

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE
DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO SOCIAL
CURSO DE CINEMA E AUDIOVISUAL**

SIDJONATHAS DOS SANTOS ARAÚJO

**A EXPERIÊNCIA DO TO'KAYA FESTIVAL DE CINEMA E O EXERCÍCIO DA
CURADORIA COMO GESTO DE INTERVENÇÃO**

**SÃO CRISTÓVÃO – SE
2022**

SIDJONATHAS DOS SANTOS ARAÚJO

**A EXPERIÊNCIA DO TO'KAYA FESTIVAL DE CINEMA E O EXERCÍCIO DA
CURADORIA COMO GESTO DE INTERVENÇÃO**

Trabalho de Conclusão de Curso
Apresentado como requisito para
obtenção de grau de Bacharel em
Cinema e Audiovisual na Universidade
Federal de Sergipe (UFS)

Orientadora: Profa. Ma. Yanara Cavalcanti
Galvão

SÃO CRISTÓVÃO – SE
2022



ATA DA SESSÃO DE DEFESA DO TRABALHO DE CONCLUSÃO DO
CURSO DE GRADUAÇÃO DE /CURSO/

Título do Trabalho: A EXPERIÊNCIA DO TO'KAYA FESTIVAL DE CINEMA E O EXERCÍCIO DA CURADORIA COMO GESTO DE INTERVENÇÃO.

Aluno (a): Sidjonathas dos Santos Araújo

Data: 20 de julho de 2022

Às 09h30 do dia 20 de julho de 2022, reuniu-se em sessão remota, com a finalidade de proceder ao exame do Trabalho de Conclusão de Curso de Graduação de Sidjonathas dos Santos Araújo, a Banca Examinadora composta por Prof^ª. Ma. Yanara Cavalcanti Galvão (Orientadora), Prof^ª. Ma. Luciana Oliveira Vieira (Co-orientadora), Prof^ª. Dra. Izabel de Fátima Cruz Melo (UNEB), Prof^ª. Dra. Danielle Parfentieff de Noronha (PPGCINE/ UFF) e Prof^ª. Dra. Karliane Macedo Nunes (DCOS/ UFS).

BANCA EXAMINADORA	NOTA	ASSINATURA
Prof ^ª . Yanara Cavalcanti Galvão (Orientadora)	10,0	
Prof ^ª . Luciana Oliveira Vieira (Co orientadora)	10,0	
Prof ^ª . Izabel de Fátima Cruz Melo	10,0	
Prof ^ª . Danielle Parfentieff de Noronha	10,0	
Prof ^ª . Karliane Macedo Nunes	10,0	
MÉDIA ARITMÉTICA FINAL	10,0	

Com base na média expressa acima, o aluno supracitado foi considerado **aprovado** (com indicação de publicação).

São Cristóvão, 20 de julho de 2022.

SIDJONATHAS DOS SANTOS ARAÚJO

**A EXPERIÊNCIA DO TO'KAYA FESTIVAL DE CINEMA E O EXERCÍCIO DA
CURADORIA COMO GESTO DE INTERVENÇÃO**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado como requisito para obtenção de grau de Bacharel em Cinema e Audiovisual na Universidade Federal de Sergipe (UFS).

Nota: _____

Data de apresentação: ____/____/____

BANCA EXAMINADORA

Prof^a. Ma. Yanara Cavalcanti Galvão (Orientadora)

Prof^a. Ma. Luciana Oliveira Vieira (Co-orientadora)

Prof^a. Dra. Danielle Parfentieff de Noronha (PPGCINE/UFF)

Prof^a. Dra. Izabel de Fátima Cruz Melo (UNEB)

Prof^a. Dra. Karliane Macedo Nunes (DCOS/ UFS)

Aos meu ancestrais,
à minha família,
àqueles que virão depois de mim.

[...] Às meninas e aos meninos que escolheram o cinema, mas que não foram escolhidos por ele. "Ilha" (Ary Rosa e Glenda Nicácio, 2018)

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Marina e Sidnei, que sempre moveram o possível e o impossível para uma vida digna e educação de qualidade aos seus dois filhos; a quem, a todo momento, de prontidão, pude contar para as maiores adversidades da vida;

Aos meus ancestrais, representados por Vovó Josina, fonte inspiradora da sabedoria, da escuta e de uma existência firme e plena neste mundo. São a vocês que eu dedico este trabalho, a quem, com certeza, sou a materialização de um sonho;

À minha família, de um modo geral, e em especial à Milene, Tia Lucídia, Tia Iza, Tio Edvan, Tia Dam e todos aqueles que mostram e vivem junto comigo o sentido da comunidade;

Às minhas amigas e amigos: Neto, com quem compartilhei lado a lado toda a graduação e inúmeras reflexões sobre, dentre tantas, a vida, a experiência da existência como um corpo LGBTQIA+, o cinema e, não obstante, sobre ter que sair do interior para fazer arte; Carolen e Iris, a quem conheci graças a graduação, mas que se tornaram pessoas indispensáveis à minha maior rede de afeto e confiança; Luís Matheus, Flávio, John, Carol, Júlia, Alícia e Thaís, com quem também pude compartilhar as melhores experiências nesta formação;

À Floriô de Cinema, nossa produtora de cinema, espaço onde encontramos para comungar de um cinema próximo e possível;

À Yanara Galvão e Luciana Oliveira, pela orientação-afeto, pelos momentos de calma e conselhos quando tudo parecia bagunçado e difícil de lidar. Vocês são fundamentais para esta minha formação na Universidade Federal de Sergipe e eu não poderia contar com melhores orientadoras;

Aos professores da graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal de Sergipe que desafiam a experiência do pensamento e da realização audiovisual e cinematográfica no menor estado do país;

Às professoras do ensino fundamental, Selidalva, Sicleide e Susana, que posteriormente se tornaram grandes amigas e inspiração para a possibilidade de ingressar numa universidade pública;

À Keu Silva e Ramon Coutinho [e, novamente, Iris Brito Lopes], pelo acolhimento, partilhas e companheirismo nas horas difíceis na coordenação do TO'KAYA Festival de Cinema;

Aos movimentos sociais negros, dos trabalhadores, das juventudes, da população LGBTQIA+ que lutaram pelas políticas públicas para uma distribuição de renda descentralizada e para a implementação das universidades públicas, dos institutos federais e das políticas afirmativas às quais fui inteiramente afetado;

A Vinícius da Silva, fonte de inspiração e amor, a quem pude compartilhar os momentos mais empolgantes e desafiadores que é a travessia de um trabalho de conclusão de curso.

RESUMO

Nesta pesquisa, busco analisar os processos de articulação coletiva em torno da descolonização do cinema a partir da experiência da primeira edição do TO'KAYA Festival de Cinema, realizado de forma virtual em 2021. Para tanto, investigo a criação histórica de um olhar/uma escuta dominantes no cinema e suas implicações na construção e distribuição de novos discursos e estéticas cinematográficos. Por fim, entendendo a curadoria de cinema como um espaço de agenciamento de visibilidades e apagamentos, aponto o seu exercício como gesto de intervenção na historiografia canônica do cinema. Quando, então, discorro sobre a Mostra "Olhares do Sisal", com filmes de curta-metragens da Região do Sisal, na Bahia, e os percursos curatoriais trilhados no TO'KAYA.

Palavras-Chave: Descolonização do cinema. Curadoria. TO'KAYA Festival. Cinema brasileiro. Estética.

LISTA DE IMAGENS

Imagem 01	
Mapa da Região do Sisal	24
Imagem 02	
Card I de divulgação do TO’KAYA Festival de Cinema (2021)	28
Imagem 03	
Card II de divulgação do TO’KAYA Festival de Cinema (2021)	28
Imagem 04	
Card III de divulgação do TO’KAYA Festival de Cinema (2021)	31
Imagem 05	
Card IV de divulgação do TO’KAYA Festival de Cinema (2021)	31
Imagem 06	
Card V de divulgação do TO’KAYA Festival de Cinema (2021)	31
Imagem 07	
Capa do site do TO’KAYA Festival de Cinema	35
Imagem 08	
Frame do teaser de divulgação do TO’KAYA Festival de Cinema (Dulcinha)	36
Imagem 09	
Frame do teaser de divulgação do TO’KAYA Festival de Cinema (Carlinhos)	36
Imagem 10	
Frame do teaser de divulgação do TO’KAYA Festival de Cinema (Mãe Rosane)	36
Imagem 11	
Frame do teaser de divulgação do TO’KAYA Festival de Cinema (Marivânia)	36
Imagem 12	
Card de divulgação do Fórum Audiovisual do Sisal	40
Imagem 13	
Card de divulgação do Mapa Audiovisual do Sisal	41
Imagem 14	
Captura do Mapa Audiovisual do Sisal no Google Maps. Reprodução TO’KAYA Festival de Cinema (2021)	41
Imagem 15	
“Castigo de Escravos”, de Étienne Victor Arago (século XIX).	46
Imagem 16	

“Monumento à voz de Anastácia”, de Yhuri Cruz (2019)	46
Imagem 17	
Frame I de “SEXTA FEIRA” (Denise Oliveira e Rebeca Oliveira, 2020)	60
Imagem 18	
Frame II de “SEXTA FEIRA” (Denise Oliveira e Rebeca Oliveira, 2020)	60
Imagem 19	
Frame III de “SEXTA FEIRA” (Denise Oliveira e Rebeca Oliveira, 2020)	60
Imagem 20	
Frame de “Zé Cinderela: o último sapateiro de Riachão do Jacuípe” (Hilza Cordeiro, 2016)	61
Imagem 21	
Frame de “Por palavras e ramos” (Polyane Oliveira, 2015)	61
Imagem 22	
Frame de “Reisado” (Dan Victor, 2019)	61
Imagem 23	
Frame de “Eu não vou ao enterro de painho” (Leandro Lopes, 2017)	61

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	9
2. ATITUDES REVOLUCIONÁRIAS OU PARA UMA RUPTURA COM A PERSPECTIVA COLONIZADORA DO/NO CINEMA	13
3. O TO'KAYA FESTIVAL DE CINEMA: UMA EXPERIÊNCIA PELO ÂNGULO DAS MARGENS	20
3.1. Breve panorama da formação da Região do Sisal	23
3.2. O deslocamento identitário	26
3.3. Para cada imaginário deslocado, um festival de cinema	29
3.4. Uma proposta descentralizada	36
3.5. As ações formativas	41
4. O EXERCÍCIO DA CURADORIA COMO GESTO DE INTERVENÇÃO HISTÓRICA	50
4.1. Agenciando visibilidades: perspectivas de produção audiovisual na Região do Sisal e a curadoria do TO'KAYA	54
4.2. A investigação pela memória afetiva: apontando para as nossas referências ancestrais é que rompemos com a perspectiva colonizadora	59
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	63
6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	65
7. ANEXOS	70

1 INTRODUÇÃO

Publicado em 2017, o boletim “Raça e Gênero no Cinema Brasileiro: 1970-2016” (CANDIDO; MARTINS; RODRIGUES; JÚNIOR, 2017)¹, desenvolvido pelo Grupo de Estudos Multidisciplinares de Ação Afirmativa, do Instituto de Estudos Sociais e Políticos da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (GEMAA, IESP/UERJ), analisou todos os filmes que obtiveram público acima de 500.000 espectadores entre os anos referidos. Segundo o estudo, há uma alarmante disparidade no perfil dos profissionais com as funções de liderança e destaque – como direção, roteiro e atuação – dos sets de cinema brasileiros com maior aporte financeiro.

