qual eles [seus senhores ‘brancos ricos e idólatras’] a ‘salvaram’”.

1 O filme apresenta trechos do mais famoso discurso do jamaicano Marcus Garvey, *Procure por mim na Tempestade*. Garvey foi o primeiro presidente e fundador da Associação Universal para o Progresso Negro e Liga das Comunidades Africanas (UNIA, em 1914), teórico do nacionalismo negro e inspiração para o panafricanismo.

2 WALKER, Alice. *Em busca dos jardins de nossas mães: prosa mulherista*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.



Phillis Wheatley
(Nesamet Teshager
Abegaze, 2021)

262

Nascida na África Ocidental, provavelmente em 1753, foi sequestrada e forçada a atravessar o Atlântico ainda na infância. Ela foi rebatizada nos EUA: seu primeiro nome é o mesmo do navio negreiro em que foi transportada e o sobrenome é o da família de Boston que a comprou. Aprendeu a ler ainda cativa e escreveu os primeiros poemas na adolescência. Já adulta, tendo conquistado a própria liberdade e conseguindo viver, ainda que precariamente, de trabalhos domésticos e de sua própria escrita, Wheatley dizia-se etíope.

Ela é considerada a primeira mulher negra a publicar um livro no Novo Mundo e seu poema mais famoso é "On Being Brought from Africa to America (Sobre ter sido trazida de África para a América)". Para a pesquisadora Renata Gomes, a escrita de Wheatley se dá com "as entrelinhas". Seu público, naquela segunda metade do século XVIII, era branco e cristão e, apesar de uma parte ser abolicionista, ainda não estava estabelecida (como jamais esteve no Ocidente) a possibilidade do reconhecimento de uma mulher negra como plenamente hu-

mana. Em seu célebre poema, ela cita passagens bíblicas para, aparentemente, justificar a inferioridade de pessoas negras. Porém, de acordo com Renata Gomes, por meio da construção de "uma segunda voz, um segundo eu-lírico", ela conseguia apresentar um "posicionamento claro de resistência contra a escravização e contra a catequização forçada de escravizados".³ Outro recurso utilizado por ela é o ritmo: pela repetição de sons e aliteraões, ainda segundo Gomes, a autora imprime uma ironia à sua escrita e abre a possibilidade de outras camadas de significação, em rotas de fuga da aparente fatalidade de destino da condição de escravizada.

O ritmo do filme que leva o nome da poeta é marcado pelo som de tambores. Tambores rituais, na quase totalidade das manifestações culturais/religiosas africanas, têm a função

3 GOMES, Renata Gonçalves. A poesia de Phillis Wheatley enquanto resistência à escravização nos Estados Unidos. In: LIMA, Tânia [et al.] (orgs.). *Griots - Literaturas e Direitos Humanos*. Natal: Caule de Papiro, 2020. p. 227-244. Disponível em: <https://cchla.ufrn.br/site/wp-content/uploads/griots/GRIOTS-VL04.pdf>. Acesso em: 25 set. 2021.

de estabelecer a comunicação entremundos, entre diferentes dimensões espaço-temporais. Ao incorporar o discurso de Garvey e entrecruzá-lo com o reggae e as imagens do transe de pessoas na rua, a diretora evoca e refigura a libertação e a resistência – o devir-Etiópia – presentes na obra de Wheatley, reencontrando e reativando as rotas de fuga ancestrais traçadas pela poeta.

A ideia de ancestralidade, aqui, é compreendida, com Leda Maria Martins, como “um contínuo processo de transformação e de devir”.

Na primazia do movimento ancestral, fonte de inspiração, matiza as curvas de uma temporalidade espiralada, na qual os eventos, desvestidos de uma cronologia linear, estão em processo de uma perene transformação. (...) Nas espirais do tempo, tudo vai e tudo volta. Para Fu-Kiau Busenki (1994:33), nas sociedades nicongo, vivenciar o tempo significa habitar uma temporalidade curvilínea, concebida como um rolo de pergaminho que vela e revela, enrola e desenrola, simultaneamente, as instâncias temporais que constituem o sujeito. (2002, p. 84)

O gesto do filme, portanto, não é o de resgate de uma força cristalizada no passado. Abegaze traz Wheatley ancestral, evidenciando o caráter espiralar do tempo do refúgio e da fuga. Um “*continuum* das resistências”, como nos lembra Bona.

O PARADOXO DA FUGA DO/NO TEMPO

“Como fazer um filme sem o tempo?” Para Denise Ferreira da Silva, que dirige *Serpent Rain* em parceria com Arjuna Newman, essa é uma pergunta motriz. A noção de tempo é uma das questões principais no pensamento da realizadora/filósofa brasileira radicada no Canadá: o “tempo – ou uma certa, mas abrangente, concepção de tempo linear – está no centro da crítica do materialismo histórico e sua noção de valor que está no filme”. Para ela, “a força ética do tempo é talvez o mais importante obstáculo para um programa político

que lide com os desafios do presente global, em particular a abrangência da violência racial e os mecanismos jurídicos coloniais que facilitam o extrativismo.”⁴

Serpent Rain fala de um tempo sempre-aqui e aponta para um futuro (im)possível. Como organizar uma ideia de tempo, num espaço de ação e num espaço fílmico, sem cair na tentação de representá-lo? Como lidar com essa noção no espaço filmável, espaço da vida-agora e no tempo linear captado pela câmera e (re)organizado pela montagem? A tentativa da dupla me pareceu ser a elaboração de uma forma fílmica que, consciente da inevitabilidade temporal da duração (no tempo fílmico), incorpora um senso espaço-temporal baseado numa noção ampla de ecologia (das imagens, inclusive) descolada de uma racionalidade ocidental de origem moderna, numa “experiência poética” compreendida como algo próximo ao que Bona organiza em torno da ideia de “cosmopoética”:

Na origem de toda espiritualidade e de toda especulação teórica, está a experiência poética: a apreensão do mundo como totalidade viva, a intuição de que todos os elementos que nos cercam, nos atravessam e nos compõem – o vegetal, o mineral, a água, o ar, as ondas magnéticas – se correspondem, se entrelaçam e formam um único e mesmo cosmos. A cosmopoética é a forma primeira da ecologia: uma ecologia dos sentidos e da imagine-ação pela qual pajés, *ngangas*, mães de santo, bruxas neopagãs e outros mestres do invisível estabelecem um diálogo obscuro, tecido de metáforas, com o conjunto de tudo que vibra. (BONA, 2020. p. 11)

Filmar esse tempo e esse espaço, a partir de uma “ecologia dos sentidos” é, portanto, trazer para a tela o invisível e incorporá-lo à própria estrutura narrativa. O filme de Silva e Newman traz quatro conjuntos de imagens entrelaçados e

4 Conversa entre Denise Ferreira da Silva, Arjuna Newman e Margarida Mendes para a plataforma Vdrome. Disponível em: <http://www.vdrome.org/neuman-da-silva/>. Acesso em: 22 set. 2021.

que dialogam com falas, músicas e outros sons mecânicos e de natureza. Ordeno, aqui, entre primeiro e quinto conjuntos para fins de análise, porque eles não são apresentados de maneira sequencial. Um primeiro é o de telas pretas com inscrições de trechos de um texto que se relaciona a um pensamento sobre tempo, espaço e as questões filosóficas que aparecem no segundo conjunto de imagens. Esse segundo conjunto compõe-se por uma tela preta que acompanha a voz da diretora em digressões – como, por exemplo, a crítica à maneira como o materialismo histórico marxista dissocia da estruturação do capitalismo a escravização de pessoas negras –; um terceiro traz planos com mãos negras manuseando um baralho de tarô; um quarto é composto por longos planos do que reconhecemos como natureza – floresta/vento, mar e seus seres-movimento, entre outras presenças visíveis e invisíveis –; e o quinto apresenta imagens de atividades industriais num fetiche de automação que dispensa o humano. Há, ainda, uma imagem isolada, que dura cerca de dois segundos e que mostra, num *flash* que se fixa em nossa memória, a violência policial contra uma pessoa negra.

O entrelaçamento desses conjuntos evidencia um paradoxo ligado à percepção linear de tempo na duração que constitui o próprio filme e se relaciona com o desafio da filósofa em problematizar e complexificar a noção de tempo para além dos parâmetros modernos. O avanço do progresso moderno – na sua ilusão de um desenrolar linear, num sempre-adiante evolutivo rumo a um futuro – traz em si a destruição, a involução. O sempre-aqui que constitui paradoxalmente essa ideia de progresso é evidenciado, no filme, pelo que se apresenta, por exemplo, no quarto conjunto de imagens em micromodificações do que está em permanente ameaça; essa ameaça é ressaltada pelo contraste com as imagens das tecnologias industriais e assombrada pelo flash da violência policial em sua marcação racial.

DES-CAPTURA

Um palco num teatro abandonado é o ambiente para um jogo com a *auto-mise-en-scène* de três mulheres negras proposto por Everlane Moraes em *Aurora* (2018). Performances individuais ganham uma dimensão de subjetividades coletivas, múltiplas, que se impõem para além das possibilidades imediatas que imagens de mulheres negras evocam. Ao dizer sobre o filme,⁵ Everlane conta que seu desejo era lidar com a solidão, o tempo e os conflitos dessas mulheres em monólogos interiores. Uma de suas inspirações para a construção das performances é *Alma no Olho*, de Zózimo Bulbul (1973). Mas, assim como o curta de Bulbul, *Aurora* não se restringe à representação e tampouco se trata somente de representatividade.⁶

“O que pode um filme diante desse tempo?”, pergunta a performer e pesquisadora Cíntia Guedes,⁷ apontando para as armadilhas que nos mantêm num “cativeiro estético”. “Isso é um cativeiro que joga as nossas imagens sempre para um determinado esquema de representação. Meu corpo não consegue se desgrudar do signo da escravidão.” E ela responde à pergunta inicial com uma outra: “(...) como é que a gente para de responder à dor da maneira como eles esperam que a gente responda?”

O curta de Everlane Moraes condensa a latência de existências de mulheres negras em suas particularidades múltiplas, o que, numa abordagem mais superficial, poderia ser visto como um recurso de empoderamento. Porém, neste co-

5 Em uma roda de conversa que participei com as pesquisadoras Janaína Oliveira e Kênia Freitas, publicada na edição 4 de julho de 2016 da revista britânica *Another Gaze. Towards A Quilombo Cinema: An Afro-Brazilian Feminist Roundtable*. Disponível em: <https://www.anothergaze.com/towards-quilombo-cinema-afro-brazilian-roundtable/>

6 Para essa discussão, ver: BARROS, L.M. e FREITAS, Kênia. Experiência estética, alteridade e fabulação no cinema negro. *Revista ECO-Pós*, v. 21, n. 3, p. 97-121, 2018.

7 Fala no debate *Corpos Adiante: performatividade e corpos-ficção no cinema*, na 22ª Mostra de Cinema de Tiradentes (jan./2019) publicada no catálogo da Mostra Tiradentes SP 2019 (p. 150).

→
Aurora
(Everlane Moraes, 2018)



mentário e no contexto desta mostra, prefiro encarar o filme – e os gestos performados nele – como o que Bona chama de “subtração ao poder”. Poder e contrapoder, na contemporaneidade, se organizam em suas formas de controle e eliminação, e parece não haver saída diante da onipresente captura. Como lidar com o quase inevitável “cativeiro estético”? Um chamado às “táticas furtivas” da marronagem:

As táticas furtivas são táticas de des-captura: qualquer tentativa de captura opõe ao vazio. É essa potência corrosiva da marronagem diante dos aparelhos de captura e dos simulacros produzidos que chamo de fuga. E, por essa palavra, entendo uma forma de vida e de resistência que, longe do frente-à-frente espetacular da revolta heroica, opera na sombra uma retirada, uma dissolução contínua de si. (BONA, 2020, p. 48)

La ninã (Elizabeth Fuentes), La cantante (Mercedes Rodrigues), La señora (Crisálida Pérez). Três gerações, três

posicionalidades subjetivas que têm em comum traços de gênero e raça. Três temporalidades entrelaçadas no aqui-sempre da imagem sublinhado pela música que atravessa os espaços e afeta os corpos que reagem a ela, em uma dança introspectiva que as conecta. O jogo proposto pela diretora incorpora a *auto-mise-en-scène* das mulheres, em gestos de afirmação que constroem camadas de desimportância nos pequenos movimentos que desenvolvem na sozinha do plano. Em outros momentos, o que se apresenta é uma relação tela/espelho, com quebra da quarta parede, que nos devolve o olhar: quem e como somos observadas?

O palco do teatro vazio em ruínas se revela ao final. Numa evocação ao revés, essa imagem dá a ver a linha de fuga criada pelo filme. Tática da marronagem, a criação do desaparecimento era afirmação da existência. O vazio, que segue a uma sequência de imagens de mulheres que se posicionam afirmativamente diante da câmera, sobrepõe, ao passado visível nas ruínas, o futuro de uma existência possível.



Serpent Rain
(Arjuna Neuman e Denise
Ferreira da Silva, 2016)

AFROGRAFIA DA FUGA

Realizado a partir de um projeto direcionado a municípios com até 20 mil habitantes, *A Sússia* é um documentário sobre uma dança que faz parte das tradições de uma Comunidade Quilombola Lagoa da Pedra, no interior do Tocantins. Este é o primeiro filme da diretora Lucrécia de Moura Dias: uma mulher quilombola que nunca havia se imaginado cineasta.

Na *Sússia*, a dança e o canto servem para pedir graças. Os moradores do lugar contam que um dos pedidos recorrentes era para interromper a “sequidão na roça”: “tinha vez que quando acabava de dançar a roda, já era debaixo de chuva”.

Pra fazer esse filme não precisa de muita pressa

Ô, sabiá... Lelê, sabiá, lá lá...

Nós queremos dar uma ajuda para o filme da Lucrécia.

Ô, sabiá... Lelê, sabiá, lá lá...

Ouvida nos créditos iniciais, a música é entoada por um senhor que carrega, embaixo do braço, um pequeno tambor e, com uma das mãos, move a baqueta pelo ar, como se estivesse regendo a performance-evocação que abre e, na fabulação de Dias, faz existir o próprio filme.

O curta começa com a diretora abordando pessoas mais velhas da comunidade como se estivesse pedindo licença para o filme existir. Em uma casa de tijolos à vista, sentada à mesa com uma senhora negra de rosto enrugado e mãos fortes e em frente a um caderno e uma garrafa de café, Lucrécia Moura explica: “Eu queria fazer uma pergunta da época em que a senhora dançava.” Essa “época” se apresenta, “sem pressa”, no plano seguinte, com dois pares de pés negros que, em chinelas de dedo, batem ritmadamente no chão de cimento. A dança e o canto ganham os corpos no filme, a tradição se presentifica. O ritual que se anuncia nos fragmentos de movimento e música costurados pela montagem dá a

ver os laços afetivos e a história daquele quilombo, bem como suas conexões com tradições afro-brasileiras mais amplas. No final, a roda se forma e, aos sons dos tambores, a comunidade se põe a cantar e a dançar no rito coletivo.

Por meio dos depoimentos, ficamos sabendo que a manifestação cultural foi retomada recentemente: “a gente tinha vergonha”, explica uma jovem, que revela ter sido influenciada pela igreja. Porém, ela mesma afirma a importância da recuperação dessa tradição pelos mais novos. A dança é “fruto dos nossos antepassados”, diz outro morador; e esse fruto-resistência está guardado nos corpos e é atualizado por meio do que Leda Maria Martins chama de “afrografia da memória”.

(...) o corpo, na performance ritual, é local de inscrição de um conhecimento que se grafa no gesto, no movimento, na coreografia, na superfície da pele, assim como nos ritmos e timbres da

vocalidade. O que no corpo e na voz se repete é uma episteme. Nas performances da oralidade, o gesto não é apenas narrativo ou descritivo, mas, fundamentalmente, performativo. (MARTINS, 2002, p. 70)

“A memória do corpo não é estática”, completa Bona – “é motora, dinâmica, só se atualiza em gestos, em posturas, numa série de práticas corporais tais como a dança ou a música (...). E as resistências negras vão se desencadear precisamente a partir da reativação criadora dessa memória, a partir do ritmo, pensamento encarnado” (BONA, 2020, p. 29-30).

Intercalada à dança, a diretora nos apresenta elementos do cotidiano da comunidade, a maioria em torno do alimento: o roçar, o bater no pilão, cozinhar, comer. Rituais coletivos. Nos depoimentos, moradores explicam que muitas pessoas de fora já estiveram por lá, querendo saber de seus hábitos e tradições. “Tudo foi feito aqui dentro em busca de

→
A Sússia
(Lucrecia Dias, 2018)



recurso para a comunidade, e a comunidade não recebeu nada em troca sobre isso.”

“O aliado não é uma categoria estável”, nos lembram Jota Mombaça e Cíntia Guedes.⁸ “Imagens de raça e representação se tornaram uma obsessão contemporânea. O tratamento da negritude como uma *commodity* criou um contexto social onde a apropriação da imagem negra por pessoas não negras não encontra limites” (HOOKS, 2019, p. 41). bell hooks nos chama a atenção para uma forma nada sutil de dominação travestida de representatividade. A imposição do que a autora chama de supremacia branca, na contemporaneidade, está presente na captura de pautas que supostamente positivariam a imagem de pessoas e culturas negras subalternizadas. *A Sússia* traz uma forma de resistência – uma fuga – a essa dinâmica. Construído desde dentro, o filme revela a consciência que a comunidade tem de si enquanto imagem e a recusa à apropriação. “Nós mesmos somos capazes de contar nossa própria história”, reafirma um morador, potencializando o que o filme tem de tomada para si da imagem e da palavra.

(...) entendo uma forma de vida e de resistência que, longe do frente-à-frente espetacular da revolta heroica, opera na sombra uma retirada, uma dissolução contínua de si. A fuga é ascese: arte paradoxal da derrota, um desfazer que se aplica tanto às instâncias de dominação quanto à sua reverberação no mais profundo de nós. Qual seria o sentido de uma vida marron hoje em dia? (BONA, 2020, p. 49)

A Sússia – dança e filme – desdobra, em sua afrografia, os sentidos de fuga e a afirmação da “vida marron”.

8 Frase repetida na performance *A gente combinamos de não morrer*, de Cíntia Guedes e Jota Mombaça – Festival de Arte Negra de Belo Horizonte, 2018.



Tatiana Carvalho Costa é doutoranda no PPGCom/ UFMG e professora no curso de Cinema e Audiovisual do Centro Universitário UNA, em Belo Horizonte. Integrante do FICINE - Fórum Itinerante do Cinema Negro.

REFERÊNCIAS

- BARROS, L.M.; FREITAS, Kênia. Experiência estética, alteridade e fabulação no cinema negro. *Revista ECO-Pós*, v. 21, n. 3, 2018.
- BONA, Dénêtem Touan. *Cosmopoéticas do Refúgio*. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2020.
- FERREIRA, Cristina dos Santos. Moustapha Alassane, um bricoleur no cinema do Níger. In: BAMBÁ, Mohamed; MELEIRO, Alessandra (orgs.). *Filmes da África e da Diáspora: objetos de discursos*. Salvador: EdUFBA, 2012.
- GILROY, Paul. *O Atlântico Negro: Modernidade e Dupla Consciência*. Rio de Janeiro: Editora 34; Universidade Cândido Mendes, Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2012.
- GOMES, Renata Gonçalves. A poesia de Phillis Wheatley enquanto resistência à escravização nos Estados Unidos. In: LIMA, Tânia [et al.] (orgs.). *Griots – Literaturas e Direitos Humanos*. Natal: Caule de Papiro, 2020. Disponível em: <https://cchla.ufrn.br/site/wp-content/uploads/griots/GRIOTS-VL04.pdf>. Acesso em: 25 set. 2021.
- HOOKS, bell. *Olhares Negros: raça e representação*. São Paulo: Elefante, 2019.
- MARTINS, Leda Maria. Performances do tempo espiralar. In: RAVETI, Graciela; ARBEX, Márcia (orgs.). *Performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais*. Belo Horizonte: Departamento de Letras Românicas, Faculdade de Letras/UFMG: Poslit, 2002.
- NASCIMENTO, Maria Beatriz. O conceito de Quilombo e a resistência cultural negra. In: *Beatriz Nascimento quilombola e intelectual: possibilidades nos dias da destruição*. Diáspora Africana: Editora Filhos da África, 2018.
- THIONG’O, Ngũgĩ wa. A descolonização da mente é um pré-requisito para a prática criativa do cinema africano? In: MELEIRO, Alessandra (org.). *Cinema no mundo: indústria, política e mercado – Volume 1: África*. São Paulo: Escrituras Editora, 2007.
- WALKER, Alice. *Em busca dos jardins de nossas mães: prosa mulherista*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

QuilomboCinema And The Poetics Of The Escape

The “QuilomboCinema and the poetics of the escape” program, as indicated by its title, was built on the variations of the idea of “escape” presented by Dénètem Touam Bona. Here, layers involving space, time and image are articulated in dialogue with a thought that is being formulated in my recent, still unfinished, research journey, in which I try to associate historian Beatriz Nascimento’s notion of “aquilombamento” to the cinematic practices of Black people in the contemporary Brazilian cinema.

Nascimento (2018, p. 290) tells us about a trajectory of the term *Quilombo*, which names forms of resistance from the escape of captivity in the colonial period to acquiring an “ideological role and providing material for participatory fiction”. In my research, I call *QuilomboCinema* those practices that articulate “aggregative and countercolonial processes that configure a set of actions undertaken by Black people”,¹ comprising the presence of these people in the performance, critic, curatorship and academic research. My practice, while analyzing and writing, is to articulate a darkened thought and poetics that traverses and is evidenced by this *QuilomboCinema*, and which, in turn, presents itself in the films. The darkening is understood here as a decolonizing practice that targets, in such context, the modern, colonial and neocolonial intellectual enlightenment that builds the fiction of the universal subject.

1 Our own translation.

→ Tatiana Carvalho Costa

Special section: Cosmopoetics of the (In)visible - Program 3

The *marronage* by Dénètem Touam Bona (2020, p. 16) is directly related to the *aquilombamento* in Beatriz Nascimento, especially from what the historian presents to us as a “transatlantic” dimension of the Black culture; “deeply polyphonic”, this notion refers to a “set of these territories (...) and continues to irrigate contemporary struggles through cultural practices (...) which, by reactivating the vision of the vanished women and men – their version of history, therefore, of ‘reality’ – subvert the dominant order”.²

The comments on the films that make up this program incorporate the analysis exercises of the *QuilomboCinema* films in dialogue with the thought of Bona – and his notion of cosmopoetics – and a set of Black intellectuals, in a transatlantic path of darkened poetics.

GOODBYE, COWBOY!

“The battle of images is the fiercest, the most implacable and, worst of all, it is continuous” (THIONG’O, 2007, p. 30; our own translation). Advocating the engagement of African national literatures in the ongoing decolonization process, Ngugi Wa Thiong’o emphasizes the centrality of language in the necessary resistance to imperialism. His discussion in the field of literature extends to cinema: along with the “decolonization of the political space”, for him, the “decolonization of the mind” is fundamental.

2 Our own translation.

Return of an Adventurer, medium length film directed by Moustapha Alassane and released in 1966, is considered the first African western. Researcher Cristina dos Santos Ferreira points out that in the 1950s, three North American films, mostly westerns, were screened weekly in the 220 theaters in Northwest Africa. Alassane's film critically articulates the collective imaginary impregnated with images and codes of this neocolonial cinematic exteriority.

