



About The Flaherty

The Flaherty's mission is to bring Socratic dialogue to the moving image, fostering collective inquiry, exchange, and introspection. Propelled by a desire to upend entrenched norms and unequal power dynamics, we champion new models of nonfiction filmmaking, curating, and theorizing. We cultivate an ever-expanding community of filmmakers, scholars, curators, and cinephiles around a shared belief in the transformative, world-building power of independent nonfiction cinema.



2021 Flaherty Seminar Programmer

Janaína Oliveira

2021 Flaherty Seminar Staff

Samara Chadwick – Executive Director
Sarie Horowitz – Program Director
Anto Astudillo – Program Coordinator
Mary Ellen Pelzer – Interim Executive Director
Felicity Palma – Fellows Coordinator
Dessane Lopez Cassell – Fellows Coordinator
Anne de Mare – Grant Writer
Shiyang Yiang – Archivist
Bailey Synclaire – Social Media Coordinator
William Plotnick – Video Intern
Madeline Plotnick – Graphic Design Intern
Shu Wang – Social Media Intern

The 2021 Flaherty Board of Trustees

Ruth Somalo – President
Ariella J. Ben-Dov – co-Vice President
Jonathan Marlow – co-Vice President
Ted Kennedy –Treasurer
Nicholas Elliott – Secretary
Jamie Dobie
Kevin Jerome Everson
Simone Leigh
Jason Livingston
Pablo de Ocampo
Adam Piron
Juana Suárez
Genevieve Yue



Fellows list

Film and Video Sources

Guest Artists

Credits

Film Synopses

Editors' foreword

02

03

On opacity and film culture
/ JANAÍNA OLIVEIRA

01

Introduction
/ SAMARA CHADWICK

04

The opacity of grief
/ TINA CAMPT

05

Interview #1
/ GRACE PASSÔ interviewed by
CHRISTOPHER HARRIS

06

Implicancy Ψ crossroads: notes
on a cosmopoetics of spiral time
/ TATIANA CARVALHO COSTA

07

Interview #2
/ ATHI-PATRA RUGA interviewed
by YELEN COHEN

08

Ritualizing the Evidences:
Tikmū'un cinema, spirit-peoples,
and the chants of a world that
"is over but doesn't end"
/ AMARANTA CÉSAR

About the Flaherty



I LEAPT INTO OPACITY SO QUICKLY I LEFT MY ARMOR BEHIND.

The armor of a worldview in which I was oriented and sturdy beyond my means.

Or perhaps this armor sublimated. A weight lifted I hadn't noticed I'd been holding. Solids into shards, into spirals, into air. Vibrant, alert, adrenaline: this air shifted with other realities, uncoiled from a knot of anticipation that was so familiar to me. Soft insides were now points of contact and curiosity sticky with the possibility of being transformed.

Due to contagion in our actual air, Opacity was held online. We gathered, 400+ of us, in a space designed for commingling everything but our pathogens: our ideas, our sensations, our realities, our griefs, joys, and experiences of the world.

At the bright core of Opacity was the sheer force of Janaína Oliveira's intuition. A pandemic raged; hers was the only annual Flaherty Film Seminar to be interrupted in sixty-six years. Over two years of collapsing options, she remained tethered to a somatic knowledge of how the experience would feel. In Opacity, Janaína paid homage to her ancestors, her influences, her spirituality, and to the fervor of her practice. She built a world steeped in a politics of créolité, interconnectivity, fantasy, furor, and care across time and space.

OPACITY

Films were not presented as closed objects, but rather as kinetic entities, vectors, electric with ideas. In the orbit of online, spatial dynamics shifted: what was center folded outwards; peripherals spiraled inwards. People who were used to feeling safe and oriented were uproariously unsettled. Quieter/quieted worlds and worldviews held court. The loudest became listeners.

We were transformed.

Samara Chadwick
Executive Director, The Flaherty

WITH THIS CATALOG, WE INVITE
YOU TO SPIN AND SPIRAL

— to join a collective experience of moving together, attuned to our disparate rhythms. Opacity, as Janaína orchestrated it for us, was born out of a strong sense of spiritual and cinematic choreography. The program invited us into its form: a spiral—an infinite, unending loop of movement that pushed us to return to various points from ever-shifting vantage points.

By its very design, the spiral embodies a Glissantian spirit of opacity. Each point is transformed into neither exit nor arrival; its contours change course constantly, refusing to have their essence captured. Every piece written, spoken, sung, or whispered for this catalog was energized by the conversations that unfolded during the Seminar. At a time when the safest way to gather was through screens from disparate locations around the globe, we found a sense of virtual communion and struck our own rhythms.

We hope you find a place for yourself among the transference of these rhythms to the page—their expansions of the body, invocations of avatars, chanted cartographies, nonlinear senses of time and so much more.

Please join and move with us.

—Carol Almeida and Dessane Lopez Cassell,
Opacity Editors



ON OPACITY AND FILM CULTURE

Humanity is perhaps not the “image of man” but today the ever growing network of recognized opaque structures.
Édouard Glissant¹

IT IS CURIOUS to look retrospectively at a curatorial creation process. Especially a process that lasted for two years, intersected with a global pandemic and, because of it, transformed an event founded on the face-to-face sharing of bodies into an activity displaced to the virtual environment. At the outset, I discard here any intention to locate a specific moment when everything would have started to unfold in the Opacity curatorial proposal for the 66th edition of the Flaherty Seminar. This is because—and this is one of the fundamental reflections present in the notion of opacity as formulated by the Martinican writer Édouard Glissant—the genealogical search for unity is out of the question. Here we opt for the forest over the tree, for the multiple crossroads over the marked road, for the wefts that make up the weaving over the single strand of yarn, for the wandering over staying put.

13

1. Édouard Glissant, *Caribbean Discourse: Selected Essays*, trans. J. Michael Dash (Charlottesville: University Press of Virginia, 1989), 133.

But how, then, does one walk through this forest, or this “jardin créole” (creole garden), as Glissant says, of unpredictability?² Well, as through all places, by traces, by possible traits. I start thinking about the curatorial proposal in relation to the

2. For Glissant, the Western way of thinking, structured in the idea of genealogy, of a family tree, configures a system based on modes of exclusion of the other. Alternatively, he proposes the image of a creole garden, marked by the unpredictable branching of trees and their roots, which can also be seen as a protective network for those who enter it. See Édouard Glissant, *Poétique IV : Traité Du Tout-Monde* (Paris: Éditions Gallimard, 1997).

3. See Patricia R. Zimmerman and Scott MacDonald, *The Flaherty: Decades in the Cause of Independent Cinema* (Bloomington: Indiana University Press, 2017), 48.

4. “As an invitation for displacement or provocation, it points to an open future, to cultural, formal, aesthetic freedoms, where questioning is prioritized over finding answers,” as written in the curatorial statement released in early 2020 when the theme of the Seminar became public.

5. Campt says: “Édouard Glissant’s concept of opacity was not intended to describe my aunt’s whisper or my dad’s hum—but it does. It was not intended to describe the grief that accompanies my loss or the incapacity of others to understand or inhabit it. It was not articulated to describe the depth of feeling that I share—and yet can never possibly fathom—as one of the hundreds of thousands of people who have sustained equivalent, yet exceptional, permanently distinctive losses before, during, and in a future moment beyond the ongoing state of emergency we call the pandemic. And yet ... and still ... it does.”

general structure of the Seminar. Frances Flaherty, in outlining the meetings that gave rise to the Seminar, inaugurates a formative or even pedagogical gesture in the ways of thinking about cinema, based mainly on the idea of non-preconception. For Frances, as we know, accessing the films without prior preparation could open an ideal door for the reflections and debates that independent documentary cinema required. However, according to Patricia Zimmerman and Scott MacDonald, in recent years non-preconception has been interpreted not as a pedagogical practice but as a programming practice.³ From my point of view, even as a programming practice, its assumption works in a pedagogical way. Specifically in relation to Opacity, the fact that the public did not have prior knowledge of the programs or the guest artists corroborated the invitation for displacement, aimed at the possibilities of thinking about—and together with—other film cultures present in the formulation of the proposal.⁴

To paraphrase Tina Campt’s ravishing anti-keynote for the Seminar—which is published in its entirety in this catalog—although the notion of opacity as formulated by Glissant is not directed at the cinema nor an attempt to describe any discussion of film culture, “and yet ... and still ... it does.”⁵ Similarly, in other contexts, the themes of créolité and creolization were not necessarily related to the field of curatorship in visual arts, but became central to Okwui Enwezor’s reflections in the elaboration of Documenta 11, in the parts that took place in St. Lucia in 2002.

Enwezor’s work, in general and specifically with Documenta, is one of the primary inspirations for my curatorial practices. What made Campt’s speech even more special was that, in a certain way, it brought Enwezor to the Seminar through Carrie Mae Weems’s short film, made in tribute to him, which screened at the end of Campt’s presentation.⁶

Brought to the universe of film culture, the notion of opacity worked as a “prompt,” as Katherine McKittrick says, an invitation to the displacement of hegemonic ways of experiencing the works, either in relation to their aesthetic and narrative propositions, or regarding geographical positionalities.⁷ In the curatorial proposal, opacity called for the exploration of non-linear perceptions and reflections, also seeking to take full advantage of the fact that the Seminar would take place online, outside its familiar environment, the cinema room. Opacity worked as spiral lines that wove connections, not only between the films, but also between the programs. Thus, it reflected and fabulated on presents, pasts, and futurities, on the constant tension of the relations between centers and margins.

Here, it is important to highlight the spiral image. It is a movement that manifests both the epistemological refusal of a way of understanding—whose premise is the transparency or decoding of what is not understood—and the juxtaposition of the temporalities and territorialities present in the films. With a spiral-shaped narrative composition—that is, gesture-shaped

repetition, different in each of the eighteen sessions (if we include Campt’s opening)—Opacity’s programming sought to create the possibility of experiencing the works of the guest artists, in their irreducible singularities, within a weave of relationships. The intention was to pave the way for understandings, formulations, sensations, and, above all, dialogues that could avoid the reductionisms that characterize Western ways of understanding. Transposed to the programming dynamics, the notion of opacity did not constitute a narrative arc for the progression of the programming, or a thesis that developed over the days in each session and that would give meaning to everything. Opacity was only

6. I emphasize here that in the conversations that resulted in Campt’s invitation to the Seminar, we talked about Glissant and opacity, but did not mention Enwezor or how he inspired my work as a whole. It was an exciting surprise to see him in that screening’s context. There is definitely no coincidence at the forest crossroads.

7. “Put succinctly, opacity is structured through and brings all kinds of knowledge; it is a method and reading practice that enables lessons, clues, and prompts, about how we might collectively live through and resist white supremacy.” Katherine McKittrick, “Dear April: The Aesthetics of Black Miscellanea,” *Antipode* 54, no. 1 (2022): 6.

a single statement repeated, in different ways, presented as an invitation for displacement of the consolidated ways of thinking about cinema, or even as the desire to let go of cinematographic canons. A desire that exists in latent form and that aspires to the transformation of the imaginaries, not only of the cinema but of the world.

Opacities can coexist and converge, weaving fabrics. To understand these truly one must focus on the texture of the weave and not on the nature of its components. For the time being, perhaps, give up this old obsession with discovering what lies at the bottom of natures. There would be something great and noble about initiating such a movement, referring not to Humanity but to the exultant divergence of humanities.⁸

Finally, in hindsight, I want to highlight the experience of meeting the public as another fundamental element of Opacity. Among the generous feedback I received on the program after the Seminar, perhaps a comment about the surprise of each session moved me the most, from the perspective of someone who carried out this long and solitary curatorship. At the end of last year, in response to a publication invitation⁹ I spoke with the critic and curator Kênia Freitas, who was at the Seminar as a member of the fellows program. Freitas drew attention to the fact that the non-preconception composition, in this weave of opacities, was able to amplify the dimensions of the unpredictable in the sessions. This moved me because there were many gambles present in the programming composition (whose combinations could be thematic, imagetic,

rhythmic, sonic, discursive, affective, or even vibrational). There was the gamble that, even in the online format, the curatorial proposal and the programming would be able to stimulate reflections and debates with some level of intimacy.¹⁰ And the gamble that, instead of being just confusing, the polyphony of many voices, languages, and geographies would become a force for dialogues and also for the appreciation of the works.

The immensity of these gambles corresponded to the confidence of all involved

8. Édouard Glissant, *Poética da Relação – Poética III* (Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021), p.220.

9. The interview “Creating roots among the stars: A dialogue on curatorial processes in cinema from the idea of Opacity” will be published in Brazil by Fósforo in the book “Arte e curadoria” (provisional title) organized by Diane Lima.

10. I don’t have words to thank the commitment of Samara Chadwick, Sarie Horowitz, Anto Astudillo, and the programming committee to meet this demand that was so central to me.

in the process. For this reason, I could not finish these brief reflections without infinitely thanking the guest artists (André Novais Oliveira, Arjuna Neuman, Athi-Patra Ruga, Deanna Bowen, Garrett Bradley, Denise Ferreira da Silva, Grace Passô, Isaac Julien, Isael Maxacali, Larissa Sansour, Mark Nash, Morgan Quaintance, Søren Lind, Sueli Maxakali, the Sudanese Film Group—Ibrahim Shaddad, Suliman Elnour, and Eltayeb Mahdi—in addition to Tina Campt, Saidiya Hartman, and Jota Mombaça), the moderators (Abby Sun, Almudena Escobar López, Ashley Clark, Carol Almeida, Christopher Harris, Ela Bitencourt, Greg de Cuir Jr., Juana Suárez, Michael B. Gillespie, Pablo de Ocampo, Shai Heredia, Terri Francis), and the public. Thank you for venturing with me on this path of Opacity, in this forest of roots submerged in seas and stars, for the fulfillment of the desire to exist in other ways with cinema, and not in spite of it.

... *And the Destiny of Earthseed is to take root among the stars.*
Octavia Butler¹¹

11. Octavia E. Butler, *Parable of the Sower* (New York: Grand Central Publishing, 2019), 77.

“OPACITY meets us in moments of ongoing crisis. There will never be another seminar like this (even if the seminar has to do a similar format next year). This was the first and it had the feeling of new, uncomfortable, invigorated life with it. A beautifully structured program allowed for the films to shine.”

Devon Narine-Singh
Opacity Seminar Participant

THE OPACITY OF GRIEF

TINA CAMPT

*In his landmark treatise, **Poetics of Relation**, Édouard Glissant enunciated a nuanced conception of opacity as a force that drives community and allows us to feel across difference while maintaining distinctiveness. The essay that follows was written both in response to the organizer's prompt to reflect on Glissant's idea of the right to opacity as it relates to cinema at a moment of extraordinary uncertainty, but also as a response to the challenges opacity presents for those who embrace it. The invitation to speak at the Flaherty Seminar came at the worst possible time for me. It was a fleeting moment when it felt like the world was emerging from the pandemic that, nevertheless, found me sliding into a hole of personal despair. And in that confounding window of time, opacity was a state I was forced to embrace as both a place of protection, and at the same time, a conduit of connection.*

My remarks at the Flaherty were intended to both enact and articulate some of the frequencies of opacity I grappled with at a fateful moment in my life. I sought to activate them by asking the audience to attend to my narration of opacity by listening rather than looking. I read them under the cover of a blank, black screen broadcast via Zoom. While some found the presentation initially confusing and others embraced it immediately as compelling instantiation of opacity, to be perfectly honest, I would never have been able to present it live on camera. I needed the opacity of sound and a black screen to protect me as the paradoxical conduit of relation Glissant described, which allowed me to connect to an audience of strangers I could neither see nor hear. In this way, opacity provided the bridge I believe he intended (and I needed) it to be—a bridge that allows us access to “that which cannot be reduced, which is the most perennial guarantee of participation and confluence.”

MY AUNT spoke so low it often sounded like she was whispering. But her tone of voice was neither a sign of shyness nor a lack of confidence; my father's favorite sister always knew what she wanted and how best to get it. And her whisper always commanded attention. I share her birthday and part of her name. All of her sisters had a second name, either given or created for them after the fact: Sylvia Jean, Ruby Joan, Gladys Marie. But she didn't. She was gifted no middle name by my grandparents. She was just Ern—Ernestine Campt, later Muhammad.

When Ern was a little girl, she anointed herself with three middle names and my father frequently addressed her using all three: "Ernestine Lavonia Rob-Moore Dewitt Campt!" He would bellow that litany of names at least once (though often multiple times) during our weekly family Zoom calls, when the two of them regularly sparred over who was "older"—a designation that had nothing to do with age. And as my father often pointed out with relish, it was the last of her middle names that his little sister had decided to appropriate from his own.

A year ago, on Thanksgiving Day, Ern said she had a sore throat and wouldn't join us on our holiday call with the extended family. The next day, her daughter took her to the emergency room and she was admitted to the hospital due to her difficulty breathing. The following day she was diagnosed with COVID-19 and transferred to the ICU. Two days later, she passed away in the middle of the night.

It was right around Thanksgiving 2020 that I had begun to hope. I had begun to believe that morning would come with a vaccine. Its arrival was imminent, and I began to think that if we held our breath, if we hunkered down, if we closed the door while the angel of death passed over, we'd make it through unscathed and reemerge into the warm sun of summer. But we didn't. No one did.

The spring of 2021 brought with it a slow thaw of sociality. One by one, my father, my nephew, my sister, other members of my family, and close friends texted photos of our completed vaccination cards or vaccinations in process from hospitals and clinics across the country. Like everyone around us, as the cool of winter transitioned to the warmth of spring, we felt alive and hungry for hugs and visits and laughter and spending precious lost time with one another.

I drove to Washington, DC, to visit my dad exactly two weeks after receiving my second vaccination. He was giddy with the excitement of having both his daughters overlap at our childhood home for two whole days, and he preened with pride and joy as we fussed over and feted him. But he had a cough that worried us. A week after I left, an X-ray found a mass in his left lung. A week later he was diagnosed with stage IV cancer. When I returned at the end of that week, he was unable to walk without assistance. Ten days later, he could barely leave his bed.

He died three and a half weeks after diagnosis. As cancer ravaged my father's lungs, its earliest casualty was his voice. As it waned, he found it difficult to speak above a whisper. But until the very end, my father hummed. Even as his voice faltered and he struggled to speak, he hummed by simply blowing soundless air through pursed lips. I noticed him humming as I wheeled him through the endless corridors of the hospital on one of our many trips for tests and doctors' appointments. At times it sounded more like a whistle, but I recognized it as the pitchless echo of the irrepressible hum I had always heard him perform throughout his daily tasks and chores. It had the same rhythm and the same cadence: a smooth staccato punctuated by pauses followed by reprises. Now, it distracted and calmed him in the face of impending procedures, unknown diagnoses, and an uncertain future. And it calmed me through its familiarity and its capacity to fill space and time with a dull murmur that made me feel like he was guiding my path as always, rather than me wheeling a weak and vulnerable parent through the most frightening experience of his life. I lost the two gentlest people in my life in the space of six months. I lost a gentle whisperer and a sublime hummer.

The whisper and the hum are two of the most underappreciated sonic utterances in the human auditory spectrum. They signify like rustling leaves or the slow, steady rush of moving water. Both my auntie's whisper and my dad's hum made one strain to hear or lean in to listen. Both were befuddling. Why, in the presence of others, would a grown man hum a repeating riff? How could he hum so incessantly and yet never notice it? Why would a wise and worldly woman not assert herself with the volume and tonality equal to the respect and reverence she commanded of those around her?

The opacity of my aunt's whisper lay in her ability to speak almost without using her voice. At times it led people to talk over her without noticing she was speaking. Her scratchy whisper made others ask her to repeat phrases or statements. She greeted such requests with a tut-tut and a wag of her head, a knowing or annoyed smile and a chuckle. But she always persisted. And she often used her whisper strategically to say things her interlocutor was not necessarily supposed to hear, but things she thought needed to be said. Her responses to replication requests in those moments were frequently much more generous than her original statements. My aunt deployed her whisper masterfully, as a weapon and a screen. She used it to screen some out and let others in. It was both a veil and a vehicle for a mischievous sense of humor that she wielded with the precision of a dagger wrapped in velvet. My aunt trafficked in both the sweetness and the stealth of a dangerously disarming southern Black woman who was used to being underestimated, but fully capable of transforming that misperception into a weapon.

My father's hum was, similarly, a shield of opacity that for him served as a beacon and a wedge. It shielded him from loneliness, uncertainty, and fear. It dampened the blows of loss, confusion, and despair. It deflected scrutiny by enveloping him in a tonal curtain of resonant breath. But it was also a beacon that oriented and accompanied him through his everyday routines. It was the wordless music that guided him through both difficult and quotidian times. His hum cut through quiet moments like a wedge of unspoken emotion—sadness, satisfaction, solitude, or simply the focused concentration or determination required to get to the other side of a task or the end of the day. It was never quite clear which emotion he was expressing. His humming never gave us direct access to his state of mind. Like my auntie's whisper, his hum was as much a shield as it was a veil. It was a filter that offered connection without transparency.

whisper: a voicelessness made manifest. hum: a resonant sounding of breath. The opacity of a whisper. The opacity of a hum.

Édouard Glissant's concept of opacity was not intended to describe my aunt's whisper or my dad's hum—but it does. It was not intended to describe the grief that accompanies my loss or the incapacity of others to understand or inhabit it. It was

not articulated to describe the depth of feeling that I share—and yet can never possibly fathom—as one of the hundreds of thousands of people who have sustained equivalent, yet exceptional, permanently distinctive losses before, during, and in a future moment beyond the ongoing state of emergency we call the pandemic. And yet ... and still ... it does.

Grief is supposed to have a temporality; it's supposed to have an arc. In my family, that arc begins with rituals and celebrations. It begins with gathering. The assembling of family members from far and wide; the accumulation of casseroles, cooked greens, roasted meat, pies, rolls, cookies, and cakes dropped off by neighbors and friends. It is a temporality initiated by watching paper plates piled high with massive helpings move from kitchen to table to couch or folding tray; by watching serving bowls and platters diminish and be miraculously replaced by the next heaping installment. It is the temporality initiated by watching family and friends celebrate the passing of a life in a circle of love enacted through shared servings and full bellies.

The temporality of grief also has a space. In my family, it oscillates between shared home spaces and more public gatherings in houses of worship. They are gatherings that are not primarily about faith, for those who assemble are frequently lapsed or non-believers. We gather to share the time and space of mourning. It is a gathering that gives shape to our loss—a loss that is permanently distinct, yet nevertheless shared. While I cannot grasp the grief of a sibling, a cousin, a friend, or a stranger, I need not inhabit their grief to feel across and connect to it. It is a shared yet distinctive loss made manifest by gathering in a common place that marks our capacity to begin the arcing time of grief and mourning.

But the pandemic disrupted that arc in profound ways. For how does one grieve when we cannot share the space of mourning? When we cannot gather, how do we mark a shared space of connection?

In “the year of death” (as I cannot help but call it), we could not gather to say goodbye. My family could not visit Aunt Ern in the hospital during her rapid decline. Although we were speechless with gratitude for the nurses who made a steady stream of FaceTime calls on her cell phone so that my aunt could see the faces of her siblings, nieces, and nephews in her final hours,

we were not allowed to gather to grieve. It was peak COVID, and while a funeral celebration would have burst the seams of her church, our only option was a graveside ceremony for a handful of loved ones, livestreamed via Zoom for the rest of us.

Having endured the gaping hole of loss exacerbated by the absence of physical contact, we were beyond grateful that my dad could spend his final days at home. We rejoiced in the fact that we were able to have an actual funeral—a profound gift we had been denied just months prior. Aunts and uncles, cousins and friends—we gathered for my father, but completely unspoken, we conjured Ern, for whom we could not gather. We looped the temporality of grief backward in time and brought it forward to merge with the present. In doing so, we expanded its arc and multiplied the cycle of grief, bereavement, and mourning into a simultaneous temporality of collective loss.

In “the year of death,” writing was one of my survival tactics. It somehow kept me sane to write about the work of artists who were able to express some of the grief and precarity of Black life that I was experiencing in real time. I finished my most recent book, **A Black Gaze**, during what felt like the nadir of the pandemic, and it was published exactly three months after my father’s funeral. It is a book that explores Black artists’ complex articulations of a spectrum of responses to contemporary Black life ranging from grief to euphoria, and their extraordinary capacity to simultaneously capture and enact the joy of the Black quotidian and the pain of Black precarity.

What undergirds my conception of a Black gaze is a somewhat counterintuitive idea of frequency. Frequency is about resonance and vibration, and I use it to describe how we connect to images and works of art, and how they stimulate us and move us. To me, frequency is a capacious term that invites us to think about the multiple sensory registers through which we respond to images. It is an invitation to allow ourselves to encounter images as if they were sound. In order to hear sound or allow it to resonate, it has to make physical contact with us—physical contact with our eardrums or with our bodies as vibration. Embracing the frequencies of images and artworks means allowing them to penetrate us, resonate in us, vibrate with us. Those vibrations and resonances are both a response and a form of responsiveness. It is a frequency of responsiveness I have become acutely attuned to over the past eighteen months in the face of

profound grief and loss, both personal and collective. Long before the pandemic ushered us into collective paralysis, I had been haunted by a powerful short film I had seen only briefly, at a convening of the Black Artists Retreat at the Park Avenue Armory in New York City in 2019. To me, it is one of the closest approximations of a visual language that resonates both the opacity and the frequencies of grief: Carrie Mae Weems’s elegy to the late curator Okwui Enwezor. Assembled as a cascading montage of video footage of African mourning rituals, funeral processions, and homegoing celebrations, the film resonated deeply with me then. But I had no idea how profoundly it would reverberate a year later.

The film begins in silence as we watch a group of African men creating a structure as yet unknown. A raffia spirit is assembled quickly, formed from layer over layer of circular rims dressed in flowing strands. Threads of raffia in natural, saffron, and magenta hues crown a conical frame rising to a peak where a cap sits aloft. Instantaneously, she comes alive—twirling, bouncing, dancing among enchanted onlookers who dance along and egg her on, as a blues guitar riff rises in the background heralding the beginning of Koko Taylor’s soulful rendition of “I’d Rather Go Blind.”

She yields the stage as quickly as she commanded it to a procession led by a sibling of equal stature, a tower of imposing verticality. Clad in a statuesque crimson robe, she balances a multitiered mask on her shoulders that shrouds her from exposure, frustrates our gaze, and magnetizes her presence. She shuffles side to side, twirls, then moves forward, following a Black pied piper leading a crowd behind her.

A group of raffia-clad spirits gather in a messy row wearing long veils that billow from their caps and headdresses. At first, they shuffle restlessly in place, and then one begins to shake side to side, sending long threads shimmering in concentric motion as others join in, wagging and waving their fringe, bouncing with rhythmic convulsions. Men celebrate in tribute, dancing as a multitude. They chant as they follow in step with our raffia spirits who lead them in a spontaneous choreography. Bookending their dance, we see Enwezor speaking thoughtfully, deliberately, emphatically, in a muted clip spliced between these scenes.

Though we cannot not hear his voice, his gestures and facial

expressions speak in ways that exceed words. They dance yet again, but this choreography is a dance with and for the departed, whose weight they balance precariously, yet confidently on their shoulders. They are joined by women who extend the choreography of grief and widen its circle. The dancing pallbearers strut. They kneel. They crawl. They hold a coffin aloft and spin its inhabitant rhythmically and energetically. They drop to their knees then rise again brandishing American-flag kerchiefs, which are unceremoniously whipped out of breast pockets, while images of Enwezor continuing his muted, contemplative comments intersperse with scenes of mourners congregating and falling into a second line march. Held buoyantly above the heads of his escorts, the departed is accompanied by a village on his final journey.

Our original raffia spirit returns, reentering the scene spinning like a top. She spins and spins, then stops abruptly and collapses into herself with a plop that diminishes her lofty stature. When onlookers approach, they shake her frame as if attempting to wake her. Receiving no response, they disassemble her layers seeming to search for the force that animates her. Rocking the scaffold that gave her form, they beckon others to look inside. Gazing into her frame, they find what remains is only the ground beneath her and a bundled scarlet-red cloth.

Carrie Mae Weems is an artist with a tireless commitment to addressing the precarity of Black life. It is a commitment exemplified in her 2016 video **People of a Darker Hue** and in the searing ensemble of works that comprised the 2018 exhibition **The Usual Suspects**, of which the video was a part. In **People of a Darker Hue**, Weems fixes our attention on Black bodies whose motion was permanently “arrested” by the fatal shots of police, while simultaneously mourning their loss through her rhythmic recitation of their names, interlaced with a recurring refrain: “always stopped,” “always charged,” “for reasons unknown.” It is a repeating sonic ellipsis that echoes the persistent precarity of the Black quotidian. In **Laquan: A Timeline** (2018), she suspends the motion of a police body camera, forcing us to hover in the tragically unbearable seconds before, during, and after the murder of Laquan McDonald by Chicago police in 2014. And in a series of images and image-texts entitled **All the Boys** (2016), she directs our gaze to stilled Black bodies in hoodies that recall the widely circulated photographs of Trayvon Martin following his murder by George Zimmerman. Veiled in

a haunting blueblack-tinted blur, the images are assembled as diptychs that juxtapose these blurred figures with police files that show the devastating role of racial profiling in the violent deaths of innocent Black victims at the hands of law enforcement. In markedly distinct but equally devastating ways, the opacity of grief threads through **The Usual Suspects** in ways that telegraph forward into her 2019 video.

Unlike with much of her other work, Weems has provided little commentary or context on her short, poetic tribute to Enwezor. Nor, to my knowledge, has anyone else. To me that seems both intentional and appropriate. Although it was not necessarily made as a work of art, I think it could certainly stake a claim to that status. But I would venture to guess that it was made as an offering—one aspiring to express an inexpressible loss in a visual language and frequency that gathers the subtlety and intensity of the opacity of grief.

Similar in resonance to **People of a Darker Hue**, yet distinct in deeply compelling ways, Weems’s video elegy to Enwezor is both a visual whisper and a hum. It vibrates at the frequency of loss. Its images speak without a voice, and in spite of Koko’s musical accompaniment, they sound well beyond her signature pitch. It communicates opacity in the grammar of a visual language enacted through performance and ritual that captures the indescribable. To embrace the opacity of grief, not only must we reckon with the losses to which we bear witness in such rituals; we must listen as well and engage its sonorous visual tonalities—or put another way, its frequencies.

We are living in a moment when we are forced to grapple with multiple frequencies of grief and grievance. They include the grief of personal loss that I and so many others have endured over the course of the pandemic, like the loss of loved ones to terminal illness or this deadly virus. But they also include the grief and the grievance of reckoning with the frequency of compounding grief at the cyclical, repetitive loss of Black genius. For we must reckon far too frequently with our compounding grief and grievance at the cyclical, repetitive, and disproportionate losses of vulnerable members of Black and Brown communities to the virus, to brutal policing, to targeted neglect and engineered disposability. We must reckon with the frequency of the compounding grief and grievance we bear in the face of the loss of kin, community, and friends to the forces of white

supremacy and antiblackness. These compounding griefs and their accompanying grievances exceed what is describable or comprehensible in human language. Their opacity is singular and unique, yet they are shared even in the distinctiveness of the unmistakable wounds they leave in their wake.

But the opacity of grief renders us neither mute nor incapacitated. The opacity of grief does and should energize us. It ignites the flame of refusal that we have witnessed in wave after wave of collective presence and protest that cannot be suppressed. Its irrepressible flame, its slow, searing burn, is not an inferno that will burn out from its own intensity. While it is regularly reduced to a cinder, it will never be extinguished. The opacity of grief requires the labor of care and the labor of struggle. It requires a bridge that is not defined by transparency or any unanimity of purpose, goals, or aspirations. The opacity of grief in the time and space of antiblackness requires us to occupy the void, and to permanently and distinctively fill it with fire.

“I come for
the dissonant
temporality!”

Neil Young
Opacity Seminar Participant

INTERVIEW

BO
DY
OF
KNOW
LED
DGE

GRACE
PASSÔ


+

CHRISTOPHER
HARRIS

In Grace Passô's films, bodies are avowedly raced and gendered. Further, these bodies—most frequently her own—are variously possessed, doubled; faces are subject to visual distortions and contorted expressions that signal at once agony and ecstasy, and are even subject to impertinent blasts of flatulence. An award-winning actor of stage and screen, a playwright, as well as a theater director and a filmmaker, Passô possesses an embodied knowledge that comes to us through the looking glass of her cinema. Like the body-snatching voice that holds forth in **Dazed Flesh**, her 2019 collaboration with Ricardo Alves Jr., Passô's films are "hungry for matter." In that film, she enacts what she terms a "strategy of estrangement" that takes the impossible as its point of departure. Through this strategy, she refuses the givens of bland, flattening universals and the bourgeois complacencies of liberal humanism, in favor of a Blackness that is altogether stranger than anything such bromides can offer. Her films, rife with internal contradictions, offer a vision of Blackness that becomes opaque.

In conversation, Passô is clear about the necessity to center herself as a Black woman in Brazil within her artistic practice. Upon taking possession of this woman, the abstract, eternal, and timeless voice of **Dazed Flesh** gradually becomes undone by the mystery of her gendered Black embodiment. Initially bemused, the voice becomes increasingly erratic, alternately impatient, exhausted, enraptured, and intoxicated by the "mere flesh" of its host. At turns feeling the heaviness of embodiment, and then suddenly lighter than air, the voice reaches its breaking point once it accepts the reality of historical time that is intrinsic to this particular embodied form, a realization from which it seeks to flee in horror, back to the eternal verities of abstraction.

I had the honor of talking with Passô via Zoom in the aftermath of the 2021 Flaherty Seminar, during which I first encountered her work. We talked (with the expert assistance of translator



Raquel de Souza) about the evolution of her artistic practice, her approach to filmmaking, and her plans for an upcoming feature film.

Christopher Harris: I want to begin by asking how you arrived at being an artist.

Grace Passô: Well, it is impossible to speak about my relationship with art without speaking about my family. Because I am Brazilian, I'm a Black woman from a working-class family, and I have access to art circuits in Brazil, although I do not belong to the elite. The history of my family is linked to the means that I found to enter these art circuits in Brazil.