Neste período, destaca a pesquisa, pelo menos 85% da direção desses filmes foi assinada por homens brancos. Além disso, a pesquisa menciona que, apesar de não ter obtido informações de 13% dos casos dos homens, nenhum homem ou mulher não-brancos foi catalogado. Nessa conjuntura, o grupo considera que “em quase 50 anos de inúmeras mudanças políticas e sociais, o mesmo padrão se mantém para o cinema brasileiro de maior circulação: intensa desigualdade de gênero e, sobretudo, de raça” (CANDIDO; MARTINS; RODRIGUES; JÚNIOR, 2017, p. 5).

Estas constatações de exclusão e desigualdades – no âmbito do cinema – também se dão na distribuição territorial da produção e dos circuitos de exibição. Segundo o pesquisador Giovanni Francischelli:

O setor de produção [...] é economicamente dominado por empresas de grande porte que concentram audiência, recursos financeiros, mão de obra especializada, lançamentos e receitas de bilheteria. No Brasil, essa concentração se reflete geograficamente, principalmente pela concentração dessas grandes produtoras nas cidades de São Paulo e Rio de Janeiro onde realizam filmes e séries em parcerias com distribuidoras, radiodifusoras e programadoras tradicionais estabelecidas na região (FRANCISCHELLI, 2021, p. 42).

Além disso, segundo o Anuário Estatístico do Cinema Brasileiro - 2020 (ANCINE, 2020), enquanto a região sudeste do Brasil possuía 1.012 salas de cinema, o Nordeste contava com apenas 356. Em face dessas discrepâncias,

¹ Disponível em: <<https://gema.iesp.uerj.br/boletins/boletim-gema-2-raca-e-genero-no-cinema-brasileiro-1970-2016/>>. Acesso em: 08 de jul. de 2022.

compreendemos que a produção cinematográfica brasileira é muito influenciada pelo mercado estabelecido no reconhecido “eixo Rio-SP”, centro econômico do país. Nesse sentido, podemos afirmar que a prática cinematográfica no Brasil – principalmente aquela que conta com grande orçamento –, como aponta a pesquisadora Júlia Silva:

É, historicamente, um ambiente excludente e perpetuador de desigualdades estruturais e discursos hegemônicos, além de ter suas construções discursivas e estéticas forjadas em uma lógica colonial, racista e cisheteronormativa e baseadas em uma cinematografia canônica de origem europeia (SILVA, 2022, p. 52).

Dessa forma, à esteira do pensamento de bell hooks², ao afirmar que “da escravidão em diante, os supremacistas brancos reconheceram que controlar as imagens é central para a manutenção de qualquer sistema de dominação racial” (HOOKS, 2019, p. 33), compreendemos que as consequências da posição de hegemonia do continente europeu e, posteriormente, dos Estados Unidos atravessam a experiência de vida das demais populações ao redor do globo às lógicas da colonialidade, intervindo nos nossos modos de ser e pensar. Essas práticas resultaram em apagamentos históricos das populações negras, indígenas, asiáticas e suas respectivas culturas à medida que os povos europeus e suas instituições coloniais legitimaram/legitimam seus discursos, como apontam os teóricos Ella Shohat e Robert Stam (2006), em “regimes da verdade”.

No caso do cinema – surgido nesse contexto europeu –, essas assimetrias revelam a exclusão de vozes e corpos dissidentes dos seus processos de produção, uma população já historicamente marginalizada. Em consequência, segundo a pesquisadora, curadora e professora Amaranta Cesar, foi possível observar uma história de apagamentos, “produzidos por perspectivas que respondem, no mais das vezes, aos cânones” (CESAR, 2020, p. 142). Essas constatações levam a compreender uma prática do pensamento e da realização cinematográfica brasileira herdada da lógica colonial europeia. Sobre esse cenário, Silva (2022) afirma perceber alguma mudança no Brasil:

² A pesquisadora bell hooks utiliza letras minúsculas na grafia do seu nome. Mantemos sua proposta neste trabalho.

Principalmente na década de 2010, uma diversificação nos perfis e contextos dos realizadores, o que se reflete na proposição e pauta de novas estéticas, novos sujeitos e novas temáticas, além de tensionamentos nas estruturas tradicionais. Essa oferta vai de encontro ao pensamento decolonial, que faz uma oposição radical às formas de conhecimentos eurocêntricas e aos saberes que a colonialidade, enquanto forma de poder, impõe (SILVA, 2022, p. 52-53).

Neste sentido, esta pesquisa surge em torno de um pensamento coletivo articulado por essas existências dissidentes às configuradas pela lógica colonial. Minhas experiências pessoais, atravessadas pelos marcadores sociais, como um jovem interiorano, campesino, homossexual, negro e pobre, além do contato com a universidade pública e o curso de cinema e audiovisual no menor estado do país, me impulsionaram a pensar o mundo – e o cinema, conseqüentemente – a partir de um lugar de questionamentos das ordens binárias do pensamento ocidental. Dito isso, uma pergunta central para este trabalho: se o cinema é uma prática artística herdada do colonizador – e, neste sentido, fundamentalmente colonial – é possível descolonizá-lo?

Assim, a partir de um estudo qualitativo descritivo da experiência da primeira edição do TO’KAYA Festival de Cinema, um festival realizado na Região do Sisal, no semiárido da Bahia, que propunha a descentralização do acesso ao cinema diante da invisibilização dos filmes locais para tensionar uma reinvenção imagética dos povos da região – desvinculada das imagens midiáticas e hegemônicas – e em diálogo com autoras e autores que têm discutido novos mecanismos de realização cinematográfica, também busco sobre os questionamentos: o que nós, realizadores da Região do Sisal, produzimos não é cinema? Quem diz o que é cinema?

Com isso, objetivou-se investigar, a partir de um estudo teórico em torno do pensamento da decolonialidade e descolonização, como o escopo e curadoria da primeira edição do TO’KAYA Festival de Cinema corroboram com os modos de se pensar e fazer novos cinemas. Para isso, estudo a criação histórica de um olhar/uma escuta dominantes no cinema e como isso afeta a construção e distribuição de novos discursos e estéticas; analiso conceitualmente o festival e a sua discussão acerca de cinemas descentralizados; e, por fim, reúno autoras que compreendem o exercício da curadoria como um espaço de intervenção para a legitimação de narrativas historicamente subalternizadas.

Assim, no primeiro capítulo deste trabalho, *Atitudes revolucionárias ou para uma ruptura com a perspectiva colonizadora do/no cinema*, com bell hooks (2019), esboço um pensamento sobre aquela que é reconhecida pela historiografia canônica como gênese do cinema, na Europa, no final do século XIX, a partir da centralização dos seus meios de produção, e como estes processos históricos demandaram separações de raça e gênero, acrescentando às influências do capital concentrado. Neste sentido, a partir da ativista e teórica Lélia Gonzales (2020), apontamos para a reprodução de tipos de discursos estéticos eurocêntricos, legitimados pela institucionalização do pensamento branco-ocidental. Em consequência, culmina uma criação violenta de narrativas dos corpos historicamente marginalizados desses processos: os povos negros, indígenas, asiáticos, camponeses, LGBTQIA+, entre outros.

No capítulo dois, *O TO'KAYA Festival de Cinema: uma experiência pelo ângulo das margens*, situo a localização geopolítica desta ação descentralizada, acontecida na Região do Sisal, no semiárido baiano, para tensionar atravessamentos político-culturais implicados à região e que perpassam o festival, desde o apagamento histórico da ascendência indígena e africana, como apontam a historiadora Iara Nancy Araujo Rios (2003) e Jucélia Santos e Ludmilla Silva (2006), até a concentração fundiária e das lavouras de sisal pela elite local, fatos que, segundo as pesquisadoras, produziram desigualdades e apagamentos históricos.

Derivado de uma política pública do Governo do Estado da Bahia, em 2021, a primeira edição do TO'KAYA pautou a descentralização do acesso à produção e exibição cinematográfica e maior visibilidade aos filmes realizados na região, realizando um intercâmbio entre as produções audiovisuais locais e de outras periferias e interiores invisibilizados do Brasil, de modo a compreender as construções discursivas e estéticas desses realizadores para tensionar uma reinvenção imagética dos povos da região – a qual foi amplamente construída de forma estereotipada pelos grandes veículos de comunicação.

No terceiro – e último – capítulo dessa pesquisa, *O exercício da curadoria como gesto de intervenção histórica*, parto do pensamento de Amaranta Cesar quando afirma que em decorrência desses apagamentos históricos, “filmes e realizadores [...] vão constituindo [...] resíduos da versão canônica da história do cinema” (CESAR, 2020, p. 142). Neste sentido, analiso o conjunto de filmes de

curta-metragens realizados na Região do Sisal, selecionados pela curadoria do TO'KAYA – Izabel Melo, Luciana Oliveira e Marise Urbano – na Mostra “Olhares do Sisal”. Unindo ainda ao pensamento das curadoras Janaína Oliveira, Kênia Freitas e Carol Almeida, busco entender, dessa forma, como a curadoria de cinema pode se constituir um espaço de intervenção histórica.

2 ATITUDES REVOLUCIONÁRIAS OU PARA UMA RUPTURA COM A PERSPECTIVA COLONIZADORA DO/NO CINEMA

A história oficial do cinema data o seu surgimento no final do século XIX, por meio de pessoas que desenvolveram artifícios técnicos para a experimentação e construção de equipamentos capazes de capturar imagens, sequenciá-las em alusão ao movimento e projetá-las publicamente. Essas tecnologias foram construídas por quem sempre concentrou os meios de produção, atestando assim uma centralização da criação do campo cinematográfico. Esta concentração se deu, em suma, no continente europeu, e as consequências destas posições de hegemonia europeia sob o restante do globo se materializaram para além da economia política, pois, como alegam Ella Shohat e Robert Stam (2006), como “regimes da verdade”, os discursos estão e foram encapsulados em estruturas coloniais que excluem certas vozes, estéticas e representações. Eles lembram que:

A “teoria da dependência” (América Latina), a “teoria do subdesenvolvimento” (África) e a “teoria dos sistemas globais” alegam que um sistema hierárquico global controlado pelos países capitalistas e suas corporações multinacionais gera ao mesmo tempo a riqueza do Primeiro Mundo e a pobreza do Terceiro como duas faces da mesma moeda (SHOHAT; STAM, 2006, p. 44).