A young man returns to Niger from the U.S. and presents a group of friends with cowboy clothes. They form a gang; with their wide-brimmed hats, fringed coats and jeans, they command respect, crossing the local fields on their horses, in great wide shots. They rename themselves – Billy Walter, Black Cooper, James Kelly and Queen Christina – and venture into the village landscape and its surroundings to the sound of country music and the ricocheting of revolver bullets. Dressed as cowboys, they become violent and feared by their community. After the theft of a horse and the death of one of

the boys, the elders of the village gather to solve the problem involving their own children and simulate the death of the father of one of the cowboys, young Ibrahim. Sensitized, Ibrahim confronts his friends, and the gang falls apart.

Cristina Ferreira (2012, p. 245) talks about the production of the medium length film: "(...) the director proposes a collective creation with those who act in the film, discussing the experience of producing genre films such as those that Africans watched on the movie screens of their cities."³ The names of the characters are chosen by the young actors themselves, from their favorite actors and actresses. The female character is relocated from the role of a young lady to a fearless cowgirl. In the "appropriation of the collective daily life of the village", local conflicts – such as the theft of a sheep – are also incorporated into the fiction.

In addition to an apparent opposition between village/

3 Our own translation.



O Regresso do Aventureiro
(Moustapha Alassane, 1967)

city, tradition/modernity, according to Ferreira, the director “produces a bricolage from the local reconstruction of the film genre itself”. Faced with the imposition of a symbolic order, by the predominance of foreign cinema on the African continent, Alassane builds what Dénètem Touam Bona calls “refuge”, sets out an “escape”.

It is necessary to insist on this point: the refuge does not pre-exist the escape; it is the escape that produces, secretes and codifies it. The art of escape, of which the historical marronage experience represents only one of the modalities, is subversion from within, whether within the colony or our control society – as much as it seems to us completely closed and with no way out. The escape is not illusory transgression towards a transcendent outside, but a secretion of an underground version – clandestine and heretical – of reality. For creating an escape is not being put on the run. On the contrary, it is to put the real to flight, to operate endless variations on it in order to circumvent any capture attempt. (BONA, 2020, p. 47; our own translation)

The conflict of the film dissolves through the cunning of the villagers: “Now the game is over... It is Ibrahim, the exhausted son, who is being taken home by his father.” The final shot, which features a horse in a close shot, is accompanied by a comment that begins as the lesson of a fable, but makes the apparent Westernized morale elusive: “Stolen horse, exhausted horse, his rider never gave him so much excitement. Goodbye, cowboys.” In the intertwining of the symbology around the cowboys and the daily life of the village, elements of the western are fused to local traditions, in a satire about the colonization of the African imaginary by one of the canons of American cinema, from within their own codes.

ESCAPE ROUTE UPDATE

The visual experiment *Phillis Wheatley*, directed by Nesanet Teshager Abegaze, premiered in 2021. The film

composes this program almost as an interlude to underline the energy of marronage in its transatlantic dimension. In two minutes, it performs a ritual trance in its body of images, in a “rhythmic phrasing that operates distortions in their own bodies and in space-time” and that goes through “the cycle of mystical metamorphoses” (BONA, 2020, p. 30-31; our own translation). The short film circumscribes a space-time of multiple layers – spiral, physical-symbolic, real-invented – and is located in the unstable in-between of the Black crossing between continents, a place that, for Paul Gilroy (2012, p. 38), constitutes a “rhizomorphic and fractal structure of the cross-cultural and international formation” called “Black Atlantic.”

Defined as “an exploration of etiopianism” and a “historical conversation that extends in various directions,” this film by Abegaze exalts Pan-Africanism by presenting archive images overlapping with those of Ethiopian rituals, with a trail that interweaves, in a predominance of drum and reggae sounds, excerpts from Marcus Garvey’s speeches⁴ and Phillis Wheatley’s poems. The space-body-film, in its multiple layers, also constitutes a becoming-Ethiopian, an utopian horizon of the mythical resistance and liberation which that African country represents for the Black peoples of the continent and the Afro-Atlantic diaspora. Understanding the profusion of references and the complexity articulated by this film, I stick here to one of its aspects: this becoming-Ethiopia that is evidenced, in the filmic form, from the name and poetry of the woman who entitles the short film.

“What then can we say about Phillis Wheatley, an enslaved woman who didn’t own even herself?”⁵ asks the also

4 The film features excerpts from the most famous speech by Jamaican Marcus Garvey, *Look for me in the Whirlwind*. Garvey was the first president and founder of the Universal Negro Improvement Association and the African Communities League (UNIA in 1914), a theorist of Black Nationalism and inspiration for Pan-Africanism.

5 WALKER, Alice. *Em busca dos jardins de nossas mães: prosa mulherista*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

writer, Alice Walker. Walker characterizes Wheatley's work as marked by "contradictory instincts", with "divided loyalty and mind" in an ideological context that forced her "to believe in the 'savagery' of Africa from which they [their rich white and idolatrous 'lords'] 'saved her'". Born in West Africa, probably in 1753, she was kidnapped and forced across the Atlantic as a child. She was renamed in the U.S.: her first name is the same as the slave ship she was transported on, and her last name is that of the Boston family that bought her. She learned to read while still captive and wrote her first poems as a teenager. As an adult, having gained her own freedom and managing to live, albeit precariously, from housework and her own writing, Wheatley called herself Ethiopian.

She is considered the first Black woman to publish a book in the New World and her most famous poem is *On Being Brought from Africa to America*. For researcher Renata Gomes, Wheatley's writing takes place "between the lines". Her audience in that second half of the 18th century was

white and Christian and, although part of it was abolitionist, it was not yet established (as it has never been in the West) the possibility of recognizing a Black woman as fully human. In her famous poem, she cites biblical passages to apparently justify the inferiority of Black people. However, according to Renata Gomes, through the construction of "a second voice, a second lyrical subject", she was able to present a "clear positioning of resistance against enslavement and against the forced catechization of the enslaved".⁶ Another resource used by her is rhythm: by the repetition of sounds and alliteration, still according to Gomes, the author grants an irony to her writing and brings the possibility of other layers of meaning, in escape routes from the apparent fatality of destiny of the enslaved condition.

6 GOMES, Renata Gonçalves. "A poesia de Phillis Wheatley enquanto resistência à escravização nos Estados Unidos". In: LIMA, Tânia. [et al.] (orgs.). *Griots - Literaturas e Direitos Humanos*. Natal: Caule de Papiro, 2020. p. 227-244. Available at: <https://cchla.ufrn.br/site/wp-content/uploads/griots/GRIOTS-VL04.pdf>. Access on: 25 sep. 2021.



Phillis Wheatley
(Nesamet Teshager
Abegaze, 2021)

The rhythm of the film that bears the poet's name is marked by the sound of drums. Ritual drums, in almost all African cultural/religious manifestations, are there to establish communication between worlds, between different space-time dimensions. By incorporating Garvey's speech and crossing it with reggae and the trance images of people on the street, the director evokes and refigures the liberation and resistance – the becoming-Ethiopia – present in Wheatley's work, rediscovering and reactivating the ancestral escape routes traced by the poet.

The idea of ancestry here is understood with Leda Maria Martins as "a continuous process of transformation and becoming".

In the primacy of the ancestral movement, a source of inspiration, colors the curves of a spiral temporality, in which events, striped of a linear chronology, are under a perennial transformation. (...) In the spirals of time, everything goes, and everything comes back. For Fu-Kiau Busenki (1994:33), in the nicongo societies, experiencing time means inhabiting a curvilinear temporality, conceived as a scroll of parchment that sails and reveals, winds and unwinds, simultaneously, the temporal instances that constitute the subject. (2002, p. 84; our own translation)

The intent of the film, therefore, is not that of rescuing a force crystallized in the past. Abegaze brings ancestral Wheatley, evidencing the spiraling character of the time of refuge and escape. A "continuum of resistances", as Bona reminds us.

THE PARADOX OF ESCAPE FROM/IN TIME

"How to make a film without time?" For Denise Ferreira da Silva, *Serpent Rain* director in partnership with Arjuna Newman, this is a driving question. The notion of time is one of the main questions in the mind of Brazilian director/philosopher based in Canada: "time – or a certain, but pervasive,

conception of time, linear time – is at the core of the critique of historical materialism and its account of value which is in the film". For her, "time's ethical force is perhaps the most important obstacle to a political program that deals with the challenges of the global present, in particular the pervasiveness of racial violence and the colonial juridical mechanisms that facilitate extraction."⁷

Serpent Rain approaches an always-here time and points to an (im)possible future. How to organize an idea of time, in a space of action and in a filmic space, without being tempted to represent it? How to deal with this notion in the filmable space, the life-now space and in the linear time captured by the camera and (re)organized by the editing? The attempt of the duo seemed to me as the elaboration of a filmic form that, aware of the temporal inevitability of duration (in filmic time), incorporates a space-time sense based on a broad notion of ecology (of the images, even) detached from a Western rationality of modern origin, in a "poetic experience" understood as something close to what Bona organizes around the idea of "cosmopoetics":

At the origin of all spirituality and all theoretical speculation is poetic experience: the apprehension of the world as a living totality, the intuition that all elements that surround, cross and compose us – the vegetable, the mineral, the water, the air, the magnetic waves – correspond to one another, intertwine and form a single and same cosmos. Cosmopoetics is the first form of ecology: an ecology of the senses and imagine-action by which shamans, *ngangas*, "mães de santo" (Afro-Brazilian women religious shamans), neopagan witches and other masters of the invisible establish an obscure dialogue, weaved of metaphors, with the conjunction of everything that vibrates. (BONA, 2020, p. 11; our own translation)

7 Conversation between Denise Ferreira da Silva, Arjuna Newman and Margarida Mendes for the Vdrome platform. Available at: <http://www.vdrome.org/neuman-da-silva/>. Access on: 22 sep. 2021

Filming this time and space, from an “ecology of the senses” is, therefore, bringing to the screen the invisible and incorporating it into the narrative structure itself. Silva and Newman’s film brings four sets of intertwined images that dialog with lines, music and other mechanical and nature sounds. I hereby classify them between first and fifth sets for analysis purposes, as they are not presented sequentially. A first one is made of black screens with inscriptions of excerpts from a text that relates to a thought about time, space and the philosophical questions that appear in the second set of images. This second set consists of a black screen that accompanies the director’s voice on digressions – such as criticism of the way Marxist historical materialism dissociates, from the structuring of capitalism, the enslavement of Black people –; a third set shows shots with Black hands handling a tarot deck; the fourth set is composed of long shots of what we recognize as nature – forest/wind, sea and its moving beings, among other visible and invisible presences –; and the fifth set presents images of industrial activities in an automation fetish that dispenses the human. There is also an isolated image, which lasts about two seconds and shows, in a flash that fixes in our memory, police violence against a Black person.

The intertwining of these sets evidences a paradox linked to the linear perception of time in the duration that constitutes the film itself and relates to the philosopher’s challenge in problematizing and complexifying the notion of time beyond modern parameters. The advance of modern progress – in its illusion of a linear unfolding, in an ever-moving evolution towards a future – brings in itself destruction, involution. The always-here that paradoxically constitutes this idea of progress is evidenced in the film, for example, by the fourth set of images in micro-modifications of what is in permanent threat; this threat is highlighted by the contrast with the images of industrial technologies and haunted by the flash of police violence in their racial marking.

UN-CAPTURE

A stage in an abandoned theater is the setting for a game with the self *mise en scène* of three Black women proposed by Everlane Moraes at *Aurora* (2018). Individual performances gain a dimension of collective, multiple subjectivities, which impose themselves beyond the immediate possibilities that images of Black women evoke. When talking about the film,⁸ Everlane says that her desire was to deal with the loneliness, time and conflicts of these women in inner monologues. One of her inspirations for the conception of the performances is *Soul in the Eye*, by Zózimo Bulbul (1973). But like Bulbul’s short film, *Aurora* is not restricted to representation, nor is it just about representativeness.⁹

“What can a film do in these times?” asks performer and researcher Cíntia Guedes,¹⁰ pointing to the pitfalls that keep us in an “aesthetic captivity”. “This is a captivity that always throws our images into a certain scheme of representation. My body cannot depart from the sign of enslavement.” And she answers the initial question with another: “(...) how do we stop responding to pain the way they expect us to respond?”

Everlane Moraes’ short film condenses the latency of Black women’s existence in their multiple particularities, which, in a more superficial approach, could be seen as a resource for empowerment. However, in this commentary and in the context of this show, I prefer to look at the film – and the acts performed on it – as what Bona calls “subtraction to

8 In a roundtable I participated with researchers Janaína Oliveira and Kênia Freitas, published in the issue number 4, march 2020 of the British film journal *Another Gaze. Towards A Quilombo Cinema: An Afro-Brazilian Feminist Roundtable*. Available at: <https://www.anothergaze.com/towards-quilombo-cinema-afro-brazilian-roundtable/>

9 For this discussion, see: BARROS, L.M. e FREITAS, Kênia. *Experiência estética, alteridade e fabulação no cinema negro*. *Revista ECO-Pós*, v. 21, n. 3, p. 97-121, 2018.

10 Speech in the debate *Corpos Adiante: performatividade e corpos-ficção no cinema* (Bodies Ahead: performativity and body-fiction in cinema), at the 22nd Mostra de Cinema de Tiradentes (22nd Tiradentes Film Festival) (Jan./2019) published in the catalog of Mostra Tiradentes SP 2019 (p. 150).

→
Aurora
(Everlane Moraes, 2018)



power". Power and counterpower, in contemporary times, are organized in their forms of control and elimination and there seems to be no way out before the ubiquitous capture. How to deal with the almost inevitable "aesthetic captivity"? A call to the "stealth tactics" of marronage:

Stealth tactics are uncapture tactics: to any attempt of capture they oppose emptiness. It is this corrosive power of marronage in front of the capture devices and the simulacrum produced that I call escape. And by that word, I understand a way of life and resistance that, far from the spectacular front-to-front of the heroic revolt, operates a retreat in the shadow, a continuous dissolution of oneself. (BONA, 2020, p. 48; our own translation)

La ninã (Elizabeth Fuentes), La cantante (Mercedes Rodrigues), La señora (Crisálida Páez). Three generations, three subjective positionalities that share traits of gender and race.

Three temporalities intertwined in the always-here of the image, underlined by music that traverses the spaces and affects the bodies that react to it, in an introspective dance that connects them. The game proposed by the director incorporates the *auto-mise-en-scène* of the women, in signs of affirmation that build layers of unimportance in the small movements that are developed in the loneliness of the shot. At other times, a screen/mirror relationship is presented, with the breaking of the fourth wall, which looks back at us: who and how are we observed?

The stage of the empty ruined theater reveals itself at the end. In an evocation to the reversal, this image shows the line of flight created by the film. Marronage tactics, the creation of disappearance was the affirmation of existence. The emptiness, which follows a sequence of shots of women who stand affirmatively before the camera, overlaps with the visible past in the ruins, the future of a possible existence.



Serpent Rain

(Arjuna Neuman e Denise
Ferreira da Silva, 2016)

278

AFROGRAPHY OF ESCAPE

Carried out from a project aimed at municipalities with up to 20,000 inhabitants, *A Sússia* is a documentary about a dance that is part of the traditions of a Quilombola Lagoa da Pedra Community, in the rural region of Tocantins. This is the first film by director Lucrécia de Moura Dias: a quilombola woman who had never imagined herself a filmmaker.

In *Sússia*, dance and singing are intended to ask for graces. The local residents say that one of the recurring requests was to interrupt the “dryness in the planting field”: “sometimes the end of the dance ended already under the rain”.

Pra fazer esse filme não precisa de muita pressa

Ô, sabiá... Lelê, sabiá, lá lá...

Nós queremos dar uma ajuda para o filme da Lucrécia.

Ô, sabiá... Lelê, sabiá, lá...

The song, heard in the initial credits, is chanted by an

old man who carries a small drum under his arm and, with one hand, moves the drumstick through the air, as if he were conducting the performance-evocation that opens and, in Dias’ fabulation, makes the film itself exist.

The short film begins with the director addressing elder people in the community as if asking permission for the film to exist. In a brick house without plaster, sitting at the table with a Black lady with a wrinkled face and strong hands in front of a notebook and a bottle of coffee, Lucrécia Moura explains: “I wanted to ask you a question from when you used to dance.” This “time” presents itself, “without haste”, in the next shot, with two pairs of Black feet that, wearing flip-flops, beat rhythmically on the cement floor. The dance and singing captivate the bodies in the film, the tradition becomes present. The ritual that is announced in the fragments of movement and music, sewn by editing, shows the affective bonds and history of that Quilombo, as well as their connections with broader Afro-Brazilian traditions. In the end, a circle is formed,

to the sounds of the drums, and the community start singing and dancing in the collective rite.

Through statements, we learn that the cultural manifestation was recently resumed: “we were ashamed”, explains a young woman, who reveals to have been influenced by the church. However, she affirms the importance of the recovery of this tradition by the younger ones. Dance is “the fruit of our ancestors,” says another resident; and this resistance-fruit is stored in the bodies and is updated through what Leda Maria Martins calls “afrography of memory”.

(...) the body, in the ritual performance, is a place of inscription of a knowledge that is written in the actions, movement, choreography and in the skin surface, as well as in the voice rhythms and timbres. What repeats in body and voice is an episteme. In oral performances, the act is not only narrative or descriptive but, fundamentally, performative. (MARTINS, 2002, p. 70; our own translation)

“The memory of the body is not static” completes Bona, “it is motor, dynamic, only updated through actions, postures, a series of bodily practices such as dance or music (...). And the Black resistances will be triggered precisely from the creative reactivation of this memory, from the rhythm, incarnate thought.” (BONA, 2020, p. 29-30).

Interspersed with the dance, the director introduces us to elements of the daily life of the community, most around food: strimming, using a pestle, cooking, eating. Collective rituals. In the statements, residents explain that many outsiders have been there, wanting to know their habits and traditions. “Everything was done in here in search of resources for the community, and the community received nothing in return for it.”

“The ally is not a stable category”, remind us Jota Mombaça and Cíntia Guedes.¹¹ “Images of race and represen-

11 Phrase repeated in the performance *A gente combinamos de não morrer* (We agreed not to die), by Cíntia Guedes and Jota Mombaça - Festival de Arte Negra de Belo Horizonte (Belo Horizonte Black Art Festival), 2018.

→
A Sússia
(Lucrecia Dias, 2018)



tation have become a contemporary obsession. The treatment of Blackness as a *commodity* has created a social context where the appropriation of the Black image by non-Black people finds no limits” (HOOKS, 2019, p. 41). bell hooks draws our attention to an unobvious form of domination disguised as representativeness. The imposition of what the author calls white supremacy, in contemporaneity, can be seen in the creation of scripts that supposedly would help spreading a positive image of oppressed Black people and cultures. *A Sússia* brings a form of resistance – an escape – to this dynamic. Built from the inside, the film reveals the community’s awareness of itself as an image and the refusal to appropriation. “We are capable of telling our own story,” reaffirms a resident, strengthening the project of the film of taking for itself the images and words.

(...) I understand a way of life and resistance that, far from the spectacular front-to-front of the heroic revolt, operates a retreat in the shadow, a continuous dissolution of oneself. Escape is asceticism: paradoxical art of defeat, an undoing that applies both to instances of domination and to its reverberation in the deepest of us. What would be the meaning of a maroon life these days? (BONA, 2020, p. 49; our own translation)

A Sússia – dance and film – unfolds, in its afrography, the meanings of escape and the affirmation of the “*marron* life”.



Tatiana Carvalho Costa is a PhD student at PPGCom/ UFMG and professor in the Film and Audiovisual course at the UNA University Center, in Belo Horizonte. Member of FICINE - Itinerant Forum of Black Cinema.

REFERENCES

- BARROS, L.M.; FREITAS, Kênia. Experiência estética, alteridade e fabulação no cinema negro. *Revista ECO-Pós*, v. 21, n. 3, 2018.
- BONA, Dénêtem Touam. *Cosmopoéticas do Refúgio*. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2020.
- FERREIRA, Cristina dos Santos. Moustapha Alassane, um bricoleur no cinema do Níger. In: BAMBÁ, Mohamed; MELEIRO, Alessandra (Orgs.). *Filmes da África e da Diáspora: objetos de discursos*. Salvador, EduFBA, 2012.
- GILROY, Paul. *O Atlântico Negro: Modernidade e Dupla Consciência*. Rio de Janeiro: Editora 34; Universidade Cândido Mendes, Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2012.
- GOMES, Renata Gonçalves. A poesia de Phillis Wheatley enquanto resistência à escravização nos Estados Unidos. In: LIMA, Tânia. [et al.] (Orgs.). *Griots – Literaturas e Direitos Humanos*. Natal: Caule de Papiro, 2020. Available at: <https://cchla.ufrn.br/site/wp-content/uploads/griots/GRIOTS-VL04.pdf>. Access on: 25 sep. 2021.
- HOOKS, bell. *Olhares Negros: raça e representação*. São Paulo: Elefante, 2019.
- MARTINS, Leda Maria. Performances do tempo espiralar. In: RAVETI, Graciela; ARBEX, Márcia (orgs.). *Performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais*. Belo Horizonte: Departamento de Letras Românicas, Faculdade de Letras/UFMG: Poslit, 2002.
- NASCIMENTO, Maria Beatriz. O conceito de Quilombo e a resistência cultural negra. In: *Beatriz Nascimento quilombola e intelectual: possibilidades nos dias da destruição*. Diáspora Africana: Editora Filhos da África, 2018.
- THIONG’O, Ngũgĩ wa. A descolonização da mente é um pré-requisito para a prática criativa do cinema africano? In: MELEIRO, Alessandra (org.). *Cinema no mundo: indústria, política e mercado – Volume 1: África*. São Paulo: Escrituras Editora, 2007.
- WALKER, Alice. *Em busca dos jardins de nossas mães: prosa mulherista*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

Corpos Furtivos

→ Ana Siqueira

Mostra Especial: Cosmopoéticas do (In)visível - Programas 4 e 5

Se me deram pés, foi para dançar
Se me deram pés, foi para que eu saísse do lugar
Se me deram pés, foi para fugir antes de alguém me pegar

Harry Périgone, no filme *Cilaos*

Então é necessário dançar. E dançar não é somente dançar com o corpo, é dançar com a língua, é dançar no pensamento, é dançar para não estar nunca lá onde eles acham que nós estaremos. E eu acho que isso é estar vivo. É ser fiel à incerteza, à imprevisibilidade da vida (...)¹

Dénètem Touam Bona

Em sua sabedoria astuciosa, a marronagem, tal como pensada pelo filósofo Dénètem Touam Bona, assume formas diversas e mutáveis, desloca-se em conversa com a paisagem, funde-se a ela, em seus movimentos, cores, sons, cheiros. E se a floresta é o meio por excelência da marronagem histórica (“menos uma forma de conquista do que de subtração ao poder”), está longe de ser o único ambiente onde se expressa, emergindo (ou submergindo) na paisagem urbana, desértica, fronteira, mesmo virtual, esquivando-se sorratamente aos dispositivos de controle cibernético em plena operação nos tempos atuais.

¹ Cf. “Não há movimento de libertação sem libertação do movimento”. Entrevista com Dénètem Touam Bona, por Kênia Freitas, neste catálogo.

Nos filmes reunidos no programa *Corpos Furtivos*, em suas confluências e dissemelhanças, uma poética da fuga se dá em consonância íntima com seu meio e de forma sempre corporificada, encarnada na matéria do corpo, que muitas vezes se (con)funde à paisagem, troca com ela, num infinito tornar-se, sem nunca se fixar. Nesse corpo em movimento, insubmisso e irredutível, os gestos, a voz, as palavras – que escapolem fortuitamente dos perigos do uso da língua do colonizador (tomando-a para si e tornando-a sua, muitas vezes impenetrável pela língua dominante) – são tanto ferramentas de esquila quanto de liberação, afirmação, troca, aliança.