I have six sisters and brothers and our family has a history very common in Brazil: an impoverished family migrating from the interior [of the country] to a big city. And everyone in my family always had an artistic sensibility. I don't know why my brother plays the guitar or reads literature or goes to artistic events, but that has always been the case. I am the youngest and I am the only person in my family who had the possibility of trying to live as a professional artist; those doors were open to me. My brothers, for example—since very early on—they had to work in order to sustain the family. I was the only person who had the possibility of trying to work professionally with art. My sisters had a very important link with literature. So my childhood was always informed by literature. I read a lot and I learned a great deal about literature.

When I was 13 years old, I started to study stage acting. That's when I started to become interested in directing and in writing for the theater. I had to write and direct so that I could get closer to my characters, and so that I could create a theater in which my community could see itself.

I remember in the beginning of my theater courses that I had difficulty seeing myself in certain characters. I couldn't even fit into the costumes at the theater. None of them were my size and they wouldn't fit my height. I also started to realize how it bothered me that certain traditions of the theater were so distant—authors that I respected and that I loved profoundly, but who simply didn't fit me in my body. I wanted to have the symbolic universe of my life in these scenes. And the first play that I wrote, a play I am going to use for my first feature film, is about a family and takes place inside a home. I've always been invested in surreal situations. It's a family that lives with a hippopotamus for many years, and they don't realize

which included images that were a part of my childhood and youth. The yard was a space that was very important where I lived: the fruit in this yard, the relationship between time and nature. Above all there is this space of a Black middle-class/working-class background—which means profound exhaustion in which it is impossible to mourn, to lament. There is no time and possibility for that, so affection happens as a means of survival. All of the stories take place in this low-income, working-class family background space which I wrote so that I could see myself.

CH: I'm curious to know what more you would like to say about the feature you are working on.

GP: It is the history of a family. And I very much would like to film it in my house where I grew up, which is about to be sold. It is the history of a working-class Black Brazilian family; they feel there's a big problem inside this house, but they cannot solve it or understand what this problem is. And then at a certain point, the youngest child realizes that there is a hippopotamus that lives on the terrace of this home and nobody has ever noticed it. But when that happens, everybody in the family is then able to understand that they felt this problem for a long time, but they didn't know what it was. They decide to call the father to tell him that this hippopotamus is there. The child reveals that the hippopotamus has swallowed the father many years ago and nobody realized it.

This small fable is about the impossibility of mourning. My father died very young. He was 40 years old. And my family didn't have the chance to mourn because they had to work a lot. And mourning is an important issue when we talk about Black families in Brazil, because there's a daily life, a rhythm towards survival that prevents these families from mourning.

The film then measures this problem from a political perspective. This family realizes that they didn't feel the paternal presence because they did not have time. They're people who work driving for Uber and doing temporary gigs. They work all the time and they don't realize it. So the entry into the film is based on realistic circumstances, although this surreal story is there. There's a whole direction that creates a pact with the public from this realism of a Brazilian family in a certain Brazilian periphery. There's an Uber driver in the family, who works almost twenty hours a day. His car is like his unconscious mind, and

he sleeps in the car. There's a bit of confusion between what is reality and when he is dreaming. The film presents itself in a realistic way, and slowly this realism becomes impossible.

CH: How do you think about the relationship between your ongoing theater work and your more recent work as a filmmaker? Is it an evolution, or do you feel like it's an expansion, or is it all part of one practice?

GP: Yes, no doubt it is an expansion. I started to think about film in 2016, from the moment when I first worked as an actress in cinema. I had several critical perspectives about the film [I was acting in], and I was left with a desire to write a film about the director. It was from this experience that I started to develop, to get involved in projects for cinema. I think about theater as a way to think about film. A work like **Dazed Flesh** has a theatrical nature, but at the same time, I was not interested in translating or transforming this play into a realistic movement with codes that were already conventional for film. I was interested in this in-between confusion. It has a texture that is more theatrical.

For me, cinema has to do with expansion. And since I come from theater, and I think along theatrical lines, I'm very interested in finding ways of overcoming realism. I may create strategies to deal with real lives in a more expanded way—not only based on that realism—so I create surreal situations. Perhaps these situations are able to address the stories that I want to create. And then we also know that there is this Black life in Brazilian society and in the world that is already surreal—it is already placed in our society as a surreal space.

CH: It seems that the main character of **Dazed Flesh**—the voice—occasionally abandons language, lapsing into sound rather than sense, becoming rhythmic expressions. It's quite musical and beautiful in those moments in which you seem to me to be improvising. What's the role, if any, of improvisation in this piece?

GP: Well, the text is 100 percent memorized. I do not improvise, except in one moment when I ask the public to give me one word, and the public says "lobster" and I repeat the word. I asked them not to tell me what word they were going to choose; in the film it is the only place where I improvise. Everything else is fixed text.

At the same time, my research has to do with finding the difference between text and speech. I tried to break with this formal,

stagnant way of speaking. My research is a way of dealing with the word in improvisation, although the text is memorized and I don't know if that's perceptible, if it's a bit of secret creation.

But I have dissected and separated the text from formal speech—it's my way of understanding and dealing with the word as improvisation, although the text is memorized. I have divided the text, as though it was music, in order to speak. I have dissected the different speeds, different durations, low pitch and high, high volume and low. But I haven't dissected it, marking it in the text methodically. It is something very natural. And since I wrote it, I have this score that is a musical improvisation. But I don't want people to realize this, so I try to find ways of omitting or hiding these separations in vocal qualities. And since the character is a voice, I knew that I needed to assign movement to this voice because my body is very stagnant. In order to provide movement, I had to modulate [the voice] to have it become slow, very slow and very rapid, and then speak until I lost my breath, speaking very low then very high. I designed these characteristics so that it seems like the voice is in movement.

[In the original play,] this part in which people scream a word and I repeat it, it usually lasts five minutes. It's a long time. And we started in 2016. It's very interesting because of all the political moments since 2016. Brazil has been dealing with a very high political fever. And when I started the first performance of this play, people used to scream Dilma [Rousseff]'s name, because she was the president who suffered a coup d'état. And then we went through the process of imprisonment of [Luiz Inácio] Lula [da Silva], the former Brazilian president, and people were screaming about several political topics. And then there's the current conservative president, Bolsonaro, who is a madman—

Dazed Flesh is a grand trip for each person who watches it—people are screaming very subjective things. But when people scream, I am able to realize a bit of the nature of the public of that day.

You also asked about silence. In the book on which the play is based, the silent parts are blank pages. Obviously, if this voice is a character, it is impossible to have people listening, if they don't hear the silence. Silence is the moment in which it seems like the vacant flesh becomes vacant for the voice. It's like this voice is testing this body. It is as though it is absent and then

it populates itself and then it [re]populates, to understand if it really exists.

When I ask the public, “Did you miss me?”—there is a method referred to there. It's a double method for metaphor. It's one of the possible metaphors with which you can read **Dazed Flesh**. And one of the possible metaphors that has to do with this voice is discourse.

We live via a process of identity building in Brazil. This is more recent for Black people in Brazil vis-à-vis the United States; this process of racial identity construction is very different here. There is a whole pedagogy of our Black activists to try to understand the identity of this country.

For a long time, the country has been invested in the notion that we were, we are so mixed. So very mixed that we don't have a race because we don't need to have a race, because we are more than that. We are beyond that. That was the strategy to deal with racism in Brazil—that Brazil is so divine, so human and generous and divine that we don't need race. We are so mixed that there's no Black or white. That was the white colonizer strategy. And that has generated a lot of confusion in our subjectivities. The idea of building a discourse as a person of Black identity is often sold by the media in Brazil as something simple. It's as if it were simple for you to identify yourself with Blackness. But I think that building an identity discourse is very complex.

And therefore the voice is a complex voice—it is a somewhat wrong voice and that's why it comes and goes. We are building an existential discourse, as though we are creating a name for that body in that society. And we know that all of us human beings are singular, and that our names are political necessities, and necessities have several orders. But voice has to do with the notion of discourse and the attempt to create a discourse about oneself in society.

CH: You said that one of your motivations for writing came from the fact that the existing body of plays in Brazil did not fit your body. Dazed Flesh does not repair or redress your dissatisfaction, but it enacts the gulf between the voice and the body and therefore heightens the contradictions. What is the relationship between that early dissatisfaction and Dazed Flesh?

GP: I confess that I didn't do that consciously, but it makes



PASSÔ + HARRIS

perfect sense. I have an obsession with creating situations that cause estrangement to the body. And hence the situation of a body that is in disharmony with speech; it is a strategy for the estrangement of a body, of an existence.

There is another text that I wrote a long time ago, about a family underneath a house that collapsed. The bodies are in very strange positions because they were buried under the rubble. This is an obsession of mine—creating situations that remove the body from a natural gaze, the common gaze.

There's something that I also seek. I look for ways of speaking about certain subject matters, like, for example, the fact that I'm Black—other ways of speaking that complicate issues of having this body and living in this body. I don't know why I think that the first idea I had in terms of the situation of **Dazed Flesh** has to do with that. It has to do with creating a situation where there's a very big difference between action, gesture, and movement, and the speech of discourse. Enhancing that difference was my point of departure, curating any strategic situation, in which the story of **Dazed Flesh** is presented through a voice, and then there's the body and the voice inside the body. It was a strategy of dismantling.

“The experience
of Opacity—the
possibility of living
otherwise”

Isabel Rojas
Opacity Seminar Participant

IMPLICANCY



CROSSROADS

But not everything is word.
Nor can the word do everything.
Because we are also image
(in uninterrupted but discontinuous
Movement): trace of im/movable things
that no name,
No word designates.
Because there is no more time.
Or because time does not exist.
[Ricardo Aleixo, Poemanto]¹

47

notes on a cosmopoetics of spiral time

1. Poemanto (in English: "poemantle," a portmanteau of "poem" and "mantle") is a wearable poem-object, used by Ricardo Aleixo in his spoken poetry performances, which he calls "corpografias." Part of the Poemanto text can be found in Carlos Augusto Lima, *Ciranda da poesia: Ricardo Aleixo* (Rio de Janeiro: Editora UERJ, 2013), 36.



1. (or 2. or 3.)

Robert Johnson went to a crossroads to find what would turn him, through his music, into a recognized human being. They say he made a pact with the devil. But what is hell?

*Written on a wall in Mytillini
in both Arabic and English
welcome to hell²*

In **4 Waters: Deep Implicancy** (2019), Denise Ferreira da Silva and Arjuna Neuman intersperse these phrases on the screen with, among other elements, images and sounds of violence from the edge of life on the borders. Welcome to hell on the horizon of the crossing sea.

*the same journey
this same very crossing
gave birth to
the Western Mind³*

Édouard Glissant says to us: “To nourish its claim to the universal, the Same required ... the flesh of the world. The Other is its temptation. Not yet the Other as a project of agreement, but the other as a matter to be sublimated.”⁴

The Western mind of the time of progress crushes bodies of the “other.” Much like Dénètem Touam Bona, we agree that the “foreign bodies” are the ones whose expulsion “is presented as the remedy for all ills.” But “the problem with the repressed is that it will not fail to return, in the form of an internal violence in

the individual [and in the social body] that represses.”⁵ Bona’s words also resonate in **Soot Breath / Corpus Infinitum** (2020), another film by the duo Ferreira da Silva and Neuman. We know that the reasoning opposite to the “dehumanization rhetoric of the migratory flow” understands death as “the other par excellence,” and highlights that “there is no margin at the border.”

The blues, which emerges from Robert Johnson in **Soot Breath / Corpus Infinitum**, is revived as it points out the ever-present trauma and what resists with and in spite of it.

2. Text excerpt from *4 Waters: Deep Implicancy*, a filmic collaboration by Denise Ferreira da Silva and Arjuna Neuman.

3. Text excerpt from *4 Waters: Deep Implicancy*.

4. Édouard Glissant, “O mesmo e o diverso [Le Môme et le Divers],” UFRGS, trans. Normélia Parise, accessed May 15, 2022, <http://www.ufrgs.br/cdrom/glissant/glissant.pdf>.

5. Dénètem Touam Bona, *Heroic Land: Espectrografia da “fronteira”*, trans. Leda Cartum (São Paulo: Oficina de Imagem Política, n.d.), 34.

*I say I'd been up the countryyy
My of second time
Ain't nothing breaking, boy⁶*

2. (or 3. or 1.)

“Exu throws a stone today and kills a bird of yesterday.”⁷

Exu, in Nagô-Yorubá cosmology, is the master of the crossroads. For Leda Maria Martins, the crossroads is a “tangential locus, ... a symbolic and metonymical instance, in which several ways of performative elaboration, motivated by the very discourses, styles and symbolic forms that dwell within it, are also expressed and derive from it.”⁸ In the movement at/of the crossroads, crossings and superpositions take place in forces that are both centripetal and centrifugal: into it, a density of thought-movement converges, concentrating and, at the same time, spreading in a continuum of crossings and simultaneities.

In Bantu-Congo cosmology, what is experienced as time does not correspond to Western/colonial linearity: temporality is curvilinear and what constitutes the subject is a composite of layers, interchangeable instants. There is no progress because the past is not something to overcome and because the future is in today and yesterday. In the beak of the bird that flies with its head turned backward is the future-egg. The movement of time, in the body and in subjectivity, takes place at the crossroads.

Still with Martins, “The notion of crossroads, used as a conceptual tool/instrument, offers the possibility of a systemic and epistemic interpretation of the exchange that results from intercultural and transcultural processes, in which performative practices, conceptions and cosmovisions, philosophical and metaphysical principles, diverse knowledge, and others, confront and intertwine, not always amicably.”

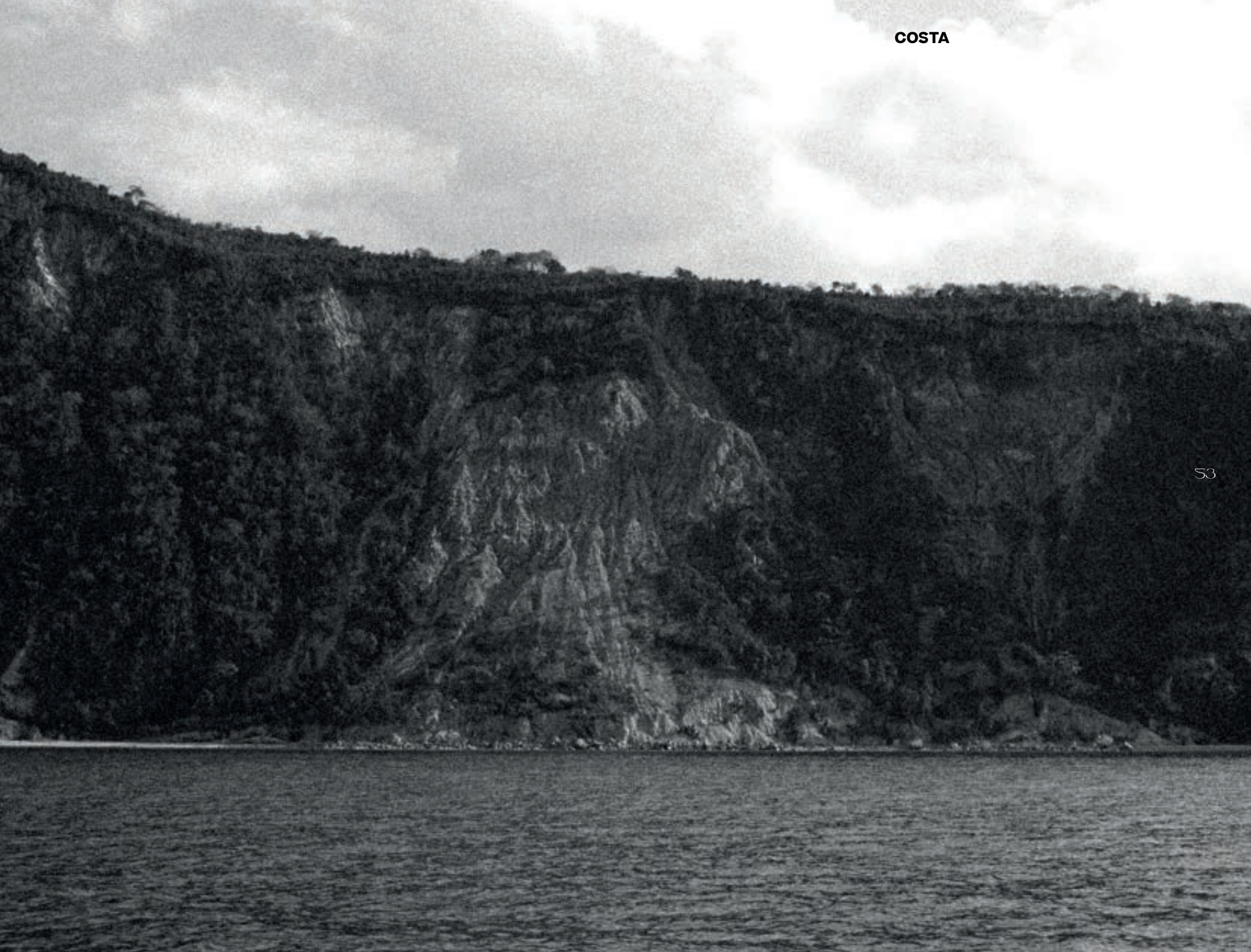
The crossroads is space-time-movement. Time is a spiral.

**But not everything is word.
Nor can the word do everything.**

6. Excerpt from a blues song, “Camp Hollers” by Son House with Willie Brown and Leroy Williams, used in the incidental soundtrack of *Soot Breath / Corpus Infinitum*.

7. Nagô aphorism widespread among adherents of religions of African origin in Brazil.

8. Leda Martins, “Performances of Spiral Time,” hemi.nyu.edu, accessed May 15, 2022, https://hemi.nyu.edu/eng/seminar/usa/text/leda_paper.html.



3. (or 2. or 1.)

Ferreira da Silva and Neuman launch themselves into an endeavor at the risk of inevitably dealing with a paradox: How to organize an idea of time, in a space of filmic action and duration, without falling into the temptation of representing time?

The duo elaborates filmic forms that, aware of the temporal inevitability of duration, incorporate an Exu-based, spiral spatio-temporal sense, which reveals a broad notion of ecology (including an ecology of images) that detaches itself from modern Western rationality in a cosmopoetic experiment. What is in us and in the elements around us, all of it is organized in a spiral movement-time that intertwines and reveals the interconnection between the material and the immaterial. Everything is implicated.

On the screen, in an “ecology of the senses” (still with Bona), that which is visible, invisible, and haunting is articulated. Temporal layers open up and collide, revealing the latency of (human) trauma and the ethics of a world without us (humans).

In **4 Waters: Deep Implicancy** we see that an earthquake, as a cosmic event, manifests a space that can fold, implicate, and multiply,

*transformation without time
spinning into existence
an embodied program
an ethic without life*¹⁰

In **Serpent Rain** (2016), the intertwining of nature’s images and sounds and a posthuman world is haunted by an act of police violence against a Black man. A flash that lasts less than two seconds and sticks in the memory, haunting the progression of the (other) images in the film. Much like the mud from the mining dam in Brumadinho, seen in **Soot Breath / Corpus Infinitum**, which spread across the land formerly inhabited by humans and nonhumans and took over the waters. The mud river, in contrast to the other waters in the film, pulses with the violent materiality of extractivism. In both films, this articulation between images performs the failure of the modern idea of progress—and of the human linked to this progress. In the linear unfolding, in an evolutionary, ever-forward movement toward the future, trauma,

destruction, and regression remain latent.

*What if, instead of the Ordered World, we imagined each existing thing (human and more-than-human) as unique expressions of each other existing and also of everything implied in what/how they exist, rather than as separated forms that are related through the forces of mediation?*¹¹

In its form, the films’ cosmopoetics are organized through what we name here—the term being borrowed from André Brasil’s “cosmic montage,” which makes the “invisible circulate through matter ... in a kind of continuum. ... The cut interrupts the action, but lets energy pass from one image to another, from one gesture to another. ... The abrupt, disruptive cut not only exposes the deliberately artificial and constructed character of the film, accusing seams, interstices and distances between the images, but also suggests an underground continuity that these distances maintain.”¹² The continuity of/in time that is not retained in a linearity. The cosmopoetics of a spiral time. And a—poetic—way of showing reciprocity. The cosmopolitics in a way of seeing the world and a cinema implied.

10. Excerpt from the voiceover of *4 Waters: Deep Implicancy*.

11. Denise Ferreira da Silva, *A Dívida Impagável* [Unpayable Debt] (São Paulo: Oficina de Imaginação Política e Living Commons, 2019), 43.

12. André Brasil, “Tempo é o vento, vento é tempo: montagem cósmica em Abá,” in *Catálogo do forumdoc.bh.2018 – Festival do Filme Documentário e Etnográfico de Belo Horizonte*, ed. Glaura Cardoso Vale, Carla Italiano, and Júnia Torres (Belo Horizonte, Brazil: Filmes de Quintal, 2018), 150, 153–54.

Because we are also image
.....
trace of im/movable things
.....

Because there is no more time.
Or because time does not exist.



“Muchas preguntas nacieron, preguntas muy pertinentes. Imaginar como en un delirio, como en un sueño. ¿Cómo crear una situación en otra dimensión de resistencia?”

Isabel Rojas
Opacity Seminar Participant

EXPERIMENTS IN TIME, BODY, AND SPACE.

MUCH like it's difficult to describe a secret handshake, Athi-Patra Ruga's cinema escapes easy analogies. From embroidered interventions in the streets of Kinshasa, to a procession in stilettos at the top of a church in Johannesburg, to a ceremony in his own curated black-box metaverse, Ruga's work is an experiment in time, body, and space. Watching Ruga's films is close to experiencing theater or witnessing a papier-mâché sculpture evolve in real time. He invites us to bear witness to his ritual. In films like **Miss Congo** (2007), we sit with Ruga as he knits a tapestry in real time in alleyways and street corners of Kinshasa, challenging us to be present enough to hear the cicadas in the background. It is in that state of awareness that Ruga and his avatars invite you to go seek and fail for yourself as they shine a light where there is none.

63

Athi-Patra Ruga interviewed
by Yeelen Cohen



Yeelen Cohen: You love clashing different styles and mediums in your films. You're not only a filmmaker, you're a performance artist, dancer, designer, musician, and more. I'm curious, what's the genesis for you in terms of your praxis?

Athi-Patra Ruga: I was born [in South Africa] in 1984—six years before apartheid was made constitutionally illegal, ten years before 1994 [its official end]. I come from a strong culture of resistance: my mother was an activist and a midwife. My father was a sports journalist and an activist, so I knew that every single movement, every single performance had to be political. The first moment I could draw even a teddy bear, my dad was like, “We're taking you to drawing classes.” My parents would interrogate every single thing that caught my attention, so I come from a place where I was allowed to just go out and search. I think that my artistic push throughout my 37 years has been to bear witness to the queer Black and femme situation.

YC: I love the dimensions that you create in your work through your different mediums—the decor, the costuming, the music, the lighting—all of these layers that you can really sit with. Your films do multiple things without doing too much.

APR: I love restraint, yes.

YC: Everything happens in time. In *Miss Congo*, it's the reveal of the embroidery, and the audience sits with you through it.

APR: I studied couture. It's such a nice discipline because you can take something that is flat and make it wrap a person's body, which is amazing. You need a costume to deliver a character. Also, I really had no money when I started out. I used to go around nightclubs. I would do drag and get beaten up by cops. I used to do things called artisanal meditations, and I would just go sit somewhere in Jo'burg with a camcorder, just recording myself. It was really all we could afford.

My work is all about mediums. Video can travel fast. [Like] a tapestry, when I make it for me, it's doing a storyboard of that film and putting it in a slow craft, so it becomes filmic. You can do a painting inspired by a still image, and it evolves into a moving image.

Miss Congo was my first performance piece. I did that in Kinshasa. I remember arriving with nothing but costumes. But costumes—because they're on a body—they reflect the landscape by simply being in these spaces. And that's what **Miss Congo** is about. It's about looking opulent, inspired by Con-

golese sapeur culture as well—by being a dandy in a space where infrastructure is not. It [speaks to] a tension that is very sublime as well. (Also, Kinshasa could not give us digital. It could only give us camcorder [and] I don't like cutting. I wanted people to hear the cicadas—you can't cut a cicada.)

Miss Congo is a durational performance: every single scene was me spending time doing a certain performance. The idea of calling myself “Miss Congo” is a play on how nationalism works through women's bodies—our femme bodies. Pageantry, nationalism—they work through women's and femmes' bodies. I'm interested in how we, as [male-identifying] artists, can put our necks on the chopping board to understand the femme trajectory over the past thirty thousand years.

YC: During one of the [seminar] Q&As you talked about using the camera as a talisman—it being able to protect you. Later on, in films like *... After He Left* (2008), the camera allows you to revisit sites of trauma. In *Miss Congo* the repetition of the tapestry is like a cleansing, [while] the ceremonial aspect of *Over the Rainbow's* (2017) ritual repeats itself in your work.

APR: Every single thing I do in my private life is based on ritual. I'm a jogger. I do things ritualistically because I'm a craftsman. I'm fascinated with how things are done: glass is blown, a fabric is woven. Ritual comes in when you deify your craftspeople; [when] you lift people up by saying, “You taught me this and you're fabulous.” **Miss Congo** is a ritual. What anchored me into the character was focusing on that tapestry. I wouldn't have performed it any other way.

... After He left is basically me understanding that what I do is procession. It's a big ritualistic act, whereby you are moving from point A to point B and you're not alone because you're doing it with other people and it's non-verbal. [I made] *... After He Left* after the miniskirt attacks [in Johannesburg], which are still happening. (There are so many [assaults and] femicides that still need to be spoken about.) In South Africa, there was a woman who [...] got attacked for wearing a miniskirt [while waiting for a taxi]. As a femme filmmaker I was like, I have a medium where you can bear witness to this by leaving your body. So I created Beiruth [the queer, hyperfeminine character in *... After He Left*]. I recreated the taxi ride scene because I love bearing witness through recreation. Also, my body wanted a sensual space. From that hot pot, I wanted to be put in cold water, and my sensual space was a charismatic

church. I am so into testing my body against structure. I used to love touching walls. I used to spend time in nightclubs, just going around the walls after deejaying; just feeling my body against architecture.

Coming from a post-apartheid situation, we still had those big signs that said “whites only,” “Blacks only.” So I ended up climbing that church; I remember it was a Sunday night—I’d had a whiskey or two. (I couldn’t have had three because I was wearing heels.) But also, it turned out my sister owned one of these churches, so it was a very awkward Christmas. But I climbed that church; I’d always wanted to. You see, I don’t sit down and write scripts and treatments. I’m only doing that now and I find it to be so draining because there’s a radical act to seeing, to looking and touching. Beirut, for me, was when I became politicized. Beirut radicalized me. Beirut did everything—[even] porn in Berlin. After Beirut, a lot changed. I lost myself in that character. You don’t go around climbing churches if you’re not going to lose yourself.

YC: You’ve referred to these characters as avatars ...

APR: So the first time I came in contact with avatars was in gay chat rooms. Back in the 90s I was a bit of a hard candy. I would go into chat rooms and chat with adults. You had to present a facade, so you could use a picture of Brooke Shields or Julia Roberts as your avatar. Ultimately, the avatar is something that comes in a form to you, but is there to teach you something. It’s something that is there for you to sit down with and ask yourself questions through it. In **Miss Congo** I was asking questions about Black complicity and modernism with the whole Tintin primitivism vibe going on. I was asking myself questions about beauty being something that is held as a nationalistic tool. You know, we use beauty as [a tool to promote] nationalism; [for example, with] abstract expressionism and Afrofuturism.

With **Miss Congo**, I was like, I see all these rich white kids, with their fucking DSLRs. I can’t afford all of that. I’m going to grab the little that I got and do what I have to do.

YC: And it’s not even about the quality of the image ...

APR: It’s never about the quality of the image—look at Nollywood. You can create the most astounding mythological, ancestral stories that are at loggerheads with modernity, or whatever we believe modernity is.

I’ve never said, “Look pretty to be seen.” So I’m not going to do

digital, because you know what? I want everyone to be able to have power over the medium that I work with. But [I’m] also using the body to speak about the national body. **Miss Congo** is about a national body. Being a beauty pageant queen is a nationalistic act. It’s not about beauty; it’s about being in the picture as a nation. [With film], I’m trying to lay down—really and truly—the bodies and the skin that actually work through my work. It’s the Black femmes. I’m inspired by them; their movement, their techniques. My life’s work is to uncover [more] Black female directors; my drag will be perfect when that happens. My avatar will be better once I know [more about] the Black female experience of the past thirty thousand years.

YC: As someone who identifies as a queer, nonbinary filmmaker, it’s really important for me to have radical role models like yourself, who are queering film and reaching new frontiers of cinema while doing so. I wish your works were easier to find! It’s fucked up how queer cinema is so inaccessible!

APR: We come from a history of being scandalized—PG(18) this and PG that. You go to a Black film festival and they’ll have ONE queer film. We’re usually the last chapter of the last semester of the last year.

YC: But at the same time we’re always one step ahead. In terms of nonlinear structure, style, couture, and soundtrack, you yourself are one step ahead. You’re creating multiple perspectives and layers. Ultimately, you’re embodying what queer cinema is—something you can’t pin down.

APR: It’s the codes, the secret handshakes that only we understand. I think it’s so powerful; hyperrepresentation can be quite problematic. It doesn’t give you space to have secret handshakes and camaraderie, where you can have a sorority.

A big push of mine is led by the secret languages, the fact that camp—no matter if the Met Gala does it or whatever—it will still be mine. You have to lose a bit to gain a bit in Hollywood, and I don’t want to lose shit. Don’t touch us. Let us grow and do our thing.

That’s why I think that you must always be under a veil. Fail, actually! Failure—ooo, heteronormativity cannot stand failure. Queers can stand failure. I love failing; it’s a medium. When people think they’ve clocked you, it’s something so powerful. *You think you can write a review about this?* No, you can’t, because me and my sistas are about to switch it up. We have a



canon that moves in so many ways. We want to honor the air and all the elements, or it's not something in the books.

YC: I love that. Heteronormativity is afraid of failure. That's the real tea.

APR: I'm working on a feature film right now and I'm expected to have a beginning, middle, and end, and no, no ... that's not going to work out. Because my beginning, middle, and end is also based on how plants are growing and how plants are falling and how snow comes. It's sensual. It's a powerful thing to be sensual—I love it more than critique.

I've never found my place [for myself] in all these art movements that I have been exploring. But I use DIY and "low" culture to bring it to the people. I don't think that schools create spaces where you can be free, and that's not right, so seeking then becomes the other [method] whereby you have to always be interrogating your medium. Interrogate how the medium honors the people who gave you the story, and also how you are going to honor those who want you to have a seat at the table.

When I did **Miss Congo**, I hadn't had a breakthrough yet, but [the film became] really ubiquitous. People wanted to show it and do whatever. But once people do that, I feel like they're "ready" for me. I don't want you to be ready for me. I want you to get my fullest, and once that happens for me I move and move to a place where the table is a lonely place and my community comes around me and we make papier-mâché. I [could] shoot in HD but I don't want to make it so tacky that it makes heteronormativity look at itself in the mirror. I struggle with style.

YC: What do you mean by that?

APR: Queerness and "style"—I'm sorry but they're not compatible. You need to always switch it up. I fear that the hyper-visibility we yearn for—that seat at the table—comes at such a cost for the queers, for the femmes, for the Blacks.

Glissant says, "I want to be refracted. I want the freedom to be refracted. I don't want you to theorize about me. I don't want to tear myself apart to be known." And so that's what I'm exploring, and I'm just exploring how to queer, still ... how to remove oneself and then shine a light in where we are not.

“Spiral, hope, heat...
will resonate in my
mind, heart, body
and dreams.”

73

Isabel Rojas
Opacity Seminar Participant

RITUALIZING
THE EVIDENCES:
TIKMŪ'UN
CINEMA,
SPIRIT-PEOPLES,
AND THE
CHANTS OF A
WORLD THAT
"IS OVER BUT
DOESN'T END"

OPACITY, the impressive program set up by Janaína Oliveira for the 66th Flaherty Film Seminar, was already in its fifteenth session when we witnessed a singular moment of debate between filmmakers and audiences. When answering a question about cinema, Sueli and Isael Maxakali, the Tikmū'un filmmaker couple, invoked a traditional chant, which narrates the death of a cow at the hands of a white man. The chant resounded in the virtual room as a shamanic interpretation/interpellation that vibrated through the strange contours of that somewhat hostile space:



*The cow eating grass on and on
The cow eating grass on and on*

*Its owner smoking tobacco
Its owner smoking tobacco*

*The cow went the other way
The cow went the other way*

*Its owner went after
Its owner went after*

*The cow going up the hill
The cow going up the hill*

*To where the waterfall is
To where the waterfall is*

*It was going down, it kept going
It was going down, it kept going*

*To Katamak Xit, it kept going down
To Katamak Xit, it kept going down*

*Where did the white man in the green clothes live?
Where did the white man in the green clothes live?*

*He killed it.
He killed it.*

*Sold the meat and used the money
Sold the meat and used the money*

This very same Tikmũ'ün chant closes **Nũhũ Yãg Mũ Yõg Hãm: This Land Is Our Land!** (2020), a feature film directed by the Maxakalis, in partnership with Carolina Canguçu and Roberto Romero, and made collaboratively with Tikmũ'ün shamans. The feature film composed the poignant third session of the program, alongside **The Land** (1942), directed by Robert Flaherty with the collaboration of Frances Flaherty, a film built on the founding myth of the US: "Land and people, in war or peace, this is our national wealth." Just as in the Vale do Mucuri (as the original Maxakali territory was con-

ventionally called), the value of land in Flaherty's film has been devastated and exploited, as we observe in the aerial shots and in the final jubilation when machines of "progress" seem to violate the land. "We think very differently. While they think about money we think about children and the future," Sueli Maxakali summarized when commenting on the films watched during the session.

In the last shot of the Maxakalis' film, it is towards the future that the group of shaman-chanters—gathered in the middle of a dirt road that cuts through a hill—addresses the ritual of returning/restoring their usurped, devastated, and non-federally acknowledged lands, in a dissonant and polyvocal overlap:

This is the Katamak Xit village. White people do not own this land! May the Yãmĩyxop and Tupã know this and give us the land back! ... May our Yãmĩyxop (spirit-peoples) regain this land so our children can live here again.