Nesta perspectiva, o ofício cinematográfico – de grande orçamento, principalmente –, em praticamente todo o mundo, reflete as amarras impregnadas do colonialismo, como o caso da concentração territorial da produção audiovisual. Atualmente, a maior parte da produção cinematográfica se concentra no considerado norte global, nas companhias multinacionais de cinema e nos grandes centros urbanos (extensão dos centros de poder - cidades e países com dinheiro, capital financeiro).

Além disso, evidenciamos as separações de raça e gênero produzidas pelo cinema, acrescentando às influências do capital concentrado (causa infraestrutural do próprio capital), que eclodem na perpetuação de um sistema de violências nas

narrativas sobre corpos excluídos dos meios de produção cinematográfica. Por essas razões expostas, podemos afirmar que o cinema clássico narrativo detém um imaginário coletivo criado, em sua maioria, por homens cis, brancos, ricos e possivelmente heterossexuais, com que usaram de suas instituições legitimadoras para carimbar em um discurso dito universal, de modo a criar estigmas e estereótipos sobre narrativas, estéticas e personagens que foram/são historicamente marginalizados.

Na década de 1970, a crítica cinematográfica e feminista Laura Mulvey avançou na discussão através de uma análise psicanalítica sobre a estruturação da forma do cinema. No ensaio *Prazer visual e cinema narrativo* (1983), Mulvey evidencia o modo como o cinema narrativo hollywoodiano trata da diferenciação de gênero – o controle das imagens e as formas voyeurísticas de olhar, por exemplo –, dado que, enquanto sistema de representação, este cria questões sobre as formas que o inconsciente estrutura maneiras de ver, a exemplo do clássico movimento de câmera que condiciona o/a espectador/a a passear pelo corpo feminino dos pés à cabeça.

Na obra *Olhares negros: raça e representação* (2019), originalmente publicada em 1992, a teórica estadunidense negra bell hooks se debruça sobre a indústria cultural (incluindo o cinema e a TV) para compreender como as diferenças culturais são Commodificadas³ e informam pontos de vista a partir dos quais o olhar do cineasta e a experiência do espectador serão moldados. Ao analisar as relações de raça e gênero na experiência do cinema, bell hooks evidencia que:

Mulheres negras escreveram pouco sobre suas perspectivas como espectadoras, sobre nossas práticas ao ir ao cinema. Um corpo crescente de teoria do cinema e crítica escrito por mulheres negras só agora começa a aparecer. O silêncio prolongado das mulheres negras como espectadoras e críticas era uma resposta à ausência, à negação cinematográfica (hooks, 2019, p. 187).

A autora conta sobre como ao longo do tempo questionou mulheres negras de diferentes idades, classes e regiões dos Estados Unidos sobre sua relação com o

³ “Commodity é um termo da economia que significa, literalmente, mercadoria, designando um tipo particular de produto em estado bruto, ou seja, de baixo valor agregado” (ALMEIDA, 2020, s/p). “hooks afirma que a diferença negra começou a ser tratada como uma mercadoria nos Estados Unidos especialmente depois da luta dos direitos civis. Segundo hooks, o mercado cultural capturou os slogans da agenda política em torno da valorização da autoestima dos anos 1960, como “Black is beautiful”, “happy to be nappy”, usando a diferença negra para aquecer vendas. [...] A Commodificação da negritude, ou seja, sua transformação em produto ocorre quando a diferença negra é esvaziada de suas nuances e singularidades. O que vende é, então, o estereótipo e a representação em sua acepção mais superficial” (ALMEIDA, 2020, s/p).

assistir filmes e, segundo ela, em resposta, a maioria “era irredutível ao dizer que nunca ia ao cinema esperando ver representações convincentes de feminilidade negra. Elas estavam conscientes do racismo cinematográfico — o apagamento violento das mulheres negras” (HOOKS, 2019, p. 221).

Nesse sentido, estamos nos referindo, fundamentalmente, à exclusão de determinados corpos de todo o processo cinematográfico, de sua concepção à fruição do seu consumo, como mecanismo-resultado autogerido do projeto colonial⁴. Muito embora esses perfis não estivessem passivamente alheios a estes percursos artísticos, estamos falando, tal como, das produções validadas pelos próprios aparatos da colonialidade como cânones e marcos históricos do cinema, que, por sua parte, configuraram o que compreendemos por muito tempo como cinema⁵. Há substancial relação nesse pensamento ao relato de bell hooks sobre a sua infância:

Me lembro de ser punida na infância por encarar, por aquelas olhadas diretas intensas que as crianças dirigem aos adultos, olhares que eram entendidos como confrontação [...]. Maravilhada pela primeira vez que li nas aulas de história que brancos donos de escravos (homens, mulheres, crianças) puniam as pessoas negras escravizadas por olhar, eu me perguntei o quanto esse relacionamento traumático com o olhar influenciou a criação de filhos e a atitude das pessoas negras enquanto espectadoras. As políticas da escravidão, das relações de poder racializadas, eram tais que os escravizados foram privados de seu direito de olhar (HOOKS, 2019, p. 183).

Esse raciocínio se encorpa ainda se bem lembramos da relação estabelecida por Grada Kilomba, no texto “A Máscara”, capítulo de *Memórias da Plantação: episódios de racismo cotidiano* (2008), entre um instrumento metálico de tortura usado no período colonial para tampar a boca de pessoas escravizadas e suas simbologias com as políticas de silenciamento do colonialismo:

A máscara representa o colonialismo como um todo. Ela simboliza políticas sádicas de conquista e dominação e seus regimes brutais de silenciamento

⁴ Em seu prefácio à edição brasileira de *Pele Negra, Máscaras Brancas* (FANON, 2020), Grada Kilomba argumenta: "Este princípio da ausência, no qual algo que existe é tornado ausente, é uma das bases fundamentais do racismo. As obras de Frantz Fanon existem, mas são ausentes, e por isso deixam de ter existência real. O existente passa a ausente e deixa assim de existir." (KILOMBA, 2020, p. 12). Nesse sentido, o princípio da ausência, conforme assinalado por Kilomba, revela-se útil para compreender as dinâmicas de silenciamento do cinema, onde o que existe passa a ocupar um lugar secundário para que o sujeito da cena (muitas vezes, masculino, branco e cisgênero) garanta sua autodeterminação.

⁵ Segundo Juliano Gomes, crítico de cinema, “no século XX, foram raros os realizadores negros que conseguiram constituir um conjunto de obras, e os que o fizeram estão esquecidos.” (GOMES, 2021).

dos(as) chamados(as) ‘Outros(as)’: Quem pode falar? O que acontece quando falamos? E sobre o que podemos falar? (KILOMBA, 2008, p. 172).

Em função desses silenciamentos históricos expostos sobre as populações não-brancas e do modo como o cinema clássico narrativo privilegia uma ideologia “dominante”, testemunhamos lógicas racistas responsáveis por edificar a cristalização de um olhar e escuta “dominantes” nos sistemas de representação. Nos deparamos com um dispositivo que, com a capacidade de moldar a maneira como vemos imagens e sons, reproduz o modo eurocêntrico de experienciar o mundo. Estaria, então, o cinema diante do abismo colonial: a necessidade concreta de tensionar as assimetrias globais e as fissuras históricas provocadas ao longo do seu século de existência. Nesse contexto, Hooks é enfática ao dizer que, ainda hoje:

Ao abrir uma revista ou um livro, ligar a TV, assistir a um filme ou olhar fotografias em espaços públicos, é muito provável que vejamos imagens de pessoas negras que reforçam e reinstituem a supremacia branca. Essas imagens podem ser construídas por pessoas brancas que não se despiram do racismo, ou por pessoas não brancas ou negras que vejam o mundo pelas lentes da supremacia branca — o racismo internalizado (HOOKS, 2019, p. 28).

Neste sentido, é preciso entender que a indústria cultural garante a ordem da colonialidade. Por isso, para bell hooks:

Existe uma conexão direta e persistente entre a manutenção do patriarcado supremacista branco nessa sociedade e a naturalização de imagens específicas na mídia de massa, representações de raça e negritude que apoiam e mantêm a opressão, a exploração e a dominação de todas as pessoas negras em diversos aspectos (HOOKS, 2019, p. 33).

O cinema, enquanto mecanismo de significação, é dotado da habilidade de uma formação ideológica expandida, uma vez que as imagens e sons projetados nos sentidos humanos provocam reações psicológicas e físicas que, por sua parte, projetam-se de volta ao mundo. A essa experiência damos o nome de espectadorialidade, isto é, a experiência do espectador. Conforme bell hooks (2019), ser espectador é incorporar um determinado espaço imaginativo guiado por sistemas representacionais e relações de poder específicas, mediando ainda a construção de subjetividades e de imaginários culturais.

Então, por qual razão é crucial que levemos em consideração a espectadorialidade, também? Para bell hooks, os filmes “determinam como a negritude

e as pessoas negras são vistas e como outros grupos responderão a nós com base nas suas relações com a construção e o consumo de imagens” (hooks, 2019, p. 38). Nesse sentido, compreendendo como se estabelece o fenômeno da espetatorialidade e que as imagens e sons que consumimos são elaborados (em sua grande maioria para a comercialização), nós, produtores de imagens e imaginários, somos desafiados a pensar como podemos restaurar o imaginário coletivo sobre pessoas negras.

Muito embora bell hooks (2019) e Grada Kilomba (2008) construam um raciocínio sobre a política de cerceamento do olhar no contexto estadunidense e sobre os sistemas de silenciamento da fala a partir de Portugal, respectivamente, estas relações se constituem essencialmente naquilo que entendemos por América Latina (e, conseqüentemente, Brasil).