Em *Fluid Frontiers* (Ephraim Asili), a palavra se faz presença nas leituras não ensaiadas de artistas, ativistas e outras personagens de expressividade política em Detroit e Windsor. No encontro face a face entre essas duas cidades, entre dois países e separadas pelo rio Detroit, toda uma história se esconde e se revela. Pelas vozes encarnadas e situadas nesse território de tantas camadas de tempo, encontram-se a legendária rede secreta de rotas e esconderijos Underground Railroad, a emblemática editora Broadside Press, criada pelo poeta Dudley Randall, e toda uma cena local contemporânea que herda e cria junto a esse espaço. Já em *Field Notes* (Vashti Harrison), adentramos um mundo em que visível e invisível coabitam nas vidas e nas imagens, assim como as várias culturas que foram postas em relação ao longo de séculos, dando origem ao que hoje são as ilhas de Trinidad e Tobago. Aqui o

corpo torna-se voz e espectro, sempre fugidio, escorregadio, incapturável, ao mesmo tempo que é descrito com detalhes em suas metamorfoses, em sua forma compósita nesse jogo entre o que se mostra e o que só se pode imaginar. Ou inventar. Em *Kindah* (Ephraim Asili), rumamos ao norte, primeiro traçando um arco que cria continuidade entre a revolta pioneira e vitoriosa dos marrons na Jamaica, em 1739, às celebrações que persistem nos dias atuais no mesmo território, o corpo em transe e festa, atualizando materialmente memória e história. Assim como *Fluid Frontiers*, *Kindah* compõe a série de ensaios documentais-experimentais *Diaspora Suite*, na qual Ephraim Asili realiza um estudo pessoal e global sobre a diáspora africana, propondo ressonâncias entre diferentes tempos, espaços, narrativas. Em *Kindah*, presente e passado das lutas de libertação na Jamaica irão ecoar na cidade de Hudson, no estado de Nova York, criando elos insuspeitos que a história tão frequentemente ofusca. O corpo coletivo, a chuva e a fotografia em preto e branco fornecem a linha tênue de continuidade que chega a *Lightning Dance* (Cecilia Bengolea). A relação entre corpo, dança, paisagem, fenômeno climático torna cada um desses elementos interligados e inseparáveis, numa montagem que busca entrar em fase com o acontecimento: os baixos do *dancehall* jamaicano, a desaceleração dos gestos tão fluidos quanto intrincados, a comunidade provisória criada pelo corpo-movimento, corpo-elétrico-líquido, e uma fluência entre os dois lados da câmera.

Em *Quantum créole* (Filipa César), discussões conceituais não se dissociam das práticas as mais ancoradas na experiência corpórea. Os saberes são desierarquizados, suas relações repensadas, os sinais trocados. A tecelagem tradicional da Guiné Bissau guarda segredos que não serão revelados ao (neo)colonizador, inscreve códigos os mais complexos, e se manifestam como contra-saberes sagazes de resistência. Conduzido pela realizadora, o filme-ensaio-instalação se faz pesquisa coletiva e em ato sobre a creolização, reconhece e se admira com sua potência silenciosa. Em *Obatala Film* (Sebas-

tian Wiedemann), as imagens dançam, as imagens cantam, o tambor e a plasticidade envolvem os sentidos, rostos e corpos vão aos poucos se distinguindo, o transe se insinua, vislumbra-se a criação do mundo feita orixá e cinema: “as resistências negras vão se desencadear precisamente a partir da reativação criadora dessa memória, a partir do ritmo, pensamento encarnado.”² E o corpo segue dançando de volta à Jamaica em *Shelly Belly Inna Real Life* (Cecilia Bengolea), nessa comunidade que se forma tanto por afinidade quanto pela diferença, corpo em coreografia que une e se espalha pelas ruas. Aqui, movimento e paisagem parecem se alimentar mutuamente, a câmera é tornada cúmplice, a coreógrafa-realizadora se coloca junto, não apenas observa mas também se arrisca nesse aprendizado de uma dança cuja complexidade se dissimula na destreza do movimento. Torna-se co-conspiradora dessa “cultura insurrecional do corpo”,³ acolhendo inclusive o patois (dialeto) jamaicano, que o *dancehall* abraça no lugar do inglês jamaicano “padrão”, unindo-se na recusa de tradução, criando entraves para a captura. Afinal, como nos ensina Touam Bona, “a marronagem é profundamente coreográfica”.

Quando se finalizava a programação da mostra *Cosmopoéticas do (in)visível*, uma sessão de encerramento, tanto da mostra quanto do 23 FestCurtasBH, se impôs, como evidência, necessidade. Um percurso de três filmes, três pontos luminosos que nos pareceram, no mesmo movimento, completar um caminho e abrir outro. Em *Phase Space* (Joel Wanek), a imersão num mundo dentro de outro, corpos que contemplam, um estudo de luz, formas, texturas, sons e matérias invisíveis em

2 Cf. BONA, Dénètem Touam. *Cosmopoéticas do refúgio*. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2020. p. 30.

3 Cf. “Elogio à indocilidade”, neste catálogo.

uma comunidade que se forma no habitualmente vivaz lago Merritt, em Oakland, tornado, no filme, um refúgio multiespécie. Em *Divino, caminho e sonho* (Ana Pi), o corpo se assume e se reivindica líquido, numa dança algorítmica, um ser-rio que é “manter-se doce, é perseverar e ter a coragem de manter-se viva.” E *Cilaos* (Camilo Restrepo) encerra caminhando na passagem entre o mundo dos mortos e dos vivos, sob o ritmo hipnotizante da música maloya, na língua *créole* da ilha da Reunião, corpos-resistência em ritmo e ato.

Furtive Bodies

If I was given feet, it's to dance
If I was given feet, it's so I won't stay put
If I was given feet, it's to run away before they catch me
Harry Périgone, in the film *Cilaos*

So, it's necessary to dance. And dancing is not only dancing with the body, it's dancing with language, dancing in the thinking, dancing for never being where they think we will be. And I think that is to be alive. It's to be loyal to uncertainty, to the unpredictability of life (...)¹

Dénètem Touam Bona

In its astute wisdom, marronage, as thought by the philosopher Dénètem Touam Bona, takes on diverse and mutable forms, displaces in conversation with the landscape, merges with it, in its movements, colors, sounds, smells. And if the forest is the quintessential means of historical marronage (“less a form of conquest than of subtraction from power”), it is far from being the only environment where it expresses itself, emerging (or submerging) in the urban, desert, border, even virtual landscapes, surreptitiously avoiding cybernetic control devices in full operation in current times.

In the films gathered in the *Furtive Bodies* two-part

¹ See: “There's no liberation movement without movement liberation”, Interview with Dénètem Touam Bona, by Kênia Freitas, in this catalog.

→ Ana Siqueira

Special section: Cosmopoetics of the (In)visible - Programs 4 and 5

program, in their confluences and dissimilarities, a poetics of the flight takes place in intimate consonance with its environment and in an always embodied form, incarnated in the matter of the body, which often (inter)mingles with the landscape, exchange with it, in an infinite becoming, without ever being fixed. In this moving, unyielding and irreducible body, gestures, voice, words – which fortuitously evade the dangers of using the colonizer's language (taking it for themselves and making it their own, often impenetrable by the dominant language) – are as much tools of dodging as it is of release, assertion, exchange, alliance.

In *Fluid Frontiers* (Ephraim Asili), the word is made present in the unrehearsed readings of artists, activists and other characters of political expressiveness in Detroit and Windsor. In the face-to-face encounter between these two cities, between two countries and separated by the Detroit River, a whole story is hidden and revealed. Through the voices that are embodied and situated in this territory of so many layers of time, there is the convergence of the legendary secret network of routes and hiding places Underground Railroad, the emblematic publishing house Broadside Press, created by the poet Dudley Randall, and a whole contemporary local scene that inherits and creates together (in) this space. In *Field Notes* (Vashti Harrison), we enter a world where visible and invisible cohabit in lives and images, like the various cultures that have been linked over the centuries, giving rise to what are today

the islands of Trinidad and Tobago. Here the body becomes voice and specter, always elusive, slippery, uncapturable, and at the same time it is described in detail in its metamorphoses, in its composite form in this play between what is shown and what can only be imagined. Or invented. In *Kindah* (Ephraim Asili), we head North, first tracing an arch that creates continuity between the pioneer and victorious revolt of the maroons in Jamaica in 1739, to the celebrations that persist to this day in the same territory, the body in trance and celebration, materially updating memory and history. Like *Fluid Frontiers*, *Kindah* composes the series of documentary-experimental essays *Diaspora Suite*, in which Ephraim Asili makes a personal and global study of the African diaspora, proposing resonances between different times, spaces, narratives. In *Kindah*, the past and present of Jamaica's liberation struggles will echo in Hudson City, New York, creating unsuspected links that history so often overshadows. The collective body, the rain and the black and white photography provide the thin line of continuity that leads to *Lightning Dance* (Cecilia Bengolea). The relationship between body, dance, landscape, weather phenomenon makes each of these elements interconnected and inseparable, in an editing that seeks to be in phase with the event: the basses of the Jamaican dancehall, the deceleration of gestures as fluid as they are intricate, the provisional community created by the movement-body, electric-liquid-body, and a fluency between the two sides of the camera.

In *Quantum Créole* (Filipa César), conceptual discussions are not dissociated from practices that are the most anchored in bodily experience. Knowledge is de-hierarchized, its relationships rethought, signals exchanged. Guinea Bissau's traditional weaving keeps secrets that will not be revealed to the (neo)colonizer, inscribes the most complex codes, and manifests itself as shrewd counter-knowledges of resistance. Conducted by the filmmaker, the film-essay-installation is a collective and in-act research on Creolization, recognizing and marveling at its silent power. In *Obatala Film* (Sebastian

Wiedemann), images dance, images sing, the drum and plasticity involve the senses, faces and bodies gradually distinguish themselves, the trance insinuates itself, a glimpse of the creation of the world made of Orisha and cinema: "Black people resistances will be triggered precisely from the creative reactivation of this memory, from the rhythm, incarnated thought."² And the body keeps dancing back to Jamaica in *Shelly Belly Inna Real Life* (Cecilia Bengolea), in this community that is formed both by affinity and difference, a body in choreography that unites and spreads through the streets. Here, movement and landscape seem to feed off each other, the camera is made an accomplice, the choreographer-director joins together, not only observing but also taking risks in this learning of a dance whose complexity is hidden in the movement's dexterity. She becomes a co-conspirator of this "insurrectionary culture of the body",³ including the Jamaican patois (dialect), which dancehall embraced in place of "standard" Jamaican English, uniting in the refusal of translation, creating obstacles to the capture. After all, as Touam Bona teaches us, "the marronage is deeply choreographic".

When the programming of the *Cosmopoetics of the (in)visible* show was being concluded, a final session, closing both the exhibition and the 23 FestCurtasBH, asserted itself as an evidence, a necessity. A journey of three films, three luminous points that seemed to us, in the same movement, to complete one path and open another. In *Phase Space* (Joel Wanek), the immersion in a world within another, bodies that contemplate, a study of light, shapes, textures, sounds and invisible matters in a community that forms in the usual-

2 See: BONA, Dénètem Touam. *Cosmopoéticas do refúgio*. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2020. p. 30.

3 See: "Praise of indocility", by Dénètem Touam Bona, in this catalog.

ly lively Lake Merritt, in Oakland, turned, in the film, into a multi-species refuge. In *Divino, path and dream* (Ana Pi), the body becomes and claims itself liquid, in an algorithmic dance, a river-being that is about “keeping oneself sweet, persevering and having the courage to stay alive.” And *Cilaos* (Camilo Restrepo) ends the journey across the worlds of the dead and the living, under the mesmerizing rhythm of Maloya music, in the Creole language of Reunion Island, bodies-resistance in rhythmic action.

Trecho De Danser À Contre-Temps A Respeito De Hawad

FURIGRAFIA

“O deserto para nós [os tuaregues] somos nós mesmos, é nosso horizonte em movimento”, declara Hawad. Por “deserto”, ele não quer dizer um espaço vazio, mas uma desercção criativa: esse movimento antigo de despojamento que dispensa qualquer pretensão de se apropriar do infinito. Em cada um de nós existe um nômade, um ser que sufoca entre quatro paredes, que busca com o olhar a linha do horizonte, que perscruta a noite estrelada, que quer sentir o vento, o sol, a chuva, os elementos penetrarem por todos os seus poros. Cada vez que transgredimos fronteiras, cada vez que privilegiamos o ser ao invés do ter, cada vez que damos mais importância à jornada do que ao destino, cada vez que nos oferecemos ao imprevisto do encontro, nós percorremos uma rota nômade. O nômade só se realiza em movimento, ele renova constantemente o seu horizonte, multiplica-o. Mas como continuar a nomadizar quando o seu território está dilacerado pelas fronteiras de Estados pós-coloniais (Níger, Argélia, Líbia, Mali, Burkina Faso), cercado por exércitos, milícias e drones, devastado e espremido até a última gota pelas empresas petrolíferas e de mineração? Diante da destruição dos recursos e do conhecimento de um povo tuaregue que luta pela sobrevivência, Hawad clama por um “supra-nomadismo”: um nomadismo por outros meios, por itinerários sonoros e gráficos que reinventam à sua maneira as tramas do presente, fora de tempo e espaço definidos. “Podemos fazer dos sonhos e da poesia um país”,

→ Dênêtem Touam Bona

afirma no filme *Furigraphier le vide*, de Hélène Claudot-Hawad.

O expressionismo de Hawad não é nada abstrato, não há nada mais habitado do que essas linhas fulgurantes, esses glifos enigmáticos, esses ritmos e constelações cromáticas: eles efetivamente mobilizam um legado ancestral, o *tifinagh* (o alfabeto tuaregue). Sinais que o poeta empurra para o limite de suas trajetórias, que desvia, decompõe e recompõe para colocá-los de volta em movimento como tantos corpos nômades implantando, em outros planos, as cartografias de territórios futuros: refúgios cosmopoéticos. Essa arte da perplexidade – só escapamos do que nos entrava nos perdendo, nos confrontando com o mundo exterior, com o abismo – Hawad chama de “furigrafia”: “furiosa como o grito de raiva que estilhaça as mais fossilizadas barreiras, obstáculos e imobilizações”, ele explica. O furor que Hawad mobiliza em suas pinturas e tintas, esse frenesi de gestos e traços se inscreve numa prática milenar do transe (associada na cultura tuaregue ao canto, danças, batalhas poéticas) que se abre para outras dimensões e, assim, torna possível conjurar a desposseção final de si mesmo: a do imaginário.

291

→

NAS PÁGINAS SEGUINTES:

Tewelwelt. *Furigraphie sur voile de bateau* [Furigrafia na vela de um barco], 2021. Foto: Hélène Claudot-Hawad





Excerpt From *Danser À Contre-Temps* Concerning Hawad

→ Dénêtem Touam Bona

FURIGRAPHY

294 “The desert for us [the Tuaregs] is ourselves, it is our moving horizon”, says Hawad. By “desert”, he does not mean an empty space but a creative desertion: this ancient movement of stripping which dismisses any pretension to appropriate the infinite. In each of us, there is a nomad, a being who suffocates between four walls, who looks for the horizon line, who scrutinizes the starry night, who wants to feel the wind, the sun, the rain, the elements penetrate through all our pores. Each time we transgress borders, each time we favor being over having, each time we give more importance to the journey than to the goal, each time that we offer ourselves to an unexpected meeting, we take a nomadic route. The nomad can only be accomplished in movement, he constantly renews his horizon, multiplies it. But how to continue to nomadize when one’s territory is torn apart by the borders of postcolonial states (Niger, Algeria, Libya, Mali, Burkina Faso), surrounded by armies, militias and drones, devastated and squeezed to the last drop by mining and oil companies? Faced with the

destruction of the resources and knowledge of a Tuareg people struggling to survive, Hawad calls for a “surnomadism”: a nomadism by other routes, through sound and graphic paths that reinvent in their own way the frameworks of the present, outside of defined time and space. “We can make dreams and poetry a country”, he says in Hélène Claudot-Hawad’s film *Furigrafièr le vide*.

There is nothing abstract about Hawad’s expressionism, nothing more inhabited than these dazzling lines, these enigmatic glyphs, these chromatic rhythms and constellations: they indeed mobilize an ancestral legacy, the *tifinagh* (the Tuareg alphabet). Signs that the poet pushes to the end of their trajectory, that he diverts, decomposes and recomposes to put them back in motion like so many nomadic bodies deploying, on other dimensions, the cartographies of future territories: cosmopoetic refuges. This art of bewilderment – we only escape what hinders us by losing ourselves, by confronting ourselves with the outside world, with the abyss – Hawad calls it “furigraphy”: “furious as the cry of rage that shatters the most fossilized barriers, obstacles and immobilizations”, he explains. The fury that Hawad uses in his paintings and inks, this frenzy of gestures and lines is part of a millenary practice of trance (associated in Tuareg culture with chants, dances, poetry slam) which opens onto other dimensions, and thus makes it possible to ward off the ultimate dispossession of oneself; the one of the imaginary.



ON PREVIOUS PAGES:

Tewelwelt. *Furigrafièr sur voile de bateau* [Furigraphy on the sail of the boat], 2021. Photo: Hélène Claudot-Hawad

Caderno De Imagens Images Notebook



Segundo Caderno Aberto Second Open Notebook

→ Ana Siqueira
+ Glaura Cardoso Vale

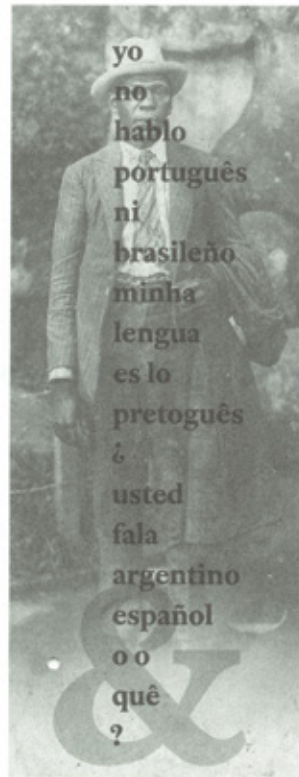
A exemplo da edição anterior, quando publicamos uma seção dedicada a fotografias comentadas, nos lançamos a um segundo desafio para o 23º FestCurtasBH ao propor este caderno. Aqui, diferentemente da captura de uma imagem em movimento para engajar uma reflexão, algo se desloca a partir da palavra-imagem, da fotografia e da pintura que acreditamos dialogar profundamente com a obra do filósofo Dénètem Touam Bona. Trata-se de uma pequena reunião de imagens em torno das possibilidades que o pensamento de Touam Bona nos permitiu vislumbrar. Estas se expandem e encontram outras que almejam um refúgio cosmopoético prescindindo da análise sem recusá-la.

Compõem este conjunto, na ordem de aparecimento das imagens: Ricardo Aleixo, poeta, multiartista e produtor cultural que nasceu e vive em Belo Horizonte/MG; Marcela Bonfim, fotógrafa e ativista cultural, nascida em Jaú/SP, que vive e trabalha em Porto Velho/RO desde fevereiro de 2010; Edgar Kanaykô Xakriabá, fotógrafo e mestre em Antropologia pela UFMG, que vive na terra indígena Xakriabá/MG; Sueli Maxakali, liderança dos Tikmũ'ün, fotógrafa, cineasta, educadora e doutora em Letras – Estudos Literários (Notório Saber) pela UFMG, nascida em Santa Helena de Minas, que vive na Aldeia Escola Floresta, uma área retomada pelo povo Maxakali na região de Itamunheque, em Teófilo Otoni/MG; e Hawad, poeta e pintor tuaregue nascido no Níger, radicado na França, que nos foi apresentado por Dénètem Touam Bona.

As in the previous edition, when we published a section dedicated to commented frames, we launched a second challenge when proposing this notebook for the 23rd FestCurtasBH. Here, unlike capturing an image out of a film flow to engage reflection, something stems and shifts from the word-image, photography and painting that we believe to deeply dialog with the work of the philosopher Dénètem Touam Bona. It is a small gathering of images around the possibilities that the thought of Touam Bona allowed us to glimpse. These images expand and find others that aim at a cosmopoetic refuge, dispensing with analysis without nonetheless refusing it.

The artists who make up this set are, in the order of appearance of the images: Ricardo Aleixo, poet, multi-artist and cultural producer who was born and lives in Belo Horizonte/MG; Marcela Bonfim, photographer and cultural activist, born in Jaú/SP, who lives and works in Porto Velho/RO since February 2010; Edgar Kanaykô Xakriabá, photographer and master in Anthropology from UFMG, who lives in the Xakriabá/MG indigenous land; Sueli Maxakali, leader of the Tikmũ'ün, photographer, filmmaker, educator and PhD in Letters – Literary Studies (Notório Saber) from UFMG, born in Santa Helena de Minas, who lives in the Aldeia Escola Floresta, an area reclaimed by the Maxakali people in the region Itamunheque, in Teófilo Otoni/MG; and Hawad, a Tuareg poet and painter born in Niger, living in France, who was introduced to us by Dénètem Touam Bona.

Língua lengua



Língua lengua | Ricardo Aleixo

In: *Pesado demais para a ventania*: antologia
poética. São Paulo: Todavia, 2018.

Passagens

vai ver o que

voce ouviu

era mesmo

o fumo

das imagens

umas contra

as outras

umas fentes

às outras

umas dentro

das outras

umas



Passagens | Ricardo Aleixo

In: *Pesado demais para a ventania*: antologia
poética. São Paulo: Todavia, 2018.

O que vier eu traço

**o que vier eu
traço. o que não
me vem eu
caço. e nem me
recinto: es
paço**





Manjar do Guaporé | Marcela Bonfim
Quilombo de Pedras Negras.
Vale do Guaporé. Rondônia, 2016



Das Mãos | Marcela Bonfim
Quilombo de Pedras Negras.
Vale do Guaporé. Rondônia, 2016



←

Sekwa: "gavião bateu asa e ro-
dopiou a onça pintada cantou
e dançou" Canto e dança do
pajé Xakriabá |
Edgar Kanaykô Xakriabá, 2015



Mulheres indígenas reflorestando
mentes para a cura da terra |
Edgar Kanaykō Xakriabá, 2021



Tartaruga | Sueli Maxakali

In: ALVARENGA, Ana; MAXAKALI, Daldina; MAXAKALI, Maria Delcida; MAXAKALI, Marinete; MAXAKALI, Marília; MAXAKALI, Suely; MAXAKALI, Sulamita. Koxuk xop: imagem. Rio de Janeiro: Beco do Azougue Editorial, 2009.



↑

Tartaruga | Sueli Maxakali

In: ALVARENGA, Ana; MAXAKALI, Daldina; MAXAKALI, Maria Delcida; MAXAKALI, Marinete; MAXAKALI, Marília; MAXAKALI, Suely; MAXAKALI, Sulamita. Koxuk xop: imagem. Rio de Janeiro: Beco do Azogue Editorial, 2009.