The maracás rhythmize the restoration statements and signal the beginning of the original chant of that place, the Katamak Xit village, whose past presence claimed in the present is materialized by the sound. According to Roberto Romero, "There are practically no events narrated by the Tikmũ'ün from which their ancestors did not extract chants."¹ Rosângela de Tugny remarks of the Tikmũ'ün: "When they sing collectively with the spirits, they are remaking their paths with them, and at the same time, finding together the images to populate these paths."² The filmic device of **This Land Is Our Land!** derives precisely from this intrinsic relationship between chants, spirit-peoples, images, and land. It is a formal procedure that aims to produce, from a particular perspective, documentation of the Maxakali land and the vestiges of the connection of these peoples with their territory, bearing the intention of interrupting a history of plunder and death, which has been repeated since the invasion of white people.

The film constitutes a chanted cartography, filled with chants and walks, through which the filmmakers and Tikmũ'ün shamans establish evidence of an ancestral settlement in the cut, devastated, and bloodstained land. In a succession of short and intense filmic

1. Roberto Romero, "A Errática tikmũ'ün_maxakali: imagens da guerra contra o Estado" (master's thesis, UFRJ, 2015), 97.

2. Rosângela Pereira de Tugny, *Escuta e Poder: Na Estética Tikmũ'ün-Maxakali* (Rio de Janeiro: Museu do Índio-FUNAI, 2011), 114.

rituals of return and demarcation, they re-knit the inseparable bond between land, spirits, and language. The formal gesture can be understood as a performative gesture in itself, since it works to repair the split imposed by colonial violence, as narrated by Isael and Sueli:

*We Tikmũ'ün had to choose: either we lost the land or we lost the language. We would rather lose the land than lose our language. If we had chosen to lose our language, we would no longer exist. We would all have disappeared, like many other peoples who lived here.*³

By being asserted as a condition of existence, the language is decisive in the Tikmũ'ün's resistance to the war perpetrated against them by the Brazilian state and by anti-Indigenous hatred. We can infer that Tikmũ'ün cinema participates in the reversal of what Édouard Glissant calls the “premises inherited from a secular domination.” The recognition of the determinant value of language in the development of a people is, for Glissant, a sign of its liberation “from legal (if not actual) dependencies.”⁴ In his words, “It is possible to build the Tower—in every language.”⁵ If we follow this analogy, the Tikmũ'ün Babel arises from the gathering of ontologically diverse allies, especially the spirit-peoples, the Yãmĩyxop, who bring “as their greatest asset the vast repertoires of chants accumulated throughout their travels and warrior expeditions.”⁶ Through the circulation of these chants, the Tikmũ'ün produce sociability and history. Sueli and Isael Maxakali explain:

Where we live, the land is small. There is little hunting too. In the past, there was a lot of forest, a lot of hunting and a lot of fruit. Our chant chants through animals, hunting, fishing. If there are no more animals, we won't have the chants. But the chants preserve the animals that no longer exist today: the jaguar, the tapir. It's not over, because it's in the chants. It doesn't end because our painters are recording too. It's over, but it doesn't end!

3. Isael Maxakali et al., “Os Tikmũ'ün e seus caminhos,” in *Povos Indígenas No Brasil: 2011/2016*, ed. Beto Ricardo and Fany Ricardo (São Paulo: Instituto Sócioambiental, 2017), 102–3.

4. Édouard Glissant, *Poetics of Relation*, trans. Betsy Wing (Ann Arbor: University of Michigan Press, 1997), 132.

5. *Ibid.*, 139.

6. Romero, “A Errática tikmũ'ün_maxakali,” 96.

7. Sueli Maxakali et al., “Fragmentos de um cinema-jiboia tikmũ'ün,” in *Catálogo do forumdoc.bh.2019 – Festival do Filme Documentário e Etnográfico de Belo Horizonte*, ed. Glaura Cardoso Vale, Carla Italiano, and Júnia Torres (Belo Horizonte, Brazil: Filmes de Quintal, 2019), 103–9.

If language is a condition of existence, and the Tikmũ'ün survived with, or rather through, rituals, their chants constitute a bond—with the spirits, the forest, and the animals—which, in their space-time trances/transits, has the power to preserve the scorched land itself. That is why it is possible to think about the onto-epistemological status of images, of the filmed/chanted cartography of the Tikmũ'ün, and of the way they produce evidence in **This Land Is Our Land!**

At first glance, **This Land Is Our Land!** can be understood as a work about death, mourning, and the constant threat that haunts the Tikmũ'ün and the Indigenous peoples of the Americas. While present throughout the film, the traces of anti-Indigenous violence do not enclose the images in indicative regimes governed by the legal requirements of the state-capital which, as a rule, are based on the excessive exposure of the violated body-territory—an audiovisual strategy so recurrent in a certain type of cinema and in television journalism. Rather, Tikmũ'ün cinema undertakes the task of documenting life's persistence beyond life itself—afterlife and pre-life in reconcilable temporalities.

Two sequences from the film help us understand it. The first one takes place in the classroom of the village school when Isael Maxakali, who is also a teacher, talks about the inscriptions on the chalkboard in which a list of dead relatives' names and the places of their executions can be read, followed by the phrase “21 person dies”:

By any chance, are some of those whites who killed us in prison? They kill us as if we were animals, as if we were dogs. They kill us and nothing happens. Judges don't arrest anyone. The government has completely forgotten about us. Police chiefs too. They don't arrest the white people who kill us! That's why I'm so angry! ... Why don't the police arrest the farmers?

The righteous indignation of Isael Maxakali seems to find resonance in the question that Denise Ferreira da Silva asks in her book **Unpayable Debt**, placing the modern paradigms of justice in crisis: “Why don't Black lives matter?” She adds, “The call for Black Lives (to) Matter hides the question it answers.”⁸ In her discussion about justice, Ferreira da Silva “does not claim its realization,” but “only considers” its

8. Denise Ferreira da Silva, *A Dívida Impagável* [Unpayable Debt] (São Paulo: Oficina de Imaginação Política e Living Commons, 2019), 132.

“im/possibility.” The “im/possibility of justice,” envisioned by her Black feminist poetics,

*requires nothing less than the end of the world in which racial violence makes sense, that is, of the Ordered World in the face of which decolonization, or the restoration of the full expropriated value of native lands and slave bodies, is as improbable as it is incomprehensible.*⁹

The smoke that we are interested in observing here, however, is not exactly an indication of the desirable fire burning the evidences of colonial violence, but rather a sign of a mediation between the visible and the invisible, capable also of destabilizing the transparencies of oppressions or the oppressions in their transparencies. It is the fluid and opaque mass that comes loose from the pipes and cigarillos of the Tikmũ’ün shamans, at the Maxakali school, when they turn the scene of inscribing the dead relatives’ names on the chalkboard into a ritual: “Look out for us! We’re talking about you! Help us to get our land back. Help us! With the Yãmĩyoxop so we don’t get sick!”

This filmic-shamanic cartographic device is strongly prolonged and repeated in a second moment of the film, when the group of shaman-chanters and the filmmaker couple walk to the place where one of their relatives, Vicente Maxakali, was run over and killed. They mark it with an inscription in red which gives the film its title: Nũhũ Yãg Mũ Yõg Hãm. The group ritualistically repeats the words. And while the camera continues to film the demarcated piece of land, we hear from offscreen: “May the land be ours again! May our land be great again! For our children! So we can spread out again where the whites killed us.”

Beyond grief, the inscription reaffirms the presence of these people in this place, and their voices fill the space with another intensity, in a temporal unfolding, as do the chants throughout the entire film. As Rosângela de Tugny states, “In the Tikmũ’ün world a place is above all an acoustic cavity.”¹⁰ In this sense, if there is a story to be documented here to support the retaking of the land and the action of justice, it does not need to be excavated to arise. It is not material traces nor revealed, totalizing visibilities that will carry the truth of the territory. In **This Land Is Our Land!**,

9. Ibid., 37.

10. Bernard Belisário and Rosângela de Tugny, “Cantos, luto e resistência Tikmũ’ün (Maxakali) no filme GRIN (2016),” in *Desaguar em cinema: documentário, memória e ação com o CachoeiraDoc*, ed. Amaranta Cesar et al. (Salvador, Brazil: EDUFBA, 2020), 264.

“the chant is the truth of the places,” as César Guimarães summarizes.¹¹ And the signs of the ancestral bonding with the constantly violated land are not addressed to the state, but to the spirits; they are traces not only of the past, but also of the future, a future in retake.

Thus, the Maxakali feature film, in its effort to produce evidence—an issue so dear to the documentary tradition—invites us to push the limits of the very concept of the image as an index; to see beyond the techno-modern parameters that enclose the image in the visible. Through the Maxakali’ cine-ancestral articulations in the reconquest of their lands, the image itself is also retaken, sonically, in a particular onto-epistemological affectation. In the encounter between the “phenomenological machine of cinema with the [Tikmũ’ün] shamanic machine,”¹² passages are operated between the visible and the invisible, respecting their shadow zones, expanding the limits of cinematographic space and freeing time from the political perversion of temporal landmarks. Thus, far from acting as a space-time capture device fulfilling legal demands for visibility, the Maxakali feature film produces ritualized evidence, for which images are, above all, what is chanted and not seen.

It is not by chance that, close to the end, this acoustic-cartographic undertaking, which is also a filmic ritual of return and demarcation, materializes for the Tikmũ’ün themselves another order of the visible, as we can capture in a dialogue between shamans:

- Now I saw it, you know?
- Yes, now we’ve all seen it.

There, where the evidence emerges, what remains for us is opacity.

11. See César Guimarães, “O canto é a verdade dos lugares,” in *Catálogo do forumdoc. bh.2020 – Festival do Filme Documentário e Ethnográfico de Belo Horizonte*, ed. Glaura Cardoso Vale, Carla Italiano, and Júnia Torres (Belo Horizonte, Brazil: Filmes de Quintal, 2020), 157–60.

12. André Brasil, “Tikmũ’ün Caterpillar-Cinema: Off-Screen Space and Cosmopolitics in Amerindian Film,” in *Space and Subjectivity in Contemporary Brazilian Cinema*, ed. Antônio Márcio da Silva and Mariana Cunha (London: Palgrave Macmillan, 2017), 25.



NIUHŪ
YAG MŪ
YŌG HĀM

“El impacto de
la presencia,
de estar aquí.”

Isabel Rojas
Opacity Seminar Participant

2021 FLAHERTY FELLOWS**Flaherty Professional Development Fellows:**

Saif Alsaegh
 Kênia Cardoso Vilaça de Freitas
 Azucena Losana
 Gabriela Malena Martínez Cabrera

George Stoney Fellow:

Jonathan Ali

Flaherty Curatorial Fellows:

Wally Fall
 José Sarmiento Hinojosa
 Ángela López Ruiz
 Sarah-Tai Black

Flaherty Exposure Fellows:

Aryana Alexis Anderson
 Ash Goh Hua
 Bren Haragan
 Jordan Lord

LEF New England Fellows:

Alison Folland
 Caroline Losneck
 Homa Sarabi-Daunais
 Matt Shaw
 Bronte Stahl

Waterman II fund of the Philadelphia Foundation Fellows:

Yashaswi Dixit
 Rami George
 Anisa Hosseinneshad
 Fred Schmidt-Arenales
 Teddy Ogborn

University of Colorado Fellows:

Renata Carvalho Barreto
 Laurids Andersen Sonne

Duke University Fellows:

Sarah Archer Boyette
 Emily MacDiarmid
 Bree von Bradsky

The Film Study Center at Harvard University (FSC) Fellows:

Parker Hatley
 Chrystel Oloukoï
 Julia Sharpe
 Daphne Young Xu

California College of the Arts Fellow:

Audrey Mougolo

Black Public Media Fellows:

Yeelen Cohen
 Leonardo Henrique Dias e Souza

Center for Asian American Media (CAAM) Fellow:

Briana S Nieves

Firelight Media Fellow:

Everlane Moraes Santos

Oolite Arts Fellows:

Carla Forte
 Faren Humes

COUSIN Fellows:

Ivy MacDonald
 Ivan MacDonald

University of California San Diego Fellow:

Wren Gardiner

**PROGRAM 01
SERPENT RAIN**

Denise Ferreira da Silva & Arjuna Neuman
Norway (2016) 29min
Serpent Rain is as much an experiment in working together as it is a film about the future. 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.

IN VITRO

Larissa Sansour & Søren Lind
United Kingdom, Palestine, Denmark (2019) 28min
In Vitro is a 2-channel Arabic-language sci-fi film filmed in black and white. It is set in the aftermath of an eco-disaster. An abandoned nuclear reactor under the biblical town of Bethlehem has been converted into an enormous orchard. Using heirloom seeds collected in the final days before the apocalypse, a group of scientists are preparing to replant the soil above. In the hospital wing of the underground compound, the orchard's ailing founder, 70-year-old Alia, played by Hiam Abbass, is lying in her deathbed, as 30-year-old Alia, played by Maisa Abd Elhadi, comes to visit her. Alia is born underground

as part of a comprehensive cloning program and has never seen the town she's destined to rebuild. The talk between the two scientists soon evolves into an intimate dialogue about memory, exile and nostalgia. Central to their discussion is the intricate relationship between past, present and future, with the Bethlehem setting providing a narratively, politically and symbolically charged backdrop.

**PROGRAM 02
FANTASMAS (GHOSTS)**

André Novais Oliveira
Brazil (2010) 12min
Ex-girlfriend's ghost.

OVER THE RAINBOW

Athi-Patra Ruga & Kope | Figgins
South Africa (2017) 10min
The title of Athi-Patra Ruga's most recent work, *Over The Rainbow*, is a direct reference to the phrase "The Rainbow Nation", a name bestowed on post-apartheid South Africa by respected activist and clergyman Archbishop Desmond Tutu. The myth of the Rainbow Nation was conjured from the wreckage of apartheid society in an effort to create a banner under which an inclusive new South African national identity could take shape. In *Over The Rainbow*, Ruga satirically references the end of the New South African honeymoon period and alludes to existing racial and social tensions that have been sugar-coated by 'rainbowism' in lieu of true societal transformation. His disenchantment also extends more specifically to the positioning of black artists in reference to the western gaze;

a motif he plays with through the use of campy dressing room theatrics in which role-play, masquerade and critique are cleverly rolled into one. Mouthing the words to the iconic South African pop song "Weekend Special" by music legend Brenda Fassie, Ruga laments the fickle affections of a lover, that are one-sided and bestowed only when convenient - a metaphor for the creative exchange with Africa, for the most part conducted according to the whims and for the satisfaction of western desire.

THE KLAN COMES TO TOWN

Deanna Bowen
Canada (2013) 20min
The Klan Comes To Town is a recreation of a 1965 CBC interview between the Reverend James Bevel and two members of the Klu Klux Klan. It is a pointed response to the denial of the presence of organized racism in Canada.

VAGA CARNE (DAZED FLESH)

Grace Passô & Ricardo Alves Jr.
Brazil (2019) 45min
A wandering voice is able to invade any matter, solid, liquid, or gaseous, and it decides for the first time to invade a woman's body. From this experience it narrates what it feels as a subject, what "it" pretends to feel, what is unfathomable in itself, what its image is to the others, and probes what a body means as a social construction.

**PROGRAM 03
THE LAND**

Robert Flaherty
United States (1942) 41min
The Land, the least typical, least

known, and most controversial of Robert Flaherty's films, depicts a vast and vague territory across the southern and midwestern United States. Here, in the period between the Depression's end and the beginning of World War II, abandoned farmhouses lined dusty roadways, and forgotten farm people had almost ceased to hope for a better life. On the face of it, *The Land* might have become the earthly counterpart to Pare Lorentz's *The River*, easily the best known and most widely praised American documentary film. But as it turned out, *The Land* pleased few people, least of all Flaherty himself.

NŪHŪ YĀG MŪ YŌG HĀM: ESSA TERRA É NOSSA! (THIS LAND IS OUR LAND!)

Isael Maxakali, Sueli Maxakali, Carolina Canguçu & Roberto Romero
Brazil (2020) 70min
In the past, when white people didn't exist, we used to hunt with our yămīyxop spirits. The whites came, cut down the trees, dried up the rivers and scared the animals away. Today, our tall trees are over, the whites surrounded us and our lands are tiny. But our yămīyxop are very strong and taught us the stories and chants from our ancients who walked around here.

**PROGRAM 04
TEMPORADA (LONG WAY HOME)**

André Novais Oliveira
Brazil (2018) 113min
In order to take a new job as an employee in the public sanitation department, Juliana moves from the inner city of

Itaúna to the metropolitan town of Contagem in Brazil. While waiting for her husband to join her, she adapts to her new life, meeting people and discovering new horizons, trying to overcome her past.

**PROGRAM 05
JAMAL (A CAMEL)**

Sudanese Film Group
Sudan (1981) 14min

The short film *Jamal*, by Ibrahim Shaddad, is a report from the life of a camel, most of which plays out in a dreary, small room - a sesame mill.

JAGDPARTIE (HUNTING PARTY)

Sudanese Film Group
German Democratic Republic
(1964) 41min

During the late seventies and early eighties, a group of filmmakers who were then the staff of the Cinema Section at the Department of Culture issued a periodical named CINEMA. This same group then founded the Sudanese Film Group (SFG) in April 1989 to give them more independence from the state. The purpose of the group was to be fully engaged in all aspects of film production, screening, and teaching, as well as maintaining the passion of the Sudanese for the cinema. But on 30 June 1989 the coup d'état, which brought with it a suspicion of all forms of art, terminated any cultural aspirations and banned all civic society organizations. Finally in zoos the heavy hand of the state was loosened somewhat, and the SFG was able to re-register. Arsenal - Institute for Film and Video Art digitally restored seven works by these Sudanese

filmmakers in 2018. Ibrahim Shaddad's graduation film *Jagdpartie* (1964), which he shot at the Deutsche Hochschule für Filmkunst Potsdam-Babelsberg (now: Filmuniversität Babelsberg KONRAD WOLF), is a treatise on racism. Shot in a forest in Brandenburg, it uses a Western look to portray the hunt for a Black man.

MISSING TIME

Morgan Quaintance
United Kingdom (2020) 15min
Through a focus on alien abduction, cold war history, and Britain's colonial history, *Missing Time* is a film that considers the relation between amnesia, concealed histories, state secrecy and the constitution of the self.

THE PAUL GOOD PAPERS AT NOTASULGA

Deanna Bowen
Canada (2012) 23min
The Paul Good Papers is an interdisciplinary project based on Bowen's research into the third wave Ku Klux Klan and its connections to Canada. It also includes a 24-minute looping video projection based on Good's recording of school integration attempts in Notasulga, AL, in February 1964. The work exposes the Klan's involvement and opposition to Notasulga school integration attempts by highlighting the beating of novice broadcast reporter Vernon Merritt III. A series of related photographs and reproductions provide additional contextual framing about the Notasulga events, whilst simultaneously framing

the seemingly isolated American incident within Canadian current events.

**PROGRAM 06
ALONE**

Garrett Bradley
United States (2017) 13min
Alone (2017) intimately paints a portrait of a single mother in New Orleans whose partner has been incarcerated in a facility that forbids in-person visits. Bradley disrupts the conventional hierarchies of observational documentary, positioning herself as a confidant, advocate, and accomplice. Bradley finds echoes of the legacy of American slavery and segregation in the act of separating family members and loved ones, but she grounds these themes through an intimate and detailed rendering of her subjects' feelings of isolation.

AKA

Garrett Bradley
United States (2019) 8min
AKA is the first in a trilogy of films about relationships between women, in this case relationships between mothers and daughters born into mixed-race families or families of the same race with varying skin tones. Like many of Garrett Bradley's films, the experimental short developed out of hours-long conversations between Bradley and her female protagonists. She began with a series of questions regarding race, upward mobility, and the relationship between white women and black women, which the artist posed to friends,

family, and on social media—an ongoing resource in her work. In one instance, one of Bradley's subjects repeatedly asked her mother, "Are you color struck?" The term, made famous by Zora Neale Hurston's 1925 play of the same name, refers to the notion of "colorism," which describes both interracial and intraracial forms of discrimination based on the color of one's skin. Bradley subsequently used the phrase to shape the visual and sonic landscape of the film—specifically AKA's prismatic and shimmering effects, which contribute to the film's hallucinatory and dream-like atmosphere.

**PROGRAM 07
FANTÔME CREOLE**

Isaac Julien
United Kingdom (2005) 23min
Fantôme Creole juxtaposes Arctic and African landscapes as it combines two films: *True North* (2004), loosely based on the story of black explorer Matthew Henson (1866-1955), who accompanied Robert Peary in a pioneering expedition to the North Pole; and *Fantôme Afrique* (2005), shot in Burkina Faso.

TRUE NORTH

Isaac Julien
United Kingdom (2004) 14min
True North is meditative and comprises reflective images of the sublime using the landscape as a key location and theme. Loosely inspired by the story of the black American explorer, Matthew Henson (1866-1955) who accompanied Robert Peary and was one of the first people to reach the North Pole,

later writing an account of his experience. In this fragmented narrative, Julien contemplates on ideas and histories of the hierarchical as well as in the struggling figure we find a succinct metaphor of endless traversing, symbolising the voyage of the modern that has to be experienced by others.

FANTÔME AFRIQUE

Isaac Julien

United Kingdom (2005) 15min
Fantôme Afrique weaves cinematic and architectural references through imagery Ouagadougou, the centre for cinema in Africa, and the arid landscapes of rural Burkina Faso. The film installation is punctuated by archival footage from early colonial expeditions and landmark moments in African history.

Renowned choreographer and dancer Stephen Galloway (Ballet Frankfurt) and actor Vanessa Myrie (Baltimore) figure as 'trickster/phantom' and 'witness' in this carefully composed meditation on the denationalised, de-territorialised spaces born of the encounters between local and global cultures, where the ghosts of history linger amid the realities of the day.

PARADISE OMEROS

Isaac Julien

United Kingdom (2002) 20min
Paradise Omeros delves into the fantasies and feelings of "creoleness" - the mixed language, the hybrid mental states and the territorial transpositions that arise when one lives in multiple cultures.

Using the recurrent imagery

of the sea, the film sweeps the viewer into a poetic meditation on the ebb and flow of self and stranger, love and hate, war and peace, xenophobe and xenophile.

PROGRAM 08

KONĀGXEKA: O DILÚVIO MAXAKALI (KONĀGXEKA: THE MAXAKALI FLOOD)

Isael Maxakali & Charles Bicalho
Brazil (2016) 13min

Konāgxeka in the maxakali indigenous language means "big water". It's the maxakali version of the great flood.

As a punishment because of selfishness and greed of men, the yãmīyxop spirits send the "big water".

YĀY TU NUNĀHĀ PAYEXOP: ENCONTRO DE PAJÉS (YĀY TU NUNĀHĀ PAYEXOP: SHAMANS MEETING)

Sueli Maxakali
Brazil (2021) 23min

In July 2020, in the midst of the Covid-19 pandemic, around 100 Tikmu'un (Maxakali) families left the Aldeia Verde reserve (Ladainha, MG) in search of new land. The tension caused by isolation made more urgent the need for a land rich in forests and, above all, water, in which they could strengthen relations with the yãmīyxop spirit-peoples, through songs, rituals, parties and games.

SOOT BREATH // CORPUS INFINITUM

Arjuna Neuman & Denise Ferreira da Silva
United Kingdom/Canada (2021) 40min

What dissolves total violence?

How to repair total extraction? What would it take for existence to be imaginable without both? *Soot Breath // Corpus Infinitum* is a commissioned film and installation by Arjuna Neuman and Denise Ferreira da Silva. Against and instead of apprehension, it fosters an image of existence as otherwise: one that is not driven or predicated by predatory desire and lethal abstraction or total extraction and its articulations as ethnography, border regimes, slavery, sexual violence, global trade and mining.

Following the element of earth in this third film collaboration, *Soot Breath // Corpus Infinitum* re-images humans as deeply implicated with each other and the nonhuman alike. And in doing so, it is a reminder of an earth-sensibility: to be gentle and tender, to soften like supple grass, to attend, care for, serve and give, which is all to say, simply to exist.

PROGRAM 09

AFRICA, DZUNGLI, BARABAN I REVOLUCIJA (AFRICA, THE JUNGLE, DRUMS AND REVOLUTION)

Sudanese Film Group
Union of Sovietic Socialist Republics (1979) 11min

The film examines representations of Africa in Soviet society. Children's drawings that deal with Africa, interviews with inhabitants of Moscow and archival material depicting Africa from Soviet archives broach the issue of those representations and the stereotypes connected to them.

MISS CONGO

Athi-Patra Ruga
Democratic Republic of the Congo and South Africa (2009) 4min

Miss Congo (shot and performed in Johannesburg, South Africa and Kinshasa, Democratic Republic of the Congo during the Urbaine Scenography in Kinshasa, DRC) was selected for The Dakar Biennale in 2008. This video hosts Athi-Patra Ruga's first avatar, Miss Congo, who was created in Berea, Johannesburg; a geographical location that has been subject to gentrification and forced removals. "Miss Congo was born because in Johannesburg you're a sheep among wolves," explains Ruga. The video concerns itself with rituals of cleansing and performances of procession. It takes place in two locations: a site in downtown Johannesburg where Gito Baloi was killed and in Kinshasa, performing in Kinshasa, for Ruga, "was a dream come true, really, because she [the character] became Miss Congo in Kin and not a Troyville or Yeoville stereotype of who Miss Congo was". The character performs a parody of the Western arts primitivist gaze and the complicity of African artists to it.

FRANTZ FANON: BLACK SKIN, WHITE MASKS

Isaac Julien & Mark Nash
United Kingdom (1997) 70min
Interviews, reconstructions, and archive footage tell the story of the life and work of the highly influential anti-colonialist writer Frantz Fanon, author of *Black Skin, White Masks*. Fanon, has also been acclaimed for writing

The Wretched of the Earth and for his professional life as a psychiatric doctor in Algeria during its war of independence with France.

**PROGRAM 10
OPERA INFINITA**

Jota Mombaça & Denise Ferreira da Silva
Brazil (2021) 16min
Opera Infinita is a multi-dimensional project conceived by Denise Ferreira da Silva and Jota Mombaça. It departs from the practices of collective sensing, polyvocality, and 'elemental listening' activated through a series of multi-local offline and online vocal gatherings. The project's first activation 'chapter O', presented in the frame of Mombaça's writer-in-residence at Nottingham Contemporary, is an original sonic statement composed in collaboration with Brazilian producer and researcher Anti Ribeiro.

**PROGRAM 11
LESSONS OF THE HOUR**

Isaac Julien
United Kingdom (2019) 28min
Lessons of the Hour is a poetic meditation on the life and times of Frederick Douglass, the film proposes a contemplative journey into Douglass' zeitgeist and its relationship to contemporaneity. The film includes excerpts of Douglass' most arresting speeches and allusions to his private and public milieus. Frederick Douglass was a visionary African American writer, abolitionist and a freed slave, who was also the most

photographed man of the 19th century. The narrative is informed by some of the abolitionist's most important speeches, such as "Lessons of the Hour," "What to the Slave Is the 4th of July?" and "Lecture on Pictures." The latter is a text that connects picture-making and photography to Douglass' vision of how technology can influence human relations. In the film, the character of Douglass interacts with other cultural icons of his time.

**PROGRAM 12
SOUTH**

Morgan Quaintance
United Kingdom (2020) 28min
Taking two anti-racist and anti-authoritarian liberation movements in South London and Chicago's South Side as a point of departure, 'South' presents an expressionistic investigation of the power of individual and collective voice. Interlinked with Morgan Quaintance's own biography (time spent living in both London and Chicago), the film also considers questions of mortality and the will to transcend a world typified by concrete relations.

**ELA VOLTA NA QUINTA (SHE
COMES BACK ON THURSDAY)**

André Novais Oliveira
Brazil (2014) 112min
Someone left, someone stayed.

**PROGRAM 13
DEANNA BOWEN ARTIST TALK**
Deanna Bowen is a descendant of two Alabama and Kentucky born Black Prairie pioneer families from Amber Valley and Campsie, Alberta. Bowen's fam-

ily history has been the central pivot of her auto-ethnographic interdisciplinary works since the early 1990s. She makes use of a repertoire of artistic gestures in order to define the Black body and trace its presence and movement in place and time. She is a recipient of numerous grants and awards including the 2021 Scotiabank Photography Award, a 2020 Governors General Award, 2016 John Simon Guggenheim Memorial Foundation Fellowship, and the 2014 William H. Johnson Prize. Bowen's writing, interviews and art works have been published in *Canadian Art*, *The Capilano Review*, *The Black Prairie Archives*, and *Transition Magazine* (Hutchings Centre). She is the editor of the 2019 publication *Other Places: Reflections on Media Arts in Canada*. Deanna lives and works in Montreal, QC where she is an Assistant Professor of Intersectional Feminist and Decolonial 2D-4D Image Making (Photography & Intermedia) at Concordia University.

**PROGRAM 14
ANOTHER DECADE**

Morgan Quaintance
United Kingdom (2018) 27min
Another Decade combines archive footage from the 1990s with newly shot 16mm film and standard definition video. Starting from testimonies and statements made by artists and art historians during the 1994 INIVA conference 'Towards a New Internationalism', *Another Decade* ranges across diverse cultural territory, and is propelled by a sense that very little

socio-cultural or institutional change has taken place in the United Kingdom since that time. The dynamic tension explored in the work is between, on the one hand, art world actors speaking a truth to institutional power and, on the other, lived realities of London's multiracial citizenry. Those who necessarily inhabit a centre of otherness.

**O SEGUNDO ANTES DA
CORAGEM (THE SECOND
BEFORE COURAGE)**

Grace Passô & Wilssa Esser
Brazil (2020) 5min
Work commissioned for exhibition in the season "Images for worlds after the end" of TV Coragem, within the performance program "corpodomicilio". The work is part of the web-tv digital collection.

4 WATERS - DEEP IMPLICANCY

Arjuna Neuman & Denise Ferreira da Silva
Germany/Canada (2019) 30min
4 Waters - Deep Implicancy is as much a film project and an experiment in collaboration as it is a set of fragments drawn from a reimagined cosmos. These fragments, sounds, and stories help us convey the experiential moment of entanglement, or rather, they describe an entangled moment prior to separation, what we call "Deep Implicancy". One such story we follow is water, both as it phase transitions with and into other matter including life, but also as it combines disparate geographies, bodies of / in water, and four islands within them - Lesvos, Haiti, Marshall Islands, Tiwi.

Through a series of experimental migrations and elemental crossings we begin to question the form of the universal human, its calcified and exceptional origins, and in particular its ethical program.

Wandering and wondering through a transformative figure of justice, we ask, what if our image of the world recalled phase instead of measure? And what becomes of ethics if we let go of value?

**PROGRAM 15
INSAN (HUMAN BEING)**

Sudanese Film Group
Sudan (1994) 29min
Sudanese filmmaker Ibrahim Shaddad provides a dramatic and powerful account of the trials and tribulations of a Sudanese villager in an alien, large city. Shot entirely without dialogue, the film's innovative use of sound helps tell the story of a shepherd who leaves his wife and herd to settle in a nearby town. Since its premiere at the Alexandria Film Festival, *Insan* has been shown in a number of festivals in the Middle East and Europe. This film is a prime example of experimental Arab cinema.

YĂMIYHEX: AS MULHERES-ESPÍRITO (YĂMIYHEX: THE WOMEN-SPIRIT)

Sueli Maxakali & Isael Maxakali
Brazil (2019) 72min
After spending a few months in Aldeia Verde, the yămiyhex (women-spirit) prepare to leave. Filmmakers Sueti and Isael Maxakali record the preparations and the big party for their farewell. During the

feast days, a crowd of spirits cross the village. The yămiyhex leave, but they always return with longing for their fathers and their mothers.

**PROGRAM 16
AMERICA**

Garrett Bradley
United States (2019) 24min
In *America*, artist and filmmaker Garrett Bradley imagines Black figures from the early decades of the 20th century whose lives have been lost to history. A multichannel video installation, it is organized around 12 short black-and-white films shot by Bradley and set to a score by artist Trevor Mathison and composer Udit Duseja. Bradley intersperses her films with footage from the unreleased *Lime Kiln Club Field Day* (1914), believed to be the oldest surviving feature-length film with an all-Black cast.

NATION ESTATE

Larissa Sansour
Denmark (2012) 9min
Nation Estate is a 9-minute sci-fi short film offering a clinically dystopian, yet humorous approach to the deadlock in the Middle East. With a mixture of computer generated imagery, live actors and arabesque electronica, *Nation Estate* explores a vertical solution to Palestinian statehood. In Sansour's film, Palestinians have their state in the form of a single skyscraper: the Nation Estate. One colossal high-rise houses the entire Palestinian population - now finally living the high life.

**PUBLIC SERVICE
ANNOUNCEMENT**

Athi-Patra Ruga
South Africa (2014) 15min
Public Service Announcement introduces the viewer to the political structure and history of the fictional republic of Azania. Divided into three 'acts', the film begins with a monologue by an unidentified narrator and seemingly omnipotent presence. As the Azanian myth unfolds against a visual backdrop of neon and black, the genealogy of its protagonists becomes increasingly complex and the viewer is left with the sense that this matriarchal government is an autocratic state. The rebirth and catharsis represented by the growing procession of human and animal figures in the third act suggest that we have witnessed a revolution and the birth of a new era. Building on previous work, the artist uses this incarnation of Azania as a satirical lens through which to critique the flawed, convoluted political and symbolic rhetoric used in nation-building and the legitimization of ruling elites.

REPÚBLICA (REPUBLIC)

Grace Passô
Brazil (2020) 15min
Brazil, 2020. The pandemic brandishes the extent of the necropolitics operating in the country and its society goes through a crisis of ethics amidst a government which is the exact expression of colonialist power. *República* is a short film made at home, with a domestic structure, at the beginning of the 2020 quarantine, at downtown São Paulo, Brazil.

**PROGRAM 17
A SPACE EXODUS**

Larissa Sansour
Denmark (2019) 5min
A Space Exodus quirkily sets up an adapted stretch of Stanley Kubrick's *Space Odyssey* in a Middle Eastern political context. The recognizable music scores of the 1968 science fiction film are changed to arabesque chords matching the surreal visuals of Sansour's film. The film follows the director herself onto a phantasmagoric journey through the universe echoing Stanley Kubrick's thematic concerns for human evolution, progress and technology. However, in her film, Sansour posits the idea of a first Palestinian into space, and, referencing Armstrong's moon landing, she interprets this theoretical gesture as "a small step for a Palestinian, a giant leap for mankind".