Em *Por um feminismo afro-latino-americano* (2020), a ativista e intelectual negra brasileira Lélia Gonzalez aponta para o modo como as influências negras são sistematicamente apagadas do entendimento que se tem sobre a construção político-cultural da América Latina, a exemplo da língua quimbundo⁶, que, segundo ela, “muito influenciou os nossos falares”. Nesta lógica, Lélia Gonzalez propõe uma análise da América - como um todo, descentralizando os Estados Unidos - ao definir a categoria da *amefricanidade*, visto que, para ela, ultrapassamos:

As limitações de caráter territorial, linguístico e ideológico, abrindo novas perspectivas para um entendimento mais profundo dessa parte do mundo onde ela se manifesta: A AMÉRICA como um todo (Sul, Central, Norte e Insular). [...] A categoria de amefricanidade incorpora todo um processo histórico de intensa dinâmica cultural (adaptação, resistência, reinterpretação e criação de novas formas) que é afrocentrada [...]. Em conseqüência, ela nos encaminha no sentido da construção de toda uma identidade étnica. [...] Portanto, a América, enquanto sistema etnogeográfico de referência, é uma criação nossa e de nossos antepassados no continente em que vivemos, inspirados em modelos africanos. Por conseguinte, o termo amefricanas/amefricanos designa toda uma descendência: não só a dos africanos trazidos pelo tráfico negreiro como a daqueles que chegaram à AMÉRICA muito antes de Colombo (GONZALEZ, 2020, p.135).

Esta perspectiva da pensadora nutre a provocação que fazemos para os deslocamentos das vozes e dos corpos historicamente subalternizados, as pessoas negras, periféricas, indígenas, camponesas, asiáticas, as mulheres, a comunidade LGBTQIA+. No emblemático discurso de Lélia Gonzalez na Constituinte de 1988, no

⁶ O *kimbundu* é uma língua africana, falada por mais de um milhão e meio de pessoas, principalmente na região de Angola.

Brasil, ela foi veemente ao dizer que “não é com teorias e práticas pedagógicas que esquecem, que omitem a História da África e das populações negras e indígenas no nosso País, não é com isso que se vai construir uma Nação” (GONZALEZ, 2020, p. 252). Dessa forma, a pesquisadora Daisy Araújo afirma:

Com ênfase no debate em torno do caráter homogeneizador da política de branqueamento do Estado brasileiro [...], Gonzalez relaciona a tentativa de reprodução, no Brasil, de um país europeu, de modelo europeu, mesmo a sociedade brasileira sendo constituída de 60% de descendentes de africanos. Gonzalez afirma não haver uma nação brasileira, por isso, segundo ela, utiliza a terminologia “sociedade brasileira”, defendendo o argumento de que não existe uma nação brasileira, mas um projeto de nação, que, até aquele momento, ainda é o projeto de uma minoria dominante (ARAÚJO, 2021, p. 5).

É nesta lógica que enveredamos para a construção de uma compreensão crítica desta tentativa de homogeneização das culturas *amefricanas* e da perpetuação das imagens eurocêntricas, para o rompimento com o método supremacista branco e a sua manutenção do colonialismo. bell hooks enxerga que há nessa compreensão um papel essencial para os “pensadores negros críticos”: “romper com os modelos hegemônicos de ver, pensar e ser que bloqueiam nossa capacidade de nos vermos em outra perspectiva [...] e nos inventarmos de modos que sejam libertadores” (HOOKS, 2019, p. 32-33). Entretanto, é necessário se atentar para duas reflexões fundamentais quando discutimos essa questão da ruptura.

A primeira é a razão pela qual acreditamos na ideia da afirmação de oposição (o posicionamento contrário) a esta lógica narrativa como “solução” à colonização. Pensemos: para que se efetive a noção de oposição é necessário que afirmemos exaustivamente a posição em que o colonizador se encontra, somente assim podemos nos localizar e então reafirmar a nossa postura. Logo, esta lógica mantém-se adequada à norma da subalternização. O colonizador permanece no centro. Apresentar-se no posto de oposição seria perseverar condicionado ao lugar que o opositor determina.

Neste sentido, e assim entramos na segunda reflexão, conseqüentemente, a ideia de ruptura se torna um solo movediço, onde, em constância, nossa criação artística se mantém ameaçada a afundar no campo do esperado, do ensinado, uma vez que, embora estejamos notando uma presença expressiva de filmes negros no grande circuito nacional e internacional de cinema, para Juliano Gomes, crítico e professor, à medida que “os espaços são abertos, o pressuposto político da aceitação dos filmes

negros é a da sua simplificação como discurso e uma adaptabilidade a uma agenda liberal” (GOMES, 2021)⁷.

Por isso, o que extensivamente temos visto como método frente à colonização do cinema, pode acabar por podar exatamente o núcleo responsável por aquilo que entendemos por “descolonização” ou “práticas desobedientes” das artes anti-coloniais: o poder imaginativo, especulativo, inventivo. De tal modo, para não “se conformar e se enquadrar às demandas dos [...] festivais por um tipo de visibilidade negra normatizada” (GOMES, 2021), por exemplo, é primordial considerarmos que “se houve pouco progresso, é porque nós transformamos as imagens sem alterar os paradigmas, sem mudar perspectivas e modos de ver” (HOOKS, 2019, p. 37).

Já na introdução de *Olhares Negros: raça e representação*, a autora aponta caminhos para novas formas de ver que possibilitem “uma integridade existencial que consegue subverter o poder da imagem colonizadora” (HOOKS, 2019, p. 39), propondo a noção de “atitude revolucionária”, que seria, basicamente, os esforços para:

Abrir espaço para imagens transgressoras, para a visão rebelde fora da lei, [...] para criar um contexto para a transformação. [...] Transformar as imagens, criar alternativas, questionar quais tipos de imagens subverter. [...] Questionando de modo vigilante com quem nos identificamos, quais imagens amamos (HOOKS, 2019, p. 36-37).

Ao agenciamento dessas “atitudes revolucionárias”, podemos relacionar o movimento de descolonização, “um processo político [...] para nos definir internamente, e que vai além do ato de resistência à dominação, [...] sempre no processo de recordar o passado, mesmo enquanto criamos novas formas de imaginar e construir o futuro.” (HOOKS, 2019, p. 37).

Muito influenciados por estas reflexões, ainda que sem um embasamento teórico sólido (e falaremos sobre nossas outras referências no capítulo 2 deste trabalho), nós formatamos uma proposta escrita para o TO’KAYA Festival de Cinema, de modo que pudéssemos inscrevê-lo no Edital Setorial de Audiovisual, propondo um entendimento intergeracional a partir da conexão de nossas experiências artísticas contemporâneas às práticas e manifestações tradicionais da Região do Sisal.

⁷ Trecho do texto “Ilha, Travessia ou por um cinema negro desobediente”. Disponível em: <<http://revistacinetica.com.br/nova/juliano-ilha-travessia-ou-por-um-cinema-negro-desobediente-2021/>>. Acesso em 08 de julho de 2022.

No resumo da proposta, nós argumentamos a realização do festival como a criação de um “espaço de reinvenção imagética do território do sisal e do semiárido baiano a partir do estímulo à produção audiovisual local e do intercâmbio com o cinema de outras regiões invisibilizadas do país, tensionando a democratização da comunicação e a descentralização do cinema”⁸. A esta reinvenção imagética, podemos correlacionar, agora, ao agenciamento daquelas “atitudes revolucionárias” propostas por bell hooks (2019).

Assentamos, então, na compreensão de que para pensar “novos” sistemas de representação dos povos e modos de vida na região, desvinculados da construção midiática hegemônica violenta, teríamos que apontar para as referências ancestrais africanas/ameríndias presentes nas nossas práticas, para romper com a lógica de “normatização” das imagens, investigando métodos e estratégias utilizadas pelos/as realizadores/as locais para criar sobre si e sobre nós.

3 O TO’KAYA FESTIVAL DE CINEMA: UMA EXPERIÊNCIA PELO ÂNGULO DAS MARGENS

Conhece, averigua, acredita?
 História né só hobbie de memorialista
 As pedras de ouro nem viram
 Só extraem, não lapidam
 Imperialismo à vista, imperialismo à vista.

Itapiru (Paula Ana)

Podecrer, esse mundo existe e é
 O teu... E tem gente afirmando que nunca percebeu
 É o teu, Marcos, fecha esse pra nós
 Pra ver se nesse flowmaçafreestyle eu reencontro a minha voz

Verei ondas gigantes e a terra reluzir
 A moral transformada, a comida equivalente ao apetite
 A tão sonhada fórmula da paz é a batida perfeita
 Tem swing, presença
 Estudo, ação e beleza.
 Viagem de volta (Paula Ana)

Os versos de *Itapiru* e *Viagem de volta*, faixas do EP *Pedrag'ouro*⁹, da rapper Paula Ana, natural do município de Teofilândia, no Território do Sisal,

⁸ Citação de documento não publicado, sobre a proposta do festival, escrito por Clécia Silva, Iris Brito Lopes, Ramon Coutinho e Sidjonathas Araújo.

⁹ Disponível em: <<https://www.youtube.com/c/PaulaAna>>. Acesso em: 20 de maio de 2022.

embalam bem a noção que nós temos de que posicionar o TO’KAYA no mundo tem grande relevância para a melhor compreensão do âmago da experiência deste festival de cinema.

Em 2019, após conversas com uma amiga fotógrafa e produtora cultural, Iris Brito Lopes, e entendendo a necessidade de se pensar um circuito de arte que pautasse a produção artística local, começamos a desenhar uma proposta de festival de cinema para acontecer na Região do Sisal, semiárido da Bahia. Nós dois crescemos em Barrocas e Conceição do Coité, respectivamente, dois dos vinte e cinco municípios aos quais integram a localidade, marcada economicamente pelo beneficiamento do cultivo do sisal para exportação de sua fibra ou manufaturados.

Desde a década de 1940, iniciado os processos de “fibrilamento” da planta de origem mexicana *agave sisalana*, nome científico da planta popularmente conhecida como sisal, a região teve a sua produção exponencialmente enlarguecida. O plantio do sisal encontrou solo apropriado na região e a cadeia de produção enxergou na população pobre uma força de trabalho barata a oferecer. Nesse contexto, em condições completamente insalubres, o mercado do sisal cresceu exponencialmente e foi o cenário ideal para empresários estabelecerem a região, como demonstram os pesquisadores Edinusia Santos e Onildo da Silva (2017), em um dos maiores polos produtores de fibra de sisal do mundo.

Neste viés, apesar de a população desta região descender dos *tocós*, povos indígenas que habitaram/habitam a localidade, além da presença em massa dos povos africanos vindos do Recôncavo da Bahia, há uma identidade estabelecida na região designada como “sisaleira”, “povo sisaleiro”, “povo do sisal”. Apresentava-nos, então, um fenômeno social um tanto incomum: uma região cuja população ultrapassa 500 mil habitantes tem sua identidade reduzida à relação trabalhista do monocultivo de uma planta não-nativa. A proposta do festival de cinema vinha também a questionar e investigar o processo de deslocamento dessa identidade na região.

A extensão territorial que conhecemos hoje por Região do Sisal, no semiárido da Bahia, compõe em grande parte o que foi palco de uma considerável movimentação histórica pouco conhecida pela sua própria população descendente. Existe um apagamento da origem das primeiras ocupações das comunidades indígenas e povos africanos que se estabeleceram na região que acreditamos

possuir total conexão com o modo como nós, moradores dessa área, nos relacionamos atualmente com a nossa ancestralidade e identidade.