Livre du Scarabée [Livro do Escaravelho/Book of the Scarab] | Hawad, 2000
Livre-tuile, encres, papier, cuir/Livro-azulejo, nanquim, papel, couro/Tile-book, ink, paper, leather

→
Ombres [Sombras/Shadows]
| Hawad, 2015
Petit format, papier, technique mixte/
pequeno formato, papel, técnica mista/
small format, paper, mixed
technique



Atividades E Atrações

Master Class, Mesa-Redonda, Debate, Curso E Exposição

Activities And Attractions

Master Class, Round Table, Debate, Workshop And Exhibition

Atividades

de Aprendizagem

Sub-Versão: Viver E Resistir Em Modo Menor Uma Composição De Dénètem Touam Bona

MINISTRANTE: Dénètem Touam Bona

MEDIAÇÃO: Sebastian Wiedemann

DATA E HORÁRIO: 07/11, das 16h às 19h

A "sabedoria dos cipós" convida a uma prática de aliança entre formas de vida "menores". Menores, porque minoradas ou mesmo criminalizadas, mas também por pertencerem (como a marronagem) a uma arte da fuga, da esquiva, da camuflagem: um jogo de esconde-esconde, com múltiplas variáveis, que subverte papéis e lugares atribuídos, esboçando assim futuros alternativos. A "sub-versão" mobiliza a memória apenas para dela fazer uma potência fabulatória.

Sub-Version: Live And Resist In Minor Mode A Composition By Dénètem Touam Bona

WITH: Dénètem Touam Bona

MODERATOR: Sebastian Wiedemann

DATE E TIME: 11/07, 4 to 7 PM

The "wisdom of lianas" invites to a practice of alliance between "minor" forms of life. Minor, because they are minimized or even criminalized, but also because (like marronnage) pertaining to an art of escape, dodging, camouflage: a game of hide-and-seek, with multiple variables, which subverts roles and places assigned, thus sketching alternative futures. The "sub-version" mobilizes memory only to make it a fabulatory power.



Nascido em Paris, de pai centro-africano e mãe francesa, **Dénètem Touam Bona** faz parte dos autores "afropeus", de identidade fronteiriça, que buscam construir pontes entre mundos que torcem, ainda hoje, a "linha da cor". Colaborador regular do *Institut du Tout-Monde* (centro dedicado à obra de Edouard Glissant), é autor de três ensaios filosóficos e literários: *Fugitif, où cours-tu?* [*Fugitivo, para onde corre?*] (ed. Presses Universitaires de France, março de 2016), *Cosmopoéticas do Refúgio* (ed. Cultura e barbárie, setembro de 2020, Brasil), *Sagesse des lianes. Cosmopoétique du refuge I* [*A sabedoria dos cipós. Cosmopoéticas do Refúgio I*] (ed. Post-Editions, outubro de 2021).

Em suas obras e projetos, Dénètem Touam Bona busca fazer da "marronagem" (a arte da fuga e evasão dos escravizados) um objeto filosófico por si só, uma experiência utópica a partir da qual se possa pensar o mundo contemporâneo.

Nos últimos anos, ele tem colaborado regularmente em projetos criativos, principalmente como dramaturgo. Dentre essas colaborações, dois filmes dos diretores Elisabeth Perceval e Nicolas Klotz: *L'héroïque lande* [O porto heróico] (3:45, Shellac, 2017) e *Fugitif, où cours-tu?* (84', Arte, 2018), dedicado à "selva" de Calais:

<https://www.youtube.com/watch?v=U34qLrugijg>

Por meio de seu trabalho dramaturgico com o diretor martinicano Patrice Le Namouric (2019), DTB propôs uma leitura afrofuturista e distópica (antropoceno/fascismo) de Calígula, a peça de Camus.

<https://tropiques-atrium.fr/spectacle/caligula/>

Em 2020, DTB mais uma vez abordou a questão do antropoceno e do sentido da vida por meio de uma colaboração com a coreógrafa reunionesa Florence Boyer. Em sua dramaturgia, ele mobilizou figuras como o cipó, a sombra, a aranha, fazendo com que toda a peça se encaixasse em um jogo de cordas desdobradas por corpos trans-figurados.

<http://www.artmayage.fr/album/demaye/>

Em seu último projeto de criação, "A sabedoria dos cipós", uma exposição coletiva (19 de setembro de 2021 - 9 de janeiro de 2022) no *Centre Internationale d'Art et du Paysage de Vassivière*, DTB busca implementar um "refúgio cosmopoético".

Dénètem Touam Bona is one of the Afropean authors, with a border identity, who attempts to build bridges between worlds that twist, even today, the «color line». Regular collaborator of the *Institut du Tout-Monde* (center dedicated to the work of Édouard Glissant), he is the author of three philosophical and literary essays: *Fugitif, où cours-tu?* [*Fugitive, where are you running to?*] (ed. Presses Universitaires de France, March 2016), *Cosmopoéticas do Refúgio* [*Cosmopoetics of Refuge*] (ed. Cultura e barbárie, September 2020, Brazil), *Sagesse des lianes. Cosmopoétique du refuge I* [*Wisdom of the lianas. Cosmopoetics of Refuge I*] (ed. Post-Editions, October 2021).

In his works and projects, Dénètem Touam Bona aims to make «marronnage» (enslaveds' art of escaping and dodging) a philosophical object in its own right, an utopian experience from which to think the contemporary world.

In recent years, he has regularly

collaborated on creative projects, mainly as a playwright. Among these collaborations, two films by directors Elisabeth Perceval and Nicolas Klotz: *L'héroïque lande* [The heroic moor] (3:45, Shellac, 2017) and *Fugitif, où cours-tu?* (84, Arte, 2018), devoted to the "Jungle" of Calais:

<https://www.youtube.com/watch?v=U34qLrugjg>

Through his dramaturgical work with Martinican director Patrice Le Namouric (2019), DTB offered an Afrofuturist and dystopian (anthropocene / fascism) reading of *Caligula*, Camus's play.

<https://tropiques-atrrium.fr/spectacle/caligula/>

In 2020, DTB once again tackled the question of the Anthropocene and the meaning of life through a collaboration with the Reunionese choreographer Florence Boyer. In his dramaturgical work, he mobilized figures such as the liana (vines), the shadow, the spider, ensuring that the whole piece fits in a game of strings deployed by trans-figured bodies.

<http://www.artmayage.fr/album/demaye/>

In its latest creation project, "The wisdom of lianas", a group exhibition (September 19, 2021 - January 9, 2022) at the Centre Internationale d'Art et du Paysage de Vassivière, DTB attempts to implement a "cosmopoetic refuge".



Sebastian Wiedemann é um cineasta-pesquisador e filósofo colombiano ou, como ele gosta de dizer, um praticante de modos de experiência cinematográficos. Ele é doutor em Práticas Artísticas e Aprendizagem (Unicamp) e leciona na Pontifícia Universidade Bolivariana (Colômbia). Seus trabalhos investigam cruzamentos limiares animados pelo cinema experimental e a filosofia, atentos a uma possibilidade de cinema-pensamento como ecologia poética viva, como superfície possível para a afirmação de uma Cosmopolítica da Imagem. Seus filmes já foram exibidos em diversos lugares do mundo e receberam retrospectivas no Brasil, Colômbia, Espanha e Irlanda. É também editor e curador da plataforma online *Hambre | espacio de cine experimental* que se concentra em experimentos críticos buscando diálogo com as novas tendências do cinema de vanguarda latino-americano e onde editou os livros *La Radicalidad de la Imagen. Des-bordando latitudes latinoamericanas. Sobre algunos modos del cine experimental* (2016) e *Pensamientos migrantes: Intersecciones cinematográficas* (2020).

Sebastian Wiedemann is a Colombian filmmaker-researcher and philosopher, or

as he likes to say a practitioner of cinematic modes of experience. He holds a PhD in Art Practice & Learning and teaches at the Pontifical Bolivarian University (Colombia). His works investigate liminal intersections animated through experimental cinema and philosophy, aware of a possibility for thought-cinema as living poetic ecology, as a possible surface for the affirmation of a Cosmopolitics of Image. His films have screened in venues around the world and have received retrospective shows in Brazil, Colombia, Spain, and Ireland. He is also editor and curator of the online platform *Hambre | espacio de cine experimental* which focuses on critical experiments seeking dialogue with new tendencies in Latin American avant-garde cinema and where he has edited the books *La Radicalidad de la Imagen. Des-bordando latitudes latinoamericanas. Sobre algunos modos del cine experimental* (2016) and *Pensamientos migrantes: Intersecciones cinematográficas* (2020).

Cosmopoéticas Do (In)Visível – Imagens Que Cantam E Dançam

CONVIDADES: Edimilson de Almeida Pereira, Marcela Bonfim e Olivier Marboeuf

MEDIAÇÃO: Lúcia Monteiro

DATA E HORÁRIO: 14/11, às 16h

A partir das pesquisas e práticas dos convidados, o debate propõe um diálogo livre com as "cosmopoéticas da fuga", pensadas pelo filósofo Dénètem Touam Bona, e com os filmes apresentados na mostra Cosmopoéticas do (in)visível. Como as imagens, palavras e sons podem se constituir enquanto experiências furtivas de resistência? Que outras formas de vida e relações são inventadas nessas ações em modo menor, que operam menos "como uma forma de conquista do que de subtração de poder", e que apontam para "uma outra relação com o mundo que privilegie a escuta – o sentido de ressonâncias e de correspondências – mais do que a visão"?

Cosmopoetics Of The (In)Visible – Images That Sing And Dance

GUESTS: Edimilson de Almeida Pereira, Marcela Bonfim and Olivier Marboeuf

MODERATOR: Lúcia Monteiro

DATE AND TIME: 11/14, 4 PM

Having the practices and researches of the guests as a starting point, the debate proposes a dialogue with the "Cosmopoetics of the escape" as thought by the philosopher Dénètem Touam Bona, and with the films presented in the film series Cosmopoetics of the (In)visible. How can images, words and sounds constitute themselves as furtive experiences of resistance? What other forms of life and relations are invented in these actions in minor mode, that operate less "as a form of conquest than of subtraction of power" and point to "another relationship with the world that privileges listening – the sense of resonances and correspondences – more than vision?"



Edimilson de Almeida Pereira (1963) é poeta, ensaísta, autor de literatura infanto-juvenil, professor na Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora. Sua obra ficção inclui *O Ausente* (Relicário, Belo Horizonte), *Um corpo à deriva* (Edições Macondo, Juiz de Fora) e *Front* (Nós Editora, São Paulo), publicações de 2020.

Edimilson de Almeida Pereira (1963) is a poet, essayist, author of children's literature, professor at the College of Letters, Federal University of Juiz de Fora. His fiction work includes *O Ausente* (Relicário, Belo Horizonte), *Um corpo à deriva* (Editions of Macondo, Juiz de Fora) and *Front* (Nós Editora, São Paulo), publications of 2020.

FOTO/PHOTO: PRISCA AGUSTONI



Marcela Bonfim, economista, era outra até os 27 anos. Na capital paulista, acreditava no discurso da meritocracia. Já em Rondônia, adquiriu uma câmera fotográfica e, no lugar das ideias, deu espaço a imagens e contextos de uma Amazônia afastada das mentes de fora, mas latentes às vias de dentro. As lentes foram além, captando a diversidade e as inúmeras presenças negras; potências e sentidos antes desconhecidos a seu próprio corpo recém-enegrido. Em seu trabalho ela aborda a questão: quanto tempo demora, o negro, para se firmar nesse mundo (in)visível? Para saber mais sobre o trabalho de Marcela Bonfim: www.amazonianegra.com.br

Marcela Bonfim, an economist, was a different person until she was 27 years old. In São Paulo, she believed in the discourse of meritocracy. Once in Rondônia, she acquired a camera and, in the place of ideas, she gave space to images of an Amazon far removed from the minds of the outside, but latent to the inside. The lenses went beyond seizing the diversity and the countless Black presences; potencies and senses previously unknown to her own newly Blackened body. In her work, she addresses the question: how long does it take to Black people to establish themselves in this (in)visible world? To learn more about Marcela Bonfim's work: www.amazonianegra.com.br

FOTO/PHOTO: SAULO DE SOUZA



Olivier Marboeuf é escritor, performer, curador independente e produtor de cinema. Ele fundou o centro de arte independente Espace Khiasma, que dirigiu de 2004 a 2018 em Les Lilas, nos arredores de Paris. Interessado nas diferentes modalidades de transmissão de conhecimento, as proposições de Olivier Marboeuf se inscrevem amplamente em práticas de conversação e narrativas especulativas. Atualmente, ele produz filmes na Spectre Productions. Ele é, desde 2017, um dos membros da The Living and the Dead Ensemble. Leia textos recentes de Olivier Marboeuf sobre teoria de cultura decolonial, corpo como arquivo e novas cenas de representação em seu blog *Toujours Debout*.

Olivier Marboeuf is a writer, performer, independent curator and film producer. He founded the independent art centre Espace Khiasma, which he has been running from 2004 to 2018 in Les Lilas, on the outskirts of Paris. Interested in the different modalities of knowledge's transmission, Olivier Marboeuf's proposals broadly inscribe themselves in practices of conversation and speculative narratives. He currently produces films within Spectre productions. He is since 2017 one of the members of The Living and the Dead Ensemble. Read recent texts by Olivier Marboeuf about decolonial theory of culture, body as archive and new scenes of representation on his blog *Toujours Debout*.



Lúcia Monteiro é professora-adjunta do Departamento de Cinema e Vídeo da Universidade Federal Fluminense. Doutora em estudos cinematográficos pela Universidade Sorbonne Nouvelle Paris 3 e pela USP, com uma tese sobre "A iminência da catástrofe no cinema", trabalha também como crítica e curadora. Idealizou as mostras "África(s). Cinema e Revolução", "África(s). Cinema e memória em construção" e "A Caliwood de Luis Ospina. Cinema colombiano de vanguarda".

Lúcia Monteiro is an associate professor at the Department of Film and Video from the Universidade Federal Fluminense. With a PhD degree in film studies from the University Sorbonne Nouvelle Paris 3 and University of São Paulo, she wrote a thesis on 'The imminence of catastrophe in cinema', and works as a film critic and curator. She created the exhibitions *África(s). Cinema e Revolução*, *África(s). Cinema e memória em construção* and *A Caliwood de Luis Ospina. Cinema colombiano de vanguarda*.

FOTO/PHOTO: DANI

Debate

Cosmopoéticas Do (In)Visível Ouvem-Se Estrelas Nos Confinos De Sonora

COM: Rafael RG e Ariana Nuala

MEDIAÇÃO: Anti Ribeiro

DATA E HORÁRIO: 06/11, às 16h

Cosmopoetics Of The (In)Visible Stars Are Heard In The Far Reaches Of Sonora

GUESTS: Rafael RG and Ariana Nuala

MODERATOR: Anti Ribeiro

DATE AND TIME: 11/06, 4 PM



Ariana Nuala (Recife | PE - 1993) é educadora, pesquisadora e curadora. Formada em Licenciatura em Artes Visuais pela Universidade Federal de Pernambuco (2017), estudou no Programa Acadêmico de campus expandido Museos/Anti-Museos na UNAM (2019) e receberá o diploma superior em Estudos Latinoamericanos e Caribenhos pela CLACSO (2021); atuou na Coordenação do Educativo no Museu Murillo La Greca (2018 - 2020) e atualmente é assistente de curadoria do Instituto Oficina Francisco Brennand. Coordena como projeto independente a Plataforma e Residência Práticas Desviantes, e também é integrante e curadora dos coletivos CARNI (@carnicoletivo) e do Trovoa (@trovoa_). Combinando estratégias que começam no corpo e se condensam em escrita, o exercício na curadoria é confluência artística e educativa, uma necessidade que tange seu caminhar. Foi curadora da mostra Estratégias para o Contorno no XI ÚNICO pelo SESC PE (2019). Como residente participou do Valongo Festival (2019) e foi residente do II ciclo do programa da Pivô Pesquisa 2021.

Ariana Nuala (Recife | PE - 1993) is an educator, researcher and curator. Graduated in a Degree in Visual Arts from the Federal University of Pernambuco (2017), studied in the expanded campus Academic Program Museos/Anti-Museos at UNAM (2019) and will receive a higher degree in Latin American and Caribbean Studies from CLACSO (2021); she worked in the Educational Coordination at the Murillo La Greca Museum (2018-2020) and is currently an assistant curator at the Instituto Oficina Francisco Brennand. She coordinates as an independent project the Deviant Practices Platform and Residency, and is also a member and curator of the collectives: CARNI (@carnicoletivo) and Trovoa (@trovoa_). Combining strategies that start in the body and condense into writing, the exercise in curatorship is an artistic and educational confluence, a need that is tangent to her path. She curated the show Strategies for the Contour at XI ÚNICO by SESC PE (2019). As a resident, she participated in the Valongo Festival (2019) and was a resident of the II cycle of the Pivô Research 2021 program.



Rafael RG (1986) Vive e trabalha entre São Luís, Belo Horizonte e Guarulhos. É formado em Artes Visuais pela Belas Artes de São Paulo (Bolsista PROUNI - 2010). Participou de mostras e festivais em cidades do Brasil e em outros países. Recebeu, entre outras premiações, o 1º Prêmio Foco ArtRio, o Prêmio Honra ao Mérito Arte e Patrimônio/ IPHAN, o Prêmio aquisição do Centro Cultural São Paulo, Bolsa Iberê Camargo para residência no Künstlerhaus Bremen (Alemanha), Bolsa Pampulha para residência no Museu de Arte da Pampulha (MG), entre suas residências recentes estão Gasworks em Londres (2018), Black Rock Senegal em Dakar (2019), Triangle France - Astérides em Marseille (2020).

Rafael RG (1986) lives and works between São Luís, Belo Horizonte and Guarulhos. He has a degree in Visual Arts from Belas Artes de São Paulo. (PROUNI Scholarship - 2010). He participated in shows and festivals in cities in Brazil and in other countries. He received, among other awards, the 1st ArtRio Focus Award, the Honor Award for Art and Heritage / IPHAN, the São Paulo Cultural Center Acquisition Award, Iberê Camargo Scholarship for residency at Künstlerhaus Bremen (Germany), Pampulha Scholarship for residency at the Museum of Art from Pampulha (MG), among his recent residencies are Gasworks in London (2018), Black Rock Senegal in Dakar (2019), Triangle France - Asterides in Marseille (2020).



Anti Ribeiro fez parte de curadorias em festivais e mostras de Cinema como o Recifest - Festival da Diversidade Sexual e de Gênero do Recife (PE), Semana do Audiovisual Negro (PE), Mostra Ifê - Amor Sem Fronteiras (RJ), Mostra Macambira (RN) e participou da formação em curadoria promovida pela Semana Semana (RJ). De sua pesquisa em ficção, já lecionou em projetos como #CulturaEmRede do SESCPE, foi professora convidada no curso em Audiovisual da Vila das Artes (CE), compôs equipe formadora do PULO - Ciclo de Oficinas Sobre Imagens da Diáspora (PE), mediou espaço no Laboratório A Raça Cósmica/La Raza Cosmica (BR/MEX) e compôs mesas junto a HOA Beck's Escola Livre de Artes (SP) e no Seminário Negritude Infinita (CE). Mais em: <http://antiribeiro.com>

Anti Ribeiro participated as a curator in festivals and film series such as *Recifest - Festival da Diversidade Sexual e de Gênero do Recife* (PE), *Semana do Audiovisual Negro* (PE), *Mostra Ifê - Amor Sem Fronteiras* (RJ), *Mostra Macambira* (RN) and took part in the curatorship training held by the *Semana Semana* (RJ). A researcher in fiction, she taught in projects such as #CulturaEmRede, held by the SESCPE, was a visiting professor in the *Audiovisual da Vila das Artes* course (CE), part of the training team of *PULO - Ciclo de Oficinas Sobre Imagens da Diáspora* (PE), a mediator in the *Laboratório A Raça Cósmica/La Raza Cosmica* (BR/MEX), and was a guest in round tables at *HOA Beck's Escola Livre de Artes* (SP) and *Seminário Negritude Infinita* (CE). More information on: <http://antiribeiro.com>

FOTO/PHOTO: JEAN OLIVEIRA

Debate

Cosmopoéticas Do (In)Visível Pontes de Luz Sobre Mares Revoltos

COM: Elom 20ce, Klêlo, Laura de Souza,
Laurent Pantaléon e Simone Lagrand

MEDIAÇÃO: Wally Fall

DATA E HORÁRIO: 08/11, às 18h

Cosmopoetics Of The (In)Visible Bridges Of Light Over Raging Seas

GUESTS: Elom20ce, Klêlo, Laura de Souza,
Laurent Pantaléon and Simone Lagrand

MODERATOR: Wally Fall

DATE AND TIME: 11/08, 6 PM



Elom 20ce (Togo) é um pensador, ativista pan-africanista, poeta, rapper, artista, designer e diretor. Um africano de origem togoleza, ele se define como um "Batedor do invisível". Um militante de suas primeiras letras de música, seus álbuns apresentam faixas de fluxos incisivos e cadenciados com notas de jazz e ritmos afro tradicionais que provocam um "estado de consciência". Ele é a mente por trás da marca de roupas Asrafobawu, o selo Asrafo Records e o conceito Arctivismo.

Elom 20ce (Togo) is a thinker, Pan-Africanist activist, poet, rapper, artist, designer, and director. An African of Togolese origin, he defines himself as a "Striker of the invisible". An activist since his earliest lyrics, his albums feature sharp, punctuated flows with notes of jazz and traditional Afro rhythms that put oneself in a "state of consciousness." He's the mind behind the clothing brand Asrafobawu, the Asrafo Records brand and the concept of "Arctivism".

FOTO/PHOTO: EMERSON LAWSON



Klêlo (Martinica), uma artista multi-mídia-medium, mergulha em seu coletivo-intimo e seu real-imaginário em busca de uma cosmologia singular. Do microcosmo-íntimo ao universo-macrocosmo, ela explora os processos de (des)conexões e circulação de informações e energias dentro, fora e ao nosso redor, através de desenho, tipografia-foto-videografia e escultura.

Klêlo (Martinique), a multi-medi(a)um artist, dives into her intimate-collective and her real-imaginary in search of a unique cosmology. From the intimate-microcosm to the universe-macrocosm, she explores the processes of (dis)connections and circulation of information and energies within, outside and around us through drawing, typography-photo-videography and sculpture.

FOTO/PHOTO: KLÊLO



Laura de Souza (Martinica) é formada em design de interiores e de moda. O Movimento, o Ser e a História sendo centrais em seu trabalho, os figurinos se impuseram naturalmente a ela. Ela se dedica especialmente à luz e, em suas criações, usa várias técnicas como têxteis, plexiglass, espuma e a confecção de máscaras em gesso e papel machê. Ela projetou as fantasias para as peças *Calígula et Moi*, *Fardeau inhérent*, da companhia Track, concebeu figurinos para jovens cineastas como Enricka Moutou (*Dorlis*), Junssun LO, Chloé Léonil (*Tjenbé rèd*) e cenários para o curta-metragem de Yannis Sainte-Rose (*Mal Nonm*). Ela cria figurinos e cenografia para artistas como Dj Noss (*EP 2700*), Simone Lagrand (*Démayé*) e Glorih Bonheur em (*Corps-femmes*).

Laura De Souza (Martinique) Trained in interior and fashion design. Movement, Being, and History being central to her work, it is natural that the costumes imposed themselves on her. She has a special dedication to light and, in her creations, she uses various techniques, including textiles, plexiglass, foam, and the making of masks in plaster and papier-mâché. She designed the costumes for the plays *Caligula and Moi*, *Fardeau inhérent*, creations of the Track Company. On screen, she designed the costumes for young filmmakers like Enricka Moutou (*Dorlis*), Junssun LO, Chloé Léonil (*Tjenbé rèd*) or the sets for Yannis Sainte-Rose's short film (*Mal Nonm*). She creates costumes and set design for artists such as Dj Noss (*EP 2700*), Simone Lagrand (*Démayé*) and Glorih Bonheur (*Corps-femmes*).