SUM OF THE PARTS WHAT CAN BE NAMED

Deanna Bowen
(2010) 19min
Sum of the Parts: What Can be Named is a performed oral history. The eighteen-minute video recounts the 'disremembered' journey of the Bowen family from its earliest documented history in Clinton, Jones County, Georgia in 1815, as told by Bowen herself.

IN THE FUTURE THEY ATE FROM THE FINEST PORCELAIN

Larissa Sansour & Søren Lind
United Kingdom, Denmark, Qatar (2016) 29min
In the Future They Ate From the Finest Porcelain resides in the

cross-section between sci-fi, archaeology and politics. Combining live motion and CGI, the film explores the role of myth for history, fact and national identity.

A narrative resistance group makes underground deposits of elaborate porcelain - suggested to belong to an entirely fictional civilisation. Their aim is to influence history and support future claims to their vanishing lands. Once unearthed, this tableware will prove the existence of this counterfeit people. By implementing a myth of its own, their work becomes a historical intervention - de facto creating a nation.

... AFTER HE LEFT

Athi-Patra Ruga

South Africa (2008) 27min

Athi-Patra Ruga's video, *... After He Left* is a response to the 'Miniskirt attack'; an incident of sexual assault that occurred at the Noord Street taxi rank in Johannesburg, South Africa. This popularised name arised from the perpetrators having substantiated their crime by saying that the young woman was 'asking for it' by wearing a skimpy skirt in a public space. The event sparked national outrage and a call for an end to sexism and gender-based violence. Beiruth, Ruga's avatar in this video, is one such iteration of this resistance. Beiruth finds herself naively wandering around the cities of Cape Town and Johannesburg, as seen in this video. Although she does not talk or engage with passersby - her face is veiled - she seems to engage

with the spatial politics of the architecture which surrounds her by inserting herself, as a queer and hyper-feminine presenting and performing person, into these spaces. Beiruth does not adhere to any singular signifiers of collective identities - her race, sex, sexuality and nationality are all ambivalent - thus, Ruga seems to challenge and explore alternative ways of navigating spaces as both an invisible and hyper identity.

FIÇÕES SÔNICAS (SONIC FICTIONS)

Grace Passô

Brazil (2021) 19min

Nascida em Belo Horizonte, Grace Passô é atriz, dramaturga e diretora de teatro. Tem criações autorais no teatro e cinema, além de produções em parceria com artistas multidisciplinares. Um de seus últimos trabalhos, a peça de teatro e média-metragem 'Vaga Carne', inaugura o projeto Grãos da Imagem, que tem como uma de suas pesquisas o mergulho em dimensões sonoras da palavra. De griô a vocalista de textos teatrais, experimenta invenções que desafiam noções estáveis da linguagem. Atuou em filmes recentes como *Praça Paris*, *No coração do mundo* e *Temporada*, pelo qual ganhou prêmio de melhor atriz no Festival de Brasília de 2018. Também foi premiada no teatro pelo Shell SP e RJ, APCA e Prêmio Leda Maria Martins. '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." A obra *Ficções Sônicas* é uma coprodução com a Fundação Bienal e integra a rede de parcerias da 34a Bienal de São Paulo - Faz escuro mas eu canto.



01



02



11



12



13



14



15



16



03



04



05



17



18



06



07



08



09



10



19



20

01. ANDRÉ NOVAIS OLIVEIRA

www.filmesdeplastico.com.br

Born in Belo Horizonte. He is a director and screenwriter. He has a bachelor's degree and a degree in History from the Pontifical Catholic University of Minas Gerais - PUC-Minas. He directed the short films *Fantasma*, *Pouco mais de um mês*, *Rua Ataléia* and *Quintal* and the long films *Ela volta na quinta* and *Temporada*. Along with Gabriel Martins, Maurílio Martins and Thiago Macêdo Correia, he is a partner at the production company Filmes de Plástico from Minas Gerais.

02. ARJUNA NEUMAN

www.overexposed.sonicacts.com/for-lula/1

Arjuna Neuman was born on an airplane. He is an artist, filmmaker and writer. With recent presentations at CCA Glasgow; Centre Pompidou, Paris; Manifesta 10, Marseille; Showroom Gallery, London; TPW Gallery, Toronto; Forum Expanded, Berlin Berlinale; Jameel Art Centre, Dubai; Berlin Biennial 10, Germany; Serpentine, London X Qalandia Biennial, Palestine; Gasworks, London; Bold Tendencies, London, UK; Or Gallery, Vancouver; Whitechapel Gallery, London; Istanbul Modern, Turkey; MAAT and Doclisboa, Portugal; Sharjah Biennial 13, UAE; Bergen Assembly, Norway; at NTU Centre for Contemporary Art, Singapore; the 56th Venice Biennale and SuperCommunity; Industry of Light, London; the Haus Der Kulturen der Welt; at Ashkal Alwan and the Beirut Art Centre, Lebanon; Le Gaité Lyric, Paris; the Canadian Centre for Architecture; and the Rat School of Art, Seoul amongst others. As a writer he has published essays in *Relief Press*, *Into the Pines Press*, *The Journal for New Writing*, *VIA Magazine*, *Concord*, *Art Voices*, *Flaunt*, *LEAP*, *Hearings* and *e-flux*.

03. ATHI-PATRA RUGA

www.whatiftheworld.com/artist/athi-patra-ruga

Athi-Patra Ruga is one of the few artists working in South Africa today whose work has adopted the trope of myth as a contemporary response to the post-apartheid era. Ruga creates alternative identities and uses these avatars as a way to parody and critique the existing political and social status quo. Ruga's artistic approach of creating myths and alternate realities is in some way an attempt to view the traumas of the last 200 years of colonial history from a place of detachment – at a farsighted distance where wounds can be contemplated outside of personalized grief and subjective defensiveness.

The philosophical allure and allegorical value of utopia has been central to Ruga's practice. His construction of a mythical metaverse populated by characters which he has created and depicted in his work have allowed Ruga to create an interesting space of self reflexivity in which political, cultural and social systems can be critiqued and parodied. Ruga has used his utopia as a lens

to process the fraught history of a colonial past, to critique the present and propose a possible humanist vision for the future.

04. DEANNA BOWEN

www.deannabowen.ca

Deanna Bowen is a descendant of two Alabama and Kentucky born Black Prairie pioneer families from Amber Valley and Campsie, Alberta. Bowen's family history has been the central pivot of her auto-ethnographic interdisciplinary works since the early 1990s. She makes use of a repertoire of artistic gestures in order to define the Black body and trace its presence and movement in place and time. She is a recipient of numerous grants and awards including the 2021 Scotiabank Photography Award, a 2020 Governors General Award, 2016 John Simon Guggenheim Memorial Foundation Fellowship, and the 2014 William H. Johnson Prize. Bowen's writing, interviews and art works have been published in *Canadian Art*, *The Capilano Review*, *The Black Prairie Archives*, and *Transition Magazine* (Hutchings Centre). She is the editor of the 2019 publication *Other Places: Reflections on Media Arts in Canada*. Deanna lives and works in Montreal, QC where she is an Assistant Professor of Intersectional Feminist and Decolonial 2D-4D Image Making (Photography & Intermedia) at Concordia University.

05. DENISE FERREIRA DA SILVA

www.thesensingsalon.org

Denise Ferreira da Silva is an academic and practicing artist. Her work addresses the ethico-political challenges of the global present. She is the author of *Toward a Global Idea of Race* (University of Minnesota Press, 2007), *A Dívida Impagavel* (Oficina da Imaginação Política and Living Commons, 2019), *Unpayable Debt* (Stenberg/MIT Press, 2021) and co-editor (with Paula Chakravartty) of *Race, Empire, and the Crisis of the Subprime* (Johns Hopkins University Press, 2013). Her several articles have been published in leading interdisciplinary journals, such as *Social Text*, *Theory, Culture & Society*, *Social Identities*, *PhiloSOPHIA*, *Griffith Law Review*, *Theory & Event*, *The Black Scholar*, to name a few. Her artistic works includes the films *Serpent Rain* (2016) and *4 Waters-Deep Implicancy* (2018), in collaboration with Arjuna Neuman; and the relational art practices *Poethical Readings* and *Sensing Salon*, in collaboration with Valentina Desideri.

06. ELTAYEB MAHDI

www.facebook.com/SudaneseFilmgroup

Scenarist, director, and film critic. Graduated at the Higher Institute of Cinema, Cairo, Egypt 1977. Worked at Sudan Film Unit, the Cinema Section, the ART Television, the College of Music and Drama, President of Sudan Cinema Club, President of Sudanese Film Group, and editorial member of the Quarterly magazine *Cinema*. Made several short films and long film *Sit-in*. Some of his films were awarded at different regional and international film festivals.

07. GARRETT BRADLEY

garrettabradley.com

Garrett Bradley works across narrative, documentary, and experimental modes of filmmaking to address themes such as race, class, familial relationships, social justice, southern culture, and the history of film in the United States. She has received numerous prizes including the 2019 Prix de Rome, and the 2017 Sundance Jury Prize for the short film *Alone*, which was released by the New York Times OpDocs program and was included in the Academy Shortlist for non-fiction directing. Bradley's work can be seen across a variety of projects including second-unit directing on Ava DuVernay's *When They See Us* and as part of the 2019 Whitney Biennial. Her first solo exhibition was held at the Contemporary Arts Museum Houston (2019), curated by Rebecca Matalon, and her first New York solo exhibition, *Projects: Garrett Bradley (2019–20)* was presented as part of a multiyear partnership between The Museum of Modern Art and the Studio Museum in Harlem and was curated by Director and Chief Curator Thelma Golden and Associate Curator Legacy Russell at the Studio Museum in Harlem. In 2020, Bradley became the first Black American woman to receive Best Director at the Sundance Film Festival for her first feature-length documentary, *Time*, which went on to be nominated for Best Documentary at the 2021 Academy Awards.

08. GRACE PASSÔ

The Brazilian Grace Passô has authorial creations in theater and cinema, in addition to creating in partnership with multidisciplinary artists. She was awarded numerous times as an actress, playwright and director, her work circulates in events of different languages. One of her latest works, the film *Vaga Carne*, has as one of her researches the immersion in the sound dimensions of the word. From griot to vocalist of theatrical texts, she experiments with inventions that challenge stable notions of language.

09. IBRAHIM SHADDAD

www.facebook.com/SudaneseFilmGroup

Writer, director, and researcher. Studied filmmaking in Germany and has been working in Sudan in the fields of cinema, television, theater, and popular culture. Some of his works were banned by different regimes. Some of his films were awarded at different film festivals. He has adamantly contested the official cultural policies and fought for the freedom of expression and film exhibition.

10. ISAAC JULIEN

isaacjulien.com

Artist and filmmaker, Isaac Julien CBE RA, was born in 1960 in London. His multi-screen film installations and photographs incorporate different artistic disciplines to create a poetic and unique visual language, and are part of collections such as those

of Tate, London; the Museum of Modern Art, New York; Centre Pompidou, Paris; the Solomon R. Guggenheim Museum, New York; the Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington, DC; the Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, New York; Fondation Louis Vuitton, Paris; the LUMA Foundation, Arles; the Kramlich Collection; the Zeitz Museum of Contemporary Art (Zeitz MOCAA), Cape Town.

11. ISAEL MAXAKALI

www.pipaprize.com/isael-maxakali

Isael Maxakali is a filmmaker, educator and visual artist. He directed the films *Tatakox* (2007); *Xokxop pet* (2009); *Yi'ax Ka'ax - Fim do Resguardo* (2010); *Xupapoyñãg* (2011); *Kotkuphi* (2011); *Yãmîy* (2011); *Mîmânâm* (2011); *Quando os yãmîy vêm dançar conosco* (2011); *Kakxop pit hãmkoxuk xop te yũmũgãhã (Iniciação dos filhos dos espíritos da terra, 2015)*, *Konãgxeka: o Dilúvio Maxakali* (2016), *Yãmîyhex: as mulheres-espírito* (2019) and *Nuhu Yãgmu Yõg Hãm: This Land Is Our Land!* (2020). In 2020, he won the PIPA Online Award, one of the main contemporary art awards in Brazil.

12. JOTA MOMBAÇA

[www.thecontemporaryjournal.org/strands/sonic-continuum/](http://www.thecontemporaryjournal.org/strands/sonic-continuum/opera-infinita-chapter-0-has-the-fire-read-the-stories-it-burnt)
[opera-infinita-chapter-0-has-the-fire-read-the-stories-it-burnt](http://www.thecontemporaryjournal.org/strands/sonic-continuum/opera-infinita-chapter-0-has-the-fire-read-the-stories-it-burnt)

Jota Mombaça is an interdisciplinary artist whose work derives from poetry, critical theory, and performance. The sonic and visual matter of words plays an important role in their practice, which often relates to anti-colonial critique and gender disobedience. Through performance, visionary fiction, and situational strategies of knowledge production, they intend to rehearse the end of the world as we know it and the figuration of what comes after we dislodge the Modern-Colonial subject off its podium.

13. LARISSA SANSOUR

www.larissasansour.com

Larissa Sansour was born in 1973 in East Jerusalem, Palestine, and studied fine arts in London, New York and Copenhagen. Central to her work is the dialectics between myth and historical narrative. In her recent works, she uses science fiction to address social and political issues. Working mainly with film, Sansour also produces installations, photos and sculptures.

Sansour's work is shown in film festivals and museums worldwide. In 2019, she represented Denmark at the 58th Venice Biennial. In 2020, she was the shared recipient of the prestigious Jarman Award. She has shown her work at Tate Modern, MoMA, Centre Pompidou and the Istanbul Biennial. Recent solo exhibitions include Copenhagen Contemporary in Denmark, Bluecoat in Liverpool, Bildmuseet in Umeå and Dar El-Nimer in Beirut.

Sansour currently lives and works in London, UK.

14. MARK NASH

www.isaacjulien.com/mark-nash/

Mark Nash is an independent curator and writer, specialised in film theory and film culture, editor of *Screen* between 1977 and 1981. He has worked with Isaac Julien on several projects such as the film *Frantz Fanon: Black Skin White Masks* (1996) and the exhibition *Reimagining October* at Calvert 22. He collaborated with Okwui Enwezor on *The Short Century* exhibition and Documenta11. Amongst his latest curatorial projects are *One Sixth of the Earth* at ZKM, and *Grief and Grievance* at the New Museum.

15. MORGAN QUAINANCE

www.morganquaintance.com

Morgan Quaintance is a London-based artist and writer. His moving image work has been shown and exhibited widely at festivals and institutions including: MOMA, New York; Mcevoy Foundaton for the Arts, San Francisco; Konsthall C, Sweden; David Dale, Glasgow; European Media Art Festival, Germany; Alchemy Film and Arts Festival, Scotland; Images Festival, Toronto; International Film Festival Rotterdam; and Third Horizon Film Festival, Miami. He is the recipient of the 2021 Jean Vigo Prize for Best Director at Punto de Vista, Spain, for the film *Surviving You, Always*; the 2020 Best Experimental Film award at Curtas Vila Do Conje, Portugal, and the 2020 New Vision Award at CPH:DOX, both for the film *South* (2020). Over the past ten years, his critically incisive writings on contemporary art, aesthetics and their socio-political contexts, have featured in publications including *Art Monthly*, the *Wire*, and the *Guardian*, and helped shape the landscape of discourse and debate in the UK.

16. SAIDIYA HARTMAN

Saidiya Hartman is a scholar of African American literature and cultural history whose works explore the afterlife of slavery in modern American society and bear witness to lives, traumas, and fleeting moments of beauty that historical archives have omitted or obscured. She weaves findings from her meticulous historical research into narratives that retrieve from oblivion stories of nameless and sparsely documented historical actors, such as female captives on slave ships and the inhabitants of slums at the turn of the twentieth century.

17. SØREN LIND

sorenlind.com

Søren Lind (b. 1970) is a Danish author, artist, director and scriptwriter. With a background in philosophy, Lind wrote books on mind, language and understanding before turning to art, film and fiction. He has published novels, short story collections and several children's books.

Lind screens and exhibits his films at museums, galleries and film

festivals worldwide. His work was shown at the Danish Pavilion at the 58th Venice Biennial. Other recent venues and festivals include Copenhagen Contemporary (DK), MoMA (US), Barbican (UK), Nikolaj Kunsthal (DK), Berlinale (D), International Film Festival Rotterdam (NL) and BFI London Film Festival (UK). He lives and works in London.

18. SUELI MAXAKALI

www.bdmgocultural.mg.gov.br/2020/01/sueli-maxacali/

Sueli Maxakali is a filmmaker, artist and photographer. She co-directed the films *Quando os yãmiy vêm dançar conosco* [When the yãmiy come to dance with us] (2011), *Yãmiyhex: The Women-Spirit* (2019) and *Nuhu Yãgmu Yög Hãm: This Land Is Our Land!* (2020). She published the photo book *Koxuk Xop Imagem* (Beco do Azougue Editorial, 2009), with photographs of the Maxakali women on the rituals and daily life of Aldeia Verde. She's one of the invited artists for the 29th São Paulo Art Biennial.

19. SULIMAN ELNOUR

www.facebook.com/SudaneseFilmGroup

Graduated at VGIK Film Institute, Moscow 1978. Studied Folklore at the African and Asian Institute, University of Khartoum 1981. Documentary Film Director. Member of the Sudan Cinema Club, Sudanese Film Group, "Cinema" quarterly magazine editorial board. Made several video films for Sudanese Civil Society Organizations. Translated from the Russian Language into Arabic *Beginnings of Black African Cinema*.

20. TINA CAMPT

Tina Campt is the Claire Tow and Ann Whitney Olin Professor of Africana and Women's, Gender and Sexuality Studies, and former director of the Barnard Center for Research on Women at Barnard College-Columbia University. She is a black feminist theorist whose work explores gendered, racial, and diasporic formation in black communities in Europe, the United States, and Southern Africa through the oral, sonic, and visual cultural texts produced by these communities. She is the author of three books: *Other Germans: Black Germans and the Politics of Race, Gender and Memory in the Third Reich*, *Image Matters: Archive, Photography and the African Diaspora in Europe*, and *Listening to Images*.

Opacity

This publication is a reflection on OPACITY: the 2021 Flaherty Film Seminar programmed by Janaína Oliveira

Edited by Carol Almeida and Dessane Lopez Cassell

Designed by Darwin Marinho, Rid, and Ella Monstra of Carnaval no Inferno Collective

Managing Editor: Jason Fox

Copy editor (Portuguese): Nayara Garófalo
Copy editor (English): Cameron Moneo

Translation: Sara Ramos - CooperaMinas
Marina Siqueira - CooperaMinas

The 66th Flaherty Film Seminar appreciates the generous support of the Ford Foundation – JustFilms, National Endowment for the Arts, New York State Council on the Arts, New York City Department of Cultural Affairs, and the Johnson Family Foundation. Thank you as well to our Fellowship partners LEF New England, Waterman II Fund of the Philadelphia Foundation, The University of Colorado, Duke University, The Film Study Center at Harvard University, California College of the Arts, University of California San Diego, Black Public Media, Center for Asian American Media (CAAM), Firelight Media, COUSIN and Oolite Arts.

113

© 2022 Flaherty / International Film Seminars, Inc.

www.theflaherty.org

All rights reserved. No part of this publication may be reproduced in any form without the prior permission of the Flaherty / International Film Seminars, Inc.

ISBN # 978-1-7341540-1-6

FLAHERTY



Sobre o Flaherty

A missão do Flaherty é trazer o diálogo socrático para a imagem em movimento, promovendo investigação, troca e introspecção coletivas. O desejo de reverter normas arraigadas e dinâmicas de poder desiguais nos impulsiona a defender novos modelos para o cinema de não ficção, sua curadoria e teorização. Cultivamos uma comunidade — em constante expansão — (de profissionais, entusiastas e estudantes da área em torno da crença compartilhada no poder transformador e criador de mundos do cinema independente de não ficção.

Programadora do Seminário Flaherty 2021

Janaína Oliveira

Equipe do Seminário Flaherty 2021

Samara Chadwick – Diretora Executiva

Sarie Horowitz – Diretora do Programa

Anto Astudillo – Coordenador do Programa

Mary Ellen Pelzer – Diretora Executiva Interina

Felicity Palma – Coordenadora de Bolsistas

Dessane Lopez Cassell – Coordenadora de Bolsistas

Anne de Mare – Redatora de Subsídios

Shiyang Yiang – Arquivista

Bailey Synclaire – Coordenadora de Mídias Sociais

William Plotnick – Estagiário de Vídeo

Madeline Plotnick – Estagiária de Design Gráfico

Shu Wang – Estagiária de Mídias Sociais

Conselho de Administrativo do Flaherty

Ruth Somalo – Presidenta

Ariella J. Ben-Dov – co-vice-presidenta

Jonathan Marlow – co-vice-presidente

Ted Kennedy – Tesoureiro

Nicholas Elliott – Secretário

Jamie Dobie

Kevin Jerome Everson

Simone Leigh

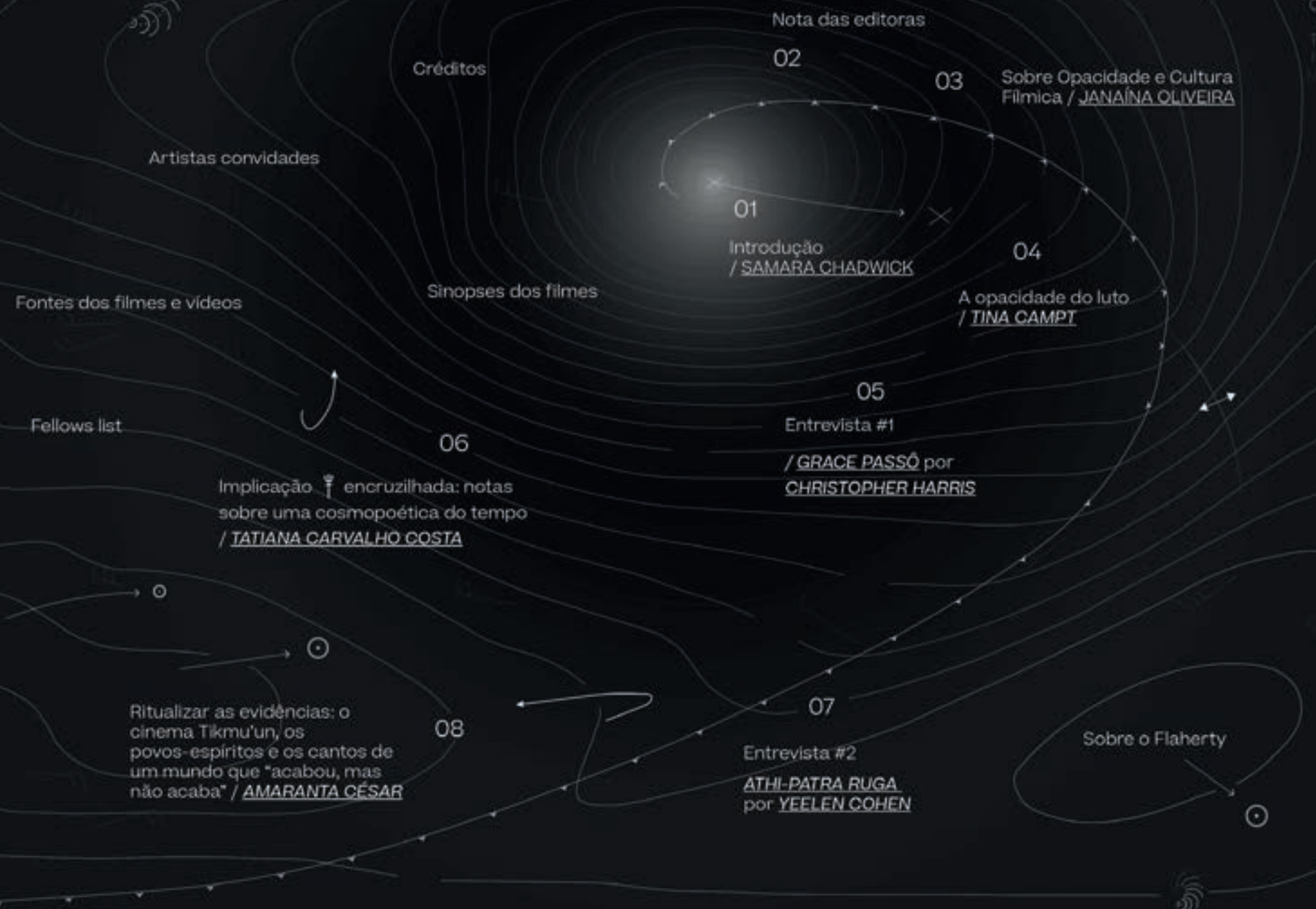
Jason Livingston

Pablo de Ocampo

Adam Piron

Juana Suárez

Genevieve Yue



Nota das editoras

02

03

Sobre Opacidade e Cultura
Fílmica / JANAÍNA OLIVEIRA

01

Introdução
/ SAMARA CHADWICK

04

A opacidade do luto
/ TINA CAMPT

05

Entrevista #1
/ GRACE PASSÔ por
CHRISTOPHER HARRIS

06

Implicação  encruzilhada: notas
sobre uma cosmopoética do tempo
/ TATIANA CARVALHO COSTA

07

Entrevista #2
ATHI-PATRA RUGA
por YELEN COHEN

08

Ritualizar as evidências: o
cinema Tikmu'un, os
povos-espíritos e os cantos de
um mundo que "acabou, mas
não acaba" / AMARANTA CÉSAR

Sobre o Flaherty

Artistas convidadas

Créditos

Sinopses dos filmes

Fontes dos filmes e vídeos

Fellows list



SALTEI RUMIO À OPACIDADE
TÃO RAPIDAMENTE QUE
DEIXEI MINHA ARMADURA
PARA TRÁS.

A armadura de uma visão de mundo na qual eu estava orientada e rígida para além da minha alçada.

7

Ou, talvez, essa armadura tenha sido sublimada. Um peso retirado que eu não tinha notado estar segurando. Sólidos se transformaram em fragmentos, em espirais, em ar. Vibrante, alerta, adrenalina: esse ar se deslocou com outras realidades e se desenrolou do nó de antecipação que me era tão familiar. Interioridades suavizadas eram agora pontos de contato e de curiosidade aderente com a possibilidade de serem transformadas.

Devido às chances de contágio em nosso ar real, *Opacidade* foi realizada online. Nós nos reunimos — éramos mais de 400 — em um espaço projetado para misturar tudo (exceto nossos patógenos): nossas ideias, nossas sensações, nossas realidades, nossas tristezas, alegrias e experiências do mundo.

No núcleo luminoso de *Opacidade* estava a força pura da intuição de Janaína Oliveira. Uma pandemia se alastrou e o único Seminário Anual de Cinema Flaherty a ser interrompido em 66 anos foi o dela. Ao longo de dois anos de opções em colapso, ela permaneceu atada a um conhecimento somático de como a experiência seria...

OPACITY

Com *Opacidade*, Janaína homenageou seus antepassados, suas influências, sua espiritualidade e o fervor de sua prática. Ela construiu um mundo infiltrado por políticas de criouldade, interconectividade, fantasia, furor e cuidado através do tempo e do espaço.

Os filmes não eram apresentados como objetos fechados, mas, sim, como entidades cinéticas; vetores, eletrizados de ideias. Na órbita da virtualidade, a dinâmica espacial mudou: o que estava no centro se dobrou para fora; as margens se espiralaram para dentro. As pessoas que estavam acostumadas a se sentirem seguras e orientadas estavam ruidosamente inquietas. Mundos e visões de mundo silenciosos/silenciados prevaleceram. Os mais estridentes se tornaram ouvintes.

Fomos transformados.

Samara Chadwick
Diretora Executiva, The Flaherty

COM ESTE CATÁLOGO, CONVIDAMOS VOCÊ A GIRAR E ESPIRALAR - para se juntar a uma experiência de nos movermos coletivamente, em sintonia com nossos ritmos díspares. *Opacidade*, a experiência que Jainaína orquestrou para nós, nasceu de um forte senso de coreografia espiritual e cinematográfica. O programa nos convidou para o interior de sua forma: uma espiral – um ciclo de movimento sem fim que nos levou a retornar a diversos lugares, com pontos de vista em constante estado de alteração.



Pela sua própria concepção, a espiral encarna um espírito glis-santiano de opacidade. Cada ponto na espiral é transformado em algo que não é um lugar de saída, tampouco um lugar de chegada; seus contornos mudam de rumo constantemente, recusando-se a ter sua essência capturada. Cada obra escrita, falada, cantada ou sussurrada para este catálogo foi energizada pelas conversas que se desenrolaram durante o Seminário. Em um momento em que a maneira mais segura de se reunir era por meio de telas de diferentes locais ao redor do mundo, encontramos uma sensação de comunhão virtual e seguimos nossos próprios ritmos.

Esperamos que você encontre um lugar entre a transferência desses ritmos para as páginas – suas expansões do corpo, invocações de avatares, cartografias cantadas, sentidos de tempos não-lineares e muito mais.

Por favor, junte-se e mova-se conosco.

—Carol Almeida e Dessane Lopez Cassell, Editoras de *Opacidade*

SOBRE OPACIDADE E CULTURA FÍLMICA

O humano talvez não seja a “imagem do homem”, mas a trama hoje sempre recomeçada dessas opacidades consentidas.
Édouard Glissant¹

É CURIOSO olhar retrospectivamente um processo de criação curatorial. Ainda mais um processo cuja elaboração se estendeu por dois anos, ao ter sido atravessado por uma pandemia mundial e que, por conta disso, fez de um evento fundado na partilha presencial de corpos uma atividade deslocada para o ambiente virtual. Logo de início, descarto aqui qualquer intenção de localizar um momento específico em que tudo teria começado a se desenvolver na proposta curatorial *Opacidade* para a 66ª edição do Flaherty Seminar. Isto porque a busca genealógica pela unidade está fora de questão, e essa é uma das reflexões fundamentais presentes na noção de opacidade tal como formulada pelo escritor martinicano Édouard Glissant. Aqui, a opção é pela floresta ao invés da árvore, pelas múltiplas encruzilhadas ao invés da estrada sinalizada, pelas tramas que compõem a tessitura ao invés do fio único, pela errância em lugar da fixidez.

1. *Caribbean Discourse*, p. 133, na tradução para o português de Thiago Florêncio, amigo querido, responsável, em grande parte, pela chegada de Glissant e do pensamento caribenho na minha vida há anos.

Como, então, caminhar por essa floresta — ou por esse “*jardin créole*” (tradução livre: jardim crioulo) como fala Glissant — das imprevisibilidades?² Bom, por todo lugar, pelos vestígios e por traços possíveis. Início, então, pensando sobre a proposta curatorial em relação a estrutura geral do Seminário. Frances Flaherty, ao delinear os encontros que deram origem ao Seminário, inaugura um gesto formativo, ou mesmo pedagógico, nos modos de se pensar o cinema, com base, sobretudo, na ideia de não preconceção. Para Frances, como se sabe, acessar os filmes sem preparação prévia abriria uma porta ideal para as reflexões e debates que o cinema independente documental necessitava. No entanto, segundo Zimmerman e MacDonald, nos últimos anos, a não preconceção foi interpretada não como uma prática pedagógica e, sim, como uma prática de programação³. A meu ver, mesmo como prática de programação, esse pressuposto atua de forma pedagógica. Especificamente em relação à Opacidade, o fato de o público não ter conhecimento prévio dos programas ou dos artistas convidados corroborou com o convite ao deslocamento,

almejando as possibilidades de pensar sobre e junto com outras culturas fílmicas presentes na formulação da proposta⁴.

Pois, parafraseando Campt em sua arrebatadora *anti-keynote* de abertura feita para o Seminário e publicada na íntegra aqui neste catálogo, ainda que a noção de opacidade, tal como formulada por Glissant, não se dirija ao cinema ou a qualquer discussão sobre cultura fílmica, “and yet... and still... it does”⁵. Da mesma forma que, em contextos outros, os temas da criouldade (*créolité*) e da criouldização (*creolization*) não se relacionavam necessariamente com o campo da curadoria em artes visuais, mas se tornaram centrais nas reflexões de Okwui Enwezor na elaboração da exposição *Documenta 11*, ocorrida em Santa Lucia no ano de 2002. O trabalho de Enwezor de um modo geral e, especificamente, nessa *Documenta*, é uma das inspirações primordiais para minhas práticas curatoriais, o que tornou ainda mais especial a fala de Campt ao trazê-lo, de certo

modo, para o Seminário, com a exibição do curta-metragem que Carol Mae Weems fez em tributo a ele, no encerramento de sua apresentação⁶.

Trazida para o universo da cultura fílmica, a noção de Opacidade serviu como um *prompt*; como diz Katherine McKittrick, o tal convite ao deslocamento dos modos hegemônicos de experimentar as obras, seja com respeito às suas proposições

estéticas e narrativas, seja em relação às posicionalidades geográficas⁷. Na proposta curatorial, era a exploração de percepções e reflexões não lineares, buscando também tirar máximo proveito do fato de o Seminário acontecer *on-line*, fora de seu ambiente familiar que é a sala de cinema. *Opacidade* funcionou como linhas espirais que teciam as conexões não somente entre os filmes, mas também entre os programas. Com isso, refletiu e fabulou sobre presentes, passados e futuridades, no tensionamento constante das relações entre centros e margens.