Atentamos que, neste trabalho, o conceito de identidade se aproxima ao esboçado pelo sociólogo britânico-jamaicano Stuart Hall (2006), visto que, segundo Hall, assim como “as sociedades modernas são [...] sociedades em mudança constante, rápida e permanente” (HALL, 2006, p. 14), o conceito de “identidade” “é demasiadamente complexo, muito pouco desenvolvido e muito pouco compreendido na ciência social contemporânea para ser definitivamente posto à prova”. (HALL, 2006, p. 8).

Neste sentido, segundo Hall, para a pós-modernidade, “a identidade é realmente algo formado, ao longo do tempo, através de processos inconscientes”. (HALL, 2006, p. 38). Ela “é definida historicamente, e não biologicamente. [...] Dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas”. (HALL, 2006, p. 13). Por esse lado, apontamos para uma identidade forjada pela elite local, que culmina na década de 1960 com a nomeação de Região do Sisal, a partir da romantização da cadeia produtiva do sisal no território.

Atuantes no cinema e na região, somaram conosco Keu Silva, produtora cultural e ativista das juventudes e povos camponeses, de Conceição do Coité-BA, e Ramon Coutinho, professor e realizador audiovisual que, apesar de viver em Salvador, nasceu e cresceu em Bandarrinha, distrito de Coité. Tínhamos uma equipe formada, um projeto formatado e muita sede em produzir o festival. Neste contexto, aprovamos o projeto do TO’KAYA Festival de Cinema¹⁰ no Edital Setorial de Audiovisual, em 2019, pelo Governo do Estado da Bahia¹¹.

Assim, diante dos deslocamentos identitários apresentados, propomos a reflexão de uma reinvenção imagética no TO’KAYA Festival a partir das narrativas audiovisuais construídas pelos próprios moradores, na perspectiva de abrir uma janela de exibição para os filmes realizados nos vinte e cinco municípios que compõem a Região do Sisal (Araci, Barrocas, Biritinga, Candeal, Cansanção, Capela

¹⁰ Inicialmente, o projeto se chamava Mostra de Cinema Janelas Interiores. No início da pandemia, em 2020, fomos resistentes a realizar o festival de modo virtual, já que seu escopo propunha uma vivência na rua, à céu-aberto. O projeto veio a acontecer somente entre novembro e dezembro de 2021, ainda remotamente.

¹¹ A primeira edição do projeto foi viabilizada por meio do Edital Setorial de Audiovisual - 2019, com apoio financeiro do Governo do Estado, através do Fundo de Cultura, Secretaria da Fazenda, Fundação Cultural do Estado da Bahia e Secretaria de Cultura da Bahia.

do Alto Alegre, Conceição do Coité, Gavião, Ichu, Itiúba, Lamarão, Monte Santo, Pé de Serra, Nordestina, Nova Fátima, Queimadas, Retirolândia, Riachão do Jacuípe, São Domingos, Quijingue, Santaluz, Serrinha, Teofilândia, Tucano e Valente).

Muito embora, em 2007, a região tenha passado a ser oficialmente reconhecida como Território do Sisal, um dos territórios de identidade¹² do estado, após estabelecimento do Governo da Bahia, contemplando apenas vinte destes municípios, nós não abordaremos esta seara neste trabalho por entendermos que estes cinco municípios (Capela do Alto Alegre, Gavião, Pé de Serra, Nova Fátima e Riachão do Jacuípe) realocados para outros territórios continuam atravessados pela nossa pesquisa de maneira semelhante aos demais e ainda porque à mostra destinada aos filmes locais, abrimos inscrições para todos os vinte e cinco municípios.

Apesar de não existir uma cena audiovisual sólida, uma vez que não há investimento público dos municípios para o setor e os investimentos estaduais e federais ainda se centralizam nas capitais e regiões metropolitanas, diversas iniciativas de clubes e coletivos audiovisuais, além de videoclipes, curtas e longa-metragens já foram realizados de maneira independente nos municípios da região, atestando uma necessidade concreta de políticas públicas de financiamento e visibilidade.

3.1. Breve panorama da ascendência da Região do Sisal

A Região do Sisal está situada no semiárido nordestino, especificamente na Bahia, lugar ao qual o imaginário coletivo social, construído, em grande escala, pela mídia e o cinema hegemônico, ainda associa aos fatores climáticos, bem como a uma espécie de atraso temporal nos nossos modos de vida, como mostra a Imagem 1.

Para entender a ascendência da população da Região do Sisal, é necessário que levemos em consideração que historiadores não empregaram devida criticidade em suas pesquisas, de maneira a reproduzir a ideia de uma relação

¹² Projeto instaurado pelo governo da Bahia para o nucleamento de municípios circunvizinhos para “identificar prioridades temáticas definidas a partir da realidade local, possibilitando o desenvolvimento equilibrado e sustentável entre as regiões. [...]. Sua metodologia foi desenvolvida com base no sentimento de pertencimento, onde as comunidades, através de suas representações, foram convidadas a opinar” (SECRETARIA DO PLANEJAMENTO, 2012).

harmoniosa diante dos conflitos dados nas primeiras movimentações registradas (RIOS, 2003)¹³, ou ao fato de os documentos oficiais escritos dispersos não darem conta dos registros, ou, ainda, o caso de muitos destes terem desaparecido em ocasiões duvidosas¹⁴.



Imagem 01: Mapa da Região do Sisal

Mesmo nesta corrente de apagamento, a historiadora Iara Nancy Araujo Rios (2003) desempenhou uma significativa sistematização histórica da origem da região em sua dissertação *Nossa Senhora da Conceição do Coité: poder e política*

¹³ Ver *O perigo da história única* (2018), publicação que a escritora nigeriana Chimamanda Adichie discute as consequências da redução da complexidade de pessoas e populações a partir de um único ponto de vista, como os estereótipos criados pelas narrativas europeias sobre a África, por exemplo, ao associar o continente sempre à pobreza, desnutrição infantil, etc. No caso da Região do Sisal, essas complexidades são reduzidas à medida que, em grande parte, historiadores estrangeiros ou da elite da região escreveram sobre a história do lugar.

¹⁴ Rios (2003) questiona a atuação da Igreja Católica neste período e também as relações escravistas. “Sobre a Igreja, quase nada foi encontrado - como foi relatado por alguns paroquianos - devido a uma suposta enchente que destruiu os documentos que estavam sendo trazidos de Água Fria para a Freguesia do Coité no século XIX, e ainda por ocorrência de um incêndio na Igreja Matriz, em 22 de fevereiro de 1872, porém nenhuma informação foi obtida a este respeito.” (RIOS, 2003, p. 17-18).

no século XIX, a partir de uma análise de documentos oficiais escritos, pesquisas acadêmicas e obras da literatura brasileira. Neste trabalho, Rios aponta que:

A primeira caracterização da região encontra-se nas revistas do Instituto Geográfico e Histórico da Bahia, com a declaração de terras de Guedes de Brito em 1676, que menciona as terras dos Tocós, enquanto parte dos territórios que estavam sob seu domínio, situando-as "entre os rios Jacuípe e Itapicuru, por eles acima, por serem os ditos Tocós muito faltos de águas, haverem muitos matos, caatingas infrutíferas" (RIOS, 2003, p. 20).

Ainda que historiadores não tenham consenso quanto à origem do nome "Tocós", alguns se referem à nomenclatura como uma associação ao Rio Tocós¹⁵ (RIOS, 2003) que teve considerável valia na região, enquanto outros estudos relacionam à nomeação feita por bandeirantes aos povos indígenas na localidade, seja por seus hábitos, seja por sua aparência (FREIXO, 2010). Estes povos indígenas, certamente já vindos em fuga do Recôncavo da Bahia durante o período colonial, que se estabeleceram às margens do Rio Tocós

Foram os cariris com aldeias nos Sertões dos Tocós ou Pindá, nas proximidades dos rio Tocós (índios tocos), em Beritingas (índio berintiga), em Lage dos Caboclos, nos Tapuios (hoje Tapuio, município de Araci) e no Saco dos Tapuyos (na direção de Candeal) (FRANCO *apud* RIOS, 2003, p. 30).

No processo de divisão das sesmarias, estas populações indígenas tornaram a ser expulsas (e mortas) pelas tropas comandadas por Guedes de Brito¹⁶, quando este recebeu em doação grandes porções de terras da província da Bahia, em meados do século XVII, sob a condição de "expulsar dos índios, 'bravos gentios' que ali viviam, e povoar a região" (FREIXO, 2010, p. 4). Além disso, a partir da lei do então governador Tomé de Souza, em 1701, que proibia a criação de gado a 10 léguas do litoral, a busca por terras no interior da Bahia fez aumentar a densidade da população no sertão baiano (SANTOS e SILVA, 2006).

¹⁵ O rio Tocós nasce em Candeal, na Bahia, e deságua no rio Jacuípe. (SECRETARIA MUNICIPAL DE MEIO AMBIENTE DE FEIRA DE SANTANA, 2019). Segundo Rios (1998), este rio foi fundamental para a formação de canais de água nas Fazendas Cuyaté (hoje, Conceição do Coité), Tucano, Raso (hoje, Araci), Pinda (hoje, Conceição do Coité), Serrinha e Riachão do Jacuype (hoje, Riachão do Jacuípe).

¹⁶ Guedes de Brito foi um fazendeiro bandeirante que recebeu significativa porção de terras como prêmio pelas batalhas em que participou em defesa do território da Bahia, se responsabilizando em promover a colonização local.

Ainda que não tenhamos precisão da chegada dos primeiros povos africanos na Região do Sisal, especificamente, o Censo da população de Água Fria (município que atualmente compõe o Portal do Sertão, território de identidade vizinho ao Território do Sisal), em 1786, apontava para a presença de 469 “escravos” e 289 “pardos livres” (SANTOS e SILVA, 2006). Já,

Entre 1778 e 1798, houve uma saída de 2844 cativos para o sertão. [...] No final do século XVIII, as terras do território do Portal do Sertão já possuíam uma população numerosa. Muitas vezes, os números dos negros e dos aldeados era maior que o da população branca (SCHWARTZ *apud* SANTOS; SILVA, 2006).

Nesse sentido, a esta altura, atesta-se a presença massiva de populações indígenas e africanas na região. No entanto, sabemos que esse esfacelamento da história ao qual nos referimos é fundante ao projeto político do embranquecimento da América, da elevação da Europa como modelo de civilização, a que se trata Gonzalez (2020). Sabemos ainda que ele atua de diferentes métodos em todo o Brasil. No entanto, é preciso reconhecer que essa situação se acentua nos interiores e sertões, pois, como bem afirma Lacerda (2013), mesmo com o crescente estudo “acerca da escravidão na historiografia baiana, grande parte dessas análises ainda está centrada em Salvador e o Recôncavo” (LACERDA, 2013, p. 3). Talvez por isso não seja à toa rondar no imaginário social coletivo - baiano, inclusive - de que, na Bahia, negros só tem em Salvador e no Recôncavo.