FOTO/PHOTO: ROCIO SERVIDE



322 **Laurent Pantaléon (Ilha da Reunião)** Após obter seus diplomas, Laurent Pantaléon instala-se como independente e realiza trabalhos fotográficos e vídeo em torno da identidade e do patrimônio da Reunião. Em 2004, com o movimento kino, ele realiza vários dos seus roteiros. Estas realizações marcam as premissas do seu universo: uma encenação que confere um papel importante à imagem e à parábola, próxima dos griots. Para ele, não é a história que importa, mas a forma que é contada. Esta gramática clássica, sul-sul, constrói seu primeiro curta-metragem, *La face cachée du père Noël*, uma obra ao mesmo tempo poética, engajada e ancorada na realidade da Ilha da Reunião, selecionada, entre outros, para o FESPACO, maior festival de África. *Baba sifon*, seu segundo curta, também foi selecionado, em 2019, no FESPACO. *MADA* é seu terceiro curta-metragem.

Laurent Pantaléon After obtaining his diplomas, Laurent Pantaléon settles down as an independent and makes photographic and video works around the identity and heritage of Reunion Island. In 2004, with the kino movement, he directs several of his screenplays. These creations mark the first premises of his universe: a staging that marks an important place to the image and the parable, close to that of the griots. For him, it is not the story that matters, but the way of telling it. This classic, south-south grammar builds his first short film in cinema, *La face cachée du père Noël*, a work at the same time poetic, committed to and anchored in Reunion Island reality, which was selected, among others, to the FESPACO, the largest festival in Africa. *Baba sifon*, his second short film, was also selected at FESPACO in 2019. *MADA* is his third short film.



Simone Lagrand (Martinica) é poeta, contadora de histórias, facilitadora de workshops de escrita e oradora. Há cerca de quinze anos, ela escreve sobre a algia, o prazer, a solidão filial, e a ecologia pessoal através dos textos que declama. Ela vive entre Paris e Fort-de-France.

Simone Lagrand (Martinique) is a poet, storyteller, writing workshop facilitator, and speaker. For about fifteen years, she has been writing about pain, pleasure, filial loneliness, and personal ecology through the texts she declaims. She lives between Paris and Fort-de-France.

FOTO/PHOTO: AUCEPIKA



Wally Fall é cineasta e videasta de origem martinicana e senegalesa que cresceu na Martinica. É um dos fundadores do coletivo Cinemawon, criado em 2016 e do qual um dos objetivos é dar maior visibilidade a filmes que geralmente passam despercebidos nos circuitos comerciais ou em festivais e que vêm principalmente do continente africano e de territórios afrodiaspóricos do Caribe e da América do Sul. Morou na Europa por alguns anos e atualmente vive em Guadalupe, onde divide seu tempo entre seus projetos pessoais e o trabalho com a Cinemawon.

Wally Fall is a Martinican-Senegalese filmmaker and video director raised in Martinique. He is one of the founders of the Cinemawon collective, created in 2016 whose one of its goals is to give more visibility to films that usually go unnoticed in the commercial circuits or film festivals, and predominantly come from the African continent and afrodiasporic territories in the Caribbean and South America. After living in Europe for some years, he currently lives in Guadeloupe, where he shares his time between personal projects and his work with Cinemawon.

Debate

Cosmopoéticas Do (In)Visível QuilomboCinema e poéticas da fuga

COM: Izabel de Fátima Cruz Melo e Léo Gonçalves

MEDIAÇÃO: Tatiana Carvalho Costa

DATA E HORÁRIO: 11/11, às 18h

Cosmopoetics Of The (In)Visible QuilomboCinema and the poetics of the escape

GUESTS: Izabel de Fátima Cruz Melo and Léo Gonçalves

MODERATOR: Tatiana Carvalho Costa

DATE AND TIME: 11/11, 6 PM



Izabel de Fátima Cruz Melo é doutora em Meios e Processos Audiovisuais pela ECA/USP. Professora da Universidade do Estado da Bahia (UNEB). Integrante dos Grupos de Pesquisa “História e Audiovisual: circularidades e formas de comunicação” (ECA/USP) e “Cinema, História e Educação: teoria e mediação pedagógica” (UNEB). Coordenadora do GT Cultura Visual, Imagens e História da ANPUH-BA, Autora do livro “Cinema é mais que filme”: uma história das Jornadas de Cinema da Bahia (1972-1978), além de outras publicações em livros e revistas. Também colabora com festivais, participando de curadorias e júri. Têm interesses de pesquisa vinculados à história e historiografia do cinema, sociabilidades, cineclubismo, festivais de cinema e formação.

Izabel de Fátima Cruz Melo holds a PhD degree in Audiovisual Media and Processes from ECA/USP. Professor at the State University of Bahia (UNEB). She is part of the Research Groups “History and Audiovisual: circularities and forms of communication” (ECA / USP) and “Cinema, History and Education: theory and pedagogical mediation” (UNEB). Coordinator of the Visual Culture, Images and History GT [Thematic group] at ANPUH-BA, Author of the book “Cinema é mais que filme”: uma história das Jornadas de Cinema da Bahia (1972-1978), as well as other publications in books and journals. She also collaborates with festivals, participating in curatorships and juries. She has research interests linked to the history and historiography of cinema, sociabilities, film clubs, film festivals and training.



Leo Gonçalves é poeta, tradutor e performer. Autor de *Use o assento para flutuar* (Crisálida, 2018) e *das infimidades* (in vento, 2004). Participou de antologias como *Poesia hoje: negra*, organizada por Ricardo Aleixo (P-O-E-S-I-A, 2021), *É agora como nunca: antologia incompleta da poesia brasileira contemporânea*, organizada por Adriana Calcanhoto (Companhia das Letras, 2017), dentre outras. Escreve desde 2004 no www.salamalandro.redezero.org.

Leo Gonçalves is a poet, a translator, a performer. Author of the books *Use o assento para flutuar* (Crisálida, 2018) and "*das infimidades*" (in vento, 2004). He participated in anthologies like: *Poesia hoje: negra*, that was organized by Ricardo Aleixo (P-O-E-S-I-A, 2021), *É agora como nunca: antologia incompleta da poesia brasileira contemporânea*, organized by Adriana Calcanhoto (Companhia das Letras, 2017), among others. She has been writing since 2004 on the website: www.salamalandro.redezero.org.

FOTO/PHOTO: FRED PINHEIRO



Tatiana Carvalho Costa é doutoranda no PPGCOM/UFMG e docente no Centro Universitário UNA, em Belo Horizonte, nos cursos de Cinema e de Jornalismo. Coordenadora de projetos de extensão universitária que discutem cinema e questões raciais e de gênero. Na UFMG, integra os grupos de estudos/pesquisa *CORAGEM - Comunicação, Raça e Gênero* - e *Poéticas da Experiência*, além de ter sido colaboradora do *NUH - Núcleo de Direitos Humanos e Cidadania LGBT*. Integrante do *FICINE - Fórum Itinerante de Cinema Negro* - e conselheira da *APAN - Associação de Produtores do Audiovisual Negro*. Participa do movimento de artes cênicas *segundaPRETA* e colabora em festivais de cinema e cineclubes como curadora, programadora e júri. 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.

Tatiana Carvalho Costa is a doctoral student in the PPGCOM/UFMG and a professor at the Centro Universitário UNA, in Belo Horizonte, in the Film and Journalism undergraduate courses. She is a coordinator of university extension projects that discuss films, and gender and race issues. At UFMG, she is a member of the study/research group *CORAGEM - Comunicação, Raça e Gênero* - and *Poéticas da Experiência*, and participated in the *NUH - Núcleo de Direitos Humanos e Cidadania LGBT*. She is a member of the *Fórum Itinerante de Cinema Negro* and a councilor at *Associação de Produtores do Audiovisual Negro* (APAN). Costa is also a member of the *segundaPRETA* performing arts project, and takes part in film festivals and film societies as a curator, producer, and jury member. She works as a consultant in film scripts, series, and other audiovisual productions. She is the co-author of the books *Olhares Contemporâneos* (2011), *Mulheres Comunicam: Mediações, Sociedade e Feminismos* (2016), and others.

FOTO/PHOTO: PABLO BERNARDO

Debate

Cosmopoéticas Do (In)Visível Corpos Furtivos

COM: Christopher Harris e Joel Wanek

MEDIAÇÃO: Ana Siqueira

DATA E HORÁRIO: 13/11, às 16h

Cosmopoetics Of The (In)Visible Furtive Bodies

GUESTS: Christopher Harris and Joel Wanek

MODERATOR: Ana Siqueira

DATE AND TIME: 11/13, 4 PM



Christopher Harris participou, com seus premiados filmes experimentais em 16 mm e instalações de imagem em movimento, do Festival de Locarno, Festival de Rotterdam, Museu Whitney de Arte Americana, Arsenal Berlim, dentre outros festivais e espaços de exibição. Ele participa da residência artística (2020-21) do Radcliffe-Film Study Center/David and Roberta Logie no Radcliffe Institute for Advanced Study, na Universidade Harvard e foi premiado, em 2015, com a bolsa do Creative Capital. Textos sobre seu trabalho têm aparecido em inúmeros livros e periódicos, como *Film Comment*, *BOMB Magazine* e *Film Quarterly*. Harris é o Professor Associado F. Wendell Miller de Produção de Filmes e Vídeos no Departamento de Artes Cinematográficas da Universidade de Iowa.

Christopher Harris's award-winning 16mm experimental films and moving image installations have screened at the Locarno Film Festival, the International Film Festival Rotterdam, the Whitney Museum of American Art, Arsenal Berlin, and many other festivals and exhibition venues. He is a 2020-21 Radcliffe-Film Study Center Fellow/David and Roberta Logie Fellow at Harvard University's Radcliffe Institute for Advanced Study and a 2015 Creative Capital grant awardee. Writing about his work has appeared in numerous books and periodicals, including *Film Comment*, *BOMB Magazine*, and *Film Quarterly*. Harris is the F. Wendell Miller Associate Professor of Film and Video Production in the Department of Cinematic Arts at the University of Iowa.



Joel Wanek é um artista de filme e áudio interessado nas possibilidades imateriais de som e imagem. Através dos anos, ele desenvolveu uma prática que investiga colaboração, a linguagem compartilhada da realização de documentários e filmes de ficção, e trabalho em espaços públicos de cidades. Seu trabalho cinematográfico tem sido exibido internacionalmente em locais como o Festival Internacional de Filmes de Rotterdam, ICA Londres, Union Docs, Doclisboa, Images Festival, Winterthur e o FestCurtasBH de 2019. Seu filme *Sun Song* ganhou prêmios no Festival Internacional de Curtas em Hamburgo, no ICDOCS e FCDEP. Também ganhou em Melhor Fotografia no Festival de Filmes Ann Arbor e é distribuído ao redor do mundo pelo MUBI. Ele é Professor Assistente Visitante no Departamento de Artes Cinematográficas da Universidade de Iowa e recebeu seu M. F. A. (Mestre em Belas Artes) em Documentário + Artes Experimentais da Universidade Duke.

Joel Wanek is a film and audio artist interested in the immaterial possibilities of sound and image. Over the years, he has developed a practice that explores collaboration, the shared language of documentary and fiction filmmaking, and working in the public spaces of cities. His film work has screened internationally at venues such as International Film Festival Rotterdam, ICA London, Union Docs, Doclisboa, Images Festival, Winterthur, and the 2019 Fest Curtas Belo Horizonte. His film *Sun Song* won top prizes at International Short Film Festival Hamburg, ICDOCS, and FCDEP. It also won Best Cinematography at the Ann Arbor Film Festival and is distributed worldwide by MUBI. He is a Visiting Assistant Professor in the Department of Cinematic Arts at the University of Iowa and received his M.F.A. in Documentary + Experimental Arts from Duke University.



Ana Siqueira atua em programação de filmes, pesquisa e tradução. Curadora e coordenadora de programação do FestCurtasBH – 15ª e 16ª (co-coordenação) e a partir da 19ª edição (2013-2014 e desde 2017). Foi programadora do Cine Humberto Mauro (2008-2009) e curadora da mostra de cinema infantil do Festival SACI (2011-2017). Mestre em Comunicação Social pela UFMG, onde integra o grupo de pesquisa Poéticas da Experiência, programa pelo qual também se graduou.

Ana Siqueira is a film curator, translator and researcher. Head programmer of FestCurtasBH (Belo Horizonte International Short Film Festival) – 15th and 16th editions and since the 19th edition (2013-14 and since 2017). She was a programmer at Cine Humberto Mauro (2008-09) and curator of the children's film series at Festival SACI (2011-2017). Master's degree in Social Communication at UFMG, where she is also a member of the research group Poéticas da Experiência and from where she received her bachelor's degree.

No Sensibility – Performance imersiva na qual o corpo, a história pós-colonial e a memória são uma questão essencial

Myriam Mihindou acompanhada de Alina Bystritskaya, no contrabaixo.

«... e o ventre de mulheres que você não amou, mas violou»
Paul Niger, em Damas

Encontrei Alina Bystritskaya por acaso nesse dia em outro bairro. Ela tocava o contrabaixo na cidade para ganhar a vida. Sempre a via passando pelo meu bairro, nos cumprimentávamos e perguntávamos para onde ela ia. Na véspera da minha performance, esbarrei com ela, a escutei, parei um longo momento que viraram longas horas... Fui arrebatada pela personagem e pelo som do contrabaixo. Pedi que me seguisse, que me acompanhasse e ela aceitou com entusiasmo. Ensaíamos na rua. No dia seguinte, 14 de março de 2013, encontramos-nos no palco, na Lavoir Moderne Parisien 35 rue Léon 75018 em Paris.

A revista AFRIKADAA – FROM BIRTH TO IDENTITY organizou um evento ao qual fui convidada a participar pelas curadoras Louisa Babari e Pascale Obolo.

A vida e a obra de **Myriam Mihindou** são inseparáveis. De origem gabonesa, nascida de um pai africano e uma mãe francesa, e artista nômade, seu trabalho conta histórias mestiças e reflete múltiplas identidades. Identidades culturais, porém também identidades sexuais. Ela interroga o status da mulher, questiona o exílio, as fronteiras, desperta a memória coletiva e pessoal. Qualquer que seja o meio utilizado, Myriam Mihindou convoca e invoca o corpo. (Trecho F/RAC ALSACE)

No Sensibility – Immersive performance in which the body, the postcolonial history and the memory are an essential question

Myriam Mihindou with the participation of Alina Bystritskaya, on the double bass.

«...and the wombs of women you did not love, but violated»
Paul Niger, in Damas

As a matter of fact, I met Alina Bystritskaya by chance that day in another neighborhood. She played the double bass in town for a living. I'd see her walking through my neighborhood, we'd say hello, and I'd ask myself where she was going. On the eve of my performance, I bumped into her, I listened to her, I stopped for a long time, which ended up being long hours... I was swept away by the character and the sound of the double bass. I asked her to follow me, to accompany me, and she accepted with enthusiasm. We rehearsed on the street. The next day, March 14, 2013, we met on stage at Lavoir Moderne Parisien 35 rue Léon 75018 in Paris.

The magazine AFRIKADAA – FROM BIRTH TO IDENTITY organized an event to which I was invited by the curators Louisa Babari and Pascale Obolo.

The life and work of **Myriam Mihindou** are inseparable. A nomadic artist of Gabonese origin, born of an African father and a French mother, her work portrays interracial stories and reflects multiple identities, cultural identities, but also sexual identities. She interrogates the status of women, questions exile, borders, awakens collective and personal memory. In whatever medium is used, Myriam Mihindou summons and invokes the body. (Extract F/RAC ALSACE)



No Sensibility

Myriam Mihindou acompanhada de Alina Bystritskaya

Myriam Mihindou with the participation of Alina Bystritskaya

Curso - Corpo Crítico 2021

Entre Políticas Da Amizade E Ensaio Da Traição

CONDUÇÃO: Ingá Maria Patriota e Fabio Rodrigues Filho

PERÍODO: dias 27 e 29 de outubro
10 e 12 de novembro

HORÁRIO: 14h30 às 17h00

CARGA HORÁRIA: 10 horas

CONTATO: patriotainga@gmail.com,
fabiorodrigz@gmail.com



RESUMO:

Um ponto de partida: poderia a crítica de cinema ser pensada a partir da noção de amizade? Se nossa época anda marcada pelo *desejo do inimigo, pela fantasia de extermínio*, propomos quatro encontros com o intuito de elaborar práticas capazes de trair o pressuposto de autoridade que ameaça o exercício desobediente da crítica. O que seria uma política da amizade com as obras? Inspirando-nos, talvez, naquilo que da amizade é desafio ético e político, generativo e dissensual, proximidade e distância. **Uma sugestão:** pensamos que a noção de traição aplicada à crítica pode reavivar a dialética da crença e da dúvida em relação às obras – método de aprendizado, de provocação e de colocar-se junto às obras em perigo. Ao mesmo tempo, a traição desestabiliza um possível romantismo em relação ao nosso ponto de partida, isto é, as políticas da amizade. Imprevisível dança do contato, que, longe de procurarmos coreografar, nos permitiremos ensaiar juntas, em diálogo. Nesta oficina, pretendemos exercitar formas de reverberar, de discutir e de pensar a programação do 23º FestCurtasBH ao longo de quatro encontros, cada um com 2h30 de duração, permeados por práticas de correspondências, diários, textos coletivos, ensaios, relatórios de debates e formas imprevisíveis de conversar.

APRESENTAÇÃO

Se, como escreve Achille Mbembe (2017), nossa época tem sido marcada pelo *desejo do inimigo*, o *desejo de apartheid* e a *fantasia do extermínio* – armas comportamentais/estruturais do Estado-nação neoliberal –, nos perguntamos: a crítica de cinema poderia ser pensada a partir da noção da Amizade? Não se trata, aqui, de responder às políticas da inimizade¹ – atualizadas incessantemente na esfera macro e micro, onde o outro torna-se uma ameaça – com o seu simples avesso. Ao contrário, imaginamos que, no âmbito do fazer crítico e da relação com as imagens, sondar uma ética de amizade – mais do que concretizá-la, dada sua inerente dificuldade –, oferece-nos, quem sabe, um encorajamento e uma outra forma de relação entre imagens, pessoas, realidades e mundos. Reconhecemos a amizade como um desafio dissensual e gerador, de modo que nosso interesse nessa proposta parte menos do “tornar-se amigo” do que nos inspirarmos por tal política.

A amizade é, no fundo, um “programa vazio”, nos lembra Francisco Ortega, “uma metáfora do aberto que pode substituir a família em nosso imaginário afetivo”. Ou, ainda, como diz Giorgio Agamben: a amizade não é uma propriedade ou uma qualidade de um sujeito. De difícil representação e tradução, a amizade é um existencial, mais que um categorial: “(...) é atravessado todavia por uma intensidade que o [nos] enche de alguma coisa como uma potência política.” Nessa proposta, não há um exemplo ou uma resposta, mas uma hipótese a ser experimentada na crítica cinematográfica. Aqui, pensamos a traição enquanto um método de aproximação. Uma maneira de manter viva, na relação com as obras, aquela dialética da crença e da dúvida, para que os filmes não sejam automaticamente colocados na sala dos inimigos ou no quadro de membros do “nosso clube” de princípios. Para que as obras, assim como a análise, compareçam na sua forma indômita, num *faz que vai* reorientador da imprevisível dança do contato. A política da amizade nessa proposta não seria sinônimo de concordância, mas implicação de desafio. De dar o mote, pegar na deixa e desdobrar a aposta.

De caráter teórico-prático e experimental, esta oficina se divide em quatro encontros virtuais e convida as participantes a ensaiar e criar exercícios críticos sobre/com/a partir de filmes programados no 23º FestCurtas BH.

REFERÊNCIAS

Políticas da inimizade, Mbembe (2017)
O amigo, Giorgio Agamben (2007)
<https://chaodafeira.com/catalogo/caderno10/>

Por uma ética e uma política da amizade, Francisco Ortega (2004)
https://chaodafeira.com/wp-content/uploads/2020/07/cad109-por_uma_etica_e_uma_politica_da_amizade-francisco_ortega.pdf

1 “No quadro de rivalidade mimética exacerbada pela guerra contra o terror, dispor – de preferência de modo espetacular – do seu inimigo tornou-se uma passagem obrigatória na constituição do sujeito e na sua entrada na ordem simbólica do nosso tempo.” (MBEMBE, 2017, p. 81).

SUGESTÕES DE LEITURA POR ENCONTRO:

1. A RESPEITO DA IM/POSSIBILIDADE DE UMA ÉTICA DA AMIZADE

Escrever e Saber, Mia Couto (cad.2 - Material educativo 32 Bienal de São Paulo)
<http://www.bienal.org.br/publicacoes>

A coragem do Segredo, Jota Mombaça
<https://farsa.sescsp.org.br/#escrita|inicial@f:pt>

Como se fosse a casa: uma correspondência, Ana Martins Marques e Eduardo Jorge (2017)

2. FORMAS DE ESCUTA, MÉTODOS DE TRAIÇÃO

Da grafia-desenho de minha mãe, um dos lugares do nascimento de minha escrita - Conceição Evaristo: <http://revistazcultural.pacc.ufrj.br/da-grafia-desenho-de-minha-mae-um-dos-lugares-de-nascimento-de-minha-escrita/>

“O papel da crítica: lembrança histórica e exigências contemporâneas”, de Nicole Brenez (2020)

“O filósofo mascarado”. Michel Foucault (1980) <http://www.lite.fe.unicamp.br/papet/2002/fe190d/texto08.htm>

3. CORRESPONDÊNCIAS CRÍTICAS OU UM ENSAIAR SEM FIM

Altars do sacrifício: lembrando Basquiat. bell hooks PISEAGRAMA, Belo Horizonte, seção Extra!, 16 nov. 2018.: <https://piseagrama.org/altars-do-sacrificio/>

Um silêncio da imagem - Parte 1., Ingá Maria e Fabio Rodrigues
<http://revistacinetica.com.br/nova/silencio-imagem-1-fabio-rodrigues-inga/>

4. COMUNIDADES DE APRENDIZAGEM: UM INCOMUM PELO DISSENSO

Amar não é um gesto leviano, Camila Vieira e Laís Ferreira
<https://revistamoventes.com/2017/01/28/amar-nao-e-um-gesto-leviano-ou-carta-resposta-a-marcelo-ikeda/>

Constelações filmicas: um método comparatista no cinema, Mariana Souto
<https://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/44673/33173>

Leitura de Denise Ferreira da Silva: *Como a arte social e ecológica flexiona a ideia de estética?* Link: <https://www.youtube.com/watch?v=N1kSs3nMRg4&t=1019s>

MINIBIOS

Ingá é redatora da revista *Cinética*, na qual tem se dedicado a investigar outros formatos de crítica, como a escrita coletiva e o vídeo ensaio. Fez a cobertura escrita dos festivais Janela Internacional de Cinema do Recife, Fronteira Festival do Filme Experimental e Mostra de Cinema de Tiradentes. Atuou facilitando oficinas de vídeo nos projetos Fazer o mundo, Fazendo o vídeo, Inventar com a Diferença, Vídeo nas Aldeias e Festival do Filme Anarquista da Kasa Invisível. Ministrou oficinas de crítica em parceria com o CachoeiraDoc e o IMS/Cinética. Programou sessões cineclubistas em parceria com o coletivo Catucá e integrou a comissão de seleção de curtas-metragens no XII Janela Internacional de Cinema do Recife. É natural de Olinda (PE), integra a brigada de educação do Movimento dos Trabalhadores e Trabalhadoras Sem-Teto (MTST) e estuda licenciatura em cinema e vídeo na UFF.