Aqui é importante destacar a imagem da espiral. Ela é o movimento que manifesta tanto a recusa epistemológica de um modo de entendimento cuja premissa é a transparência ou a decodificação do que não se entende, como é igualmente a justaposição das temporalidades e das territorialidades presentes nos filmes. Com uma tessitura narrativa em forma de espiral, isto é, repetição em forma de gesto, mas diferente em cada uma das 18 sessões (se incluirmos a abertura de Campt), a programação de *Opacidade* buscou criar a possibilidade de experimentar as obras dos artistas convidados em suas singularidades irreduzíveis, dentro de uma trama de relações. A intenção era abrir caminho para compreensões, formulações, sensações e, sobretudo, diálogos que pudessem evitar os reducionismos que caracterizam os modos ocidentais de

5. Diz Campt: “O conceito de opacidade de Édouard Glissant não pretendia descrever o sussurro da minha tia ou o cantarolar do meu pai, mas descrever. Não pretendia descrever o luto que acompanha minha perda ou a incapacidade dos outros em compreender-la ou habitá-la. Não foi articulado para descrever a profundidade de sentimentos que partilho com os demais – e que ainda assim nunca posso imaginar –, enquanto uma das centenas de milhares de pessoas que sofreram perdas equivalentes, mas excepcionais, permanentemente distintas, seja antes, durante ou em algum momento futuro para além deste estado de emergência em curso que chamamos de pandemia. E ainda assim... de alguma forma... descreve”

6. Destaco aqui que, nas conversas que geraram o convite para Campt, falamos sobre Glissant e opacidade, mas sem menção a Enwezor ou como ele inspirava meu trabalho como um todo. Foi uma surpresa emocionante vê-lo naquele contexto. Definitivamente, não há acaso nas encruzilhadas da floresta.

7. “De forma sucinta, a opacidade se estrutura através de – e proporciona – todo tipo de conhecimento; é um método e uma prática de leitura que permite lições, pistas e sugestões sobre como podemos viver coletivamente e resistir à supremacia branca.”. Katherine McKittrick, “Dear April: The Aesthetics of Black Miscellanea” *Antipode* Vol. 54, n. 1, 2022, p. 6.

2. Para Glissant, o modo ocidental de pensamento estruturado na ideia de genealogia, de árvore genealógica, configura um sistema baseado em modos de exclusão do outro. Como alternativa, ele propõe a imagem de um jardim crioulo, marcado pela ramificação imprevisível das árvores e suas raízes, e que pode ser visto ainda como uma rede de proteção para quem nele entra. Ver Édouard Glissant, *Poétique IV: Traité du Tout-Monde*. Paris: Éditions Gallimard, 1997.

3. Ver Patricia Zimmerman e Scott MacDonald. *The Flaherty. Decades in the cause of independent cinema*. Bloomington: Indiana University Press, 2017, p. 48.

4. “Um convite ao deslocamento ou à provocação, ele aponta para um futuro aberto, para liberdades estéticas, formais, culturais, onde o questionamento é priorizado acima das respostas encontradas”, tal como dito no comunicado curatorial divulgado no início de 2020, quando o tema do Seminário se tornou público.

entendimento. Transposta para a dinâmica da programação, a noção de Opacidade não constituía um arco narrativo para o desenrolar da programação ou uma tese que se desenvolvia ao longo dos dias, a cada sessão, e que daria sentido a tudo. Era, tão somente, uma única afirmação repetida de maneiras diferentes, apresentada como um convite ao deslocamento das formas consolidadas de pensar o cinema ou, até mesmo, como o desejo de nos soltar de amarras dos cânones cinematográficos — desejo que existe em forma de latência e que ambiciona transformação dos imaginários não só do cinema, mas do mundo.

Opacidades podem coexistir, confluir, tramando tecidos cuja verdadeira compreensão estaria na textura dessa trama e não na natureza dos componentes. Talvez, por um tempo, devêssemos renunciar a essa antiga obsessão em chegar ao fundo das naturezas. Haveria grandeza e generosidade em inaugurar um movimento como esse, cujo referente não seria a Humanidade, mas a divergência resultante das humanidades⁸.

Para encerrar, quero destacar a experiência de encontro com o público como um outro elemento fundamental nesse olhar retrospectivo. Dos muitos *feedbacks* sobre a programação recebidos depois do Seminário, talvez um dos que mais me comoveu na perspectiva de quem realizou esta curadoria longa e solitariamente, diz da surpresa após cada sessão. No fim do ano passado, atendendo a um convite para uma publicação⁹, conversei com a crítica e curadora Kênia

Freitas, que esteve no Seminário como integrante do programa de bolsistas. Freitas chamou a atenção para o fato de como a composição de não preconcepção, nessa trama de opacidades, foi capaz de amplificar a dimensão do imprevisível das sessões. Digo que me comoveu, pois havia muitas apostas presentes na composição da programação (cujas combinações poderiam ser temáticas, imagéticas, rítmicas, sônicas, discursivas, afetivas ou, até mesmo, vibracionais). A aposta era de que, mesmo no formato *on-line*, a proposta curatorial e a programação fossem capazes de estimular reflexões e debates com algum

grau de intimidade¹⁰. E que, ao invés de somente confundir, a polifonia das muitas vozes, línguas e geografias se transformasse em potência para os diálogos e, também, para a apreciação das obras.

À imensidão das apostas correspondeu a confiança de todos envolvidos no processo. Por esse motivo, não poderia terminar estas breves reflexões de outra maneira que não agradecendo infinitamente aos artistas convidados — André Novais Oliveira, Arjuna Neuman, Athi-Patra Ruga, Deanna Bowen, Garrett Bradley, Denise Ferreira Da Silva, Grace Passô, Isaac Julien, Isael Maxakali, Larissa Sansour, Mark Nash, Morgan Quaintance, Soren Lind, Sueli Maxakali, Sudanese Film Group - Ibrahim Shaddad, Suliman Elnour e Eltayeb Mahdi, além de Tina Campt, Saidiya Hartman e Jota Mombaça —; aos moderadores — Abby Sun, Almudena Escobar Lopez, Ashley Clark, Carol Almeida, Christopher Harris, Ela Bittencourt, Greg deCuir Jr, Juana Suarez, Michael Gillespie, Pablo de Ocampo, Shai Heredia, Terri Francis —; e ao público presente. Obrigada por se aventurarem comigo no que foi *Opacidade*: esse percurso numa floresta de raízes submersas em mares e estrelas para a realização do desejo de existir de outros modos com o cinema, e não apesar dele.

...O Destino da Semente da Terra é criar raízes entre as estrelas.¹¹

Octavia Butler

8. Édouard Glissant, *Poética da Relação – Poética III*, Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021, p.220.

9. A entrevista “Criando raízes entre as estrelas”: Um diálogo sobre processos curatoriais em cinema a partir da ideia de Opacidade será publicada no Brasil pela editora Fósforo no livro “Arte e curadoria” (título provisório), organizado por Diane Lima

10. Sem palavras para agradecer o empenho de Samara Chadwick, Sarie Horowitz, Anto Astudillo e do Comitê de Programação para atender essa demanda que era tão central para mim.

11. Octavia E. Butler, *Parable of the Sower* (New York: Grand Central Publishing, 2019), 77.

“Opacity nos encontrou em momentos de crise contínua. Nunca haverá outro seminário como este (mesmo que o seminário venha a ter um formato semelhante)... Havia a sensação de uma vida nova, desconfortável, revigorada. Um programa lindamente estruturado permitiu que os filmes brilhassem.”

Devon Narine-Singh
Participante do Seminário Opacity

A
OPACIDADE
DO
LUTO

MINHA TIA falava tão baixo que, muitas vezes, parecia estar sussurrando. Seu tom de voz, no entanto, não era um sinal de timidez ou de falta de confiança: a irmã favorita de meu pai sempre sabia o que queria e qual era a melhor forma de consegui-lo. E seu sussurro sempre chamava a atenção. Partilho com ela o aniversário e parte do nome. Todas as suas irmãs tinham um segundo nome, tenha sido dado ou criado para elas: Sylvia Jean, Ruby Joan, Gladys Marie. Ela não. Não foi presenteada com nenhum nome do meio pelos meus avós. Ela era apenas Ern — Ernestine Campt, mais tarde Muhammad.

Quando Ern era criança, designou a si própria três nomes do meio, e meu pai, frequentemente, se dirigia a ela usando todos os três: “Ernestine Lavonia Rob-Moore Dewitt Campt!”. Ele berrava aquela litania de nomes pelo menos uma vez (embora o mais comum fosse muitas vezes, reiteradamente) durante nossas chamadas familiares semanais pelo Zoom, quando os dois costumeiramente brigavam sobre quem era o “mais velho” — uma designação que nada tinha a ver com a idade. E, como meu pai frequentemente apontava com prazer, sua irmã mais nova havia decidido se apropriar justamente do último de seus nomes do meio.

Há um ano, no Dia de Ação de Graças, Ern contou que estava com dor de garganta e que não se juntaria a nós na chamada de vídeo em família. No dia seguinte, a filha a levou para o pronto-socorro e ela foi internada no hospital devido à dificuldade de respirar. No dia subsequente, foi diagnosticada com COVID-19 e transferida para a UTI. Dois dias depois, ela faleceu no meio da noite.

Foi por volta do Dia de Ação de Graças de 2020 que comecei a ter esperanças. Tinha começado a acreditar que amanheceríamos com a chegada de uma vacina. Era iminente, e achei que, se prendêssemos a respiração, se nos agachássemos, se trancássemos a porta enquanto o anjo da morte passava, sairíamos ilesos e ressurgiríamos no sol quente do verão. No entanto, não saímos ilesos. Ninguém saiu.

A primavera de 2021 trouxe consigo um lento descongelamento da sociabilidade. Um por um, meu pai, meu sobrinho, minha irmã e outros membros da minha família e amigos próximos enviamos fotos de nossos cartões de vacinação completos

ou do momento da vacinação em hospitais e clínicas por todo o país. Como todos ao nosso redor, à medida que o frio do inverno transitava para o calor da primavera, nos sentimos vivos e famintos por abraços, visitas, risos, e passamos um tempo precioso aproveitando uns aos outros.

Eu dirigi para Washington, D.C. para visitar meu pai exatamente duas semanas depois de receber a minha segunda dose da vacina. Ele estava inebriado com a empolgação de ter suas duas filhas, ao mesmo tempo, na nossa casa de infância, por dois dias inteiros, e se encheu de orgulho e alegria enquanto nos divertíamos e o festejávamos. Contudo, ele estava com uma tosse que nos preocupou. Uma semana após eu ir embora, um raio-X encontrou uma massa em seu pulmão esquerdo. Na semana seguinte, ele foi diagnosticado com câncer em estágio IV. Quando retornei, ainda no final daquela semana, ele já não conseguia caminhar sem ajuda. Dez dias depois, mal conseguia sair da cama.

Morreu três semanas e meia após o diagnóstico. Como o câncer devastou os pulmões do meu pai, a primeira vítima foi a sua voz. À medida que ela diminuía, mais dificuldades ele tinha de falar para além de um sussurro. Ainda assim, meu pai cantarolou até o fim. Mesmo quando sua voz vacilava, e falar requiritava grandes esforços, ele cantarolava, simplesmente soprando aquele ar sem som através de seus lábios franzidos. Eu o notei cantarolando enquanto o conduzia pelos intermináveis corredores do hospital, em uma de nossas muitas idas para exames e consultas médicas. Às vezes, soava mais como um assobio, mas reconheci que se tratava de um eco desafinado daquele cantarolar irreprimível que sempre o ouvi executar ao longo de suas tarefas e afazeres diários. Tinha o mesmo ritmo e a mesma cadência: um staccato suave, pontuado por pausas e seguido por repetições. Aquilo o distraía e o acalmava diante de procedimentos iminentes, de diagnósticos desconhecidos e de um futuro incerto. E me acalmava pela familiaridade, pela capacidade de meu pai de preencher o espaço e o tempo com um murmúrio lento que fazia parecer que era ele quem guiava o caminho — como sempre o fazia —, ao invés de ser eu a conduzir um pai fraco e vulnerável pela experiência mais assustadora de sua existência. Perdi as duas pessoas mais gentis da minha vida em seis meses. Perdi uma amável sussurradora e um sublime cantarolador.

O sussurro e o cantarolar são dois dos enunciados sônicos mais subestimados no espectro auditivo humano. Eles se manifestam como folhas farfalhando ou como a agitação lenta e constante da água em movimento. Tanto o sussurro da minha tia quanto o cantarolar do meu pai necessitavam de atenção para serem ouvidos, ou que nos inclinássemos para escutá-los. Ambos eram estonteantes. Por que, na presença de outros, um homem adulto cantarolaria um solo repetidamente? Como podia ele cantarolar tão incessantemente e, ainda assim, nunca perceber? Por que uma mulher tão sábia e experiente não se afirmava com o volume e a tonalidade equivalentes ao respeito e à reverência que todos nutriam por ela?

A opacidade do sussurro de minha tia estava em sua capacidade de falar quase sem usar a voz. Às vezes, isso levava as pessoas a interrompê-la, sem que percebessem que ela estava falando. Seu sussurro rouco fazia com que os outros a pedissem para repetir frases ou declarações. Ela respondia a tais pedidos com um muxoxo, balançando a cabeça, um sorriso sábio ou aborrecido e uma gargalhada. Mesmo assim, ela sempre persistiu. Costumava usar seu sussurro para, estrategicamente, dizer coisas que seu interlocutor não necessariamente deveria ouvir, mas que ela achava que precisavam ser ditas. Suas respostas aos pedidos para repetir eram, nesses momentos, frequentemente muito mais generosas do que suas declarações originais. Minha tia lançava seu sussurro magistralmente, como uma arma e um filtro. Ela o usou para joeirar algumas pessoas e deixar outras entrarem. Era tanto um véu quanto um veículo para um senso de humor malicioso que ela empunhava com a precisão de uma adaga envolta em veludo. Minha tia carregava tanto a doçura quanto a discricção de uma mulher negra do sul, perigosamente desarmante, que estava acostumada a ser subestimada, mas que era totalmente capaz de transformar essa percepção errada em uma arma.

O cantarolar do meu pai, da mesma forma, era um escudo de opacidade que, para ele, servia como um farol e um machado. Ele o protegia da solidão, da incerteza e do medo. Amortecia os golpes da perda, da confusão e do desespero. Desviava o escrutínio ao envolvê-lo em uma cortina tonal de respiração ressonante. Todavia, era também um farol que o orientava e o acompanhava em suas rotinas diárias. Foi a música sem palavras que o guiou pelos tempos difíceis e cotidianos. Seu cantarolar ceifava através dos momentos silenciosos como um

machado de emoções não ditas — tristeza, satisfação, solidão ou, simplesmente, a concentração ou a determinação focadas, necessárias para concluir uma atividade ou para chegar ao fim do dia. Nunca eram nítidas quais emoções ele estava expressando. Seu cantarolar nunca nos deu acesso direto a seu estado de espírito. Como o sussurro da minha tia, seu cantarolar era tanto um escudo quanto um véu. Era um filtro que oferecia conexões sem transparência.

Sussurro: uma falta de voz manifestada. Cantarolar: um som ressonante da respiração. A opacidade de um sussurro. A opacidade de um cantarolar.

O conceito de opacidade de Édouard Glissant não pretendia descrever o sussurro da minha tia ou o cantarolar do meu pai, mas descreve. Não pretendia descrever o luto que acompanha minha perda ou a incapacidade dos outros em compreendê-la ou habitá-la. Não foi articulado para descrever a profundidade de sentimentos que partilho com os demais — e que, ainda assim, nunca posso imaginar —, enquanto uma das centenas de milhares de pessoas que sofreram perdas equivalentes, mas excepcionais, *permanentemente distintas*, seja antes, durante ou em algum momento futuro para além deste estado de emergência em curso que chamamos de pandemia. E, ainda assim... de alguma forma... descreve.

O luto deveria ter uma temporalidade; deveria ter um arco. Na minha família, esse arco começa com rituais e celebrações. Começa com o estarmos juntos. O encontro com os membros da família de longe; o acúmulo de caçarolas, verduras cozidas, carne assada, tortas, pãezinhos, biscoitos e bolos deixados pelos vizinhos e amigos. É uma temporalidade iniciada ao observarmos diversos pratos de papel com porções fartas se moverem da cozinha para a mesa, para o sofá ou para a bandeja dobrável; ao observarmos tigelas e travessas diminuírem e serem milagrosamente substituídas por outras porções cheias. É a temporalidade iniciada ao vermos família e amigos celebrarem a passagem de uma vida através de um círculo de amor, encenado por meio do alimento compartilhado e de barrigas cheias.

A temporalidade do luto também tem um espaço. Na minha família, ele oscila entre os espaços compartilhados nas casas e mais encontros públicos nas casas de culto. Os encontros

não são exclusivamente sobre fé, pois aqueles que ali se reúnem são, muitas das vezes, não praticantes ou não crentes. Nos reunimos para compartilhar o tempo e o espaço do luto. É um estar junto que dá forma à nossa perda — uma perda que é *permanentemente distinta* e, no entanto, compartilhada. Embora eu não possa compreender a dor de um irmão, de um primo, de um amigo ou de um estranho, não preciso habitar sua dor para senti-la e para me conectar com ela. É uma perda compartilhada, mas distinta, que se manifesta ao nos reunirmos em um lugar comum e que assinala nossa capacidade de iniciar o arco temporal da tristeza e do luto.

A pandemia, porém, interrompeu esse arco de maneiras profundas. Como se lamenta quando não podemos compartilhar o espaço do luto? Quando não podemos nos reunir, como se assinala um espaço compartilhado de conexão?

No “ano da morte” (como não posso deixar de chamá-lo), não pudemos nos reunir para dizer adeus. Minha família não pôde visitar a tia Ern no hospital durante seu rápido declínio. Embora estivéssemos sem palavras na gratidão às enfermeiras que fizeram constantes vídeo-chamadas em seus celulares para que minha tia pudesse ver os rostos de seus irmãos, sobrinhas e sobrinhos em suas últimas horas, não fomos autorizados a nos reunir para lamentar. Era o auge da COVID, e como uma celebração fúnebre teria superlotado a igreja de minha tia, nossa única opção foi uma cerimônia à beira do túmulo para apenas um punhado de entes queridos, transmitida ao vivo, via Zoom, para o restante da família.

Tendo suportado o vazio de uma perda exacerbada pela ausência de contato físico, ficamos muito gratos por meu pai poder passar seus últimos dias em casa. Nós nos alegamos com o fato de podermos ter um funeral de verdade — um presente valioso que nos foi negado alguns meses antes. Tias e tios, primos e amigos: nos reunimos por meu pai e, completamente silenciosos, também conjuramos Ern, por quem não havíamos podido nos reunir. Nós curvamos a temporalidade do luto para trás no tempo, e o trouxemos de volta para se fundir com o presente. Ao fazer isso, expandimos seu arco e multiplicamos o ciclo de lamentações, pesares e luto rumo a uma temporalidade simultânea de perda coletiva.

No “ano da morte”, escrever foi uma das minhas táticas de so-

brevivência. De alguma forma, escrever sobre o trabalho de artistas que foram capazes de expressar um pouco do luto e da precariedade da vida negra que eu estava experimentando em tempo real me manteve sã. Terminei meu livro mais recente, “*A Black Gaze*”, diante do que parecia ser o fundo do poço da pandemia, e o mesmo foi publicado exatamente três meses após o funeral do meu pai. É um livro que explora as complexas articulações de artistas negros sobre um espectro de respostas à vida negra contemporânea que vão do luto à euforia, e à sua extraordinária capacidade de capturar e implementar simultaneamente a alegria do cotidiano negro e a dor da precariedade negra.

O que sustenta a minha concepção de um olhar negro é uma ideia um tanto contra-intuitiva de frequência. Frequência é sobre ressonância e vibração, e eu a uso para descrever como nos conectamos a imagens e a obras de arte, e como elas nos estimulam e nos movem. Para mim, frequência é um termo amplo que nos convida a pensar sobre os múltiplos registros sensoriais através dos quais respondemos às imagens. É um convite para nos permitirmos encontrar imagens como se fossem sons. Para ouvir o som ou permitir que ele ressoe, ele tem que fazer contato físico conosco — contato físico com nossos tímpanos ou com nosso corpo como vibração. Abraçar as frequências de imagens e obras de arte significa permitir que elas nos penetrem, ressoem em nós, vibrem conosco. Essas vibrações e ressonâncias são, ao mesmo tempo, uma resposta e uma forma de capacidade de resposta. É uma frequência de capacidade de resposta com a qual me tornei agudamente sintonizada ao longo dos últimos dezoito meses em face do profundo luto e perda, tanto pessoal quanto coletiva.

Muito antes da pandemia nos levar à paralisia coletiva, eu tinha sido assombrada por um poderoso curta-metragem que vi apenas brevemente em uma reunião do “*Black Artist Retreat*”, no Park Avenue Armory, em Nova York, em 2019. Para mim, é uma das expressões mais próximas de uma linguagem visual que ressoa tanto a opacidade quanto as frequências do luto: a elegia de Carrie Mae Weems para o falecido curador Okwui Enwezor. Reunido como uma montagem em cascata de vídeos de rituais de luto, procissões fúnebres e celebrações caseiras africanas, o filme ressoou profundamente em mim naquela época. No entanto, eu não tinha ideia de quanto profundamente isso ainda reverberaria um ano depois.

O filme começa em silêncio, enquanto vemos um grupo de homens africanos criando uma estrutura ainda desconhecida. Um espírito de ráfia é montado rapidamente, formado a partir de várias camadas de aros circulares vestidos com fios esvoaçantes. Fios de ráfia em tonalidades naturais, açafrão e magenta coroam uma estrutura cônica e se estendem até o topo, onde há um gorro suspenso. Instantaneamente, a estrutura ganha vida, girando, saltando e dançando entre espectadores encantados, que dançam junto e a incitam, enquanto um riff de blues na guitarra sobe ao fundo, marcando o início da emocionante interpretação de Koko Taylor para “I’d Rather Go Blind”.

Ela rende-se ao palco com a mesma rapidez com que o comanda, em uma procissão liderada por um irmão de igual estatura, uma torre de imponente verticalidade. Vestida com um manto carmesim escultural, ela equilibra uma máscara de várias camadas em seus ombros. Essa máscara a protege da exposição, frustra nosso olhar e magnetiza sua presença. Ela se mexe de um lado para o outro, gira, depois avança, seguindo um flautista negro e liderando uma multidão atrás dela.

Um grupo de espíritos cobertos de ráfia se reúne em uma fileira confusa usando véus longos que ondulam de seus gorros e adereços de cabeça. No início, eles se mexem inquietos em seus lugares e, então, um começa a se sacudir de um lado para o outro, lançando longos fios cintilantes em movimento concêntrico, enquanto outros se juntam, abanando e balançando as franjas, saltando com convulsões rítmicas. Homens comemoram em homenagem, dançando como uma multidão. Eles cantam, enquanto seguem em sintonia com nossos espíritos de ráfia, que os conduzem em uma coreografia espontânea. Abrindo e fechando sua dança, vemos Enwezor falando de forma pensativa, deliberada, enfática em um clipe silenciado, emendado entre essas cenas.

Embora não possamos ouvir sua voz, seus gestos e expressões faciais falam de maneiras que ultrapassam as palavras. Eles dançam mais uma vez, mas esta coreografia é uma dança com e para os falecidos, cujo peso eles equilibram precariamente, mas com confiança, em seus ombros. Eles são acompanhados por mulheres que estendem a coreografia do luto e ampliam seu círculo. Os dançantes carregadores de caixão desfilam. Eles se ajoelham. Eles rastejam. Eles segu-

ram um caixão no alto e giram seu habitante rítmica e energeticamente. Eles caem de joelhos e, em seguida, se levantam novamente, brandindo lenços com a bandeira americana, que são retirados sem cerimônia dos bolsos do peito, enquanto imagens de Enwezor continuando seus comentários contemplativos silenciosos intercalam com cenas de enlutados se reunindo e caindo em uma marcha de segunda linha. Segurado flutuando acima das cabeças de sua escolta, o falecido é acompanhado por uma aldeia em sua jornada final.

Nosso espírito de ráfia original retorna e reentra na cena, girando como um pião. Ele gira e gira, depois para abruptamente e, então, desaba em si mesmo com um pouso que reduz sua estatura elevada. Quando os espectadores se aproximam, os homens balançam o corpo do espírito, como se estivessem tentando acordá-lo. Não recebendo resposta, eles desmontam suas camadas, parecendo procurar a força que anima a estrutura. Balançando o andaime que lhe deu forma, eles acenam para que outros olhem para dentro dela. O que resta abaixo é apenas o chão e um pano vermelho escarlate empacotado.

Carrie Mae Weems é uma artista com o compromisso incansável de abordar a precariedade da vida negra. É um compromisso exemplificado em seu vídeo **People of a Darker Hue**, de 2016, e no conjunto abrasador de obras que compuseram a exposição *The Usual Suspects*, de 2018, da qual fez parte. Em **People of a Darker Hue**, Weems fixa nossa atenção em corpos negros cujos movimentos foram permanentemente “presos” pelos tiros fatais da polícia, ao mesmo tempo em que lamenta a perda através da recitação rítmica de seus nomes, entrelaçada com um refrão recorrente: “sempre parado”, “sempre acusado”, “por razões desconhecidas”. É uma elipse sônica repetitiva que ecoa a persistente precariedade do cotidiano negro. Em **Laquan: A Timeline** (2018), ela suspende o movimento de uma câmera policial, forçando-nos a pairar nos trágicos segundos antes, durante e após o assassinato de Laquan MacDonald pela polícia de Chicago em 2014. E em uma série de imagens e textos-imagem intitulados **All the Boys** (2016), ela direciona nosso olhar para corpos negros silenciados em moletons que lembram as fotografias amplamente divulgadas de Trayvon Martin após seu assassinato por George Zimmerman. Veladas em um borrão preto-azulado assombroso, as imagens são reunidas como dípticos que

justapõem essas figuras borradas com arquivos policiais que mostram o papel devastador do perfilamento racial nas mortes violentas de vítimas negras inocentes pelas mãos da polícia. De maneiras marcadamente distintas, mas igualmente devastadoras, a opacidade do luto atravessa **The Usual Suspects** de maneiras que telegrafam mensagens para o seu vídeo futuro de 2019.

Ao contrário de muitos de seus outros trabalhos, Weems forneceu poucos comentários ou contexto sobre sua curta homenagem poética a Enwezor. E, que eu saiba, mais ninguém o fez. Para mim, isso parece intencional e apropriado. Embora não tenha sido necessariamente feita como uma obra de arte, acho que certamente poderia reivindicar esse *status*. Antes, porém, eu ousaria supor que foi feita como uma oferenda — uma pretensão de expressar uma perda inexprimível em uma linguagem e uma frequência visuais que reúnem a sutileza e a intensidade da opacidade do luto.

Semelhante em ressonância a **People of a Darker Hue**, mas distinto de maneiras profundamente convincentes, a elegia do vídeo de Weems para Enwezor é tanto um sussurro visual quanto um cantarolar. Vibra com a frequência da perda. Suas imagens falam sem uma voz e, apesar do acompanhamento musical de Koko, elas soam muito além de seu tom característico. Comunica opacidade na gramática de uma linguagem visual encenada por meio de performance e de ritual que capturam o indescritível. Para abraçar a opacidade do luto, não devemos apenas considerar as perdas que testemunhamos em tais rituais. Devemos também ouvir e envolver suas tonalidades visuais sonoras — ou, dito de outra forma, suas frequências.

Estamos vivendo um momento em que somos forçados a lidar com múltiplas frequências de luto e indignação. Elas incluem o luto da perda pessoal que eu e tantos outros suportamos ao longo da pandemia, a exemplo da perda de entes queridos para doenças terminais ou para esse vírus mortal, mas também incluem o luto e a indignação de contar com a frequência do agravamento do luto pela perda cíclica e repetitiva da genialidade negra. Isso porque frequentemente devemos contar com nosso luto e indignação agravados pelas perdas cíclicas, repetitivas e desproporcionais de membros vulneráveis de comunidades pretas e pardas para o vírus, para o

policiamento brutal, para a negligência direcionada e para a descartabilidade projetada. Devemos contar com a frequência do luto e da indignação agravados que carregamos diante da perda de parentes, comunidades e amigos para as forças da supremacia branca e da antinegitude. Esses lutos agravados e as indignações que os acompanham excedem o que é descritível ou compreensível na linguagem humana. Sua opacidade é singular e única, mas eles são compartilhados até mesmo na distinguibilidade das feridas inconfundíveis que deixam em seu rastro.

Apesar disso, a opacidade do luto não nos torna mudos nem incapacitados. A opacidade do luto nos energiza — e deve nos energizar. Acende a chama da recusa, que testemunhamos em onda após onda de presença coletiva e protestos, que não pode ser suprimida. Sua chama irreprímível, sua queima lenta e abrasadora não é um inferno que se extinguirá por sua própria intensidade. Embora seja regularmente reduzida a cinzas, nunca será extinta. A opacidade do luto requer o trabalho do cuidado e o trabalho da luta. Requer uma ponte que não é definida pela transparência ou por qualquer unanimidade de propósito, objetivos ou aspirações. A opacidade do luto no tempo e no espaço da antinegitude exige que ocupemos o vazio e o enchamos *permanentemente e distintamente* de fogo.

“Eu vim pela
temporalidade
dissonante!”

Neil Young

Participante do Seminário Opacidade

COR
PO
DE
SA
BE
DO
RIA

NOS FILMES de Grace Passô, os corpos são declaradamente racializados e generizados. Além disso, esses corpos — mais frequentemente o dela — são diversamente possuídos, duplicados e estão até mesmo sujeitos a impertinentes explosões de flatulência. Seu rosto está sujeito a distorções visuais e a expressões contorcidas que sinalizam, ao mesmo tempo, agonia e êxtase. Atriz premiada de teatro e cinema, dramaturga, diretora de teatro e cineasta, Passô possui um saber encarnado que nos chega pelo espelho de seu cinema. Como a voz que rouba um corpo em **Vaga Carne**, sua colaboração de 2019 com Ricardo Alves Jr., os filmes de Passô estão “famintos por matéria”. Nesse filme, ela encena o que chama de “estratégia de estranhamento”, que toma o impossível como ponto de partida. Com esse método, ela recusa as concessões brandas e niveladoras da universalidade e as complacências burguesas do humanismo liberal em favor de uma negritude que é completamente mais estranha do que qualquer coisa que tais conciliações possam oferecer. Seus filmes, repletos de contradições internas, oferecem uma visão de negritude que se torna opaca.

Em conversa, Passô evidencia a necessidade de se colocar como mulher negra no Brasil dentro de sua prática artística. Uma vez que toma posse dessa mulher, a voz abstrata, eterna e atemporal de **Vaga Carne** se desfaz, gradualmente, no mistério que é a sua corporificação negra e feminina. Inicialmente confusa, a voz se torna cada vez mais errática, alternadamente impaciente, exausta, extasiada e intoxicada pela “mera carne” de sua hospedeira. Ora sentindo o peso da corporificação, ora sentindo-se mais leve do que o ar, a voz atinge seu ponto de ruptura uma vez que se dá conta da realidade do tempo histórico que é intrínseco a essa forma corporificada em particular — uma percepção da qual procura fugir, horrorizada, de volta às verdades eternas da abstração.

Tive a honra de conversar com Passô pelo Zoom após o Seminário Flaherty de 2021, durante o qual pude ter contato com seu trabalho pela primeira vez. Conversamos (com a assistên-

cia especializada da tradutora Raquel de Souza) sobre a evolução de sua prática artística, sua abordagem cinematográfica e seus planos para um próximo longa-metragem..

Christopher Harris: Eu quero começar perguntando sobre como você se tornou uma artista.

Grace Passô: Bom, é impossível falar da minha relação com a arte sem falar da minha família. Por ser brasileira, por ser uma mulher negra de uma família da classe trabalhadora, por ter tido acesso aos circuitos de arte no Brasil, embora eu não pertencesse à elite... a história da minha família está conectada aos meios que encontrei para entrar nesse circuito de arte no Brasil.

Tenho seis irmãos e irmãs, e nossa família tem uma história muito comum no Brasil: uma família pobre que migra do interior para uma cidade grande. Todos na minha família sempre tiveram uma sensibilidade artística. Não sei por que meu irmão toca violão, lê literatura ou vai a eventos artísticos, mas sempre foi assim. Eu sou a mais nova e sou a única da minha família que teve a possibilidade de tentar a vida como artista profissional, e essas portas estavam abertas para mim. Meus irmãos, por exemplo, tiveram que trabalhar para sustentar a família desde muito cedo. Eu fui a única pessoa que teve a possibilidade de tentar trabalhar profissionalmente com a arte. Minhas irmãs tinham uma ligação profunda com a literatura e, então, minha infância sempre foi informada pela literatura. Eu lia muito e aprendi muito sobre literatura.

Quando eu tinha 13 anos, comecei a estudar teatro. Foi quando comecei a me interessar em dirigir e em escrever para o teatro. Tive que escrever e dirigir para que pudesse me aproximar dos meus personagens e, assim, criar um teatro no qual minha comunidade pudesse se ver

Lembro-me que, no início dos meus cursos de teatro, eu tinha dificuldades em me ver em certos personagens. Eu nem cabia nos figurinos! Nenhum deles era do meu tamanho ou se encaixavam na minha altura. Também comecei a perceber como isso me incomodava, o quanto certas tradições do teatro eram distantes e que os autores, que respeito e amo profundamente, simplesmente não se encaixavam no meu corpo. Eu queria ter o universo simbólico da minha vida nessas cenas. A primeira peça que escrevi — uma peça que vou usar

para o meu primeiro longa-metragem — é sobre uma família e acontece dentro de uma casa. Como eu sempre investi em situações surreais, falo sobre essa família que vive com um hipopótamo por muitos anos e não o percebem. Neste momento, estou criando um longa-metragem baseado em um texto que escrevi e que inclui imagens que fizeram parte da minha infância e juventude. O quintal era um espaço muito importante onde eu moro, assim como o fruto desse quintal e a relação entre tempo e natureza, mas, também, sobretudo, o contexto do lugar da classe média negra/classe trabalhadora — o que significa uma profunda exaustão, na qual é impossível viver o luto ou se lamentar. Não há tempo nem possibilidade para isso e, então, o afeto acontece como forma de sobrevivência. Todas as histórias acontecem nesse espaço familiar de uma classe trabalhadora de baixa renda, as quais escrevi para que eu pudesse me ver.

CH: Estou curioso para saber o que mais você gostaria de dizer sobre o longa em que está trabalhando.

GP: É a história de uma família. Eu gostaria muito de filmá-lo na casa em que cresci, e que está prestes a ser vendida. É a história de uma família negra, da classe trabalhadora, que sente que há um grande problema dentro dessa casa, mas não consegue resolver ou entender que problema seria esse. Em um certo ponto, a criança mais nova percebe que há um hipopótamo vivendo no terraço da casa, e que ninguém nunca havia notado. Quando isso acontece, no entanto, todos na família são capazes de entender que sentiram esse problema por muito tempo, mas não sabiam o que era. Eles decidem chamar o pai para contar que esse hipopótamo está lá e a criança, então, revela que o hipopótamo engoliu o pai há muitos anos, e ninguém percebeu.