3.2. O deslocamento identitário

Não bastasse a construção deste imaginário em muito contribuir para o não reconhecimento racial e histórico da população nesse território, somado a isso, ainda vivenciamos, no início do século XX, a chegada da *agave sisalana*, planta popularmente conhecida como sisal, que teve sua produção amplamente massificada na região, de tal modo a lhe empregar nomenclatura na década de 1960.

As historiadoras Jucélia Bispo dos Santos e Ludmilla Dias da Silva estudam o percurso da chegada do sisal na região, uma planta nativa da península de Yucatán, no México, e explicam que ela foi introduzida inicialmente no Recôncavo

da Bahia para exportação de sua fibra, mas acabou não se adaptando às chuvas. No nordeste (semiárido) baiano, a agave sisalana encontrou condições perfeitas para se tornar mercadoria: “incentivo do Estado, terras adequadas e relativamente baratas, mão de obra abundante, empresários capitalizados e infraestrutura para exportar” (SANTOS; SILVA, 2017, p. 4). A partir disso, o governo instalou núcleos coloniais de produção e, para se ter uma ideia, “a Bahia passa de uma produção de 234 toneladas de fibra de sisal, em 1940, [...] para 49.937 toneladas em 1959” (SANTOS; SILVA, 2017, p. 5-6).

Para alcançar esse nível de produção, a região necessitou de um sistema de fabricação minimamente sólido. A elite local, reconhecendo o potencial lucrativo da planta, cumpriu o papel de articular esta cadeia. Dessa forma, tendo como principal demanda o mercado externo, a partir da exportação de suas fibras para a confecção de manufaturados, como tapetes, carpetes, cordas, entre outros, o comércio da planta se estabeleceu nas mãos dos grandes fazendeiros locais. No entanto, mesmo com negociações em dólar com estrangeiros, à população local, responsável pelos primeiros processamentos do sisal, ainda nos campos, “pagava-se [...] um preço miserável pelo quilo de fibra, o que contribuiu para a construção do discurso que defendia não ser possível remunerar adequadamente os milhares de trabalhadores” (SANTOS; SILVA, 2017, p. 8).

Entre os anos 1960 e 1970, a região viveu o “apogeu do ouro verde do sertão” (SANTOS; SILVA, 2017). Todos os caminhos atravessados pelas redondezas levavam ao porto de Salvador, local de saída do sisal para o mundo. Ainda que a população pobre oferecesse sua força de trabalho em condições insalubres, com máquinas rudimentares que mutilaram membros dos trabalhadores, a região vivenciou o sentimento desenvolvimentista latejando nos campos de sisal. Assim, enquanto o poder político coronelista forjava a identidade local, os grandes fazendeiros cresciam suas fortunas cada vez mais.

Nas rotas abertas para a exportação de suas fibras, novos municípios foram emancipados a partir desta relação entre empresariado e a ala política (elite local). Em 1962, sete municípios foram emancipados (Quijique, Teofilândia, Ichu, Candéal, Retirolândia, Lamarão e Biritinga), muitos destes com prefeitos diretamente vinculados às empresas do sisal (SANTOS; SILVA, 2017). Nesse sentido, o discurso identitário de desenvolvimento baseado na expansão da exportação do sisal

encontrou solo fértil neste relacionamento coronelista, que o disseminou nas campanhas eleitorais nos novos e antigos municípios: uma cultura sisaleira. Assim, “o cultivo do sisal tornou-se a referência econômica de um conjunto de municípios que passaram a constituir a Região Sisaleira da Bahia” (SANTOS; SILVA, 2017 p. 8).

Nesta conjuntura, de lá para cá, os habitantes da região — formada inicialmente por 25 municípios — são retratados de forma similar, numa representação que se encontra estancada na unilateralidade narrativa do sisal. Em uma das primeiras publicações¹⁷ nas redes sociais do TO’KAYA Festival de Cinema, quando estávamos a anunciar à população o nascimento de um festival de cinema na região, levantamos esta discussão. Veja as imagens e a legenda a seguir:



Imagem 02: Card I de divulgação do TO’KAYA Festival de Cinema (2021).

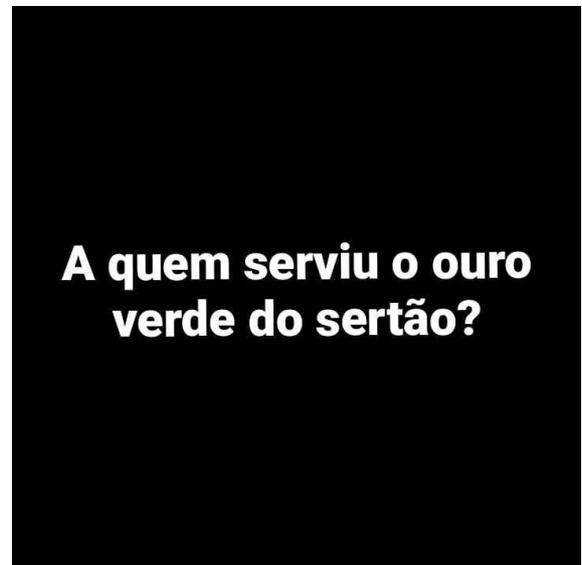


Imagem 03: Card II de divulgação do TO’KAYA Festival de Cinema (2021).

Desde a década de 1940, quando iniciaram as produções do sisal na região, que os trabalhadores enfrentam uma exaustiva jornada de trabalho. Muitas vezes viram a noite para dar conta da produção, tendo que repassá-las [...] às batedeiras e atravessadores a um preço baixíssimo.

As antigas máquinas de fibrilação ainda permanecem intactas, produzindo. É enorme a quantidade de trabalhadores que tiveram seus dedos, mãos e braços dilacerados nos motores de sisal. São desumanas as condições de trabalho. A quem serviu o ouro verde do sertão?

¹⁷ Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/B9Nr7Q4hDbO/>>. Acesso em 20 de maio de 2022.

Toda essa realidade é revestida de uma violência naturalizada, uma ideia romantizada de um povo sisaleiro, forte e trabalhador. Cansa ser forte o tempo todo. A quem serve a imagem do guerreiro trabalhador do sisal? [...]” (TO’KAYA FESTIVAL DE CINEMA, 2019).

Para que pudéssemos pensar uma reinvenção das nossas imagens, era, no mínimo, fundamental a reflexão em torno de todo esse deslocamento identitário, junto de outros/as realizadores/as audiovisuais, fotógrafos, pesquisadores, artistas de toda a região.

3.3. Para cada imaginário deslocado, um festival de cinema

O TO’KAYA também é essa aproximação, dessa linguagem, de perceber que o audiovisual, que o cinema é algo possível pra gente. O TO’KAYA também faz esse convite para quem tá nas comunidades rurais, nos bairros periféricos, de olhar e pensar: ‘Não, o cinema não é um algo distante, não tá só em Hollywood, tá aqui no território e a gente tá vendo a partir do primeiro¹⁸ festival de cinema¹⁹ (KEU SILVA, 2021).

Se bell hooks disse que “apenas mudando coletivamente o modo como olhamos para nós mesmos e para o mundo é que podemos mudar como somos vistos” (HOOKS, 2019, p. 39), é para que compreendamos que a criação de imagem e de imaginário estão mutuamente ligadas. Foi a partir deste imaginário coletivo forjado na região (dita do sisal) que se criou/cria as imagens hegemônicas que disseminam o estereótipo de uma população passiva aos seus processos históricos, de uma região remetida à quentura do seu solo, de povos não dotados de competência intelectual ou tecnológica. Imagens perpetuam violência.

Neste sentido, o TO’KAYA se encorpa a partir de uma demanda coletiva de determinada parcela da região em não se enquadrar, não se reconhecer nos formatos de representação em que vínhamos sendo majoritariamente configurados. Na publicação *Conviver com o cinema: curadoria e programação como intervenção*

¹⁸ Embora, naquele momento, consideramos o TO’KAYA como o primeiro festival da região, posteriormente tomamos conhecimento do “Curta Vale – Festival de Curtas do Vale do Jacuípe”, que aconteceu em 2013 e 2014 no município de Riachão do Jacuípe.

¹⁹ Fala de Keu Silva, co-realizadora do festival, em novembro de 2021, durante a mesa de abertura do I TO’KAYA Festival de Cinema. Disponível em: <<https://www.tokayafestival.com/post/abertura-do-to-kaya-levanta-o-debate-sobre-a-importancia-do-retorno-e-de-produzir-em-fam%ADlia>>. Acesso em 27 de maio de 2022.

na história, ao se tratar do festival CachoeiraDOC²⁰, no Recôncavo da Bahia, a professora e pesquisadora Amaranta Cesar relata que:

Organizar um festival de cinema é construir um espaço de distribuição e legitimação que intervém crítica e historicamente no campo das imagens seja para reafirmar, seja para contestar relações de poder (CESAR, 2020, p. 139).

Então, a partir da provocação de bell hooks (2019) para uma intervenção coletiva no modo como nos vemos, além desta afirmação de Cesar (2020), e, ainda, ancorados nas referências *amefricanas* às quais Gonzalez (2020) insistentemente aponta em sua obra, encontro sintonia no modo como sempre buscamos conduzir as reflexões sobre o escopo do nosso festival. Esta reinvenção imagética a qual nos referimos, no caso do TO'KAYA, se fundou (e funda, porque é um processo contínuo) basicamente em realocar nossas narrativas ao centro da discussão para entendermos quais modos nós, moradores/as de todos esses municípios da região, estávamos/estamos usando para criar narrativas nossas, além de investigar como os vestígios do colonialismo e as referências canonizadas se apresentam nas nossas obras, como podemos nos desvincular dos vícios canônicos e, mais, como queremos ser olhados/as.

Na leva das primeiras publicações nas redes sociais do festival, ainda provocamos para as referências ancestrais invisibilizadas da região exatamente por acreditarmos que para se (re)pensar uma (re)construção das nossas imagens, de tal maneira que pudéssemos desligá-las dos traumas coloniais, das dores simbolizadas nos campos de sisal, seria imprescindível olhar para os nossos modos de vida e de produção (artística ou não) por lentes que ativassem a autoestima de um reconhecimento crítico e positivo das nossas particularidades, de uma herança secular, que muito antecede os sistemas violentos aos quais fomos submetidos. A publicação²¹ a que me refiro acompanhou as imagens e legenda abaixo:

²⁰ O CachoeiraDOC - Festival de Documentários de Cachoeira teve sua primeira edição em 2010, vinculado à graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB), se tornando um dos mais importantes festivais de documentários do Brasil.