Fabio Rodrigues Filho trabalha na crítica, programação, pesquisa e realização em cinema. Mestrando em comunicação na UFMG, graduou-se na mesma área na UFRB. Participou de comissões de seleção de festivais, mostras e laboratórios, a exemplo do FestCurtasBH (2019 - 2020), Diáspora Lab (2018) e do IX CachoeiraDoc (2020), festival junto ao qual vem contribuindo ao longo dos últimos anos. É membro dos grupos de pesquisa Poéticas da Experiência e do Áfricas nas Artes. Colabora com textos em sites, revistas e publicações diversas, a exemplo da Revista Cinética e do blog pessoal *Tocar o Cinema*. É também cartazista e cineclubista.



Workshop - Critical Staff 2021

Between The Policies Of Friendship And The Essays Of Betrayal

CONDUCTION: Ingá Maria Patriota and Fabio Rodrigues Filho

PERIOD: October 27th and 29th
November 10th and 12th

TIME: 2:30pm to 5:00pm

WORKLOAD: 10 hours

CONTACT: patriotainga@gmail.com,
fabiorodrigz@gmail.com



ABSTRACT:

A starting point: could film criticism be thought of from the notion of Friendship? If our time is marked by *the desire for an enemy*, by *the fantasy of extermination*, we propose four meetings to elaborate practices capable of betraying the assumption of authority that threatens the disobedient exercise of criticism. What would be a friendship policy with the works? Inspiring us, perhaps, where Friendship is an ethical and political challenge, generative and dissensual, proximity and distance. **A suggestion:** We think that the notion of betrayal applied to criticism can revive the dialectic of belief and doubt concerning works - a method of learning, provocation, and placing oneself alongside works in danger. At the same time, the betrayal destabilizes a possible romanticism toward our starting point - the policy of Friendship. Unpredictable contact dance that far from trying to choreograph, we will allow ourselves to rehearse together in dialog. In this workshop, we intend to exercise ways to reverberate, discuss and think about the FestCurtasBH 2021 programming throughout four meetings of 2h/ each, permeated by correspondence practices, diaries, collective texts, essays, debate reports and unpredictable ways of talking.

PRESENTATION

If, as Achille Mbembe (2017) writes, our era has been marked by the *desire for an enemy*, the *desire for apartheid*, and the *fantasy of extermination* - behavioral/structural weapons of the neo-liberal nation-State - we wonder if film criticism could be thought of from the notion of Friendship. This is not about responding to the policy of enmity¹, updated incessantly in the macro and microspheres where the other becomes a threat to its simple reverse. On the contrary, we imagine that, at the level of critical making and the relationship with images, to probe ethics of Friendship - more than to make it happen, given its inherent difficulty -, offers us, who knows, an encouragement and another form of relationship between images, people, realities, and worlds. But, of course, we recognize Friendship as a dissensual and generative challenge, so our interest in this proposal starts less from “becoming friends” than from being inspired by such policies.

Friendship is an “empty program at the bottom,” Francisco Ortega reminds us, “a metaphor of the open that can replace the family in our affective imagination”. Or again, as Agamben says: Friendship is not a property or a quality of a subject. Difficult to represent and translate, Friendship is an existential rather than a categorical: “is crossed nevertheless by an intensity that fills [us] with something like a political potency”. There is no example or an answer in this proposal but a hypothesis to be tried out in film criticism.

Here we think of betrayal as an approaching method. A way to keep alive, in the relationship with the works, that dialectic of belief and doubt, so that the films are not automatically placed in the enemies’ room or on the membership board of “our club” of principles. So that the works and the analysis appear in their indomitable form, in a *do it and it will follow* reorienting the unpredictable dance of contact, the policies of Friendship in this proposal would not be synonymous with the agreement, but rather the implication of defiance. To give the motto, take the cue, and unfold the bet.

Theoretical, practical and experimental by nature, this workshop is divided into four virtual meetings and invites the participants to rehearse and create critical exercises about/with/after films scheduled in the FestCurtas BH 2021.

REFERENCES

Políticas da inimidade, Mbembe (2017)
O amigo, Giorgio Agamben (2007)
<https://chaodafeira.com/catalogo/caderno10/>

Por uma ética e uma política e uma política da amizade, Francisco Ortega (2004)
https://chaodafeira.com/wp-content/uploads/2020/07/cad109-por_uma_etica_e_uma_politica_da_amizade-francisco_ortega.pdf

1 “In the framework of mimetic rivalry exacerbated by the war on terror, disposing - preferably in a spectacular manner - of your enemy has become an obligatory passage in the constitution of the subject and his entry into the symbolic order of our time”. (MBEMBE, 2017, p. 81)

SUGGESTED READING PER MEETING:

1. ON THE IM/POSSIBILITY OF AN ETHICS OF FRIENDSHIP

Escrever e Saber, Mia Couto (cad.2 - Material educativo 32 Bienal de São Paulo)

<http://www.bienal.org.br/publicacoes>

A coragem do Segredo, Jota Mombaça

<https://farsa.sescsp.org.br/#escrita|inicial@f.pt>

Como se fosse a casa: uma correspondência, Ana Martins Marques and Eduardo Jorge (2017)

2. WAYS OF LISTENING, METHODS OF BETRAYING

Da grafia-desenho de minha mãe, um dos lugares do nascimento de minha escrita - Conceição Evaristo: <http://revistazcultural.pacc.ufrj.br/da-grafia-desenho-de-minha-mae-um-dos-lugares-de-nascimento-de-minha-escrita/>

“O papel da crítica: rememoração histórica e exigências contemporâneas”, by Nicole Brenez (2020)

“O filósofo mascarado”. Michel Foucault (1980) <http://www.lite.fe.unicamp.br/papet/2002/fe190d/texto08.htm>

3. CRITICAL CORRESPONDENCES OR AN ENDLESS ESSAY

Altars do sacrifício: relembrando Basquiat. bell hooks PISEAGRAMA, Belo Horizonte, seção Extra!, 16 nov. 2018.: <https://piseagrama.org/altars-do-sacrificio/>

Um silêncio da imagem - Parte 1., Ingá Maria and Fabio Rodrigues <http://revistacinetica.com.br/nova/silencio-imagem-1-fabio-rodrigues-inga/>

4. LEARNING COMMUNITIES: AN UNCOMMON FOR DISSENSUS

Amar não é um gesto leviano, Camila Vieira and Laís Ferreira <https://revistamoventes.com/2017/01/28/amar-nao-e-um-gesto-leviano-ou-carta-resposta-a-marcelo-ikedai/>

Constelações filmicas: um método comparatista no cinema, Mariana Souto

<https://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/44673/33173>

Leitura de Denise Ferreira da Silva: *Como a arte social e ecológica flexiona a ideia de estética?* Link: <https://www.youtube.com/watch?v=N1kSs3nMRg4&t=1019s>

MINIBIOS

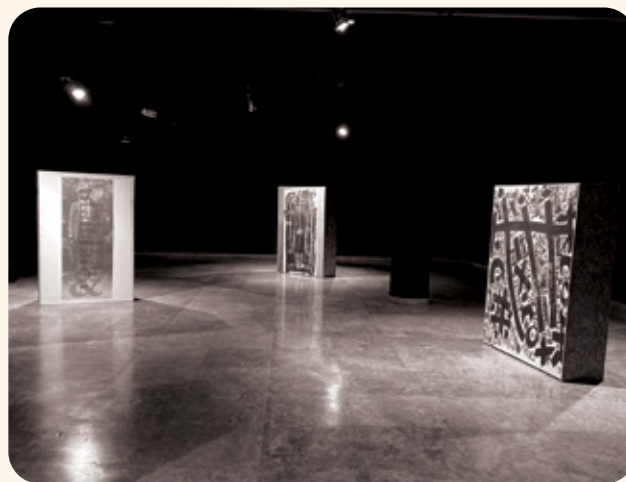
Ingá is the editor of Cinética magazine, where she has dedicated herself to investigating other formats of criticism such as collective writing and video essays. She covered the festivals Janela Internacional de Cinema do Recife, Fronteira Festival do Filme Experimental and Mostra de Cinema de Tiradentes. He has facilitated video workshops in the projects Fazer o mundo, Fazendo o vídeo, Inventar com a Diferença, Vídeo nas Aldeias, and Festival do Filme Anarquista da Kasa Invisível. She held critique workshops in partnership with CachoeiraDoc and IMS/Cinética. She programmed film club sessions in partnership with the Catucá collective and was part of the selection committee for short films in the XII Janela Internacional de Cinema do Recife. She was born in Olinda (PE), is part of the education brigade of the Movimento dos Trabalhadores e Trabalhadoras Sem-Teto (MTST) (Homeless Workers' Movement), and is studying for a degree in cinema and video at UFF.

Fabio Rodrigues Filho works in film criticism, programming, research, and directing. He is currently working on his master's degree in communication at UFMG, and graduated in the same field at UFRB. He has participated in selection committees for festivals, exhibitions and laboratories, such as FestCurtas BH (2019 - 2020), Diaspora Lab (2018) and the IX CachoeiraDoc (2020), a festival which he has been contributing over the past years. He is a member of the research groups Poetics of Experience and Africas in the Arts. He collaborates with texts in sites, magazines, and several publications, such as the Cinética Magazine and the personal blog *Touchar o Cinema*. He is also a poster artist and film club member.



Exposição / Exhibition

Cosmopoéticas Do (In)Visível Cosmopoetics Of The (In)Visible



COSMOPÓÉTICAS DO (IN)VISÍVEL

Conceber outros modos de imersão; dobrar as barreiras – visíveis e invisíveis – dos espaços que ocupamos; mergulhar em trajetórias diversas, sejam elas sonoras, sensoriais, visuais (ainda que codificadas). Inicialmente concebida como um Caderno de imagens – que será publicado combinando textos e pensamentos que se somam às imagens aqui apresentadas – a possibilidade de materializar a espacialidade, nutrida pela junção de imagens tão diversas, nos possibilitou pensar e criar outro(s) cosmo(s).

Voltar-se à floresta, adentrar – ainda que por alguns instantes – um outro mundo, proposto por sons, paisagens, corpos e movimentos. É na construção deste choque entre imagens, fotografias, performances e videografias, que buscamos, de um modo assumidamente furtivo e efêmero, re-codificar pontes/ memórias/ sensações/ percepções da vastidão que nos rodeia.

Não apenas em diálogo com a mostra especial homônima que integra a programação do 23º FestCurtasBH, a exposição, composta por 20 obras de artistas brasileiros e internacionais, segue sua conversa com grande parte das atividades formativas do Festival, como as mesas de debate, rodas de conversas, oficina. São obras fotográficas, reproduções digitais, registros de performance e vídeo-instalações que ocupam estes espaços e ampliam a imersão de nossa programação.

COSMOPOETICS OF THE (IN)VISIBLE

To conceive other ways of immersion; to bend the barriers – both visible and invisible – of the spaces we occupy; to dive into different trajectories, whether sonorous, sensorial, visual (despite the fact that they are encoded). Designed to be an Image Notebook – that will be published combining texts and thoughts that add to the images presented here – the possibility to materialize spaciality, nurtured by the junction of very diverse images, allowed us to think and create one (or more) other cosmos.

To turn back to the forest – even if just for an instant – another world, proposed by sounds, landscapes, bodies and movements. It is in the construction of this clash between images, fotografies, performances and videographies that we seek, in an admittedly furtive and ephemeral way, to re-code bridges/ memories, sensations/ perceptions of the vastness that surrounds us.

In a dialogue, not only with the homonymous special section that integrates the 23rdFestCurtasBH, the exhibition composed of 20 works by Brazilian and international artists, converses with great part of the Festival's formative activities such as debates, roundtable and workshop. It is the fotografies, digital reproductions, records of performances and video installations that occupy these spaces and expand the immersion in our program.

FICHA TÉCNICA / CREDITS

CONCEPÇÃO E DIREÇÃO ARTÍSTICA
ARTISTIC DIRECTOR AND CONCEPT
MATHEUS ANTUNES

CURADORIA E PESQUISA
CURATORSHIP AND RESEARCH
ANA SIQUEIRA
BRUNO HILÁRIO
GLAURA CARDOSO VALE
MATHEUS ANTUNES

IDENTIDADE VISUAL
VISUAL IDENTITY
ARUAN MATTOS
YASMIN MOURA

IMPRESSÕES
PRINTS
FLAG DIGITAL

PROJEÇÕES
PROJECTIONS
EMERSOM

GERÊNCIA DE ARTES VISUAIS DA FUNDAÇÃO CLÓVIS SALGADO FUNDAÇÃO CLÓVIS SALGADO'S VISUAL ARTS OFFICE

GERENTE
MANAGER
UIARA AZEVEDO

PRODUÇÃO
PRODUCER
LUIZA FONSECA
RAFAEL OLIVEIRA
RENATA FONSECA

ESTAGIÁRIOS
INTERNS
ANITA KAWASAKI
DANIEL LOUREIRO

MONTAGEM
SETTING STAFF
WILTON BERNARDINO

AGRADECIMENTOS SPECIAL THANKS

Daniel Silva, Dénètem Touam Bona, Edgar Kanaykō, Eliane Parreiras, Filipa César, Gisiandro Malagoli, Hawad, Lucas Morais, Raphaella Tereza, Marcela Bonfim, Myriam Mihindou, Hélène Claudot, Olivier Marboeuf, Ricardo Aleixo, Roberto Romero, Sueli Maxakali, Uarin, Uiara Azevedo

OBRAS EXPOSTAS WORKS

VIDEO-INSTALAÇÃO INSTALLATION

DOBRA
Uarin
12', Brasil, 2021

NO SENSIBILITY
Myriam Mihindou
08', França/Gabão, 2013

QUANTUM CREOLE
Filipa César
40', Alemanha/França/Portugal/Espanha, 2019

FOTOGRAFIAS E REPRODUÇÕES PHOTOGRAPHS AND REPRODUCTIONS

LÍNGUA LENGUA
Ricardo Aleixo
Reprodução, 2018

PASSAGENS
Ricardo Aleixo
Reprodução, 2018

Série Yâmiy / Homem-espírito
Sueli Maxakali
Fotografia, 2009

Das Mãos
Marcela Bonfim
Fotografia, 2016

Manjar do Guaporé
Marcela Bonfim
Fotografia, 2016

Chão
Marcela Bonfim
Fotografia, 2014

O Risco da Seringueira
Marcela Bonfim
Fotografia, 2017

Livre du Scarabée
Hawad
Reprodução, 2000

Ombres
Hawad
Reprodução, 2015

Silhouettes
Hawad
Reprodução, 2000

Résistance
Hawad
Reprodução, 2005

Dans l'orbite du chaos
Hawad
Reprodução, 2012

Passeurs de Crépuscule
Hawad
Reprodução, 2010

Mulheres Indígenas Reflorestando Mentas para a Cura da Terra
Edgar Kanaykô
Fotografia

Wanôri Tô Kâ - Somos Rios. A Luta Pela Terra é Também a Luta Pelas Águas
Edgar Kanaykô
Fotografia

A Morada dos Ancestrais
Edgar Kanaykô
Fotografia

Sekwa: "Gavião Bateu Asa e Rodopiou a Onça Pintada Cantou e Dançou" Canto e Dança do Pajé
Edgar Kanaykô
Fotografia



Curadoria, Comissão De Seleção E Júri

Curatorship, Selection Committee And Jury

Curadoria,
Comissão De
Seleção e Júri
Seleção e Júri
Comissão De
Curadoria

Coordenação de programação e curadoria
Curatorship And Programming Head



Ana Siqueira atua em curadoria, tradução e pesquisa. Curadora e coordenadora de programação do FestCurtasBH (2013-2014 e desde 2017). Foi programadora do Cine Humberto Mauro (2008-2009) e curadora da mostra de cinema infantil do Festival SACI (2011-2017). Mestre em Comunicação Social pela UFMG, onde integra o grupo de pesquisa Poéticas da Experiência.

Ana Siqueira is a film programmer, translator and researcher. Curator and Programming Head of FestCurtasBH (2013-2014 and since 2017). She was a programmer at Cine Humberto Mauro (2008-2009) and curator of the children's film series at Festival SACI (2011-2017). Masters degree in Social Communication at UFMG, where she is also a member of the research group Poéticas da Experiência.



Bruno Galindo tem 26 anos, é crítico de cinema, além de curador, assistente de roteiro e roteirista. Como crítico, participou da oficina Janela Crítica do 9º Janela, do Talent Press Rio 2019, e de diversas coberturas críticas pelo Cinefestivals e pelo blog *Sessão Aberta* (Mostra de Cinema de Tiradentes, 7º Olhar de Cinema e 13º CineOP). Trabalhou nos filmes *Luazul* e *Border*. Como curador, participou do comitê de seleção do Festival Kinoforum de Curtas de São Paulo, organizou a proposta curatorial *Serei porque Fomos* para a Vila das Artes de Fortaleza e a mostra *Estéticas Negras* para o 8º Festival Estéticas das Periferias.

Bruno Galindo is 26 years old, a film critic, as well as a curator, script assistant, and scriptwriter. As a critic, he participated in the Critical Window workshop at 9th Janela, Talent Press Rio 2019, and several critical coverage by *Cinefestivals* and blog *Sessão Aberta* (Tiradentes Film Festival, 7th Olhar de Cinema and 13th CineOP). He worked on the films *Luazul* and *Border*. As a curator, he participated in the selection committee of the Kinoforum Short Film Festival in São Paulo, organized the curatorial proposal entitled *Serei porque Fomos* for Vila das Artes de Fortaleza, and the *Estéticas Negras* film series for the 8th Estéticas das Periferias Festival.



Felipe Carnevalli é arquiteto e urbanista pela Universidade Federal de Minas Gerais, mestre em Arquitetura e Urbanismo pela mesma instituição (NPGAU) e mestre em Ciências Sociais pela École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS - Paris, França). É editor da Editora Piseagrama, cofundador do Coletivo Micrópolis e pesquisador no grupo de pesquisa-extensão Cosmópolis (UFMG). Pesquisa práticas colaborativas nas fronteiras compartilhadas entre espaço, antropologia e cinema.

Felipe Carnevalli is an architect and urban planner from the Federal University of Minas Gerais, Master in Architecture and Urbanism from the same institution (NPGAU), and Master in Social Sciences from the École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS - Paris, France). He is editor of Editora Piseagrama, co-founder of Coletivo Micrópolis, and researcher in the Cosmópolis research-extension group (UFMG). He researches collaborative practices at the shared borders between space, anthropology, and cinema.



João Dumans é pesquisador e realizador de cinema. *Arábia*, seu primeiro longa-metragem, codirigido com Affonso Uchoa, ganhou o prêmio de melhor filme no Festival de Brasília de 2017. Trabalhou como assistente de direção, roteirista e montador em longas como *Os Residentes*, *A Vizinhança do Tigre*, *A Cidade onde Envelheço*, *Os Sonâmbulos* e *Sete Anos em Maio*. Foi programador do Cine Humberto Mauro, no Palácio das Artes, do Cineclubes Curta Circuito e da Mostravídeo Itaú Cultural. Entre 2014 e 2021, foi professor do curso de cinema da UNA, em Belo Horizonte.

João Dumans is a researcher and film director. *Arabia*, his first feature film, co-directed with Affonso Uchoa, won the best film award at the 2017 Brasília Film Festival. He worked as assistant director, scriptwriter and editor in feature films such as *Os Residentes*, *A Vizinhança do Tigre*, *A Cidade onde Envelheço*, *Os Sonâmbulos* and *Sete Anos em Maio*. He was a programmer for Cine Humberto Mauro, at Palácio das Artes, for Cineclubes Curta Circuito, and for Mostravídeo Itaú Cultural. From 2014 to 2021, he was a professor at the UNA film school in Belo Horizonte.



Lorena Rocha é historiadora, pesquisadora e crítica cultural. Redatora na Revista Cinética (SP), atua também como crítica teatral na revista multimídia Quarta Parede (PE). Participou dos programas formativos: IX Janela Crítica, 4º Talent Press Rio, Laboratório de Crítica - Práticas do Olhar e Júri Jovem - 24ª Mostra de Cinema de Tiradentes. Além de realizar cobertura crítica de festivais em diferentes estados do país, escreve textos para catálogos de cinema e já publicou em sites e revistas eletrônicas como *Questão de Crítica*, *Verberenas*, *Buala* e *Cinefestivais*. Como crítica convidada, participou em projetos organizados pelo Goethe-Institut São Paulo, FestCurtas BH, CineBH, entre outros. Em 2021, ministrou o programa AMPLI_AR - Oficina de Crítica Cinematográfica durante a Mostra Negritude Infinita. Ministra aulas de iniciação à crítica teatral e oferta aulas acerca dos teatros negros brasileiros.

Lorena Rocha is a historian, researcher and cultural critic. Writer for *Cinética magazine* (SP), she also works as a theater critic for *Quarta Parede multimedia magazine* (PE). She participated in the formative programs: IX Janela Crítica, 4th Talent Press Rio, Laboratório de Crítica - Práticas do Olhar and Júri Jovem - 24th Tiradentes Film Festival. Besides covering festivals in different States of the country, she writes texts for film catalogs and has published in websites and electronic magazines such as *Questão de Crítica*, *Verberenas*, *Buala*, and *Cinefestivais*. She participated as guest critic in projects organized by the Goethe Institut São Paulo, FestCurtasBH, CineBH, among others. In 2021, Rocha ministred the AM_PLIAR - Oficina de Crítica Cinematográfica during the film series Negritude Infinita. She teaches introductory classes in theater criticism and offers classes about black Brazilian theaters.



Paula Santos graduou-se em Comunicação Social pela UFMG (2011), com passagem pela Escuela de Cine da UNT (Tucumán, Argentina). Atua como realizadora, montadora e assistente de direção. É criadora da Tauma - lab de arte, audiovisual e pós-produção. Dirigiu o curta *Caixa de Pandora* (2012), a videoinstalação *Família Julião* (2014), os curtas *Sala de Espera* e *Ocaso* (2021). Atualmente está em fase de desenvolvimento de roteiro do seu 1º longa *Fragilidades*, que participou do 9º Brasil CineMundi. Foi artista residente do Vórtice 2017 – Lab de Vídeo Experimental do INVE (Chile) e do Interferências Brasil – Encontro Internacional de Performance. Em 2015, integrou a Comissão de Seleção da Mostra Competitiva Brasileira do 17º FestCurtasBH. Montou o longa *Homem Peixe*, a websérie *Farol de Neblina*, os curtas *Meio-Fio*, dentre outros. É integrante do Schlag!, grupo de música, eletrônica e vídeo.

Paula Santos graduated in Social Communication from UFMG (2011), and attended the Escuela de Cine at UNT (Tucumán, Argentina). She works as a director, editor, and assistant director. She is the creator of Tauma - art lab, audiovisual and post-production. She directed the short film *Caixa de Pandora* (2012), the video installation *Família Julião* (2014), the short films *Sala de Espera* and *Ocaso* (2021). Currently she is in the script development phase of her first feature film *Fragilidades*, which was featured in the 9th Brasil CineMundi. She was resident artist at Vórtice 2017 - Lab de Vídeo Experimental do INVE (Chile) and at Interferências Brasil - Encontro Internacional de Performance. In 2015, she was part of the Selection Committee of the Brazilian Competition Section of the 17th FestCurtasBH. She edited the feature film *Homem Peixe*, the web-series *Farol de Neblina*, and the short films *Meio-Fio*, among others. She is a member of Schlag!, a music, electronics, and video group.