Essa pequena fábula é sobre a impossibilidade do luto. Meu pai morreu muito jovem: ele tinha 40 anos. Minha família não teve a chance de viver esse luto porque eles tinham que trabalhar muito. O luto é uma questão importante quando falamos de famílias negras no Brasil porque existe um cotidiano — um ritmo de sobrevivência — que impede essas famílias de se lamentarem.

O filme pondera sobre esse problema a partir de uma pers-

pectiva política. Essa família percebe que não sentiu a ausência paterna por não ter tido tempo. São pessoas que trabalham como motoristas de Uber e fazem bicos temporários; que trabalham o tempo todo e não percebem. Então, o argumento do filme é baseado em circunstâncias reais, embora essa história surreal também esteja lá. Há toda uma direção que cria um pacto com o público a partir desse realismo de uma família brasileira, em uma certa periferia brasileira. Há um motorista de Uber na família que trabalha quase 20 horas por dia. Dessa forma, seu carro é como sua mente inconsciente e é onde ele dorme. Há uma certa confusão entre o que é a realidade e o que são seus sonhos. O filme se apresenta de forma realista e, lentamente, esse realismo se torna impossível.

CH: Como você compreende a relação entre seu trabalho de teatro em andamento e seu trabalho mais recente como cineasta? Você sente que é uma evolução, uma expansão ou é tudo parte de uma mesma prática?

GP: Sim, sem dúvida é uma expansão. Comecei a pensar em filmes em 2016, a partir do momento em que trabalhei pela primeira vez como atriz no cinema. Eu tinha várias perspectivas críticas sobre esse filme em que trabalhei e fiquei com o desejo de escrever um filme sobre a diretora. Foi a partir dessa experiência que comecei a desenvolver e a me envolver em projetos para o cinema. Penso no teatro como uma forma de pensar no cinema. Posso ver algumas obras como **Vaga Carne**, que tem uma natureza teatral, mas, ao mesmo tempo, eu não estava interessada em traduzir ou transformar essa peça em um movimento realista com códigos que já eram convencionais para o cinema. Eu estava interessada nessa confusão entre eles. Tem uma textura que é mais teatral.

Para mim, cinema tem a ver com expansão. E já que venho do teatro e penso em uma perspectiva teatral, estou muito interessada em encontrar maneiras de superar o realismo. Eu posso criar estratégias para lidar com vidas reais de uma forma mais expandida — não apenas com base nesse realismo — e, então, crio situações surreais. Talvez essas situações sejam capazes de abordar as histórias que eu quero criar. Também sabemos que existe esta vida negra na sociedade brasileira e no mundo que já é surreal; já está colocada na nossa sociedade como um espaço surreal.

CH: Parece que a personagem principal de Vaga Carne — a voz — ocasionalmente abandona a linguagem, resvalando no som ao invés de no sentido, tornando-se expressões rítmicas. São muito bonitos e musicais aqueles momentos em que, para mim, você parece estar improvisando. Qual é o papel, se houver, da improvisação nessa obra?

GP: Bem, o texto está 100% memorizado. Eu não improviso, exceto em um momento em que peço ao público que me dê uma palavra e o público diz “lagosta”, e eu repito a palavra. Eu pedi que eles não me dissessem qual palavra eles iriam escolher e, no filme, é o único espaço em que eu improviso. Todo o resto é texto fixo.

Ao mesmo tempo, minha pesquisa tem a ver com encontrar a diferença entre texto e fala. Tentei romper com esta maneira formal e estagnada de falar. Minha pesquisa é uma maneira de lidar com a palavra em improvisação, embora o texto seja memorizado, e eu não sei se isso é perceptível ou se é um pouco de criação secreta.

No entanto, eu dissequei e separei o texto do discurso formal — é a minha maneira de entender e lidar com a palavra como improvisação, embora o texto seja memorizado. Eu separei o texto como se fosse uma música: dissequei as diferentes velocidades; diferentes durações; tons graves e agudos; alto volume e baixo volume. Ainda assim, não fiz isso marcando metodicamente no texto. É algo muito natural. Como fui eu que escrevi, faço essa partitura como um improviso musical, mas não quero que as pessoas percebam isso. Então, eu tento encontrar maneiras de omitir ou esconder essas separações em qualidades vocais. Como o personagem é uma voz, eu sabia que precisaria atribuir movimento a essa voz porque meu corpo estaria muito estagnado. Para proporcionar movimento, tive que modulá-lo para que se tornasse lento, muito lento e muito rápido, e que depois falasse até perder o fôlego, falando muito baixo e, depois, muito alto. Projetei essas características para que pareça que a voz está em movimento.

Essa parte em que as pessoas gritam uma palavra e eu repito geralmente dura cinco minutos. É bastante tempo. E, como começamos em 2016, é muito interessante por causa de todos os momentos políticos desde então. O Brasil tem lidado com uma febre política muito alta. Nas primeiras apresentações dessa peça, quando eu comecei, as pessoas costumavam gritar o

nome da Dilma [Rousseff] porque ela era a presidenta que sofreu um golpe de Estado e, depois, as pessoas passaram a gritar palavras subjetivas. Daí, passamos pelo processo de prisão do [Luiz Inácio] Lula [da Silva], o ex-presidente brasileiro, e as pessoas gritavam vários temas políticos. Agora temos o atual presidente conservador, Bolsonaro, que é um louco...

Vaga Carne é uma grande viagem para cada pessoa que assiste — as pessoas gritam coisas muito subjetivas. Quando as pessoas gritam, porém, eu sou capaz de perceber um pouco da natureza do público daquele dia.

Você também perguntou sobre o silêncio. No livro que serve de base à peça, as partes silenciosas são páginas em branco. Obviamente, se essa voz é um personagem, é impossível fazer as pessoas ouvirem se elas não escutarem o silêncio. O silêncio é o momento em que parece que a carne esvazia para a voz. É como se essa voz estivesse testando esse corpo; como se ela estivesse ausente e, então, ela se preenche ausente e, depois, se [re]preenche, para entender se ela realmente existe.

Quando pergunto ao público “Você sentiu minha falta?”, há um método sendo referido. É um método duplo para metáfora, uma das possíveis metáforas a partir das quais você pode ler **Vaga Carne**: o discurso.

No Brasil, vivemos através de um processo de construção de identidade. Isso é mais recente para os negros do Brasil em relação aos dos Estados Unidos; esse processo de construção da identidade racial é muito diferente. Há toda uma pedagogia das militâncias negras para entendermos qual é a identidade que esse país tem.

Por muito tempo, o país tem investido na noção de que somos tão misturados, mas tão misturados que não temos uma raça, que não precisamos ter uma raça, que somos mais do que isso, que estamos além disso. Essa foi a estratégia para lidar com o racismo no Brasil: que o Brasil é tão divino, tão humano e tão generoso que não precisamos de raça; que estamos tão misturados que não há preto ou branco. Essa foi a estratégia do colonizador branco, e gerou muita confusão em nossas subjetividades. A ideia da construção de um discurso enquanto pessoa de identidade negra é, muitas vezes, vendida pela mídia do Brasil como algo simples, como se fosse simples você se identificar com a negritude. Acho, porém, que construir um discurso de identidade é muito complexo.



PASSÔ + HARRIS

Portanto, a voz é uma voz complexa. É uma voz um tanto quanto errada e é por isso que ela vem e vai. Estamos construindo um discurso existencial; é como se estivessemos criando um nome para aquele corpo naquela sociedade. Sabemos que todos nós, seres humanos, somos singulares, que nossos nomes são necessidades políticas e que as necessidades têm várias ordens, mas a voz tem a ver com a noção de discurso e a tentativa de criar um discurso sobre si mesmo na sociedade.

CH: Você disse que uma de suas motivações para a escrita veio do fato de que o corpo existente em peças no Brasil não se encaixava no seu corpo. Vaga Carne não repara ou corrige a sua insatisfação, mas encena o abismo entre a voz e o corpo e, portanto, aumenta as contradições. Qual é a relação entre essa insatisfação inicial e Vaga Carne?

GP: Confesso que não fiz isso conscientemente, mas faz todo o sentido. Eu tenho uma obsessão em criar situações que causam estranhamento ao corpo. Por isso, a situação de um corpo que está em desarmonia com a fala. É uma estratégia para o afastamento de um corpo, de uma existência.

Há outro texto que escrevi há muito tempo sobre uma família debaixo de uma casa que desabou. Os corpos estão em posições muito estranhas porque foram enterrados sob os escombros. Essa é uma obsessão que eu tenho: criar situações que removem o corpo de um olhar natural, do olhar comum.

Há algo que eu também busco: procuro maneiras de falar sobre certos assuntos. Por exemplo, o fato de eu ser negra — outras maneiras de falar que complicam as questões relacionadas a ter este corpo e viver neste corpo. Eu não sei por que, mas eu acho que a primeira ideia que eu tive em termos da situação de **Vaga Carne** tem a ver com isso. Tem a ver com criar uma situação na qual há uma diferença muito grande entre ação, gesto e movimento, e a fala do discurso. Reforçar essa diferença foi o meu ponto de partida, escolhendo qualquer situação estratégica, em que a história de **Vaga Carne** é apresentada através de uma voz e, então, há o corpo e a voz dentro do corpo. Foi uma estratégia de desmantelamento.

“A experiência
da Opacidade - a
possibilidade de viver de
outra forma.”

Isabel Rojas

Participante do Seminário Opacidade

IMPLICAÇÃO



ENCRUZILHADA

TATIANA CARVALHO COSTA

Mas nem tudo é palavra.
Nem a palavra pode tudo.
Porque também somos imagem
(em ininterrupta, mas descontínua
Movência): rastro de coisas i/móveis
Que nenhum nome,
Palavra nenhuma designa.
Porque já não há tempo.
Ou porque o tempo não existe.
[Ricardo Aleixo, Poemanto¹]

47

notas sobre uma cosmopoética do tempo

1. Poemanto é um poema-objeto vestível, usado por Ricardo Aleixo em suas performances poéticas faladas, as quais ele chama de "corpografias." Parte do texto do Poemanto pode ser achado no livro Ciranda da poesia: Ricardo Aleixo, de Carlos Augusto Lima (Rio de Janeiro: Editora UERJ, 2013), p. 36.



1.
(OU 2. OU 3.)

Robert Johnson foi a uma encruzilhada para encontrar aquilo que faria dele, por meio de sua música, um humano reconhecido. Dizem que ele fez pacto com o demônio. Contudo, o que é o inferno?

*Escrito em uma parede em Mitilene
Tanto em árabe quanto em inglês
Bem-vindos ao inferno*²

Em **4 Waters: Deep Implicancy**, Denise Ferreira da Silva e Arjuna Newman intercalam essas frases na tela com, entre outras, imagens e sons de violência do limiar da vida nas fronteiras. Bem-vindos ao inferno no horizonte do mar da travessia.

*a mesma viagem
essa mesma travessia
deu à luz
à mente ocidental*³

Édouard Glissant nos diz: “para nutrir sua pretensão ao universal, o Mesmo requisitou [...] a carne do mundo. O Outro é sua tentativa. Não ainda o Outro como projeto de acordo, mas o Outro como matéria a sublimar”⁴.

A mente ocidental do tempo-do-progresso esmaga corpos do “Outro”: negros, indígenas, latinos, palestinos. Refugiados. Com Dénètem Touam Bona⁵, concordamos que a expulsão dos “corpos estrangeiros [...] é apresentada como o remédio a todos os males”. No entanto, “o problema com o reprimido é que ele não vai deixar de retornar, na forma de uma violência interna no indivíduo [e no corpo social] que reprime”⁶. As palavras de Bona ressoam também em **Corpus Infinitum** (2020), outro filme da dupla Silva e Newman. Sabemos que o que se opõe à “retórica da desumanização do fluxo migratório” pode ser a morte como “o

outro por excelência” e a evidência de que “na fronteira não há margem”.

O *blues*, que irradia a partir de Robert Johnson em **Corpus Infinitum**, se atualiza ao apontar o sempre-presente-trauma, e o que resiste com e apesar dele.

*I say I'd been up the country
My of second time
Ain't nothing breaking, boy*⁷

2.
(OU 3. OU 1.)

“Exu matou um pássaro ontem com a pedra que atirou hoje”⁸.

Exu, na cosmogonia Nagô-Yorubá, é o senhor das encruzilhadas. Para Leda Maria Martins⁹, a encruzilhada é um “locus tangencial”, uma “instância simbólica e metonímica, da qual se processam vias diversas de elaborações discursivas, motivadas pelos próprios discursos que a coabitam”¹⁰ e de que dela derivam e se expressam estilos e formas simbólicas. No movimento na/da encruzilhada, operam-se atravessamentos e sobreposições em forças simultaneamente centrípetas e centrífugas: para ela, converge uma densidade de pensamento-movimento que se concentra e, ao mesmo tempo, irradia em um *continuum* de atravessamentos e simultaneidades.

Na cosmogonia Bantu-Congo, o que se experiencia como tempo não corresponde à linearidade ocidental/colonial: a temporalidade é curvilínea e o que constitui o sujeito é um composto de camadas, de instantes intercambiantes. Não há progresso porque o passado não é algo a se superar e porque o porvir está no hoje e no ontem. No bico do pássaro que voa com a cabeça virada para trás está o ovo-futuro. O movimento do tempo, no corpo e na subjetividade, se dá como na encruzilhada.

2. Trecho do texto de *4 Waters: Deep Implicancy*, filme de Denise Ferreira da Silva e Arjuna Neuman.

3. *Idem*.

4. GLISSANT, Édouard. *O mesmo e o diverso [Le Même et le Divers]*. Trad. Normélia Parise. Porto Alegre: UFRGS. Acesso em: 15 de maio de 2022. Disponível em: <<http://www.ufrgs.br/cdrom/glissant/glissant.pdf>>.

5. BONA, Dénètem Touam. *Heroic Land: espectrografia da fronteira*. Trad. Leda cartum. São Paulo: Oficina de Imagem Política. [s.d]. Disponível em: <<https://we.riseup.net/assets/507446/D%C3%A9n%C3%A8tem+Touam+Bona+Heroic+Land%3A+Espectrografia+da+%27Fronteira%27.pdf>>.

6. BONA, Dénètem Touam. *Heroic Land: espectrografia da fronteira*. Trad. Leda cartum. São Paulo: Oficina de Imagem Política. [s.d], p. 34. Disponível em: <<https://we.riseup.net/assets/507446/D%C3%A9n%C3%A8tem+Touam+Bona+Heroic+Land%3A+Espectrografia+da+%27Fronteira%27.pdf>>.

7. Trecho da canção “Camp Hollers”, de Son House com Willie Brown e Leroy Williams, usada na trilha incidental de *Soot Breath/Corpus Infinitum*.

8. Aforismo Yorubá bastante conhecido entre povos tradicionais de matrizes africanas.

9. MARTINS, Leda Maria. *Afrografias da Memória: o Reinado do Rosário no Jatobá*. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: Mazza Edições, 1997

10. MARTINS, Leda Maria. “Performances of Spiral Time”. [s.l.]: hemi.nyu.edu. Acesso em 15 de maio 2022. Disponível em: <https://hemi.nyu.edu/eng/seminar/usa/text/leda_paper.html>.

Ainda segundo Martins, “a noção de encruzilhada, utilizada como operador conceitual, oferece-nos a possibilidade de interpretação do trânsito sistêmico e epistêmico que emergem dos processos inter e transculturais, nos quais se confrontam e se entrecruzam, nem sempre amistosamente, práticas performáticas, concepções e cosmovisões, princípios filosóficos e metafísicos, saberes diversos, enfim”¹¹.

A encruzilhada é espaço-tempo-movimento. O tempo é espiralar.

Mas nem tudo é palavra.
Nem a palavra pode tudo.
[...]
Palavra nenhuma designa.
Porque já não há tempo

3. (OU 2. OU 1.)

Silva e Newman se lançam em uma empreitada sob o risco da inescapável lida com um paradoxo: como organizar uma ideia de tempo, em um espaço de ação e duração fílmicos, sem cair na tentação de representar o tempo?

Consciente da inevitabilidade temporal da duração, a dupla elabora formas fílmicas que incorporam um senso espaço-temporal exúrico que revela uma noção ampla de ecologia (das imagens, inclusive) descolada da racionalidade ocidental moderna, em um experimento cosmopoético. O que há em nós e nos elementos ao nosso redor: tudo isso se organiza em um movimento-tempo espiralar que entrelaça e revela a interconexão entre o material e o imaterial. Tudo se implica.

Na tela, articulam-se, em uma “ecologia dos sentidos” (ainda caminhando com Bona), o visível, o invisível e o que nos assombra. Camadas temporais abrem-se e chocam-se, dando a ver a latência do trauma (humano) e a ética de um mundo sem nós (humanos).

Em **4 Waters: Deep Implicancy**, vemos que

um terremoto, como um evento cósmico, manifesta que o espaço pode se dobrar, implicar e multiplicar:

*transformação sem tempo
girando em existência
um programa incorporado
uma ética sem vida*¹²

No filme **Serpent Rain**, o entrelaçamento do conjunto de imagens e sons de natureza e de um mundo pós-humano é assombrado pela violência policial contra um homem negro. Um *flash* que dura menos de dois segundos e se fixa na memória, assombrando a progressão das (outras) imagens no filme. Tal como a lama da barragem de mineração em Brumadinho, vista em **Corpus Infinitum**, que se espalhou pela terra antes habitada por humanos e não-humanos e tomou conta das águas. O rio de lama em contraste com as outras águas do filme lateja a violenta materialidade do extrativismo. Nos dois filmes, essa articulação entre imagens performa a falência da ideia moderna de progresso — e de humano conectado a esse progresso. No desenrolar linear, em um sempre-adiante evolutivo rumo a um futuro, há a latência do trauma, da destruição e da involução.

*“E se, em vez de o Mundo Ordenado, imaginássemos cada coisa existente (humano e mais-que-humano) como expressões singulares de cada um dos outros existentes e também de tudo implicado em que/como elas existem, ao invés de como formas separadas que se relacionam através da mediação de forças?”*¹³

Na forma, a cosmopoética dos filmes se organiza por meio do que nomeamos aqui, com o termo emprestado de André Brasil, de “montagem cósmica” que faz o “invisível a circular pela matéria”, “em uma espécie de *continuum*”. “O corte interrompe a ação, mas deixa passar a energia de uma imagem a outra, de um gesto a outro. [...] o corte abrupto, disruptivo não apenas expõe o caráter deliberadamente artificial e construído do filme,

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

12. Trecho da narração de *4 Waters: Deep Implicancy*, filme de Denise Ferreira da Silva e Arjuna Neuman.

13. SILVA, Denise Ferreira. *A Dívida Impagável*. São Paulo: Oficina de Imaginação Política e *Living Commons*, 2019. p. 43.



OPACITY

acusando costuras, interstícios e distâncias entre as imagens, mas nos sugere também uma continuidade subterrânea que essas distâncias guardam”¹⁴. A continuidade do/no tempo que não se contém em uma linearidade. A cosmopoética de um tempo espiralar. E uma forma — poética — de dar a ver reciprocidade. A cosmopolítica de um modo de ver o mundo e um cinema implicados.

14. BRASIL, André. *Tempo é o vento, vento é tempo: montagem cósmica em Abá*. In: Catálogo do forumdoc. bh.2018 - Festival do Filme Documentário e Etnográfico de Belo Horizonte, ed. Glaura Cardoso Vale, Carla Italiano e Júnia Torres. Belo Horizonte, Brasil: Filmes de Quintal, 2018. pp. 150, 153–54.

Porque também somos imagens
[...]
rastro de coisas i/móveis
[...]
Porque já não há tempo.
Ou porque o tempo não existe.



“Opacidade foi um exemplo de virtuosidade em programação. Esses dez dias funcionaram como uma grande apresentação musical. Janaína, você era a maestrina, os realizadores eram os solistas e nós, participantes, éramos a orquestra. Como nos saímos bem juntos! Obrigado, Janaína.”

Larry Loewinger
Participante do Seminário Opacidade

EXPERIMENTOS NO TEMPO, CORPO E ESPAÇO

ASSIM como é difícil descrever um aperto de mão secreto, o cinema de Athi-Patra Ruga escapa de analogias fáceis. Das intervenções com bordado pelas ruas de Kinshasa, passando pela procissão de salto alto até o topo de uma igreja em Joanesburgo, a uma cerimônia de seu próprio metaverso dentro de uma caixa preta, a obra de Ruga é uma experiência no tempo, no corpo e no espaço. Assistir aos filmes de Ruga se aproxima de experienciar o teatro ou de observar uma escultura em papel machê evoluindo em tempo real. Ele nos convida a testemunhar seu ritual. Em filmes como **Miss Congo** (2007), sentamos com Ruga enquanto ele tricota uma tapeçaria em tempo real pelos becos e esquinas das ruas de Kinshasa, desafiando-nos a estar presentes o suficiente para ouvir as cigarras ao fundo. É nesse estado de consciência que Ruga e seus avatares te convidam a procurar e a falhar por conta própria, já que eles brilham uma luz onde não há nenhuma.



Yeelen Cohen: Você adora entrar em confronto com diferentes estilos e mídias em seus filmes. Você não é apenas um cineasta. Você é um artista da performance, um dançarino, designer, músico e muito mais. Estou curioso para saber qual é a gênese, para você, em termos de sua práxis?

Athi-Patra Ruga: Eu nasci [na África do Sul] em 1984 — seis anos antes do apartheid ser constitucionalmente ilegal, dez anos antes de 1994 [seu fim oficial]. Venho de uma forte cultura de resistência: minha mãe era ativista e parteira; meu pai era jornalista esportivo e ativista. Então, eu sabia que cada movimento e que cada performance tinham que ser políticos. No primeiro momento em que consegui desenhar um mero ursinho de pelúcia, meu pai disse: “Vamos levar você para aulas de desenho”. Meus pais interrogavam cada coisa que me chamava a atenção, portanto, eu venho de um lugar no qual tive permissão para sair e procurar. Acho que meu impulso artístico ao longo dos meus 37 anos tem sido o de testemunhar a situação dos corpos *queers* negros e feminizados.

YC: Gosto muito das dimensões que você cria, em seu trabalho, através dos diferentes meios que utiliza — a decoração, o traje, a música, a iluminação —; todas essas camadas com as quais você se ampara. Seus filmes fazem várias coisas sem fazer muito.

APR: Eu adoro o controle, sim.

YC: Tudo acontece na temporalidade. Em *Miss Congo* (2007), é o bordado se revelando, e o público se senta com você durante o processo.

APR: Estudei alta costura. É uma disciplina muito boa porque você pode pegar algo que é plano e fazer com que isso envolva o corpo de uma pessoa, é incrível. Você precisa de uma fantasia para entregar um personagem. Além disso, eu realmente não tinha dinheiro quando comecei. Costumava passear por casas noturnas. Fazia *drag* e era espancado por policiais. Tinha o costume de fazer o que chamam de meditações artesanais e, então, ia me sentar em algum lugar de Jo’burg com uma *camcorder*, apenas gravando a mim mesmo. Era tudo o que podíamos pagar.

Meu trabalho é todo sobre os meios. O vídeo pode viajar rápido. [E tal como] uma tapeçaria, quando eu a faço para mim, é como construir um *storyboard* desse filme e colocá-lo em uma

lenta artesanaria e, então, ele se torna fílmico. Você pode fazer uma pintura inspirada em uma imagem estática, e ela evolui para uma imagem em movimento.

Miss Congo foi minha primeira peça performática. Eu a fiz em Kinshasa. Lembro-me de chegar com nada além de fantasias. Contudo, as fantasias — porque estão em um corpo — refletem a paisagem simplesmente por estarem nesses espaços. E é disso que se trata **Miss Congo**. Trata-se de parecer exuberante, também à inspiração da cultura congoleza do *sapeur*¹ — ao ser um dândi em um espaço onde a infraestrutura não o é. [Diz respeito à] uma tensão que é muito sublime também. (E, de toda forma, em Kinshasa, não encontrávamos câmeras digitais. Apenas *camcorder*; [e] eu não gosto de cortar. Eu queria que as pessoas ouvissem as cigarras — não se pode cortar uma cigarra).

Miss Congo é uma performance duracional: todas as cenas eram comigo gastando tempo ao fazer uma certa performance. A ideia de me nomear “Miss Congo” é um jogo sobre como o nacionalismo funciona através dos corpos das mulheres — nossos corpos afeminados. A pompa, o nacionalismo — são trabalhados através dos corpos das mulheres e dos corpos feminizados. Estou interessado em como nós, enquanto artistas [de identificação masculina], podemos colocar nossas cabeças na guilhotina para entender a trajetória feminina nos últimos 30.000 anos.

YC: Durante uma das sessões de perguntas e respostas [do seminário], você falou sobre utilizar a câmera como um talismã com a capacidade de protegê-lo. Mais tarde, em filmes como ... *After He Left* (2008), a câmera permite que você revise locais de trauma. Em *Miss Congo*, a repetição da tapeçaria é como uma limpeza, [enquanto] o aspecto cerimonial no ritual de *Over the Rainbow* se repete em seu trabalho.

APR: Tudo o que faço na minha vida privada é baseado em rituais. Sou um corredor. Faço as coisas ritualisticamente porque sou um artesão. Sou fascinado pela forma como as coisas são feitas: o vidro é soprado, um tecido é entrelaçado. O ritual entra quando você deifica seus artesãos; [quando] você eleva as pessoas ao dizer: “você me ensinou isso, você é fabuloso”. **Miss Congo** é um ritual. O que me ancorou na personagem foi focar naquela tapeçaria. Eu não poderia fazê-la de outra maneira.

1. Uma tradição congoleza de vestimentas elegantes, na qual os homens costumam vestir combinações de ternos e sapatos justos e coloridos.

... **After He Left** é basicamente sobre eu compreendendo que o que eu faço é procissão. É um grande ato ritualístico, pelo qual você está se movendo do ponto A para o ponto B, e não está sozinho, porque está fazendo isso com outras pessoas, e não é verbal. Eu fiz ... **After He Left** após os ataques às minissaias [em Joanesburgo], que ainda estão acontecendo. (Há tantas [agressões e] feminicídios dos quais ainda precisamos falar). Na África do Sul, houve uma mulher que [...] foi agredida por usar uma minissaia [enquanto esperava um táxi]². Como um cineasta afeminado, eu pensei: “*bem, eu tenho um meio pelo qual posso sair do meu próprio corpo para testemunhar isso*”. Por isso, criei Beiruth [a personagem queer, hiper-feminina em ... **After He Left**]. Recriei a cena da corrida de táxi porque adoro demonstrar através de recriações. Além disso, meu corpo desejava por um espaço sensual. A partir dessa panela quente, eu queria ser colocado em água fria, e meu espaço sensual foi uma igreja carismática. Curto muito testar meu corpo contra as estruturas, eu adorava tocar as paredes. Costumava passar um tempo em casas noturnas, apenas contornando as paredes depois de discotecar; simplesmente sentindo meu corpo contra a arquitetura.

Vindos de uma situação pós-apartheid, ainda víamos aqueles grandes letreiros que diziam “somente brancos”, “somente negros”. Então, eu acabei escalando aquela igreja; lembro que era uma noite de domingo — eu tinha bebido um uísque ou dois (não poderia ter tomado três porque estava usando saltos altos). No entanto, acabou que minha irmã era dona de uma dessas igrejas, então foi um Natal muito estranho. Mas eu escalei aquela igreja; sempre quis fazer isso! Veja, eu não me sento para escrever roteiros e argumentos. Só estou fazendo isso agora e acho tão desgastante, porque há uma radicalidade no ato de ver, olhar e tocar. Beiruth, para mim, foi quando me tornei politizado. Beiruth me radicalizou. Beiruth fez tudo... até pornô em Berlim. Depois de Beiruth, muita coisa mudou. Eu me perdi nessa personagem. Você não anda por aí escalando igrejas se não for para se perder.

YC: Você se referiu a essas personagens como avatares...

APR: A primeira vez que ouvi falar em avatares foi em salas de bate-papo gay. Nos anos 90, eu era um tanto quanto hard candy. Entrava em salas de bate-papo e conversava com adultos. Você tinha que ter uma fachada. Então, dava para usar uma foto de Brooke Shields ou da Julia Roberts como seu avatar. Em última análise, o avatar é algo que vem em uma forma

para você, mas está lá para lhe ensinar algo. Você se senta ao lado desse avatar e passa a fazer perguntas a si mesmo através dele. Em **Miss Congo**, eu estava fazendo perguntas sobre a cumplicidade negra e o modernismo enquanto toda a *vibe* do primitivismo em "Tintim" acontecia. Eu estava me fazendo perguntas sobre a beleza ser algo que é mantido como uma ferramenta nacionalista. É que usamos a beleza como [uma ferramenta para promover] o nacionalismo, [por exemplo, com] o Expressionismo Abstrato e o Afrofuturismo.

Com **Miss Congo**, eu estava tipo... vejo todas essas crianças brancas e ricas, com suas malditas câmeras DSLRs. Eu não posso pagar tudo isso, então, eu vou pegar o pouco que eu tenho e fazer o que eu preciso fazer.

YC: E nem é sobre a qualidade da imagem...

APR: Nunca é sobre a qualidade da imagem! Olhe para Nollywood! Você pode criar as histórias mitológicas ancestrais mais impressionantes que existem e que entram em conflito com a modernidade — ou o que quer que acreditemos que seja a modernidade.

Eu nunca disse “para ser visto, tem que ser bonito”. Então, eu não vou fazer uso da digital porque, sabe de uma coisa? Quero que todos possam dominar o meio com o qual eu trabalho, mas também que possam usar o corpo para falar sobre o organismo nacional. **A Miss Congo** é sobre um organismo nacional. Ser uma rainha do concurso de beleza é um ato nacionalista. Não diz respeito à beleza, diz respeito a estar na foto como uma nação. [Através dos filmes], estou tentando estabelecer — de verdade — os corpos e a pele que realmente trabalham através da minha obra. São os corpos negros femininos/feminizados. Eu sou inspirado por elas: seu movimento, suas técnicas. O trabalho da minha vida é descobrir [mais] diretoras negras. Minha drag estará perfeita quando isso acontecer. Meu avatar será melhor quando eu souber [mais sobre] a experiência negra feminina dos últimos 30.000 anos.

YC: Como alguém que se identifica como cineasta queer não binária, é muito importante para mim ter modelos radicais como você, que estão queerizando os filmes e alcançando novas fronteiras do cinema ao fazê-lo. Eu queria que suas obras fossem mais fáceis de encontrar! É foda como o cinema queer é tão inacessível!

APR: A gente vem de uma história de escandalização — classificação 18 anos e essas coisas. Você vai a um festival de cinema negro e eles terão UM filme *queer*. Geralmente somos o último capítulo do último semestre do ano passado.

YC: Ao mesmo tempo, estamos sempre um passo à frente. Em termos de estrutura não linear, estilo, alta costura e trilha sonora, você mesmo está um passo à frente. Você está criando múltiplas perspectivas e camadas. Em última análise, você está incorporando o que o cinema queer é: algo que não se pode definir.

APR: São os códigos, os apertos de mão secretos que só nós entendemos. Eu acho isso tão poderoso! A hiper-representação pode ser bastante problemática porque não lhe dá espaço para ter apertos de mão secretos e camaradagem, onde você pode ter uma sororidade.

Um grande impulso meu é liderado pelas línguas secretas, pelo fato de que o *camp* ainda será meu, não importando se o *Met Gala* usa isso, ou o que quer que seja. Você tem que perder um pouco para ganhar um pouco em Hollywood, e eu não quero perder nada. Não nos toque! Deixe-nos crescer e fazer a nossa parada.

É por isso que eu acho que você deve estar sempre sob um véu. Fracasso, na verdade! Fracasso! Oooh, a heteronormatividade não suporta o fracasso. *Queers* aguentam o fracasso! Adoro fracassar, é um meio. Quando as pessoas pensam que te decodificaram, é algo tão poderoso. *Você acha que pode escrever uma crítica sobre isso?* Não, você não pode, porque eu e minhas irmãs estamos prestes a nos transformar. Temos um cânone que se move de muitas maneiras. Queremos honrar o ar e todos os elementos, ou não estamos satisfeitas.

YC: Eu amei isso: “a heteronormatividade tem medo do fracasso”. Esse é que é o verdadeiro babado.

APR: Estou trabalhando em um longa-metragem agora e espera-se que ele tenha um começo, meio e fim, e não, isso não vai dar certo porque meu começo, meio e fim também são baseados em como as plantas estão crescendo, e em como as plantas estão caindo, e em como a neve chega. É sensual. É uma coisa poderosa ser sensual — eu amo isso mais do que amo a crítica.

Eu nunca encontrei meu lugar [para mim] em todos esses movimentos de arte que tenho explorado. No entanto, eu uso o “faça você mesmo” e a cultura “popular” para trazê-lo para as pessoas. Não acho que as escolas criem espaços nos quais você pode ser livre e isso não está certo. E então, a procura se torna o outro [método] pelo qual você tem que estar sempre interrogando seus meios. Interrogue como o meio honra as pessoas que lhe deram a história e, também, como você vai honrar aqueles que querem que você tenha um lugar na mesa.

Quando eu fiz **Miss Congo**, eu não tinha tido um avanço ainda, mas [o filme tornou-se] realmente onipresente. As pessoas queriam mostrá-lo e fazer o que quer que fosse. Porém, uma vez que as pessoas fazem isso, parece que elas estão “prontas” para mim. Eu não quero que você esteja pronte para mim. Eu quero que você obtenha o meu máximo e, uma vez que eu o alcance, eu me mudo. E me mudo para um lugar onde a mesa é um lugar solitário, minha comunidade se junta e fazemos papel machê. Eu [poderia] fazer filmes em HD, mas eu não quero torná-los tão cafonas a ponto de permitir que a heteronormatividade se olhe no espelho. Eu peno com o estilo.

YC: O que quer dizer com isto?

APR: Ser queer e ter um “estilo” — sinto muito, mas não é compatível. Você precisa sempre transformar. Eu temo que a hiper visibilidade que ansiamos — esse lugar na mesa — tenha um custo muito alto para os queers, para as mulheres e feminizadas, para os negros.