²¹ Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/B9NpQ1wBKbx/>>. Acesso em 20 de maio de 2022.



Imagem 04:
Card III de divulgação do
TO'KAYA Festival de
Cinema.

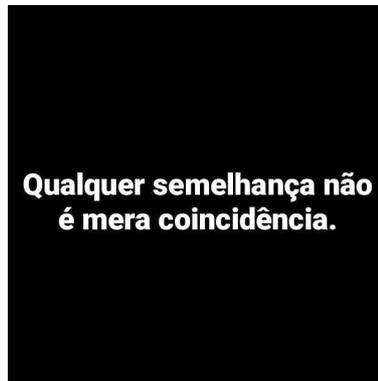


Imagem 05:
Card IV de divulgação
do TO'KAYA Festival de
Cinema.



Imagem 06:
Card V de divulgação do
TO'KAYA Festival de
Cinema.

Qualquer semelhança não é mera coincidência.

Embora feita no continente africano, a fotografia de Giovanni Marrozzini (segunda imagem) muitas vezes fora confundida com o sertão nordestino. Imponência, defesa e comunhão. O que há de África em nós?

Reconhecido como um dos maiores produtores da Agave Sisalana, o Território do Sisal é marcado por contradições, entre elas a identidade do seu povo, influenciada pelos processos históricos do desenvolvimento rural.

Marcado pela imagem irreverente do vaqueiro e uma identidade estigmatizada dos sertanejos e sertanejas, esta região também já foi conhecida como um território indígena, chamada então Sertão dos Tokós, que segundo estudos eram povos vindos do Recôncavo da Bahia, bem como uma grande população negra e quilombola. Ao longo da história, essa ascendência foi sendo invisibilizada.

Como a presença de negros, índios e a imagem emblemática do vaqueiro tem sua identidade tombada e reinventada pela agricultura capitalista do monocultivo do sisal? (TO'KAYA FESTIVAL DE CINEMA, 2019).

Apesar da luz cegante proveniente do projeto da colonização, que insiste em degradar um legado vivo em nossos modos de vida e de se relacionar, baseados na coletividade, comunidade e reconhecimento, juntos, apontamos caminhos possíveis presentes em nossas próprias práticas cotidianas, que muito orientam a forma como produzimos arte, inclusive. Este debate se mostrou tão caro em todo o período de construção da primeira edição do festival que, espontaneamente, na mesa de abertura, onde reunimos representantes da curadoria, das exposições fotográficas e da Rede Audiovisual do Sisal (ver subcapítulo 3.4), as falas se uniram

em um coro para levantar a importância do retorno ao território e de produzir em família²².

Engajados nesta perspectiva, queremos evidenciar um trabalho que, embora muito árduo e processual, como produzir uma das poucas ações de difusão cinematográfica em uma região descentralizada - articular diálogos entre representantes dos municípios; lidar com burocracias infinitas em face de um financiamento público; maquinar estratégias para possibilitar que estas ações chegassem às populações das periferias urbanas e às comunidades rurais dos municípios, numa contramão à lógica da distribuição das salas de cinema no país -, era categórico compreender que o trabalho estivesse sempre envolvido em respeito e escuta, nas reuniões de produção, nas saídas a campo para gravações e ensaios fotográficos, no contato com fornecedores e grupos culturais.

O nosso trabalho, dedicado a tensionar a reestruturação das nossas imagens, demandava efetivamente reestruturar os seus modos de produção. Nesse sentido, os nossos sets de filmagens, por exemplo, para o material de divulgação, não podiam estar pautados na corrida das grandes produções, empenhadas em gravar o máximo de cenas no mínimo de diárias possível. É válido mencionar que os orçamentos nem sempre garantem essa necessidade, atentar-se para as logísticas de produção específicas para cada região do estado, do país, mas chamo atenção para o fato de que se pensamos nessa dimensão a partir do orçamento, perdemos a força desse raciocínio.

Não faz parte deste trabalho romantizar a precarização da produção cultural e artística, mas, basicamente, o que eu quero evidenciar aqui é que o TO'KAYA só foi possível graças a uma carga energética muito coletiva a que esteve envolvido. O pampa de fundo aberto de Seu Dodó que nos leva a tantos lugares; a articulação comunitária de Keu que nos garante olhar e escuta atentos às comunidades; os papos muito “cabeça” de Ramon que sempre nos impulsiona a pensar além; a visão aguçada “abre caminhos” de Íris, projetando e viabilizando ideias como ninguém; as cajás-presente de Dona Leninha (in memorian), que

²² Abertura do TO'KAYA levanta o debate sobre a importância do retorno e de produzir em família. Disponível em: <https://www.tokayafestival.com/post/abertura-do-to-kaya-levanta-o-debate-sobre-a-importancia-do-retorno-e-de-produzir-em-familia>. Acesso em 27 de maio de 2022.

evidenciam o caráter de troca em qualquer movimento; a identidade visual apresentada por Luana Raquel; a ideia direta sobre capoeira angola de Carlinhos.

É impossível que eu não estabeleça uma relação nessa feitura com o entendimento coletivo que Sobonfu Somé (2007), escritora e professora burquinense, dimensiona em *O Espírito da Intimidade* ao analisar as relações e a intimidade pelas lentes da espiritualidade e do conhecimento africano:

A comunidade [...] é onde as pessoas se reúnem para realizar um objetivo específico, para ajudar os outros a realizarem seu propósito e para cuidar uma das outras. O objetivo da comunidade é assegurar que cada membro seja ouvido e consiga contribuir com os dons que trouxe ao mundo, da forma apropriada. Sem essa doação, a comunidade morre. E sem a comunidade, o indivíduo fica sem um espaço para contribuir. A comunidade é uma base na qual as pessoas vão compartilhar seus dons e recebem as dádivas dos outros (SOMÉ, 2007, p. 35).

Assim, é mais que cabido que falemos de Dulcinha e Marivânia, mãe e filha, moradoras da comunidade rural de Patos, em Conceição do Coité, que nos ajudaram demasiadamente a materializar a provocação primeira que o festival propunha: abalar os imaginários construídos sobre nossas representações. São mulheres, negras, camponesas, que materializam as personagens que estampam as principais peças visuais da primeira edição do festival. A palha (nome que damos à folha) do sisal, símbolo marcado de uma resistência romantizada na região, foi a máxima que utilizamos para provocar o imaginário coletivo. Desta vez, a palha, instrumento que paulatinamente fomos ensinados a manejar, será a nossa arma. Seu espinho central e seus vincos laterais estão prontos para atravessar a história única. Até aqui, a quem serviu o chamado ouro verde do sertão? A quem serviu a imagem? A quem serviu o cinema?

Na mesa de abertura da 4ª edição do LAB Negras Narrativas, onde participei com o projeto de curta-metragem “Ímã de Geladeira”, lembro-me da provocação do artista e pesquisador Vinícius da Silva, a partir do pensamento de bell hooks, sobre o papel do corpo, dos afetos e da experiência na produção de conhecimento e das epistemes visuais (informação verbal)²³. Com isso, Silva

²³ Fala de Vinícius da Silva durante a mesa “O olhar opositor e as narrativas de aquilombamento”, na programação do 4º LAB Negras Narrativas (Associação dos Profissionais do Audiovisual Negro), em agosto de 2021. A fala de Vinícius foi transformada em artigo e publicada na Revista Abatirá, em um dossiê especial direcionado ao pensamento de bell hooks, sob o título “Para além das oposições binárias: oposicionalidade, afetabilidade e subjetividade negra radical em bell hooks”, disponível em: <<https://www.revistas.uneb.br/index.php/abatira/article/view/14452>>. Acesso em 08 jun. 2022.

buscava situar que a posição do corpo no espaço influencia não somente a produção de conhecimento do sujeito, mas também molda a sua consciência, produzindo, assim, um mecanismo simbólico de significação do mundo ao seu redor (informação verbal)²⁴, o que para ele preenchia a ideia do “gaze” (“olhar”, em tradução livre), proposta por bell hooks (2019).

Dessa maneira, com o entendimento de hooks (2019), não estamos falando simplesmente do olhar como resultado do funcionamento de um conjunto de órgãos responsáveis pelo sentido da visão, mas sim de como a experiência vivida funda o modo como, ativamente, produzimos significados naquilo que vemos, ouvimos, sentimos. Podemos citar aqui o caso do curta-metragem experimental “Elekô” (COLETIVO MULHERES DE PEDRA, 2015), um filme que investiga a chegada de mulheres africanas no Brasil para elaborar sobre a ancestralidade negra a partir do sentir. Construído de maneira coletiva e horizontal por mulheres majoritariamente negras no Rio de Janeiro, todas as integrantes da equipe estiveram pensando em todas as etapas do filme. Ao analisar a coletividade do fazer cinematográfico neste filme, a pesquisadora Luciana Oliveira Vieira (2020) nomeia como “modo Elekô de pensar e fazer cinema” a sua maneira particular de construir narrativas que envolvem experimentação, respeito e afeto. Para Vieira (2020):

O contexto escravagista foi fundamental para a narrativa de Elekô, de modo que é a imagem estereotipada das mulheres negras e o olhar opositor (HOOKS, 1992) das cineastas para com essa imagem que as motivaram a assumir o poder do olhar, o poder de filmar a si mesmas [...]. É nesse movimento [...] que as cineastas de Elekô questionam um sistema colonizador que historicamente definiu a sua identidade de maneira essencialista, reduzida aos principais estereótipos que menciona Lélia Gonzalez (2014) (VIEIRA, 2020, p. 16-17).

Por encontrar uma afinação com essa reflexão, abro aqui um adendo para situar como pensamos a nomenclatura “TO’KAYA”, pois, embora tenhamos chamado o festival de “Mostra de Cinema Janelas Interiores”, em um primeiro momento, a partir da provocação de voltarmos os nossos olhares para aquelas obras que tivessem sido realizadas em nossa região, num sentido metafórico de olhar para dentro, em um segundo momento chegamos à conclusão de que seríamos melhor

²⁴ Fala de Vinícius da Silva durante a mesa “O olhar opositor e as narrativas de aquilombamento”, na programação do 4º LAB Negras Narrativas (Associação dos Profissionais do Audiovisual Negro), em agosto de 2021.

contemplados/as com a ideia de “tocaia”, uma palavra de origem tupi (“to’kaya”) para designar uma pequena casa rústica em que o indígena se recolhia sozinho para aguardar a oportunidade de atacar o inimigo ou matar a caça²⁵.