Vanessa Santos é realizadora e pesquisadora multimídia. Doutora em Comunicação, tem estudo voltado para as narrativas em mídias digitais e interativas. Desenvolveu trabalhos junto a coletivos artísticos e a grupos de pesquisa ligados à apropriação tecnológica, redes sociotécnicas, cultura digital e software livre. Ministrou cursos e desenvolveu metodologias para processos formativos em produção audiovisual colaborativa e comunitária. Atualmente, leciona na Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais e no Centro Universitário UNA, em cursos de graduação e de pós-graduação na área de Comunicação e Artes. Em 2019 e 2020, integrou a comissão de seleção da Mostra Competitiva Internacional do Festival Internacional de Curtas de Belo Horizonte.

Vanessa Santos is a multimedia director and researcher. PhD in Communication, her studies are focused on narratives in digital and interactive media. She has developed work with artistic collectives and research groups related to technological appropriation, sociotechnical networks, digital culture, and free software. She has taught courses and developed methodologies for formative processes in collaborative and communitarian audiovisual production. Currently, she teaches at the Pontifical Catholic University of Minas Gerais and at the Una University Center, in both undergraduate and graduate courses in the area of Communication and Arts. In 2019 and 2020, she was part of the selection committee for the International Competitive Exhibition of the Belo Horizonte International Short Film Festival.



Alessandra Brito atua na pesquisa e na formação em audiovisual. Cursa mestrado em Comunicação na Universidade Federal de Minas Gerais, onde também integra o grupo de pesquisa Poéticas da Experiência. Seus estudos são atentos aos filmes realizados nos territórios quilombolas. É jornalista, graduada pela Universidade Federal do Tocantins em 2009, e é militante junto à segunda PRETA desde 2017.

Alessandra Brito works in audiovisual research and training. She is a master's student in Social Communication at the Federal University of Minas Gerais, where she is also a member of the research group Poetics of Experience. Her studies are attentive to the films made in the *quilombola* territories. She is a journalist, graduated from the Federal University of Tocantins in 2009. She has been a social activist at Segunda PRETA since 2017.



Érico Araújo Lima atua com processos formativos e curatoriais, em cinema e audiovisual, no diálogo com outras artes. Entre abril de 2019 e abril de 2021, foi professor substituto no Instituto de Cultura e Arte da UFC. Integra a equipe de pesquisa do Laboratório de Estudos e Experimentações em Artes e Audiovisual (LEEA-UFC). Em 2017, organizou o curso "O cinema e a experiência de vizinhança", no Centro Cultural Bom Jardim. Entre 2010 e 2011, fez parte da Coordenação Pedagógica do Curso de Graduação Plena em Comunicação Social para Assentadas e Assentados da Reforma Agrária (UFC/Pronera).

Érico Araújo Lima works with training and curatorial processes, in cinema and audiovisual, in dialogue with other arts. Between April 2019 and April 2021, he was a substitute professor at the UFC's Institute of Culture and Art. He is part of the research team of the Laboratory of Studies and Experiments in Arts and Audiovisual (LEEA-UFC). In 2017, he organized the «O cinema e a experiência de vizinhança» workshop at the Bom Jardim Cultural Center. Between 2010 and 2011, he was part of the Pedagogical Coordination of the undergraduate course in Social Communication for Settlers of Agrarian Reform (UFC/Pronera).



Fabio Rodrigues Filho trabalha na crítica, programação e realização em cinema. Mestrando em comunicação na UFMG, graduou-se na mesma área na UFRB. Participou de comissões de seleção de festivais, mostras e laboratórios, a exemplo do FestCurtasBH (2019 - 2020), Diáspora Lab (2018) e do IX CachoeiraDoc (2020), festival junto ao qual vem contribuindo ao longo dos últimos anos. É membro dos grupos de pesquisa Poéticas da Experiência e do Áfricas nas Artes. Colabora com textos em sites, revistas e publicações diversas, a exemplo da Revista Cinética e do blog pessoal *Tocar o Cinema*.

Fabio Rodrigues Filho works in film criticism, programming, and directing. He is currently working on his master's degree in communication at UFMG, and graduated in the same field at UFRB. He has participated in selection committees for festivals, film series and laboratories, such as FestCurtasBH (2019 - 2020), Diaspora Lab (2018) and the IX CachoeiraDoc (2020), a festival which he has been contributing over the past years. He is a member of the Poetics of Experience and Áfricas nas Artes research groups. He collaborates with texts in sites, magazines, and several publications, such as the Cinética Magazine and his personal blog *Tocar o Cinema*.



Rita Vênus é cartomante e tem manifestado suas práticas investigativas junto ao cinema e às artes visuais. Integrou a equipe de curadoria do XI e XII Festival Janela Internacional de Cinema do Recife. Também atuou como curadora-assistente da Residência Belo Jardim, um programa de residências artísticas no agreste de Pernambuco. Atualmente, trabalha como assistente de curadoria da Oficina Brennand no Recife.

Rita Vênus is a fortune teller and has manifested her investigative practices in film and visual arts. She was part of the curatorial team of the XI and XII International Janela Film Festival of Recife. She also worked as assistant-curator of the Belo Jardim Residency, a program of artistic residencies in the hinterland of Pernambuco. She currently works as an assistant curator at the Oficina Brennand in Recife.



Anti Ribeiro fez parte de curadorias em festivais e mostras de Cinema como o Recifest - Festival da Diversidade Sexual e de Gênero do Recife (PE), Seman do Audiovisual Negro (PE), Mostra Ifé - Amor Sem Fronteiras (RJ), Mostra Macambira (RN) e participou da formação em curadoria promovida pela Semana Semana (RJ). De sua pesquisa em ficção, já lecionou em projetos como #CulturaEmRede do SESCPE, foi professora convidada no curso em Audiovisual da Vila das Artes (CE), compôs equipe formadora do PULO - Ciclo de Oficinas Sobre Imagens da Diáspora (PE), mediou espaço no Laboratório A Raça Cósmica/La Raza Cosmica (BR/MEX) e compôs mesas junto a HOA Beck's Escola Livre de Artes (SP) e no Seminário Negritude Infinita (CE). Mais em: <http://antiribeiro.com>

Anti Ribeiro participated as a curator in festivals and film series such as *Recifest - Festival da Diversidade Sexual e de Gênero do Recife* (PE), *Semana do Audiovisual Negro* (PE), *Mostra Ifé - Amor Sem Fronteiras* (RJ), *Mostra Macambira* (RN) and took part in the curatorship training held by the *Semana Semana* (RJ). A researcher in fiction, she taught in projects such as #*CulturaEmRede*, held by the SESCPE, was a visiting professor in the *Audiovisual da Vila das Artes* course (CE), was a founding member of the *PULO - Ciclo de Oficinas Sobre Imagens da Diáspora* (PE), was a mediator in the *Laboratório A Raça Cósmica/La Raza Cosmica* (BR/MEX), and served as a jury member in the *HOA Beck's Escola Livre de Artes* (SP) and *Seminário Negritude Infinita* (CE). More information on: <http://antiribeiro.com>

FOTO/PHOTO: JEAN OLIVEIRA



Tatiana Carvalho Costa é doutoranda no PPGCOM/UFMG e docente no Centro Universitário UNA, em Belo Horizonte, nos cursos de Cinema e de Jornalismo. Coordenadora de projetos de extensão universitária que discutem cinema e questões raciais e de gênero. Na UFMG, integra os grupos de estudos/pesquisa *CORAGEM - Comunicação, Raça e Gênero* - e *Poéticas da Experiência*, além de ter sido colaboradora do *NUH - Núcleo de Direitos Humanos e Cidadania LGBT*. Integrante do *FICINE - Fórum Itinerante de Cinema Negro* - e conselheira da *APAN - Associação de Produtores do Audiovisual Negro*. Participa do movimento de artes cênicas segundaPRETA e colabora em festivais de cinema e cineclubes como curadora, programadora e júri. 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.

Tatiana Carvalho Costa is a doctoral student in the PPGCOM/UFMG and a professor at the Centro Universitário UNA, in Belo Horizonte, in the Film and Journalism undergraduate courses. She is a coordinator of university extension projects that discuss films, and gender and race issues. At UFMG, she is a member of the study/research group *CORAGEM - Comunicação, Raça e Gênero* - and *Poéticas da Experiência*, and participated in the *NUH - Núcleo de Direitos Humanos e Cidadania LGBT*. She is a member of the *Fórum Itinerante de Cinema Negro* and a councilor at *Associação de Produtores do Audiovisual Negro* (APAN). Costa is also a member of the segundaPRETA performing arts project, and takes part in film festivals and film societies as a curator, producer, and jury member. She works as a consultant in film scripts, series, and other audiovisual productions. She is the co-author of the books *Olhares Contemporâneos* (2011), *Mulheres Comunicam: Mediações, Sociedade e Feminismos* (2016), and others.

FOTO/PHOTO: THAYLANE CRISTINA



Wally Fall é cineasta e videasta martinico-senegalês crescido em Martinica. É um dos fundadores do coletivo Cinemawon em 2016, cujo um de seus objetivos é dar maior visibilidade a filmes que geralmente passam despercebidos nos circuitos comerciais ou em festivais e que vêm principalmente do continente africano e de territórios afrodiaspóricos do Caribe e da América do Sul. Morou na Europa por alguns anos e atualmente vive em Guadalupe, onde divide seu tempo entre seus projetos pessoais e o trabalho com a Cinemawon.

Wally Fall is a Martinican-Senegalese filmmaker and video director raised in Martinique. He is one of the founders of the Cinemawon collective, created in 2016 whose one of its goals is to give more visibility to films that usually go unnoticed in the commercial circuits or film festivals, and predominantly come from the African continent and afrodiasporic territories in the Caribbean and South America. After living in Europe for some years, he currently lives in Guadeloupe, where he shares his time between personal projects and his work with Cinemawon.



Adriano Garrett é mestre em Comunicação pela Universidade Anhembi Morumbi, com dissertação sobre curadoria em festivais de cinema brasileiros contemporâneos. É idealizador e editor do Cine Festivals, site criado em 2013 com foco no cinema independente brasileiro, e membro da Abraccine, com textos publicados em três livros da entidade. Também é autor de um dos capítulos de *Desaguar em cinema: documentário, memória e ação com o CachoeiraDoc* (Edufba, 2020). Ministra cursos livres sobre curtas-metragens brasileiros contemporâneos e apresenta o podcast *Curtas Brasileiros*.

Adriano Garrett has a master's degree in Communication from Universidade Anhembi Morumbi, with a thesis on curatorship in Brazilian contemporary film festivals. He is the founder and editor of *Cine Festivals*, a website created in 2013 focused on the Brazilian independent cinema, and is a member of Abraccine, with texts published in three of its books. He is the author of one chapter of *Desaguar em cinema: documentário, memória e ação com o CachoeiraDoc* (Edufba, 2020). He teaches free courses on Brazilian contemporary short films and is the host of the *Curtas Brasileiros* podcast.



Julia Katharine é diretora, roteirista e atriz. Vencedora do prêmio Guarani de melhor curta metragem, em 2020, com o filme *Tea for Two* (2018). Foi também vencedora do prêmio Helena Ignez, na 21ª Mostra de Cinema de Tiradentes.

Julia Katharine is a director, screenwriter and actress. She is winner of Best Short Film at Guarani Award in 2020 with the film *Tea for Two* (2018). She was also winner of the Helena Ignez Award, at 21st Tiradentes Film Festival.



Kariny Martins é curadora, pesquisadora, roteirista e sócia na Cartografia Filmes. Atualmente é autora-roteirista na Globo, coordena a curadoria do Griot – Festival de Cinema Negro Contemporâneo, faz parte da direção artística do FIANb – Festival Internacional do Audiovisual Negro do Brasil e integra a equipe de curadoria do Olhar de Cinema. Mestre em Cinema e Artes do Vídeo pela Universidade Estadual do Paraná com pesquisa sobre ficção especulativa no cinema negro brasileiro e Doutoranda em Comunicação da Universidade Federal Fluminense com investigação em curadoria.

Kariny Martins is a curator, researcher, screenwriter, and partner at Cartografia Filmes. Currently, she is an authorscreenwriter at Globo, she coordinates the curatorship of Griot - Festival de Cinema Negro Contemporâneo (Contemporary Black Film Festival), she is part of the artistic direction of FIANb – Festival Internacional do Audiovisual Negro do Brasil (Brazilian Black Audiovisual International Festival) and integrates the team of curatorship of Olhar de Cinema. She has a Master degree in Cinema and Video Arts by Universidade Estadual do Paraná, with research about speculative fiction in Brazilian Black films and she is a doctoral student in Communication at Universidade Federal Fluminense with a research on curatorship.



Claire LaSolle é cofundadora do Videodrome 2 (Marselha), um espaço de exibição de filmes dedicado à cinefilia, e vem trabalhando há 6 anos com seus associados no desenvolvimento do projeto e na programação das 450 exibições anuais. Há dois anos é membro do comitê de seleção do FID Marseille, um dos principais festivais internacionais competitivos da França. Ela também é cofundadora do MUFF, Festival de Cinema Underground de Marselha, que nos últimos quatro anos tem dedicado o tempo a diversas experiências cinematográficas e musicais. Durante os últimos três anos, ela também participou da redação crítica da revista Hors Champ durante os *États Généraux du film documentaire* (Lussas).

Claire LaSolle co-founded Videodrome 2 (Marseille), a film exhibition space dedicated to cinephilia, and has been working for the past 6 years with her associates on the development of the project and the programming of the 450 annual screenings. For the past two years, she has been a member of the selection committee of FID Marseille, one of the main competitive international film festivals in France. She is also a co-founder of MUFF, the Marseille Underground Film Festival, which for the past four years has dedicated time to diverse cinematic and musical experiences. For the last three years, she has also participated in the critical writing of Hors Champ during the *États Généraux du film documentaire* (Lussas).



Desde 2008, **Emmanuel Lefrant** é o diretor da Light Cone, uma cooperativa de cineastas sediada em Paris que distribui mais de 6.000 filmes experimentais e de vanguarda. Além disso, dirigiu uma dezena de filmes experimentais e, em 2000, fundou o coletivo Nominoë, com o qual criou performances que foram realizadas em diversos lugares, incluindo o Centro Pompidou, a Fundação Serralvès (Porto) e o Festival Internacional de Cinema de Roterdã (IFFR).

Since 2008, **Emmanuel Lefrant** has been the director of Light Cone, a filmmakers' cooperative based in Paris that distributes over 6,000 experimental and avant-garde films. Besides this activity, he has directed ten experimental films and founded in 2000 the Nominoë collective, with which he has created performances that have been played in many places, including the Centre Pompidou, the Serralvès Foundation (Porto) and the International Film Festival of Rotterdam (IFFR).



Mariana Queen Nwabasili é jornalista e pesquisadora, doutoranda e mestre em Meios e Processos Audiovisuais pela ECA-USP, onde também se graduou em Jornalismo. Estuda as relações e representações de gênero, raça, classe e colonialidade no cinema. Participou como debatedora e mediadora de diferentes festivais de cinema brasileiro e como selecionadora e jurada da 29ª e da 31ª edições do Festival Internacional de Curtas-Metragens de São Paulo. Entre 2020 e 2021, como bolsista do Projeto Paradiso, realizou um Master em Curadoria Cinematográfica na Elías Querejeta Zine Eskola (EQZE), na Espanha. Tece análises críticas sobre Teatro e Cinema, tendo sido uma das 10 pessoas selecionadas para participar da 10ª edição do Critics Academy do Festival de Cinema de Locarno, na Suíça, em 2021.

Mariana Queen Nwabasili is a journalist and researcher, a doctoral student and Master of Arts in Audiovisual Media and Processes by ECA-USP, where she also obtained a Journalism degree. She participated as a debater and mediator at different Brazilian film festivals and as selector and judge of 29th and 31st editions of the São Paulo International Short Film Festival. Between 2020 and 2021 as a scholarship holder of Projeto Paradiso, she accomplished a Master of Arts in Film Curatorship at Elías Querejeta Zine Eskola (EQZE) in Spain. She acts as a film and theater critic, and she was one of ten people selected to take part in the 10th edition of Critics Academy of Locarno Film Festival, in Switzerland, in 2021



Denise da Costa herda esse nome de sua bisavó: Aurora Pena. A mesma não nomeia sua prole com Pena (do ex-presidente Afonso Pena) por causa de sua condição de bastarda e adota «da Costa» referindo-se aos «da Costa da África». Pesquisa temas relacionados à África formalmente desde 2007, mas já lia sobre a temática desde muito antes. Antropóloga, foi ao continente três vezes para realizar pesquisa durante o mestrado e o doutorado. Orgulha-se de ser professora da Unilab. A Universidade mais negra desse país. Escreve, debate, ensina, mas sobretudo aprende.

Denise da Costa inherited this name from her great grandmother: Aurora Pena. The latter does not name her offspring with Pena (from the former president Afonso Pena) because of her condition as illegitimate and adopts “da Costa” referring to “those from the coast of Africa” (da Costa in Portuguese means “from the coast” in English). She researches themes related to Africa formally since 2007, but she used to read about it long before that. Anthropologist, she went to the continent three times to research during master’s degree and doctorate. She is proud of being a professor at Unilab. The blackest University in this country. She writes, debates, teaches, but overall, she learns.



Gabriel Araújo é jornalista, programador e crítico graduado pela UFMG. É cofundador e curador do Cineclube Mocambo, iniciativa de exibição de filmes realizados por pessoas negras do Brasil, de África e da diáspora, e um dos idealizadores e coordenadores do *INDETERMINAÇÕES*, plataforma de crítica e cinema negro brasileiro. Integra o coletivo Zanza e o coletivo Lena Santos, de jornalistas negras e negros de Minas Gerais. Participou das equipes de curadoria de mostras e festivais como Cinecipó, América Negra, LONA, entre outros, e possui publicações em sites, catálogos e revistas de cinema.

Gabriel Araújo is a journalist, programmer, and film critic who graduated from the Federal University of Minas Gerais. He is the co-founder and curator of the Cineclube Mocambo, which exhibits films by Black people from Brazil, Africa, and the diaspora, and is one of the creators and coordinators of *INDETERMINAÇÕES*, a Brazilian Black critic and film platform. He is part of the Zanza collective and Lena Santos collective, which gather black journalists in Minas Gerais. He took part in curatorships of film series and festivals such as América Negra, LONA; and has publications on websites, catalogs, and film magazines.



Graciela Guarani pertencente à nação Guarani Kaiowá, é produtora cultural, comunicadora, cineasta, curadora de cinema e formadora em audiovisual. Uma das mulheres indígenas pioneiras em produções originais audiovisuais no cenário brasileiro. Tem um currículo que inclui direção, roteiro e fotografia em mais de 10 obras audiovisuais, dentre elas, fotografia e direção no longa documental premiadíssimo internacionalmente, *My Blood is Red* 2019 (Needs Must Film), e autora no doc. *Falas da Terra* 2021 (Rede Globo). Formadora no curso “Mulheres Indígenas e Novas Mídias Sociais – da Invisibilidade ao acesso aos direitos” pela ONU MULHERES-BRASIL e TJ/MS, debatedora da Mesa redonda Internacional de Mulheres na Mídia e no Cinema na 70a. Berlinale – Berlin International Film Festival 2020.

Graciela Guarani belonging to Guarani Kaiowá nation, she is a cultural producer, communicator, filmmaker, film curator and audiovisual trainer. One of the indigenous women pioneer in audiovisual original productions in Brazilian scenery, she has a curriculum that includes directing, screenwriting and cinematography in over 10 audiovisual productions, and among them she was the director and cinematographer of the internationally awarded feature *My Blood is Red* 2019 (Needs Must Film), author of the documentary *Falas da Terra* 2021 (Rede Globo), course facilitator in the “Indigenous Women and New Social Medias – from invisibility to access to rights”, by ONU MULHERES-BRASIL and Court of Justice of Mato Grosso do Sul (MS); and debater on the roundtable “Women in Media and in the Cinema” of the 70th Berlinale – Berlin International Film Festival 2020.