Glissant diz: “Eu quero ser refratado. Eu quero a liberdade de ser refratado. Não quero que teorize sobre mim. Não quero me rasgar todo para ser conhecido”. E então é isso que estou explorando, e estou apenas explorando como *queerizar*, e ainda... como retirar-se e então brilhar uma luz onde não estamos.



“Ouvi falar sobre o Flaherty a partir de meus professores e colegas e tenho sorte de que este ano ele tenha acontecido online para que eu pudesse participar da Indonésia! Mesmo que eu tivesse que definir meu alarme às 22h e às 2h da manhã todas as noites, me certifiquei de não perder nenhum dos programas, pois eles avançaram meu vocabulário sobre documentários experimentais e sobre os artistas”

75

RITUALIZAR
AS EVIDÊNCIAS.
O CINEMA
TIKMÜ'ÜN, OS
POVOS-ESPÍRITOS
E OS CANTOS DE
UM MUNDO QUE
"ACABOU, MAS
NÃO ACABA"

OPACIDADE, a impactante programação cons-
truída por Janaína Oliveira para o
66º Flaherty Film Seminar, já chegava a sua 15ª sessão quando
testemunhamos um instante singular de debate entre cineastas
e público. Ao responderem uma pergunta sobre cinema, Sueli
Maxakali e Isael Maxakali, o casal de cineastas Tikmü'ün (como
se autodenomina seu povo), invocam um canto tradicional que
narra a morte de uma vaca pelas mãos de um homem bran-
co. O canto ressoou na sala virtual como uma interpretação/
interpelação xamânica que fez vibrar os estranhos contornos
daquele espaço um tanto hostil:

*A vaca comendo capim e foi
A vaca comendo capim e foi*

*O seu dono fumando tabaco
O seu dono fumando tabaco
A vaca seguiu por outro caminho.
A vaca seguiu por outro caminho*

*Seu dono foi atrás
Seu dono foi atrás*

*A vaca subindo o morro
A vaca subindo o morro*

*Indo onde está a cachoeira
Indo onde está a cachoeira*



*Descendo, foi
Descendo, foi*

*Para Katamak Xit, descendo foi
Para Katamak Xit, descendo foi*

*Onde morava o branco da roupa verde
Onde morava o branco da roupa verde*

*Ele a matou
Ele a matou*

*Vendeu a carne e com o dinheiro
Vendeu a carne e com o dinheiro*

*Comprou tecido
Comprou tecido*

*Comprou espingarda
Comprou espingarda*

*E saiu atirando
E saiu atirando*

Esse mesmo canto Tikmũ'ün encerra **Nũhũ Yãg Mũ Yõg Hãm - Essa terra é nossa!**, longa-metragem dirigido por Sueli Maxakali e Isael Maxakali, em parceria com Carolina Canguçu e Roberto Romero, e em aliança com pajés Tikmũ'ün. O longa compôs a pungente terceira sessão do programa, ao lado de **The Land**, dirigido por Robert Flaherty com a colaboração de Frances Flaherty, construído sob um argumento do mito fundacional da nação estadunidense: “A terra e as pessoas, em guerra ou em paz, essa é nossa riqueza nacional”. Cotejados, os dois filmes juntos explicitam perspectivas radicalmente distintas. Tão devastada quanto no Vale do Mucuri (como se convencionou chamar o território originário Maxakali), o valor da terra no filme de Flaherty tem a medida da sua exploração, como observamos nos planos aéreos e no júbilo final quando máquinas do “progresso” parecem violar a terra. “Nós pensamos muito diferente. Enquanto eles pensam em dinheiro, nós pensamos nas crianças e no futuro”, sintetiza Sueli Maxakali ao comentar o filme assistido durante a sessão.

No último plano do filme Maxakali, é ao futuro que o grupo de pajés-cantores, reunidos no meio de uma estrada de terra que corta um monte, endereça o ritual de devolução/restauração de suas terras usurpadas, devastadas e não-reconhecidas pelo Estado brasileiro, em uma sobreposição dissonante e polivocal:

Aqui é a aldeia de Katamak Xit. Essa terra não é dos brancos! Que os Yãmĩxop e Tupã saibam disso e nos devolvam a terra! (...) Que os nossos Yamyixop (povos-espíritos) possam reconquistar essa terra para nossas crianças morarem aqui de novo.

Os maracás pontuam os enunciados de retomada e sinalizam o início do canto originário daquele lugar, a aldeia Katamak Xit, cuja presença passada, reivindicada no presente, materializa-se pelo som. Segundo Roberto Romero, “praticamente não há eventos narrados pelos Tikmũ'ün de onde os seus antepassados não tenham extraído cantos”¹. Rosângela de Tugny observa que os Tikmũ'ün: “[...] quando cantam coletivamente com os espíritos, estão, ao mesmo tempo, refazendo com eles seus caminhos e encontrando com eles imagens que povoam esses caminhos”². O dispositivo fílmico de **Essa terra é nossa!** deriva justamente desta relação intrínseca entre cantos, povos-espíritos, imagens e a terra. Trata-se de um procedimento formal que se destina a produzir, de uma perspectiva própria, documentos da terra Maxakali, e a reconstituir os vestígios da vinculação desses povos com seu território na intenção de interromper uma história de esbulho e morte que se repete desde a invasão dos brancos.

O filme constitui-se como uma *cartografia cantada*, sendo preenchido por cantos e caminhadas, através dos quais os cineastas e pajés Tikmũ'ün fincam evidências de um povoamento ancestral na terra retalhada, devastada e marcada de sangue. Em uma sucessão de pequenos e intensos rituais fílmicos de retorno e demarcação, eles vão re-cerzindo o vínculo indissociável entre a terra, os espíritos e a língua. O gesto formal empregado pode ser entendido como um gesto em si performativo, uma vez que atua na reparação da ci-

1. Romero, Roberto Ribeiro Júnior. 2015. *A Errática Tikmũ'ün Maxakali: Imagens da Guerra Contra o Estado* (Tese, Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Museu Nacional, UFRJ, 2015), 97.

2. Tugny, Rosângela. 2011. *Escuta e Poder na Estética Tikmũ'ün-maxakali* (Rio de Janeiro: Museu do Índio - FUNAI, 2011), 114.

são imposta pela violência colonial, conforme narram Isael e Sueli:

*Nós, Tikmũ'ün, tivemos que escolher: ou perdíamos a terra ou perdíamos a língua. Preferimos perder a terra do que perder a língua. Se tivéssemos escolhido perder a língua, já não existiríamos mais. Teríamos todos desaparecido, como muitos outros povos que viviam aqui.*³

Afirmada como condição de existência, a língua é determinante na resistência Tikmũ'ün à guerra que lhes é perpetrada pelo Estado brasileiro e pelo ódio anti-indígena. Podemos inferir que o cinema Tikmũ'ün participa da reversão das “premissas herdadas de uma dominação secular”, como afirma Édouard Glissant. O reconhecimento do valor determinante da língua no desenvolvimento de um povo é, para Glissant,

signo de sua libertação “das tutelas de direito (senão de fato)”⁴. Em suas palavras, “está dado, em todas as línguas, construir a torre”⁵ [grifo nosso]. A Babel Tikmũ'ün, se seguirmos tal analogia, ergue-se pela reunião de aliados ontologicamente diversos, especialmente os povos-espíritos — os Yãmĩyxop —, que trazem “como seu maior bem os vastos repertórios de cantos acumulados ao longo de suas viagens e expedições guerreiras”⁶.

Através da circulação desses cantos, os Tikmũ'ün produzem sociabilidade e história. Sueli e Isael Maxakali explicam:

*Onde moramos, a terra é pequena. Tem pouca caça também. Antigamente, era muita floresta, muita caça e muita fruta. O nosso canto canta através dos bichos, da caça, da pesca. Se não tem mais os bichos, não vamos ter os cantos. Mas os cantos preservam os bichos que não existem mais hoje: a onça pintada, a anta. Não acabou, porque está nos cantos. Não acaba porque nossos desenhistas estão registrando também. Acabou, mas não acaba. [grifo nosso].*⁷

3. Maxakali, Isael et al. 2017. Os Tikmũ'ün e Seus Caminhos in: Povos Indígenas no Brasil: 2011-2016, ed. Beto Ricardo e Fany Ricardo (São Paulo: Instituto Socioambiental, 2017), 102-103.

4. Glissant, Édouard. 1997. *Poetics of Relation* (Ann Arbor: University of Michigan Press, 1997), 132.

5. Glissant, Édouard. 1997. *Poetics of Relation* (Ann Arbor: University of Michigan Press, 1997), 139.

6. Romero, Roberto Ribeiro Júnior. 2015. *A Errática Tikmũ'ün-maxakali: Imagens da Guerra Contra o Estado*. (Thesis, Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Museu Nacional, UFRJ, 2015), 96.

7. Maxakali, Sueli et al. 2019. *Fragments de um Cinema-Jiboia Tikmũ'ün* in: Catálogo do Forumdoc.Bh 2019 - Festival do Filme Documentário e Etnográfico, ed. Glaura Cardoso Vale, Carla Italiano e Junia Torres, 1 ed. (Belo Horizonte: Filmes de Quintal, 2019), 103-109.

Se a língua é condição de existência e os Tikmũ'ün sobrevivem com, ou melhor, através dos rituais, seus cantos constituem um vínculo com os espíritos, a mata e os animais que, em seus transes/trânsitos espaço-temporais, tem poder de preservar a própria terra arrasada. Daí é que é possível pensar no estatuto ontoepistemológico próprio das imagens, da cartografia-filmada/cantada Tikmũ'ün e do modo como produzem evidências em **Essa terra é nossa!**

À primeira vista, o longa-metragem pode ser entendido como uma obra sobre a morte, o luto e a constante ameaça que ronda os Tikmũ'ün e os povos Ameríndios. Presente em todo o filme, os rastros da violência anti-indígena, no entanto, não encerram as imagens em regimes indiciais regidos pelas exigências jurídicas do Estado-Capital que, via de regra, sustentam-se na exposição excessiva do corpo-território violado — uma estratégia audiovisual muito recorrente em um certo tipo de cinema e no telejornalismo. Antes, o cinema Tikmũ'ün assume a tarefa de documentar a persistência da vida para além da própria vida — pós-vida e pré-vida, em temporalidades compossíveis.

Duas sequências do filme nos ajudam a percebê-lo. A primeira delas se desenvolve na sala de aula da escola da aldeia, quando Isael Maxakali, que é também professor, discorre sobre as inscrições no quadro de giz, em que se pode ler uma lista de nomes de parentes mortos e dos lugares de suas execuções, seguida da frase “21 pessoa morre”:

Por acaso, alguns desses brancos que nos mataram está preso? Eles nos matam como se fossemos bicho, como se fossemos cachorros. Eles nos matam e fica por isso mesmo. Os juizes não prendem ninguém. O governo esqueceu completamente de nós. Os chefes das polícias também. Não prendem os brancos que nos matam! Por isso eu tenho muita raiva! (...) Por que os policiais não prendem os fazendeiros?

A justa indignação de Isael Maxakali parece encontrar ressonância na indagação que Denise Ferreira da Silva faz em seu livro *A dívida impagável*, colocando em crise os paradigmas modernos da justiça: “por que vidas negras não importam?”.

“A chamada para que as *Black Lives (to) Matter* esconde a pergunta que responde”, ela complementa. Na sua discussão sobre a justiça, Denise Ferreira da Silva “não reivindica sua realização” mas “só considera” a sua “im/possibilidade”. A “im/possibilidade da justiça”, vislumbrada pela sua *poética negra feminista*,

*requer nada mais nada menos do que o fim do mundo no qual a violência racial faz sentido, isto é, do Mundo Ordenado diante do qual decolonização, ou a restauração do valor total expropriado de terras nativas e corpos escravos, é tão improvável quanto incompreensível.*⁸

O trabalho crítico e criativo de Denise Ferreira da Silva, que também integrou o programa *Opacidade*, dedica-se a se contrapor aos regimes de representação, associados às premissas da dialética racial, e sustenta a defesa de que o acúmulo – ou mesmo a exaustão – de evidências da violência colonial e racial exige outros modos de articular “um grito por justiça”. “*Queimem as evidências*”, provoca Denise em companhia de Jota Mombaça, a partir da peça sonora ***Opera Infinita***, realizada em coautoria e apresentada em um dos programas do Flaherty.

A fumaça que nos interessa observar aqui, no entanto, não é exatamente indício do desejável fogo a queimar evidências da violência colonial, mas sinal de uma mediação entre o visível e o invisível, capaz também de desestabilizar as transparências das opressões ou as opressões em suas transparências. Trata-se da massa fluida e opaca que se solta dos cachimbos e cigarrilhas dos pajés Tikmũ’ün, na escola Maxakali, quando estes transformam em ritual a cena da inscrição dos nomes dos parentes mortos no quadro de giz: “*Olhem por nós! Estamos falando de vocês! Nos ajudem para nossa terra voltar. Nos ajudem! Com os yamiyxop para não adoecermos!*”

Este dispositivo cartográfico fílmico-xamânico se prolonga e se repete em força num segundo momento do filme, quando o grupo de pajés-cantores e o casal de cineastas caminham até o local onde um dos parentes foi morto e marca-o com a inscrição em vermelho que dá título ao filme: **Nũhũ Yãg Mũ Yõg Hãm - Essa terra é nossa!** As palavras são

8. Silva, Denise Ferreira da. 2019. *A Dívida Impagável* (São Paulo: Oficina de Imaginação Política e Living Commons, 2019), 37.

repetidas ritualisticamente pelo grupo. E enquanto a câmera segue firme a filmar o pedaço da terra demarcada, escutam-se no fora-de-campo: “*Que a terra volte a ser nossa! Que volte a ser grande, a nossa terra! Para as nossas crianças!*”

Para além do luto, a inscrição reafirma a presença desse povo neste lugar e suas vozes preenchem o espaço com uma outra intensidade, em um desdobramento temporal, assim como o fazem os cantos ao longo de todo o filme. Como afirma Rosângela Tugny, “no mundo Tikmũ’ün, um lugar é, sobretudo, uma cavidade acústica”⁹. Nesse sentido, se há aqui uma história a ser documentada para municiar a retomada da terra e a ação da justiça, ela não precisa ser escavada para vir à tona. Não são rastros materiais nem visibilidades totalizantes reveladas que portarão a verdade do território. Em *Essa terra é nossa*, “o canto é a verdade dos lugares”, como sintetiza César Guimarães¹⁰. E os signos da vinculação ancestral com a terra constantemente violada não se endereçam ao Estado, mas aos espíritos; não constituem vestígios apenas do passado, mas também do futuro, um futuro em retomada.

Assim, o longa Maxakali, no seu empreendimento de produção de evidências — questão tão cara à tradição documental —, nos convida a empurrar os limites da própria ideia da imagem como índice e a enxergar além dos parâmetros tecno-modernos que encerram a imagem no visível. Pelas articulações cine-ancestrais Maxakali na reconquista de suas terras, a imagem é, ela própria, também retomada sonoramente em uma afetação ontoepistemológica própria. No encontro entre a “máquina fenomenológica do cinema com a máquina xamânica”¹¹ Tikmũ’ün, operam-se passagens entre o visível e o invisível, respeitando suas zonas de sombra, expandindo os limites do espaço cinematográfico e liberando o tempo da perversão política dos marcos temporais. Desse modo, longe de atuar como um dispositivo de captura do espaço-tempo a cumprir demandas jurídicas

9. Tugny, Rosângela e Bernard Belisario. 2016. *Cantos, Luto e Resistência Tikmũ’ün (Maxakali) no Filme GRIN (2016)*, in: *Desaguar Em Cinema: Documentário, Memória e Ação com o CachoeiraDoc*, ed. Amaranta Cesar e Ana Rosa Marques (Salvador: EDUFBA, 2020), 264.

10. Guimarães, César. 2020. *Catálogo do 24º forumdoc - Festival do Filme Documentário e Etnográfico de Belo Horizonte*. (Belo Horizonte: Filmes de Quintal, 2020, v. 1), 157-160.

11. Brasil, André. 2017. *Tikmũ’ün Caterpillar-Cinema: Off-Screen Space and Cosmopolitics in Amerindian Film in Space and Subjectivity in Contemporary Brazilian Cinema*. ed. Antônio Márcio da Silva e Mariana Cunha (Nova Iorque/Londres: Palgrave Macmillan, 2017), 25.



NUHŪ
YAG MŪ
YOG HĀM

OPACITY

de visibilidade, o longa Maxakali produz evidências ritualizadas para as quais as imagens são, sobretudo, aquilo que se canta e não se vê.

Não por acaso, ao caminhar para o seu final, este empreendimento cartográfico-acústico, que é também um ritual fílmico de retorno e demarcação, materializa para os próprios Tikmũ'ün uma outra ordem do visível, como podemos ouvir de relance em um diálogo entre pajés:

- *Agora eu vi, entendeu?*
- *Sim, agora nós todos vimos.*

Ali, onde emerge a evidência, resta para nós: opacidade.

“O seminário me tirou das coisas desimportantes, corri no tempo, encontrei deleites visuais, ansiei por vidas esquecidas e me deleitei com aquela emoção pouco familiar, mas que antecede à pandemia e excede o ódio, uma emoção chamada esperança.”

Tarini Manchanda
Participante do Seminário Opacidade

2021 FLAHERTY FELLOWS**Flaherty Professional Development Fellows:**

Saif Alsaegh
 Kênia Cardoso Vilaça de Freitas
 Azucena Losana
 Gabriela Malena Martínez Cabrera

George Stoney Fellow:

Jonathan Ali

Flaherty Curatorial Fellows:

Wally Fall
 José Sarmiento Hinojosa
 Ángela López Ruiz
 Sarah-Tai Black

Flaherty Exposure Fellows:

Aryana Alexis Anderson
 Ash Goh Hua
 Bren Haragan
 Jordan Lord

LEF New England Fellows:

Alison Folland
 Caroline Losneck
 Homa Sarabi-Daunais
 Matt Shaw
 Bronte Stahl

Waterman II fund of the Philadelphia Foundation Fellows:

Yashaswi Dixit
 Rami George
 Anisa Hosseinnezhad
 Fred Schmidt-Arenales
 Teddy Ogborn

University of Colorado Fellows:

Renata Carvalho Barreto
 Laurids Andersen Sonne

Duke University Fellows:

Sarah Archer Boyette
 Emily MacDiarmid
 Bree von Bradsky

The Film Study Center at Harvard University (FSC) Fellows:

Parker Hatley
 Chrystel Oloukoï
 Julia Sharpe
 Daphne Young Xu

California College of the Arts Fellow:

Audrey Mougolo

Black Public Media Fellows:

Yeelen Cohen
 Leonardo Henrique Dias e Souza

Center for Asian American Media (CAAM) Fellow:

Briana S Nieves

Firelight Media Fellow:

Everlane Moraes Santos

Oolite Arts Fellows:

Carla Forte
 Faren Humes

COUSIN Fellows:

Ivy MacDonald
 Ivan MacDonald

University of California San Diego Fellow:

Wren Gardiner

PROGRAMA 01 SERPENT RAIN

Denise Ferreira da Silva & Arjuna Neuman. Noruega (2016) 20 min
Serpent Rain é tanto um experimento sobre trabalhar em conjunto quanto um filme sobre o futuro. A colaboração começou com a descoberta de um navio de escravos afundado, e com um artista perguntando a uma filósofa – como podemos chegar ao pós-humano sem tecnologia? E a filósofa responde – talvez possamos fazer um filme sem tempo. O resultado é um vídeo que fala de dentro do recorte entre a escravidão e a extração de recursos, entre o Vidas Negras Importam e a importância da vida, entre as mudanças de estado dos elementos, a atemporalidade e o tarô.

IN VITRO

Larissa Sansour & Søren Lind
Reino Unido, Palestina, Dinamarca (2019) 28 min
In Vitro é um filme de ficção científica em árabe, de duas telas, filmado em preto e branco. Ele se passa na sequência de um desastre ecológico. Um reator nuclear abandonado sob a cidade bíblica de Belém foi convertido em um enorme pomar. Usando sementes tradicionais coletadas nos últimos dias antes do apocalipse, um grupo de cientistas se prepara para replantar o solo acima.

Na ala hospitalar do complexo subterrâneo, a adoecida fundadora do pomar, Alia, de 70 anos, interpretada por Hiam Abbass, está deitada em seu leito de morte, enquanto a Alia de 30

anos, interpretada por Maisa Abd Elhadi, vem visitá-la. Alia nasceu no subsolo como parte do abrangente programa de clonagem e nunca viu a cidade que está destinada a reconstruir.

A conversa entre as duas cientistas logo evolui para um íntimo diálogo sobre memória, exílio e nostalgia. O centro da discussão entre elas é a intrincada relação entre passado, presente e futuro, com o cenário de Belém fornecendo um pano de fundo narrativo, político e simbólico.

PROGRAMA 02 FANTASMAS (GHOSTS)

André Novais Oliveira
Brasil (2010) 12min
O fantasma da ex-namorada.

OVER THE RAINBOW

Athi-Patraruga & Kope | Figgins
África do Sul (2017) 10 min
O título da obra mais recente de Athi Patra Ruga, *Over The Rainbow*, é uma referência direta à frase ‘The Rainbow Nation (Nação Arco-Íris)’, nome dado à África do Sul pós-Apartheid pelo respeitado ativista e clérigo Arcebispo Desmond Tutu. O mito da Nação Arco-Íris foi conjurado a partir dos destroços da sociedade do apartheid, em um esforço para criar uma bandeira sob a qual uma nova identidade nacional sul-africana inclusiva pudesse tomar forma.

Em *Over The Rainbow*, Ruga se refere satiricamente ao fim desse período de lua de mel sul-africano e alude às tensões raciais e sociais existentes, que foram camufladas pelo “arco-íris” em vez passarem por verdadeiras transformações sociais. Seu

desencanto também se estende mais especificamente ao posicionamento de artistas negros em relação ao olhar ocidental; um motivo com o qual ele brinca através do uso da teatralidade camp dos camarins, nos quais a dramatização, o mascaramento e a crítica são habilmente reunidos em um só espaço. Vocalizando as palavras da icônica canção pop sul-africana, “Weekend Special”, da emblemática cantora Brenda Fassie, Ruga lamenta os afetos inconstantes de um amor, os quais são unilaterais e concedidos apenas quando conveniente – uma metáfora para o intercâmbio criativo com a África, em maior parte realizado de acordo com os caprichos e para a satisfação do desejo ocidental.

THE KLAN COMES TO TOWN

Deanna Bowen
Canadá (2013) 20 min
The Klan Comes To Town é uma recriação de uma entrevista da CBC, de 1965, entre o Reverendo James Beveland e dois membros da Klu Klux Klan. É uma resposta pontual à negação da presença do racismo organizado no Canadá.

VAGA CARNE (DAZED FLESH)

Grace Passô & Ricardo Alves Jr.
Brasil (2019) 45min
Uma estranha voz toma posse do corpo de uma mulher. Juntos, a voz e o corpo procuram por pertencimento e por uma identidade própria enquanto questionam seus papéis dentro da sociedade. A partir dessa experiência essa voz narra o que sente como sujeito, o que “ela” finge sentir, o que é inson-

dável em si mesma, qual é sua imagem para os outros, e sonda o que um corpo significa como construção social.

PROGRAMA 03 THE LAND

Robert Flaherty
Estados Unidos (1942) 41min
The Land, o menos típico, menos conhecido e mais controverso dos filmes de Robert Flaherty, retrata um vasto e vago território nas regiões do sul e centro-oeste dos Estados Unidos. Aqui, no período entre o fim da Depressão e o início da Segunda Guerra Mundial, fazendas abandonadas acompanhavam estradas empoeiradas, e as pessoas do campo, esquecidas, quase deixaram de esperar por uma vida melhor. Diante disso, *The Land* pode ter se tornado a contraparte terrena de *The River*, de Pare Lorentz, provavelmente o documentário americano mais conhecido e elogiado. No entanto, como se pôde ver, *The Land* agradou a poucas pessoas, muito menos ao próprio Flaherty.

NŪHŪ YĀG MŪ YŌG HĀM: ESSA TERRA É NOSSA!

Isael Maxakali, Sueli Maxakali, Carolina Canguçu & Roberto Romero. Brasil (2020) 70min
Antigamente, os brancos não existiam e nós vivíamos caçando com os nossos espíritos yãmïyhop. Mas os brancos vieram, derrubaram as matas, secaram os rios e espantaram os bichos para longe. Hoje, as nossas árvores compridas acabaram, os brancos nos cercaram e a nossa terra é pequenininha. Mas os nossos yãmïyhop

são muito fortes e nos ensinaram as histórias e os cantos dos antigos que andaram por aqui.

PROGRAMA 04 TEMPORADA

André Novais Oliveira
Brasil (2018) 113min

Em seu novo emprego na área de combate a endemias, Juliana se muda de Itaúnas para a cidade de Contagem. Enquanto espera que seu marido venha a encontrar, ela se adapta à sua nova vida. Conhecendo novas pessoas e desbravando horizontes, ela tenta superar o passado.

PROGRAMA 05 JAMAL (A CAMEL)

Sudanese Film Group
Sudão (1981) 14min

O curta-metragem *Jamal*, de Ibrahim Shaddad, é um relato da vida de um camelo, e se passa majoritariamente em um cômodo pequeno e sombrio – um moinho de sésamo.

JAGDPARTIE (HUNTING PARTY)

Sudanese Film Group
República Democrática Alemã
(1964) 41min

Durante o final dos anos setenta e início dos anos oitenta, um grupo de cineastas, a então equipe da Seção de Cinema do Departamento de Cultura, lançou um periódico chamado *CINEMA*. Esse mesmo grupo fundou o Sudanese Film Group (SFG) em abril de 1989, para ter mais independência em relação ao estado. O propósito do grupo era o de envolver-se completamente em todos os aspectos da produção cinematográfica, sua exibição e ensino, bem como o de manter a paixão dos sudane-

ses pelo cinema. Mas, no dia 30 de junho de 1989, o golpe de Estado, que trouxe consigo a desconfiança diante de todas as manifestações artísticas, pôs fim a quaisquer aspirações culturais e proibiu todas as organizações da sociedade civil.

Finalmente, em 2005, a mão pesada do estado foi um tanto afrouxada, e o SFG foi capaz de se registrar novamente.

O Arsenal – Institute for Film and Video Art restaurou digitalmente sete obras desses cineastas sudaneses em 2018. O filme de graduação de Ibrahim Shaddad *Jagdpartie* (1964), que ele filmou na Deutsche Hochschule für Filmkunst Potsdam-Babelsberg (a agora: Filmuniversität Babelsberg Konrad Wolf), é um tratado sobre o racismo. Filmado em uma floresta de Brandenburg, o filme se utiliza de um olhar ocidental para retratar a caça a um homem negro.

MISSING TIME

Morgan Quaintance
Reino Unido (2020) 15min

Com foco em sequestros alienígenas, na história da Guerra Fria e na história colonial da Grã-Bretanha, *Missing Time* é um filme que considera a relação entre amnésia, histórias ocultas, segredos de Estado e a constituição do self.

THE PAUL GOOD PAPERS

Deanna Bowen
Canadá (2012) 23min

The Paul Good Papers é um projeto interdisciplinar baseado na pesquisa de Bowen sobre a terceira onda da Ku Klux Klan e suas conexões com o Canadá.

Também inclui uma projeção de vídeo em looping por 24 minutos, baseada nas gravações feitas por Paul Good das tentativas de integração escolar em Notasulga, Alabama, em fevereiro de 1964. O trabalho expõe o envolvimento e a oposição da Klan às tentativas de integração escolar de Notasulga, destacando o espancamento do repórter novato Vernon Merritt III. Uma série de fotografias e reproduções relacionadas fornecem enquadramento contextual complementar sobre os eventos em Notasulga, ao mesmo tempo em que enquadram o incidente americano, aparentemente isolado, dentro dos atuais casos canadenses.

PROGRAMA 06 ALONE

Garrett Bradley
Estados Unidos (2017) 13min
Alone, de Garrett Bradley, pinta intimamente o retrato de uma mãe solteira em Nova Orleans, cujo parceiro foi encarcerado em uma unidade que proíbe visitas presenciais. Bradley perturba as hierarquias convencionais do documentário observacional, posicionando-se como confidente, defensora e cúmplice. Ela encontra ecos do legado da escravidão e da segregação americanas nesse ato de separação de familiares e entes queridos, mas fundamenta esses temas por meio de uma interpretação íntima e detalhada dos sentimentos de isolamento dos sujeitos.

AKA

Garrett Bradley
Estados Unidos (2019) 8min
AKA é o primeiro filme de uma

trilogia sobre relações entre mulheres, neste caso, relações entre mães e filhas nascidas em famílias inter-raciais ou em famílias da mesma raça com tons de pele variados. Como muitos dos filmes de Garrett Bradley, o curta experimental se desenvolveu a partir de longas conversas entre Bradley e suas protagonistas femininas. Ela começa com uma série de perguntas sobre raça, mobilidade social e a relação entre mulheres brancas e negras, perguntas que a artista colocava a amigos, familiares e nas mídias sociais – um recurso contínuo em seu trabalho. Em um caso, uma das protagonistas de Bradley perguntava repetidamente à mãe: “Are you color struck? (Você é colorista?)” O termo, que ficou conhecido pela peça de mesmo nome de Zora Neale Hurston, de 1925, refere-se à noção de “colorismo”, que descreve formas inter-raciais e intraraciais de discriminação com base na cor da pele. Bradley posteriormente utiliza a frase para moldar a paisagem visual e sonora do filme – especificamente os efeitos prismáticos e cintilantes de AKA, que contribuem para a atmosfera alucinatória e onírica do filme.

PROGRAMA 07 FANTÔME CREOLE

Isaac Julien
Reino Unido (2005) 23min
Fantôme Créole justapõe paisagens árticas e africanas ao combinar dois filmes: *True North* (2004), levemente baseado na história do explorador negro Matthew Henson (1866-1955), que acompanhou Robert Peary em uma expedição pioneira ao Polo

Norte; e *Fantôme Afrique* (2005), filmado em Burkina Faso.

TRUE NORTH

Isaac Julien

Reino Unido (2004) 14min

True North é meditativo e compreende imagens reflexivas do sublime ao utilizar a paisagem como local e tema chave.

Foi levemente inspirado pela história do explorador negro americano Matthew Henson (1866-1955), que acompanhou Robert Peary e foi um dos primeiros a chegar ao Polo Norte, tendo escrito, mais tarde, um relato de sua experiência. Nessa narrativa fragmentada, Julien reflete tanto sobre as ideias e histórias das hierarquias quanto sobre a figura em luta, na qual encontramos uma metáfora sucinta do interminável atravessamento, simbolizando a viagem do moderno que deve ser vivenciada pelos outros.

FANTÔME AFRIQUE

Isaac Julien

Reino Unido (2005) 15min

Fantôme Afrique entrelaça referências cinematográficas e arquitetônicas através de imagens de Ouagadougou, o centro do cinema na África, e as paisagens áridas do Burkina Faso rural.

A instalação cinematográfica é pontuada por imagens de arquivo das primeiras expedições coloniais e momentos marcantes da história africana.

O renomado coreógrafo e dançarino Stephen Galloway (Ballet Frankfurt) e a atriz Vanessa Myrie (Baltimore) figuram como “malandro/fantasma” e “teste-

munha” nesta meditação cuidadosamente composta sobre os espaços desnacionalizados e desterritorializados, nascidos dos encontros entre culturas locais e globais, em que os fantasmas da história persistem em meio às realidades do dia.

PARADISE OMEROS

Isaac Julien

Reino Unido (2002) 20min

Paradise Omeros se aprofunda nas fantasias e sentimentos da “criolidade” - a linguagem mista, os estados mentais híbridos e as transposições territoriais que surgem quando se vive em múltiplas culturas.

Usando imagens recorrentes do mar, o filme leva o espectador a uma meditação poética sobre o refluxo e o fluxo do eu e do estranho, do amor e do ódio, guerra e paz, xenófobo e xenófilo.

PROGRAMA 08 KONĀGXEKA: O DILÚVIO MAXAKALI

Isael Maxakali & Charles Bicalho Brasil (2016) 13min

Konāgxeka na língua indígena maxakali quer dizer “água grande”. Trata-se da versão maxakali da história do dilúvio. Como um castigo, por causa do egoísmo e da ganância dos homens, os espíritos yāmīy enviam a “grande água”.

YĀY TU NUNĀHĀ PAYEXOP: ENCONTRO DE PAJÉS

Sueli Maxakali

Brasil (2021) 23min

Em julho de 2020, durante a pandemia, cerca de 100 famílias Tikmu'un (Maxakali) deixaram a reserva de Aldeia Verde em

Minas Gerais em busca de um novo lar. A tensão causada pelo isolamento tornou a necessidade de uma terra rica em matas e água mais urgente. Esses recursos são necessários para que eles fortaleçam suas relações com os povos-espíritos yām yxop, através dos cantos, rituais, festas e brincadeiras.

SOOT BREATH // CORPUS INFINITUM

Arjuna Neuman & Denise Ferreira da Silva. Reino Unido/Canadá (2021) 40min

O que dissolve a violência total? Como reparar a extração total?

O que seria necessário para que a existência fosse imaginável sem ambos?

Soot Breath // Corpus Infinitum é um filme e uma instalação recentemente comissionada de Arjuna Neuman e Denise Ferreira da Silva. Contra e ao invés da apreensão, o filme fomenta uma imagem da existência como outra: aquela que não é movida ou predicada pelo desejo predatório e abstração letal ou extração total e suas articulações como etnografia, regimes de fronteira, escravidão, violência sexual, comércio global e mineração.

Seguindo o elemento da terra nesta terceira colaboração do filme, *Soot Breath // Corpus Infinitum* re-imagina os seres humanos como profundamente implicados uns com os outros e igualmente com os não humanos. E, ao fazê-lo, o filme torna-se um lembrete para uma sensibilidade terrena: ser gentil e terno, amolecer como uma grama suave, estar presente,

cuidar, servir e dar, o que quer dizer: simplesmente existir.

PROGRAMA 09 AFRICA, DZUNGLI, BARABAN I REVOLUCIJA (ÁFRICA, A SELVA, TAMBORES E REVOLUÇÃO)

Sudanese Film Group

União das Repúblicas Socialistas Soviéticas (1979) 11min

O filme examina as representações da África na sociedade soviética. Desenhos infantis que tratam da África, entrevistas com habitantes de Moscou e materiais de arquivo que retratam o continente africano a partir de documentações soviéticas abordam a questão dessas representações e dos estereótipos conectados a elas.

MISS CONGO

Athi-Patra Ruga

República Democrática do Congo e África do Sul (2009) 4min

Miss Congo (filmado e realizado em Joanesburgo, África do Sul, e Kinshasa, República Democrática do Congo, durante a Urbaine Scenography em Kinshasa, RDC) foi selecionado para a Bienal de Dakar de 2008. Este vídeo apresenta o primeiro avatar de Athi Patra Ruga, *Miss Congo*, que foi criada em Berea, Joanesburgo; uma localização geográfica que foi sujeita à gentrificação e a remoções forçadas. “*Miss Congo* nasceu porque em Joanesburgo você é uma ovelha em meio a lobos”, explica Ruga. O vídeo se debruça sobre rituais de limpeza e performances de procissão. Acontece em dois locais: no centro de Joanesburgo e onde Gito Baloi foi morto em Kinshasa. Performar em Kinsha-

sa, para Ruga, “foi um sonho realizado, realmente, porque ela (a personagem) se tornou a Miss Congo de Kinasha, e não a Miss Congo estereotipada de Troyville ou Yeoville”. A personagem executa uma paródia do olhar primitivista das artes ocidentais e a cumplicidade dos artistas africanos a ele.

FRANTZ FANON: BLACK SKIN, WHITE MASKS

Isaac Julien & Mark Nash
Reino Unido (1997) 70min
Entrevistas, reconstruções e imagens de arquivos contam a história da vida e obra do altamente influente escritor anti-colonialista Frantz Fanon, autor de *Pele Negra*, *Máscaras Brancas* e *Os Condenados da Terra*, e de sua vida profissional como médico psiquiátrico na Argélia durante a guerra de independência com a França.

PROGRAMA 10 OPERA INFINITA

Jota Mombaça & Denise Ferreira da Silva
Brasil (2021) 16min
Opera Infinita é um projeto multidimensional concebido por Denise Ferreira da Silva e Jota Mombaça. Ele parte das práticas de sensoriamento coletivo, polivocalidade e ‘escuta elementar’, ativadas por meio de uma série de encontros vocais multiloais online e off-line. A primeira ativação do projeto ‘chapter 0’, apresentado no quadro de Mombaça, escritora-residente no Nottingham Contemporary, é uma declaração sonora original, construída em colaboração com a produtora e pesquisadora brasileira Anti Ribeiro.

PROGRAMA 11 LESSONS OF THE HOUR

Isaac Julien
Reino Unido (2019) 28min
Lessons of the Hour é uma meditação poética sobre a vida e a época de Frederick Douglass - a instalação cinematográfica de dez telas propõe uma jornada contemplativa no zeitgeist (espírito da época) de Douglass e sua relação com a contemporaneidade. O filme inclui trechos dos discursos mais impressionantes de Douglass e alusões ao seu meio privado e público. Frederick Douglass foi um visionário escritor afro-americano, ex-escravizado e abolicionista, e também o homem mais fotografado do século XIX. A narrativa é construída por alguns dos discursos mais importantes do abolicionista, como “Lessons of the Hour”, “What to the Slave Is the 4th of July?” e “Lecture on Pictures”. Este último é um texto que conecta a criação de imagens e a fotografia à visão de Douglass sobre como a tecnologia é capaz de influenciar as relações humanas. No filme, o personagem de Douglass interage com outros ícones culturais de sua época.

PROGRAMA 12 SOUTH

Morgan Quaintance
Reino Unido (2020) 28min
Tomando como ponto de partida dois movimentos de libertação antirracista e anti-autoritarismo no sul de Londres e no lado sul de Chicago, *South* apresenta uma investigação expressionista sobre o poder da voz individual e coletiva. Interligado com a própria biografia de

Morgan Quaintance (que viveu por um tempo tanto em Londres como em Chicago), o filme também considera questões da mortalidade e a vontade de transcender um mundo definido por relações concretas.

ELA VOLTA NA QUINTA

André Novais Oliveira
Brasil (2014) 112min
Alguém partiu, alguém ficou.

PROGRAMA 13

DEANNA BOWEN ARTIST TALK
Deanna Bowen é descendente de duas famílias nascidas no Alabama e Kentucky, pioneiras da Black Prairie de Amber Valley e Campsie, Alberta. A história familiar de Bowen tem sido o pivô central de seus trabalhos interdisciplinares auto etnográficos desde o início da década de 1990. Faz uso de um repertório de gestos artísticos para definir o corpo Negro e traçar sua presença e movimento no espaço e no tempo. Ela recebeu inúmeras bolsas e prêmios, incluindo Scotiabank Photography Award de 2021, Governors General Award de 2020, John Simon Guggenheim Memorial Foundation Fellowship de 2016 e William H. Johnson Prize de 2014. Os escritos, entrevistas e obras de arte de Bowen foram publicados em *Canadian Art*, *The Capilano Review*, *The Black Prairie Archives* e *Transition Magazine* (Hutchings Centre). É editora da publicação *Other Places: Reflections on Media Arts in Canada* de 2019. Deanna vive e trabalha em Montreal, Quebec, Canadá, onde é Professora Assistente de Intersectional Feminist and Decolonial 2D-4D Image Making

(Photography & Intermedia) (Criação de Imagens Feministas Interseccionais e Decoloniais 2D-4D - Fotografia e Intermédias) na Concordia University.

PROGRAMA 14 ANOTHER DECADE

Morgan Quaintance
Reino Unido (2018) 27min
Another Decade combina imagens de arquivo da década de 1990 com filmes em 16 mm recém filmados e vídeos de definição padrão. Partindo de depoimentos e declarações feitas por artistas e historiadores da arte durante a conferência INIVA - ‘Rumo a um Novo Internacionalismo’, de 1994, *Another Decade* abrange diversos territórios culturais e é impulsionado pelo sentimento de que pouquíssima mudança sociocultural ou institucional ocorreu no Reino Unido desde aquela época. A tensão dinâmica explorada no trabalho está entre, por um lado, os atores do mundo da arte bradando verdades para o poder institucional e, por outro, as realidades vividas da cidadania multirracial de Londres. Aqueles que necessariamente habitam o centro da alteridade.

O SEGUNDO ANTES DA CORAGEM

Grace Passô e Wilssa Esser
Brasil (2020) 5 min
Trabalho comissionado para exposição na temporada “Imagens para mundos depois do fim” da TV Coragem, dentro do programa de performance “corpo-domicílio”. O trabalho faz parte da coleção digital da web-TV .

4 WATERS - DEEP IMPLICANCY

Arjuna Neuman & Denise Ferreira da Silva. Alemanha/Canadá (2019) 30 min

4 Waters – Deep Implicancy é tanto um projeto cinematográfico, um experimento da colaboração, quanto um conjunto de fragmentos retirados de um cosmos re-imaginado.

Esses fragmentos, sons e histórias nos ajudam a transmitir o momento experiencial de emaranhamento, ou melhor, descrevem um momento emaranhado anterior à separação, o que chamamos de “Deep Implicancy (Implicação Profunda)”.

Uma dessas histórias que seguimos é da água, tanto em suas fases de transição com e para outras matérias, incluindo a vida, mas também em sua combinação de diferentes geografias, corpos de/na água, e quatro ilhas em seu interior – Lesvos, Haiti, Ilhas Marshall, Tiwi. Através de uma série de migrações experimentais e travessias elementares, começamos a questionar a forma do humano universal, suas origens calcificadas e excepcionais e, em particular, seu programa ético.

Vagando e imaginando através de uma transformadora figura da justiça, perguntamos: e se a nossa imagem do mundo acionasse a fase em vez da medida? E o que acontece com a ética se abrimos mão do valor?

**PROGRAMA 15
INSAN (HUMAN BEING)**

Sudanese Film Group
Sudão (1994) 29min
O cineasta sudanês Ibrahim

Shaddad fornece um relato dramático e poderoso das provações e tribulações de um aldeão sudanês em uma grande cidade alienígena. Filmado inteiramente sem diálogo, o uso inovador que o filme dá ao som ajuda a contar a história de um pastor que deixa sua esposa e seu rebanho para se estabelecer em uma cidade próxima. Desde a sua estreia no Alexandria Film Festival, *Insan* tem sido exibido em uma série de festivais no Oriente Médio e na Europa. Este filme é um excelente exemplo de cinema árabe experimental.

**YĀMIYHEX:
AS MULHERES-ESPÍRITO**

Sueli Maxakali & Isael Maxakali
Brasil (2019) 72min
Aós passarem alguns meses na Aldeia Verde, as yāmiyhex (mulheres-espírito) se preparam para partir. Os cineastas Sueli e Isael Maxakali registram os preparativos e a grande festa para sua despedida. Durante os dias de festa, uma multidão de espíritos atravessa a aldeia. As yāmiyhex vão embora, mas sempre voltam com saudades dos seus pais e das suas mães.

**PROGRAMA 16
AMERICA**

Garrett Bradley
Estados Unidos (2019) 24min
Em *America* (2019), a artista e cineasta Garrett Bradley imagina figuras negras das primeiras décadas do século XX, cujas vidas foram perdidas para a história. Uma instalação de vídeo multi tela, o filme é organizado em torno de 12 curtas em preto-e-branco filmados por Bradley, e sua trilha sonora foi composta

pelo artista Trevor Mathison e pelo compositor Udit Duseja. Bradley intercala seus filmes com imagens do inédito *Lime Kiln Club Field Day* (1914), considerado o mais antigo sobrevivente longa-metragem com um elenco totalmente negro.

NATION ESTATE

Larissa Sansour
Dinamarca (2012) 9min
Nation State é um curta-metragem de ficção científica de 9 minutos que oferece uma abordagem clinicamente distópica, embora humorística, ao impasse no Oriente Médio. Com sua mistura brilhante de imagens geradas por computador, atores ao vivo e electrónica arabesca, *Nation State* explora uma solução vertical para a condição de Estado palestino. No filme de Sansour, os palestinos têm seu Estado na forma de um único arranha-céu: o *Nation State*. Um arranha-céu colossal abriga toda a população palestina – agora finalmente vivendo a vida elevada.

**PUBLIC SERVICE
ANNOUNCEMENT**

Athi-Patra Ruga
África do Sul (2014) 15min
Public Service Announcement apresenta ao espectador a estrutura política e a história da fictícia república da Azania. Dividido em três “atos”, o filme começa com um monólogo por um narrador não identificado e presença aparentemente onipotente. À medida que o mito azaniano se desdobra contra um pano de fundo visual neon e preto, a genealogia de seus protagonistas se torna cada vez

mais complexa e o espectador fica com a sensação de que esse governo matriarcal é um estado autocrático. O renascimento e a catarse representados pela crescente procissão de figuras humanas e animais no terceiro ato sugerem que testemunhamos uma revolução e o nascimento de uma nova era. Com base em trabalhos anteriores, o artista usa essa encarnação de Azania como uma lente satírica através da qual critica a falha e complexa retórica política e simbólica usada na construção da nação e na legitimação das elites dominantes.

REPÚBLICA

Grace Passô
Brasil (2020) 15min
A pandemia invoca a extensão da necropolítica que opera no país e sua sociedade passa por uma crise de ética em meio a um governo que é a expressão exata do poder colonialista. *República* é um curta-metragem feito em casa, com estrutura doméstica, no início da quarentena de 2020, no centro de São Paulo, Brasil.

**PROGRAMA 17
A SPACE EXODUS**

Larissa Sansour
Dinamarca (2019) 5min
A Space Exodus propõe, de maneira peculiar, um trecho adaptado de *2001: Uma odisseia no espaço*, Stanley Kubrick em um contexto político do Oriente Médio. As partituras musicais reconhecíveis do filme de ficção científica de 1968 são alteradas para acordes arabescos que combinam com os visuais surreais do filme de Sansour.

O filme acompanha a própria artista em uma jornada fantasmagórica pelo universo ecoando as preocupações temáticas de Stanley Kubrick com a evolução humana, o progresso e a tecnologia. No entanto, em seu filme, Sansour postula a ideia de uma primeira pessoa palestina no espaço, e, referindo-se ao pouso na lua de Armstrong, ela interpreta esse gesto teórico como “um pequeno passo para um palestino, um salto gigantesco para a humanidade”.

SUM OF THE PARTS WHAT CAN BE NAMED

Deanna Bowen
(2010) 19min

Sum of the parts: what can be named é uma história oral performada, especialmente comissionada pela VTape. O filme de dezoito minutos reconta a jornada “não-lembrada” da família Bowen a partir de sua primeira história documentada em Clinton, Condado de Jones, Geórgia, em 1815, conforme relatado pela própria Bowen.

IN THE FUTURE THEY ATE FROM THE FINEST PORCELAIN

Larissa Sansour & Søren Lind
Reino Unido, Dinamarca, Catar
(2016) 29min

In the Future They Ate From the Finest Porcelain reside na interseção entre ficção científica, arqueologia e política global. Neste espetáculo ambicioso, Larissa Sansour cria uma visão de um mundo futurista onde a escavação do passado é um campo de batalha. Lembrando-nos do passado colonial da Grã-Bretanha no Oriente Médio e das fronteiras criadas nos ter-

ritórios, Sansour oferece uma reflexão poética sobre a politização da arqueologia.

Combinando live-action, imagens geradas por computador e fotografias históricas, a exibição explora o papel do mito na formação da história e da identidade nacional. No cerne da exibição está um filme que acompanha um grupo de resistência imaginado, que faz depósitos subterrâneos de porcelana, os quais supõe-se pertencer a uma civilização inteiramente ficcional. Seu objetivo é influenciar a história e apoiar futuras reivindicações de seus territórios que estão desaparecendo. Uma vez escavado, este talher enterrado provará a existência deste povo falsificado. Ao implementar um mito próprio, seu trabalho se torna uma intervenção histórica – criando de fato uma nação.

...AFTER HE LEFT

Athi-Patra Ruga
África do Sul (2008) 27min
Filme de Athi-Patra Ruga, ... *After He Left* (2008) é uma resposta ao ‘Ataque da minissaia’; um incidente de agressão sexual que ocorreu no ponto de táxi da Noord Street em Joanesburgo, África do Sul. Esse nome popularizado surgiu do fato de os perpetradores terem justificado seu crime dizendo que a jovem estava “pedindo” ao usar uma saia curta em um espaço público. O evento provocou indignação nacional e um apelo ao fim do sexismo e da violência de gênero. Beiruth, o avatar de Ruga neste filme, é uma dessas iterações dessa resistência.

Beiruth se vê vagando ingenuamente pela Cidade do Cabo e por Joanesburgo, como visto neste filme. Embora ela não fale nem se envolva com transeuntes – seu rosto está velado – ela parece se envolver com a política espacial da arquitetura que a cerca, inserindo-se como uma presença performática queer e hiperfeminina nesses espaços. Beiruth não adere a nenhum significado singular de identidades coletivas – sua raça, sexo, sexualidade e nacionalidade são todos ambivalentes –, portanto, Ruga parece desafiar e explorar maneiras alternativas de navegar pelos espaços como uma identidade, ao mesmo tempo, invisível e abundante.

FICÇÕES SÔNICAS (SONIC FICTIONS)

Grace Passô
Brazil (2021) 19min
Nascida em Belo Horizonte, Grace Passô é atriz, dramaturga e diretora de teatro. Tem criações autorais no teatro e cinema, além de produções em parceria com artistas multidisciplinares. Um de seus últimos trabalhos, a peça de teatro e média-metragem *Vaga Carne*, inaugura o projeto Grãos da Imagem, que tem como uma de suas pesquisas o mergulho em dimensões sonoras da palavra. De griô a vocalista de textos teatrais, experimenta invenções que desafiem noções estáveis da linguagem. Atuou em filmes recentes como *Praça Paris*, *No coração do mundo* e *Temporada*, pelo qual ganhou prêmio de melhor atriz no Festival de Brasília de 2018. Também foi premiada no teatro pelo Shell

SP e RJ, APCA e Prêmio Leda Maria Martins. *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 auto-mação da sensibilidade. É um encontro entre aliens.” A obra *Ficções Sônicas* é uma coprodução com a Fundação Bial e integra a rede de parcerias da 34a Bial de São Paulo - Faz escuro mas eu canto.



01



02



11



12



13



14



15



16



03



04



05



17



18



06



07



08



09



10



19



20

01. ANDRÉ NOVAIS OLIVEIRA

www.filmesdeplastico.com.br

Nascido em Belo Horizonte. Diretor e roteirista. Possui bacharelado e graduação em História pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais - PUC-Minas. Dirigiu os curtas-metragens *Fantasmas*, Pouco mais de um mês, *Rua Ataléia* e *Quintal* e os longas-metragens *Ela volta na quinta* e *Temporada*. Junto com Gabriel Martins, Maurílio Martins e Thiago Macêdo Correia, é sócio da produtora Filmes de Plástico, de Minas Gerais.

02. ARJUNA NEUMAN

www.overexposed.sonicaacts.com/for-lula/1

Arjuna Neuman nasceu em um avião. Ele é um artista, cineasta e escritor. Com apresentações recentes no CCA Glasgow; Centre Pompidou, Paris; Manifesta 10, Marselha; Showroom Gallery, Londres; TPW Gallery, Toronto; Forum Expanded, Berlin Berlinale; Jameel Art Centre, Dubai; Berlin Biennial 10, Alemanha; Serpentine, London X Qalandia Biennial, Palestina; Gasworks, Londres; Bold Tendencies, Londres, Reino Unido; Or Gallery, Vancouver; Whitechapel Gallery, Londres; Istanbul Modern, Turquia; MAAT e Doclisboa, Portugal; Sharjah Biennial 13, Emirados Árabes Unidos; Bergen Assembly, Noruega; NTU Centre for Contemporary Art, Singapura; 56th Venice Biennale e SuperCommunity; Industry of Light, Londres; Haus Der Kulturen der Welt; Ashkal Alwan e Beirut Art Centre, Líbano; Le Gaité Lyric, Paris; Canadian Centre for Architecture; e Rat School of Art, Seul, entre outros. Como escritor, publicou ensaios na Relief Press, Into the Pines Press, The Journal for New Writing, VIA Magazine, Concord, Art Voices, Flaunt, LEAP, Hearings e e-flux.

03. ATHI-PATRA RUGA

www.whatiftheworld.com/artist/athi-patra-ruga

Athi-Patra Ruga é um dos poucos artistas que trabalham hoje na África do Sul cujo trabalho adotou o tropo do mito como uma resposta contemporânea à era pós-apartheid. Ruga cria identidades alternativas e usa esses avatares como uma forma de parodiar e criticar o status quo político e social. A abordagem artística de Ruga de criar mitos e realidades alternativas é, de alguma forma, uma tentativa de ver os traumas dos últimos 200 anos de história colonial a partir de um lugar de desapego – a uma distância perspícaz na qual as feridas podem ser contempladas fora do luto personalizado e da defesa subjetiva.

O fascínio filosófico e o valor alegórico da utopia têm sido centrais para a prática de Ruga. Sua construção de um metaverso mítico povoado por personagens que ele criou e retratou em sua obra permitiu que Ruga criasse um espaço interessante de auto-reflexividade no qual os sistemas políticos, culturais e sociais podem ser criticados e parodiados. Ruga usou sua utopia como uma lente para processar a inquietante história de um passado

colonial, para criticar o presente e propor uma possível visão humanista para o futuro.

04. DEANNA BOWEN

www.deannabowen.ca

Deanna Bowen é descendente de duas famílias nascidas no Alabama e Kentucky, pioneiras da Black Prairie de Amber Valley e Campsie, Alberta. A história familiar de Bowen tem sido o pivô central de seus trabalhos interdisciplinares auto etnográficos desde o início da década de 1990. Faz uso de um repertório de gestos artísticos para definir o corpo Negro e traçar sua presença e movimento no espaço e no tempo. Ela recebeu inúmeras bolsas e prêmios, incluindo Scotiabank Photography Award de 2021, Governors General Award de 2020, John Simon Guggenheim Memorial Foundation Fellowship de 2016 e William H. Johnson Prize de 2014. Os escritos, entrevistas e obras de arte de Bowen foram publicados em *Canadian Art*, *The Capilano Review*, *The Black Prairie Archives* e *Transition Magazine* (Hutchings Centre). É editora da publicação *Other Places: Reflections on Media Arts in Canada* de 2019. Deanna vive e trabalha em Montreal, Quebec, Canadá, onde é Professora Assistente de Interseccional Feminist and Decolonial 2D-4D Image Making (Photography & Intermedia) (Criação de Imagens Feministas Interseccionais e Decoloniais 2D-4D - Fotografia e Intermídias) na Concordia University.

05. DENISE FERREIRA DA SILVA

www.thesensingsalon.org

Denise Ferreira da Silva é uma artista acadêmica e praticante. Seu trabalho aborda os desafios ético-políticos do presente global. É autora de *Toward a Global Idea of Race* (University of Minnesota Press, 2007), *A Dívida Impagável* (Oficina da Imaginação Política and Living Commons, 2019), *Unpayable Debt* (Stenberg/MIT Press, 2021) e co-editora (com Paula Chakravartty) de *Race, Empire, and the Crisis of the Subprime* (Johns Hopkins University Press, 2013). Seus vários artigos foram publicados em revistas interdisciplinares como *Social Text*, *Theory, Culture & Society*, *Social Identities*, *PhiloSOPHIA*, *Griffith Law Review*, *Theory & Event*, *The Black Scholar*, para citar algumas. Suas obras artísticas incluem os filmes *Serpent Rain* (2016) e *4 Waters-Deep Implicancy* (2018), em colaboração com Arjuna Neuman; e as práticas de arte relacional *Poethical Readings* and *Sensing Salon*, em colaboração com Valentina Desideri.

06. ELTAYEB MAHDI

www.facebook.com/SudaneseFilmGroup

Cenarista, diretor e crítico de cinema. Graduiu-se no Higher Institute of Cinema, Cairo, Egito, em 1977. Trabalhou na Sudan Film Unit, na Cinema Section, na ART Television, na College of Music and Drama, Presidente do Sudan Cinema Club, Presidente do

Sudanese Film Group e membro editorial da revista trimestral *Cinema*. Fez vários curtas-metragens e um longa. Alguns de seus filmes foram premiados em diferentes festivais regionais e internacionais de cinema.

07. GARRETT BRADLEY

garrettabradley.com

Garrett Bradley trabalha através de modos narrativos, documentários e experimentais do cinema para abordar temas como raça, classe, relações familiares, justiça social, cultura do Sul estadunidense e história do cinema nos Estados Unidos. Ela recebeu inúmeros prêmios, incluindo o Prix de Rome de 2019, e o Sundance Jury Prize de 2017 para o curta-metragem *Alone*, que foi lançado pelo programa New York Times OpDocs e incluído na Academy Shortlist para direção de não-ficção. O trabalho de Bradley pode ser visto em uma variedade de projetos, incluindo direção de segunda unidade de *When They See Us*, de Ava DuVernay, e como parte da Whitney Biennial de 2019. Sua primeira exposição individual foi realizada no Contemporary Arts Museum Houston (2019), com curadoria de Rebecca Matalon, e sua primeira exposição individual em Nova York, *Projetos: Garrett Bradley (2019-2020)* foi apresentada como parte de uma parceria plurianual entre The Museum of Modern Art e o Studio Museum no Harlem e foi curada pela Diretora e Curadora Chefe Thelma Golden e pela Associate Curator Legacy Russell no Studio Museum no Harlem. Em 2020, Bradley se tornou a primeira mulher negra estadunidense a receber o prêmio de Melhor Diretora no Sundance Film Festival por seu primeiro documentário longa-metragem, *Time*, que depois foi nomeado para Melhor Documentário na Academy Awards de 2021.

08. GRACE PASSÔ

A brasileira Grace Passô possui criações autorais em teatro e cinema, além de criar em parceria com artistas multidisciplinares. Ela foi premiada inúmeras vezes como atriz, dramaturga e diretora, seu trabalho circula em eventos de diferentes idiomas. Uma de suas últimas obras, o filme *Vaga Carne*, tem como uma de suas pesquisas a imersão nas dimensões sonoras da palavra. De griô a vocalista de textos teatrais, experimentou com invenções que desafiam noções estáveis de linguagem.

09. IBRAHIM SHADDAD

www.facebook.com/SudaneseFilmGroup

Escritor, diretor e pesquisador. Estudou cinema na Alemanha e tem trabalhado no Sudão nas áreas de cinema, televisão, teatro e cultura popular. Algumas de suas obras foram banidas por diferentes regimes. E alguns de seus filmes foram premiados em diferentes festivais de cinema. Ele vem contestando firmemente as políticas culturais oficiais e lutando pela liberdade de expressão e exibição de filmes.

10. ISAAC JULIEN

isaacjulien.com

Artista e cineasta, Isaac Julien CBE RA nasceu em 1960 em Londres. Suas instalações e fotografias de filmes multi-telas incorporam diferentes disciplinas artísticas para criar uma linguagem visual poética e única, e fazem parte de coleções como as de Tate, Londres; Museum of Modern Art, Nova York; Centre Pompidou, Paris; Solomon R. Guggenheim Museum, Nova York; Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington DC; Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, Nova York; Fondation Louis Vuitton, Paris; LUMA Foundation, Arles; Kramlich Collection; Zeitz Museum of Contemporary Art (Zeitz MOCAA), Cidade do Cabo.

11. ISAEL MAXAKALI

www.pipaprize.com/isael-maxakali

Isael Maxakali é cineasta, educador e artista visual. Dirigiu os filmes *Tatakox* (2007); *Xokxop pet* (2009); *Yi'ax Ka'ax - Fim do Resguardo* (2010); *Xupapoyñãg* (2011); *Kotkuphi* (2011); *Yãmîy* (2011); *Mîmânâm* (2011); *Quando os yãmîy vêm dançar conosco* (2011); *Kakxop pit hãmcoxuk xop te yũmũgãhã (Iniciação dos filhos dos espíritos da terra, 2015)*, *Konãgxeka: o Dilúvio Maxakali* (2016), *Yãmîyhex: as mulheres-espírito* (2019) e *Nuhu Yãgmu Yög Hãm: Essa Terra é Nossa!* (2020). Em 2020, ganhou o Prêmio PIPA Online, um dos principais prêmios de arte contemporânea no Brasil.

12. JOTA MOMBAÇA

www.thecontemporaryjournal.org/strands/sonic-continuum/operainfinita-chapter-0-has-the-fire-read-the-stories-it-burnt

Jota Mombaça é uma artista interdisciplinar cujo trabalho deriva de poesia, teoria crítica e performance. A questão sonora e visual das palavras desempenha um papel importante em sua prática, que muitas vezes se relaciona com a crítica anticolonial e a desobediência de gênero. Por meio da performance, da ficção visionária e das estratégias situacionais de produção de conhecimento, ela pretende ensaiar o fim do mundo como o conhecemos e a figuração do que vem depois de desalojarmos o sujeito Moderno-Colonial de seu pódio.

13. LARISSA SANSOUR

www.larissasansour.com

Larissa Sansour nasceu em 1973 em Jerusalém Oriental, Palestina, e estudou artes plásticas em Londres, Nova York e Copenhague. No centro de sua obra está a dialética entre mito e narrativa histórica. Em seus trabalhos recentes, ela usa ficção científica para abordar questões sociais e políticas. Trabalhando principalmente com filmes, Sansour também produz instalações, fotos e esculturas. O trabalho de Sansour é mostrado em festivais de cinema e museus em todo o mundo. Em 2019, ela representou a Dinamarca na 58ª Venice Biennial. Em 2020, ela foi a ganhadora compartilhada do prestigiado

Jarman Award. Ela exibiu seu trabalho na Tate Modern, MoMA, Centre Pompidou e na Istanbul Biennial. Exposições individuais recentes incluem Copenhagen Contemporary na Dinamarca, Bluecoat em Liverpool, Bildmuseet em Umeå e Dar El-Nimer em Beirute.

14. MARK NASH

www.isaacjulien.com/mark-nash/

Mark Nash é um curador e escritor independente, especializado em teoria do cinema e cultura cinematográfica, editor da Screen entre 1977 e 1981. Ele trabalhou com Isaac Julien em vários projetos, como o filme *Frantz Fanon: Black Skin White Masks* (1996) e a exposição *Reimagining October* no Calvert 22. Colaborou com Okwui Enwezor na exposição *The Short Century* e Documenta11. Entre seus mais recentes projetos curatoriais estão *One Sixth of the Earth* na ZKM, e *Grief and Grievance* no New Museum.

15. MORGAN QUAINANCE

www.morganquainance.com

Morgan Quainance é um artista e escritor baseado em Londres. Seu trabalho de imagem em movimento foi mostrado e exibido amplamente em festivais e instituições, incluindo: MOMA, Nova York; Mcevoy Foundaton for the Arts, São Francisco; Konsthall C, Suécia; David Dale, Glasgow; European Media Art Festival, Alemanha; Alchemy Film and Arts Festival, Escócia; Images Festival, Toronto; International Film Festival Rotterdam; e Third Horizon Film Festival, Miami. Recebeu o Jean Vigo Prize de 2021 de Melhor Diretor em Ponto de Vista, Espanha, pelo filme *Surviving You, Always*; o prêmio de Best Experimental Film de 2020 em Curtas Vila Do Conje, Portugal, e o New Vision Award de 2020 em CPH:DOX, ambos pelo filme *South* (2020). Nos últimos dez anos, seus criticamente incisivos escritos sobre arte contemporânea, estética e os contextos sócio-políticos em que essa arte se insere apareceram em publicações como *Art Monthly*, *The Wire* e *The Guardian*, e ajudaram a moldar a paisagem do discurso e do debate no Reino Unido.

16. SAIDIYA HARTMAN

Saidiya Hartman é uma estudiosa de literatura afro-americana e história cultural cujas obras exploram a vida após a escravidão na sociedade americana moderna e testemunham vidas, traumas e momentos fugazes de beleza que os arquivos históricos omitiram ou obscureceram. Ela tece achados de sua meticulosa pesquisa histórica em narrativas que recuperam do esquecimento histórias de atores históricos sem nome e escassamente documentados, como mulheres cativas em navios negreiros e os habitantes de favelas na virada do século XX.

17. SØREN LIND

sorenlind.com

Søren Lind (nascido em 1970) é um autor, artista, diretor e roteirista

dinamarquês. Com formação em filosofia, Lind escreveu livros sobre mente, linguagem e compreensão antes de se voltar para arte, cinema e ficção. Ele publicou romances, coleções de contos e vários livros infantis. Lind exibe seus filmes em museus, galerias e festivais de cinema em todo o mundo. Seu trabalho foi exibido no Danish Pavilion na 58ª Venice Biennial. Outras instalações e festivais recentes incluem Copenhagen Contemporary (DK), MoMA (US), Barbican (UK), Nikolaj Kunsthal (DK), Berlinale (D), International Film Festival Rotterdam (NL) e BFI London Film Festival (UK). Ele vive e trabalha em Londres.

18. SUELI MAXAKALI

www.bdmgocultural.mg.gov.br/2020/01/sueli-maxacali/

Sueli Maxakali é cineasta, artista e fotógrafa. Ela co-dirigiu os filmes *Quando os yãmiy vêm dançar conosco* (2011), *Yãmiyhex: As Mulheres-Espírito* (2019) e *Nuhu Yãgmu Yõg Hãm: Essa Terra é Nossa!* (2020). Publicou o livro fotográfico *Koxuk Xop Imagem* (Beco do Azougue Editorial, 2009), com fotografias de mulheres Maxakali nos rituais e no cotidiano da Aldeia Verde. Foi uma das artistas convidadas para a 29ª Bienal de Arte de São Paulo.

19. SULIMAN ELNOUR

www.facebook.com/SudaneseFilmGroup

Graduado no VGIK Film Institute, Moscou, 1978. Estudou Folclore no African and Asian Institute, University of Khartoum, 1981. Diretor de documentários. Membro do Sudan Cinema Club, Sudanese Film Group, conselho editorial da revista trimestral *Cinema*. Fez vários vídeo-filmes para organizações da sociedade civil sudanesa.

20. TINA CAMPT

Tina Campt é professora de Africana and Women's, Gender and Sexuality Studies (Estudos de Africana, Mulheres, Gênero e Sexualidade) em Claire Tow e Ann Whitney Olin, e ex-diretora do Barnard Center for Research on Women na Barnard College-Columbia University. Ela é uma teórica feminista negra cujo trabalho explora a formação de gênero, racial e diaspórica em comunidades negras na Europa, nos Estados Unidos e na África Austral por meio dos textos culturais orais, sonoros e visuais produzidos por essas comunidades. É autora dos livros *Other Germans: Black Germans and the Politics of Race, Gender and Memory in the Third Reich*, *Image Matters: Archive, Photography and the African Diaspora in Europe*, e *Listening to Images*.

Opacity

This publication is a reflection on OPACITY: the 2021 Flaherty Film Seminar programmed by Janaína Olivera

Edited by Carol Almeida and Dessane Lopez Cassell

Designed by Darwin Marinho, Rid, and Ella Monstra of Carnaval no Inferno Collective

Managing Editor: Jason Fox

Copy editor (Portuguese): Nayara Garófalo
Copy editor (English): Cameron Moneo

Translation: Sara Ramos - CooperaMinas
Marina Siqueira - CooperaMinas

The 66th Flaherty Film Seminar appreciates the generous support of the Ford Foundation – JustFilms, National Endowment for the Arts, New York State Council on the Arts, New York City Department of Cultural Affairs, and the Johnson Family Foundation. Thank you as well to our Fellowship partners LEF New England, Waterman II Fund of the Philadelphia Foundation, The University of Colorado, Duke University, The Film Study Center at Harvard University, California College of the Arts, University of California San Diego, Black Public Media, Center for Asian American Media (CAAM), Firelight Media, COUSIN and Oolite Arts.

117

© 2022 Flaherty / International Film Seminars, Inc.

www.theflaherty.org

All rights reserved. No part of this publication may be reproduced in any form without the prior permission of the Flaherty / International Film Seminars, Inc.

ISBN # 978-1-7341540-1-6

FLAHERTY