Equipe Team

Equipe

Equipe

Equipe → **Coordenação**
Team → **Coordination**



Coordenador Geral
General Coordinator

Bruno
Hilário



Coordenadora de Programação e Curadoria
Programming Head and Curator

Ana
Siqueira



Coordenador de Produção
Head of Production

Matheus
Antunes



Coordenadora Editorial
Editorial Coordinator

Glaucia
Cardoso
Vale



Produtor de Programação e Cópias
Programming and Prints Producer

Matheus
Pereira

Equipe → Produção
Team → Production



Produtora
Producer

Alessandra
Veloso



Produtora de Convidados
Guest Producer

Mariana
Takamatsu

362



Produtora Editorial
Editorial producer

Layla
Braz



Assistente de Produção
Production Assistant

Josi
Santos



Assistente Editorial
Editorial Assistant

Marina
Barros



Produtora - Cine Humberto Mauro
Producer - Cine Humberto Mauro

Mariah
Soares



Suporte Administrativo
Administrative Support

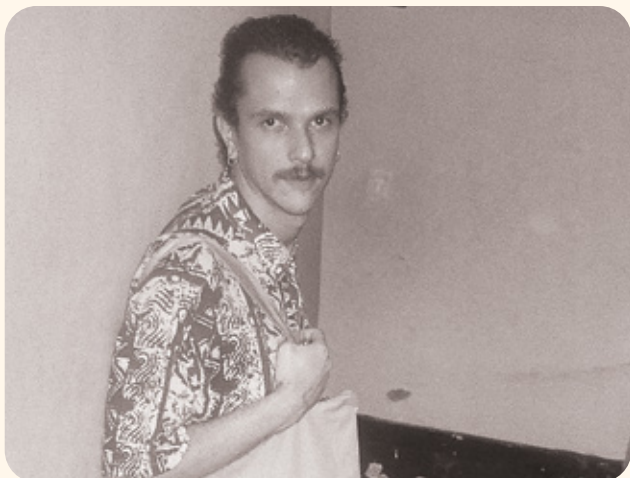
Roseli
Miranda



Autoração Digital, Tradução e Legendagem
Digital Authoring, Translation and Subtitles

Júlio
Cruz

Equipe → Produção
Team → Production



Autoração Digital, Tradução e Legendagem
Digital Authoring, Translation and Subtitles

Vitor
Miranda



Projecionista
Projection Staff

Wilson
Brant

364



Assistente de projeção
Projectionist Assistant

Gabriel
Santiago

Equipe → **Arte**
Team → **Art**



Vinheta e Ensaio Fotográfico
Promotional Video and Photoshoot

**Daniel
Silva**



Vinheta e Ensaio Fotográfico
Promotional Video and Photoshoot

**Lucas
Morais**



Identidade Visual, Design Gráfico e Vinheta
Visual Identity, Graphic Design and Promotional Video

**Aruan
Mattos**



Identidade Visual, Design Gráfico e Vinheta
Visual Identity, Graphic Design and Promotional Video

**Yasmin
Moura**

Prêmio Awards

Prêmios

MOSTRA COMPETITIVA INTERNACIONAL

O melhor curta-metragem, escolhido pelo júri oficial, recebe:

-Prêmio de melhor curta-metragem de R\$5.000,00

-Troféu Capivara – 23° FestCurtasBH

MOSTRA COMPETITIVA BRASILEIRA

O melhor curta-metragem, escolhido pelo júri oficial, recebe:

-Prêmio de melhor curta-metragem de R\$5.000,00

-Troféu Capivara – 23° FestCurtasBH

MOSTRA COMPETITIVA MINAS

O melhor curta-metragem, escolhido pelo júri oficial, recebe:

-Prêmio de melhor curta-metragem de R\$5.000,00

-Troféu Capivara – 23° FestCurtasBH

JÚRI POPULAR

O curta-metragem mais votado recebe:

-Prêmio de melhor curta-metragem de R\$3.000,00

-Troféu Capivara – 23° FestCurtasBH

INTERNATIONAL COMPETITION

The best short film, chosen by the official jury, receives:

- Best Short Film Prize of R\$5.000,00

- Capivara Trophy – 23rd FestCurtasBH

BRAZILIAN COMPETITION

The best short film, chosen by the official jury, receives:

- Best Short Film Prize of R\$5.000,00

- Capivara Trophy - 23rd FestCurtasBH

MINAS COMPETITION

The best short film, chosen by the official jury, receives:

- Best Short Film Prize of R\$5.000,00

- Capivara Trophy - 23rd FestCurtasBH

POPULAR JURY

The short film with the most votes receives:

- Best Short Film Prize of R\$3.000,00

- Capivara Trophy - 23rd FestCurtasBH

Índice Por Filme

Index By Film

#

5 FITAS 91

60 ÓRA 73

A

ABDUÇÃO 51

ACESSO 36

A COMUÑÓN DA MIÑA PRIMA ANDREA 63

AINDA TE AMO DEMAIS 41

À LA RACINE 110

ALISA 25

AL MOTOCICLISTA NO LE CABE LA FELICIDAD EN EL TRAJE 20

ANINSRI DAENG 20

ANO 2020 48

A SENTENÇA 37

A SÚSSIA 114

AS VEZES QUE NÃO ESTOU LÁ 36

AU-DELÀ D'UNE LISIÈRE 86

A ÚLTIMA VALSA 39

AURORA 113

AZULSCURO 47

B

BÉMOL 86

BOSQUECITO 87

BÚFALA 33

BÜYÜK İSTANBUL DEPRESYONU 24

C

CILAOS 121

COLMEIA 38

COMO RESPIRAR FORA D'ÁGUA 35

CÔMPITO 108

CORPAS 81

D

DANBI 21

DEEP DOWN TIDAL 108

DELIRAR O RACIAL 62

DÉMAYÉ 14

DÉMAYÉ 110

DINHEIRO 95

DIVINO, CAMINHO E SONHO 121

DOIS 47

DREAMS UNDER CONFINEMENT 28

F

FAÇO MINHAS LINHAS 42

FARRUCAS 77

FARTURA 14

FARTURA 107

FIÇÕES SÔNICAS 109

FIELD NOTES 115

FLOR DE MURURÉ 81

FLUID FRONTIERS 114

FÔLEGO 63

FORRANDO A VASTIDÃO 40

FRONTEIRA 37

G

GARGAÚ 34

GUAHU'I GUYRA KUERA 78

I

IRANI BAG 23

ITCHY THE CAMEL: RAKES 85

ITCHY THE CAMEL: TENNIS 85

I WANT TO RETURNRETURN RETURN 22

J

JAMARY 78

K

KINDAH 115

L

LAFWA 109

LA MÉMOIRE DU SANG 111

LA SAVEUR DES MANGUES DE MIRANA 79

LATA 72

LE RETOUR D'UN AVENTURIER 112

LES TISSUS BLANCS 21

LIGHTNING DANCE 15

LIGHTNING DANCE 116

LINHA CRUZADA 60

M

MADA OU L'HISTOIRE DU PREMIER HOMME 111
MAGNÉTICA 98
MALEMBE 27
MAY JUNE JULY 19
MEUS SANTOS SAÚDAM TEUS SANTOS 33
MINHA NUVEM 49
MISHOU 87
MON IRIS 27
MOONSCAPE 19
MUITA HISTÓRIA PRA CONTAR 51

N

NAYA - DER WALD HAT TAUSEND AUGEN 59
NOIR-SOLEIL 97
NOTES FOR DÉJÀ VU 28
NUNCA PARE NA PISTA 42

O

OBATALA FILM 117
OB SCENA 26
OJIICHAN 24
O KARAOKÊ DE ISADORA 89
O LABIRINTO DE BERNARDA 50
OLHO ALÉM DO OUVIDO 96
OLHOS DE ERÊ 88
ONDE A FÉ TEM NOS LEVADO 41
ONDER HET WITTE MASKER: DE FILM DIE HAESAERTS HAD KUNNEN
MAKEN 22
O QUE NÃO SE VÊ 61
O SUPOSTO FILME 60

P

PALAVRA GRANDE 90
PARA AS GERAÇÕES QUE VIERAM ANTES DE MIM 49
PAS DE TITRE 97
PHASE SPACE 120
PHILLIS WHEATLEY 15
PHILLIS WHEATLEY 112
POSLE POTOPA 72
PRAIA DOS TEMPOS 40

PSIE POLE 96

PUSH THIS BUTTON IF YOU BEGIN TO PANIC 95

Q

QUANTUM CREOLE 116

R

RUA ATALÉIA 50

S

SAD FAGGOTS + ANGRY DYKES CLUB 80
SARIRA 25
SER FELIZ NO VÃO 64
SERPENT RAIN 113
SHELLY BELLY INNA REAL LIFE 117
SOUP 89
SUELLEN E A DIÁSPORA PERIFÉRICA 48

T

TENGAN CUIDADO AHÍ FUERA 26
TEREZA JOSÉFA DE JESUS 39
THE PEEPUL TREE 73
THE PROBLEM OF THE HYDRA 62
TIME DE DOIS 79
TOO BIG DRAWING 90
TRACING UTOPIA 80
TRAVA MINGUANTE, TRAVA CRESCENTE 107
TUDO QUE EU PODIA FAZER ERA CHORAR 77

U

UM DE VERMELHO E UM DE AMARELO 61
UM TRANSE DE DEZ MILÉSIMOS DE SEGUNDOS 38
UN KILOMÈTRE À PIED 88

V

VÊNUS DE NYKE 64
VOCÊ JÁ TENTOU OLHAR NOS MEUS OLHOS? 35

W

WASH. RINSE. REPEAT. - LETTER FROM A DRONE SENSOR 59

Y

YÂY TU NŨNĀHĀ PAYEXOP: ENCONTRO DE PAJÉS 34

Índice Por Diretor

Index By Director

A

AISHA BRUNNO 50
ÁKOS SAUFERT 73
ALBERTO GRACIA 26
ALEKSEY SUKHOV 25
ALEXANDRA MYOTTE 97
ALISHA TEJPAL 72
ANAILSON FLORES 78
ANA PI 121
ANDERS BEER 85
ANDRÉ ANTÔNIO 64
ANDRÉ NOVAIS OLIVEIRA 50
ANDRÉ SANTOS 79
ANDRÉ SRUR 39
ANNABELLE ABDUL 27
ARJUNA NEUMAN 113
ARTHUR ALMEIDA 81
ARTHUR B. SENRA 95

B

BEGÊ MUNIZ 78
BEIBITY FLORES 78
BRANDÁN CERVIÑO 63
BRUNA SCHELB CORRÊA 96
BRUNO RIBEIRO 34

C

CAMILA MACEDO 42
CAMILO RESTREPO 121
CATARINA DE SOUSA 80
CECILIA BENGOLEA 15
CECILIA BENGOLEA 116
CECILIA BENGOLEA 117
CHRISTOPHER HARRIS 28
CLELSON AMARÍLIA RICARTE 78
COLECTIVO LOS INGRÁVIDOS 28
COLETIVO OLHARES (IM)POSSÍVEIS 48

D

DANDARA DE MORAIS 36
DANDARA DE MORAIS 77
DANIEL SOUZA FERREIRA 51
DAVI PONTES 62
DENISE FERREIRA DA SILVA 113
DIÓGENES MUNIZ 60

E

ELOM 20CE 111
ELSA ROSENGREN 22
EPHRAIM ASILI 114
EPHRAIM ASILI 115
EVANDRO CAIXETA 47
EVANDRO KBU 42
EVERLANE MORAES 113

F

FILIPA CÉSAR 116
FILIPE BRETAS LUCAS 49
FLÁVIA CORREIA 41
FR4AD 61

G

GABRIEL BÖHMER 95
GABRIEL HERRERA 20
GENADZI BUTO 90
GM 61
GRACE PASSÔ 109
GUILHERME JARDIM 47

H

HERALDO DE DEUS 91
HIGOR GOMES 40

I

IAN DE LA ROSA 77

J

JAE WOONG MOON 21
JAMILE CAZUMBÁ 38
JESSICA CANDAL 42
JHONLAILSON GOMES ALMEIDA 78
JHON MALISON 78
JOÃO GILBERTO LARA 47
JOEL WANEK 120
JOMALIS FRANCO GOMES 78
JÚLIA FÁVERO 35
JULIA LEITE 36

K

KAROLIN TWIDDY 89
KATIA CAFÉ-FÉBRISSEY 110
KEVIN JEROME EVERSON 19
KLÊLO 14
KLÊLO 110
KULUMYM-AÇU 14
KULUMYM-AÇU 107

L

LAURA COGGIOLA 37
LAURA CRUCIANI 86
LAURENT PANTALÉON 111
LI MINGYANG 25
LIPE CANÊDO 61
LORRIS COULON 79
LUAN MANZO 88
LUAN SANTOS 40
LUCAS H. ROSSI DOS SANTOS 64
LUCAS TÉTRY-RIVIÈRE 23
LUCRÉCIA DIAS 114
LUIS ARNÍAS 27
LUIS BOCCHINO 96

M

MAIJA TAMMI 62
MAÍRA CAMPOS 37
MANOELA ZIGGIATTI 90
MANO JHOW 42
MARCELO LIN 51
MARCO ARRUDA 98
MARCOS CORRÊA 81
MARIE LARRIVÉ 97
MARYAM TAFKORY 23
MATHIEU GEORIS 88
MATTHIAS DE GROOF 22
MAURÍCIO CHADES 38
MICHALINA MUSIALIK 96
MILEN VITANOV 87
MOLY KANE 21
MOMOKO SETO 24
MONA BENYAMIN 19
MOUSTAPHA ALASSANE 112

N

NESANET TESHAGER ABEGAZE 15
NESANET TESHAGER ABEGAZE 112
NETO ASTÉRIO 41
NICA BURI 107
NICK TYSON 80

O

OANA LACROIX 86

P

PALOMA ORLANDINI CASTRO 26
PAULA ALBUQUERQUE 59
PAULETE LINDACELVA 108

PAULINA MURATORE 87
PAULO ABREU 61
PIERRE-HUGHES DALLAIRE 85
PRISCILA DUQUE 81
PRISCILA REZENDE 49

R

RAFAEL CONDE 60
RATCHAPOOM BOONBUNCHACHOKE 20
RENATA DOREA 48
RODRIGO ANTONIO 33

S

SAMUEL COSTA 39
SÁVIO LEITE 95
SEBASTIAN MULDER 59
SEBASTIAN WIEDEMANN 117
SIMONE LAGRAND 14
SIMONE LAGRAND 110
SOFIA BADIM 63
SONJA FELDMEIER 73
SUELI MAXAKALI 34

T

TABITA REZAIRE 108
THAMIRES VIEIRA 42
THIAGO B. MENDONÇA 89
TIAGO FELIPE 35
TOTHÍ DOS SANTOS 33

V

VAGNER GOMES 78
VASHTI HARRISON 115
VICTORIA NEGREIROS 35
VILMA MARTINS 91
VINÍCIUS FOCKISS 47
VIQ VIÇ VIC 80
VLADIMIR EYSNER 72

W

WALLACE FERREIRA 62

Y

YANNIS SAINTE-ROSE 109

Z

ZEYNEP DILAN SÜREN 24

GOVERNO DO ESTADO DE MINAS GERAIS

Governador do Estado de Minas Gerais

Governor of Minas Gerais

ROMEU ZEMA NETO

Vice-Governador do Estado de Minas Gerais

Vice-Governor of Minas Gerais

PAULO EDUARDO ROCHA BRANT

Secretário de Estado de Cultura e Turismo de Minas Gerais

State Culture and Tourism Secretary of Minas Gerais

LEÔNIDAS OLIVEIRA

Secretário de Estado Adjunto de Cultura e Turismo de Minas Gerais

State Culture and Tourism Assistant Secretary of Minas Gerais

BERNARDO SILVIANO BRANDÃO

Subsecretário de Estado de Cultura de Minas Gerais

State Culture Undersecretary of Minas Gerais

MAURÍCIO CANGUÇU PEREIRA

FUNDAÇÃO CLÓVIS SALGADO

Presidente

President

ELIANE PARREIRAS

Diretora de Relações Institucionais

Director of Institutional Relations

CRISTINA SCHIRMER

Diretora de Planejamento, Gestão e Finanças

Director of Planning, Management and Finances

MARINA EMEDIATO

Diretora Do Centro De Formação Artística E Tecnológica - Cefart

Director of Cefart - Center for Arts and Technology Training

MARTA GUERRA

Diretora Cultural

Cultural Director

LUCIANA SALLES

GERÊNCIA DE CINEMA

CINE HUMBERTO MAURO OFFICE

Gerente

Manager

BRUNO HILÁRIO

Produção

Producer

MARIAH SOARES

Projeção

Projection Staff

CENTAURO

WILSON BRANT (Projeccionista / Projectionist)

Suporte Administrativo

Administrative Support

ROSELI MIRANDA

ASSESSORIA DE COMUNICAÇÃO SOCIAL

PRESS OFFICE

Assessora-chefe de Comunicação Social

Chief Advisor of Social Communication

JÚNIA ALVARENGA

Assessoria de Imprensa

Press office

THAMIRIS REZENDE (Coordenadora / Coordinator)

DANIEL HELVÉCIO (Jornalista / Journalist)

MARIA ELIANA GOULART (Revisora Editorial / Publishing Proofreader)

PAULO LACERDA (Fotógrafo / Photographer)

Design Gráfico

Designers

CLÉRIO RAMOS (Coordenador / Coordinator)

ÂNGELA PERES (Designer)

LUCIANA CAMPELLO (Designer)

Mídias Digitais

Social Media

CAROL MARQUES (Coordenadora / Coordinator)

ROMANO COMUNICAÇÃO

Edição de Vídeo

Video Editor

MARCO TÚLIO ULHÔA

ASSOCIAÇÃO PRÓ-CULTURA E PROMOÇÃO DAS ARTES - APPA

Presidente

President

FELIPE VIEIRA XAVIER

Vice-Presidente

Vice-President

ANDRÉ LACERDA

Diretor Financeiro

Director of Finances

GUILHERME DOMINGOS

Superintendente de Auditoria

Internal Auditor

AGOSTINHO RESENDE NEVES

Assessora Financeira

Financial Adviser

PÂMELA PERDIGÃO

Coordenadora Executiva

Executive Coordinator

ERIKA ZILLER

Gerente de Projetos

Project Manager

LUCIANA VELOSO

Produtora Cultural

Cultural Producer

LUIZA THEREZO

Analista Financeira

Financial Analyst

ANDRÉIA SANTOS

**23º FESTIVAL INTERNACIONAL DE CURTAS DE
BELO HORIZONTE**
*23rd BELO HORIZONTE INTERNATIONAL SHORT
FILM FESTIVAL*

Coordenador Geral
General Coordinator
BRUNO HILÁRIO

Coordenadora de Programação e Curadoria
Programming Head and Curator
ANA SIQUEIRA

Coordenador de Produção
Head of Production
MATHEUS ANTUNES

Coordenadora Editorial
Editorial Coordinator
GLAURA CARDOSO VALE

376

Produtor de Programação e Cópias
Programming and Prints Producer
MATHEUS PEREIRA

Produtora
Producer
ALESSANDRA VELOSO

Produtora de Convidados
Guest Producer
MARIANA TAKAMATSU

Produtora Editorial
Editorial Producer
LAYLA BRAZ

Assistente de Produção
Production Assistant
JOSI SANTOS

Assistente Editorial
Editorial Assistant
MARINA BARROS

Identidade Visual e Design Gráfico
Visual Identity and Graphic Design
UAUÁ ESTÚDIO
ARUAN MATTOS
YASMIN MOURA

Troféu Capivara
Capibara Trophy
UAUÁ ESTÚDIO

Assessoria de Imprensa e Redes Sociais
Press Office and Social Media
ETC COMUNICAÇÃO

Vinheta
Promotional Video
ANDARIN FILMES
DANIEL SILVA
LUCAS MORAIS
UAUÁ ESTÚDIO
ARUAN MATTOS
YASMIN MOURA

Autoração Digital, Tradução e Legendagem
Digital Authoring, Translation and Subtitling
HATARI FILMES
JULIO CRUZ (Coordenador / Coordinator)
VITOR MIRANDA (Coordenador / Coordinator)
AILIDE RONDON (Tradutora / Translator)
FRANCISCO GRYNBERG (Tradutor / Translator)
MARIAH SOARES (Tradutora / Translator)
MARTA SAFANETA (Tradutora / Translator)
PONTA DE ANZOL FILMES (Tradutor / Translator)

Assistente de Projeção*Projectionist Assistant***GABRIEL SANTIAGO****Medidas de Acessibilidade***Accessibility***SCRIPTUS COMUNICAÇÃO****Plataforma de Exibição***Streaming Platform***CENTO E OITO****Transmissão Ao-Vivo***Live Broadcasts***HATARI FILMES****Tradução Simultânea***Simultaneous Interpretation***TRADUSOM****CHARLES BACON** (Coordenador / Coordinator)**NINA DE MELO FRANCO** (Intérprete / Interpreter)**LEONARDO ASSIS** (Intérprete / Interpreter)**PATRÍCIA LORETO** (Intérprete / Interpreter)**Interpretação de LIBRAS***Brazilian Sign Language Interpretation***SEM RUMO****GIORDANO LIMA** (Coordenador / Coordinator)**FLÁVIO MAIO** (Intérprete / Interpreter)**ROSANE LUCAS** (Intérprete / Interpreter)**SORAIA VIEIRA** (Intérprete / Interpreter)**Comissão de Seleção***Selection Committee***ALESSANDRA BRITO****BRUNO GALINDO****ÉRICO OLIVEIRA****FABIO RODRIGUES FILHO****FELIPE CARNEVALI DE BROT****JOÃO DUMANS****LORENNA ROCHA****PAULA SANTOS****RITA VÊNUS****VANESSA SANTOS****Curadoria da Mostra Especial***Special Section Curatorship***ANA SIQUEIRA****ANTI RIBEIRO****TATIANA CARVALHO COSTA****WALLY FALL****CATÁLOGO***CATALOG***Organizadores***Organizers***ANA SIQUEIRA****BRUNO HILÁRIO****GLAURA CARDOSO VALE****MATHEUS ANTUNES****MATHEUS PEREIRA****Tradução***Translation***SMART TRADUÇÕES TÉCNICAS****Revisão português***Portuguese Proofreading***LUCAS MORAIS****MARIA FERNANDA MOREIRA****Diagramação***Diagramming***ARUAN MATTOS****YASMIN MOURA**

Agradecimentos/ Acknowledgements

FestCurtasBH2021

378

AMILCAR PACKER
ANA PI
ANDERSON GONÇALVES
ANITA KAWASAKI
ANTI RIBEIRO
AMARANTA CÉSAR
ARIANA NUALA
ARJUNA NEWMAN
CAMILO RESTREPO
CÉCILE MEYER-CASES (ARGOS FILMS)
CECILIA BENGOLEA
CHICO DUB
CHRISTOPHER HARRIS
CINÉMATHÈQUE AFRIQUE
DANIEL LOUREIRO
DÉNËTEM TOUAM BONA
DENISE FERREIRA DA SILVA
EDGAR KANAYKŌ
EDIMILSON DE ALMEIDA PEREIRA
ELIF TEMIZKAN
ELOM 20CE
EMILY MARTIN (VIDEO DATA BANK)
EPHRAÏM ASILI
EVERLANE MORAES
FILIPA CÉSAR
FORUMDOC.BH
GRACE PASSŌ
HAWAD
HÉLÈNE CLAUDOT
INSTITUTO MARLIN AZUL
IZABEL DE FÁTIMA CRUZ MELO
JOEL WANEK
JULIANO GOMES
KATHIA CAFÉ-FÉBRISSEY
KLËLO
KULUMYM-AÇU
LAURA DE SOUZA

LAURENT PANTALÉON
LÉO GONÇALVES
LUCAS KOSINSKI (OLHAR DE CINEMA)
LÚCIA RAMOS MONTEIRO
LUCIANA DE OLIVEIRA MATOS CUNHA (BIBLIOTECA DA ESCOLA DE BELAS
ARTES DA UFMG)
LUCRÉCIA MOURA
LUIS FERNANDO MOURA
LUIZA FONSECA
MARCELA BONFIM
MOACIR DOS ANJOS
NESANET TESHAGER ABEGAZE
NICA BURI
NICOLE BRENEZ
OLIVIER MARBOEUF
PAULETE LINDACELVA
PHILIPPE MAKANY
RAFAEL RG
RAFAEL OLIVEIRA
RENATA FONSECA
RICARDO ALEIXO
ROGÉRIO LOPES
SEBASTIAN WIEDEMANN
SIMONE LAGRAN
SUELI MAXAKALI
TABITA REZAIRE
TATIANA CARVALHO COSTA
THOMAS SPARFEL
UIARA AZEVEDO
VASHTI HARRISON
VINCENT NÉDÉLÉC
WALLY FALL
WELLINGTON CANÇADO E RENATA MARQUEZ (PISEAGRAMA)
WILTON BERNARDINO
YANNIS SAINTE-ROSE
YVES MAHÉ



“Se nos perguntarmos, onde está a escola? A escola está em todos os lugares, porque ela são e estão dentro das próprias pessoas. Entre o barro, o jenipapo e o giz”. (Célia Xakriabá)

FOTO/PHOTO: EDGAR KANAYKÓ XAKRIABÁ



“If we ask ourselves, where is the school? The school is everywhere, because it is within the people themselves. Between clay, genipapo and chalk”. (Célia Xakriabá)

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Biblioteca da Escola de Belas Artes da UFMG, MG, Brasil)

F418f Festival Internacional de Curtas de Belo Horizonte (23. : 2021)
23. FestCurtasBH : Festival Internacional de Curtas de Belo Horizonte = 23. FestCurtasBH : Belo Horizonte International Short Film Festival / Ana Siqueira ... [et al.] (organizadores). – ed. única. – Belo Horizonte : Fundação Clóvis Salgado, 2021.
378 p. : il. ; 21 cm.

Outros organizadores: Bruno Hilário, Glaura Cardoso Vale, Matheus Pereira e Matheus Antunes.

Texto em português com tradução em inglês.

ISBN 978-85-66760-58-3 (impresso)

ISBN 978-85-66760-57-6 (on-line)

1. Festivais de cinema – Belo Horizonte (MG). 2. Curta-metragem. 3. Documentário (Cinema). 4. Cinema brasileiro. 5. Cinema – Catálogos. I. Siqueira, Ana. II. Fundação Clóvis Salgado. III. Título. IV. Título: Belo Horizonte International Short Film Festival.

CDD: 791.43098151

Ficha catalográfica elaborada por Luciana de Oliveira Matos Cunha – Bibliotecária – CRB-6/2725



LEI ESTADUAL
DE INCENTIVO
À CULTURA
CA 2018.13609.0068

Patrocínio Master



Patrocínio Ouro



Patrocínio Bronze



Apoio



Correalização



Incentivo



CULTURA



Realização



GOVERNO
DIFERENTE.
ESTADO
EFICIENTE.