Numa passagem do romance *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra* (2003), o escritor moçambicano Mia Couto ainda traz uma dimensão da expressão “kaya” para algumas linguagens africanas:

Por fim, avisto a nossa casa grande, a maior de toda a Ilha. Chamamo-lhes de Nyumba-Kaya, para satisfazer familiares do Norte e do Sul. “Nyumba” é a palavra para nomear “casa” nas línguas nortenhas. Nos idiomas do Sul, casa se diz “kaya” (COUTO, 2003, p. 29).

Na nossa região, a expressão “tocaia” é comumente utilizada em sinônimo à “espreita”, “bituca”, “coloio”, um conjunto de estratégias maquinadas para um fim específico, onde o olhar ativo tem papel fundamental. Neste sentido, relacionamos estas habilidades ancestrais para que ativamente criemos significações a partir da nossa experiência vivida na região, em consonância com a herança africana e indígena. De tal forma, inserimos este raciocínio já na capa do site²⁶ (ver imagem 06) e também o executamos no primeiro teaser²⁷ (ver imagens 07, 08, 09 e 10) de divulgação do festival, ao construir uma tensão a partir dos olhares atentos de moradores da região. Olhares próprios, olhares nossos.



Imagem 07:
Capa do site do TO’KAYA Festival
de Cinema.

²⁵ Segundo o Dicionário Histórico das Palavras Portuguesas de Origem Tupi, de Antônio Geraldo da Cunha.

²⁶ Disponível em: <tokayafestival.com>. Acesso em 28 de maio de 2022.

²⁷ Disponível em: <<https://youtu.be/ODrQC0xulGM>>. Acesso em 28 de maio de 2022.



Imagem 08:
Frame do teaser de divulgação do
TO'KAYA Festival de Cinema (Dulcinha).



Imagem 09:
Frame do teaser de divulgação do
TO'KAYA Festival de Cinema (Carlinhos).



Imagem 10:
Frame do teaser de divulgação do
TO'KAYA Festival de Cinema (Mãe
Rosane).



Imagem 11:
Frame do teaser de divulgação do
TO'KAYA Festival de Cinema (Marivânia).

3.4. Uma proposta descentralizada: a força do encontro

Fazer um festival desses acontecer diz algumas coisas: diz que tem gente produzindo audiovisual com diversidade, invenção, com criatividade, diferença; diz a política local que esse tipo de atividade é sim importante; faz circular esses filmes e também, claro, incentiva as pessoas que estão ali com intenções²⁸ (RAMON COUTINHO, 2021).

A provocação de Ramon Coutinho, na abertura do TO'KAYA, em novembro de 2021, reverbera aspectos muito importantes para pensarmos a produção desse festival na Região do Sisal. Embora entendamos que a realização do evento em si, continuamente, “incentiva as pessoas que estão ali com intenções” - o que de fato é significativo, já que faz parte da gama de objetivos do TO'KAYA -, o audiovisual nesta região se encontra constantemente atravessado por fatores que

²⁸ Fala de Ramon Coutinho, co-realizador do festival, em novembro de 2021, durante a mesa de abertura do I TO'KAYA Festival de Cinema. Disponível em: <<https://www.tokayafestival.com/post/abertura-do-to-kaya-levanta-o-debate-sobre-a-importancia-do-retorno-e-de-produzir-em-fam%ADlia>>. Acesso em 27 de maio de 2022.

em muito dificultam a plena realização de uma cena cinematográfica/audiovisual minimamente sólida.

Para que compreendamos melhor esta seara, é necessário levantar três questões que consideramos basilares: 1) a escassez - nos municípios - e a centralização - estadual e nacionalmente - das políticas públicas voltadas à cadeia audiovisual; 2) a distribuição das salas de cinema no Brasil; e 3) a condição interiorana da Região do Sisal. Em si, estas questões já denotam a construção de um projeto de difusão cinematográfica específico.

Além disso, precisamos falar que, embora tenhamos vivido uma mudança na concepção acerca dos direitos culturais no Brasil, principalmente com a nova Constituição Federal, promulgada em 1988, até as implementações de políticas públicas, a exemplo da criação da Secretaria do Audiovisual (SAV), em 1992, e da Agência Nacional do Cinema (Ancine), em 2001, de maneira a possibilitar a consolidação e o crescimento do número de festivais e mostras de cinema no Brasil, estas ações ainda se concentram no eixo Rio-São Paulo e nos grandes centros urbanos do país, como lá nos primórdios europeus.

Tamara Cotrim (2017), em sua dissertação “Festivais e Mostras de cinema na Bahia contemporânea: Memória e processos de formação cultural”, resgata que, no Brasil,

Até o ano de 2002, a SAV estimulou a difusão audiovisual brasileira ‘através de convênios com recursos do Fundo Nacional da Cultura’ (SAV, 1995-2002, p.37), que permitiram o apoio à realização de festivais nacionais consagrados e outros novos, buscando contribuir para aumentar a visibilidade das obras nacionais. (COTRIM, 2017, p. 36).

Estas ações possibilitaram “a ampliação de eventos tradicionais, como os [...] [festivais] de Gramado, Brasília e Rio de Janeiro, o fortalecimento de festivais regionais, como o Festival Guarnicê, o Cine Ceará [...] e o surgimento de novos, como [...] [o festival de] Tiradentes”. (SAV *apud* COTRIM, 2017, p. 36-37). De tal forma, nota-se os investimentos públicos para o circuito nacional de exibição cinematográfica destinados às grandes capitais, principalmente nas regiões Sudeste, Centro-Oeste e Sul, além dos municípios com alta procura turística.

No caso da Bahia, Cotrim (2017) aponta que tanto essas políticas de incentivo nacional quanto a reestruturação no cenário cultural baiano, principalmente

a partir de 2007, com o governo de Jaques Wagner (2007-2011) e o secretário de cultura Márcio Meirelles (2007-2010), provocaram significativa implementação de políticas públicas voltadas ao cinema e ao audiovisual no estado, um “período marcado pelos lançamentos dos editais na área: Setorial Audiovisual, Demanda Espontânea e de Eventos Calendarizados, tendo como mecanismo de fomento o Fundo de Cultura da Bahia – FCBA²⁹” (GUSMÃO e COTRIM, 2021, p. 137).

Essa movimentação, no entanto, ainda é incipiente no interior do estado e praticamente inexistente no território do sisal. Para se ter ideia, já no ano de 2014, com o Edital Setorial de Audiovisual, que contou com um aporte financeiro total de R\$ 6,5 milhões, o Fundo de Cultura da Bahia destinou recursos a trinta e oito projetos advindos do Território Metropolitano de Salvador³⁰, enquanto selecionou apenas uma proposta do Território do Sisal, inscrita pelo município de Quijingue (SECRETARIA DE CULTURA DO ESTADO DA BAHIA, 2014).

Esses dados podem se correlacionar ainda ao levantamento de Gusmão e Cotrim (2021) em relação aos eventos de exibição até o ano de 2014, na Bahia, que contaram com pelo menos duas edições: nove desses eventos acontecem/aconteceram na capital, Salvador; três, em Vitória da Conquista, no Território Sudoeste Baiano; e alguns outros, principalmente na região da Chapada Diamantina e no sul da Bahia. Neste trabalho, foi levantado também o “Curta Vale – Festival de Curtas do Vale do Jacuípe”, no município de Riachão do Jacuípe, que compõe a Região do Sisal.

Neste sentido, é válido ressaltar aqui que, mesmo o Curta Vale acontecendo em duas edições, nos anos de 2013 e 2014, por desconhecimento, até o momento desta pesquisa estávamos a considerar o TO’KAYA como o primeiro festival de cinema da Região do Sisal. Por isso, apesar de considerarmos os avanços na implementação de políticas públicas tanto nacional quanto estadual, nos interiores do estado - e principalmente nas zonas rurais - estas ações de difusão

²⁹ Os recursos do FCBA são disponibilizados pela Fundação Cultural do Estado da Bahia (FUNCEB), a Fundação Pedro Calmon (FPC), Instituto do Patrimônio Artístico e Cultural (IPAC) e o Instituto de Radiodifusão Educativa do Estado da Bahia (IRDEB). (GUSMÃO e COTRIM, 2021, p. 137).

³⁰ Território de identidade composto pelos municípios de Camaçari, Candeias, Dias D’Ávila, Itaparica, Lauro de Freitas, Madre de Deus, Mata de São João, Pojuca, Salvador, São Francisco do Conde, São Sebastião do Passé, Simões Filho e Vera Cruz. (GOVERNO DO ESTADO DA BAHIA, 2017). Disponível em: <<http://www.bahiater.sdr.ba.gov.br/servicos/territorios-de-identidade>>.

ainda são muito pontuais e descontinuadas, de modo a limitar seus objetivos a longo prazo.

Fora que a centralização da distribuição geográfica das salas de cinema no país também atestam que, ainda hoje, os povos indígenas, negros, periféricos, camponeses estão limitados ao acesso às obras audiovisuais, uma vez que, “das 3.347 salas de cinema do país [...], 2.974 (88,9%) estão nestes centros de compra [shoppings], enquanto apenas 373 (11,1%) são cinemas de rua” (CORREIO, 2019). Ainda segundo o portal Correio (2019), a Bahia era o estado que possuía o menor número de salas de cinema por habitante: uma para cada 129.935 pessoas. Além disso, dos 417 municípios do estado, somente 16 têm cinema, e mais da metade fica em Salvador e Região Metropolitana³¹.

De tal forma, consideramos que à medida que salas de cinema e investimentos públicos não chegam com efetividade às estas populações, o cinema se torna uma possibilidade demasiadamente distante para a construção de suas próprias histórias/narrativas. Assim, evidenciamos em andamento a discussão proposta por hooks (2019), onde determinados corpos são incessantemente excluídos da concepção de suas próprias representações.

Diante disso, o TO’KAYA ergue uma afirmação política pela interiorização da sua proposta - fazer um festival de cinema na região, exibindo os filmes da região, além de outros de demais partes interioranas, periféricas, invisibilizadas do país, como um intercâmbio, para compreendermos as semelhanças e particularidades destas produções, de modo a assumir um caráter coletivo, não se resumindo a uma ação pontual, mas com a ambição de despertar uma discussão audiovisual de forma mais ampla na microrregião.

Para o edital Setorial de Audiovisual 2019, em documento não publicado, provocamos para uma descentralização destas ações, justificando ser:

Necessário que recursos públicos sejam investidos nas áreas de Cinema e Audiovisual nessa região para que os sisaleiros tenham oportunidades de consumir imagens que considerem a complexidade de sua existência e de criar e circular as imagens atualizadas que criam de si mesmos de maneira efetiva, visibilizando suas múltiplas histórias (TO’KAYA FESTIVAL DE CINEMA, 2019).

³¹ ‘Democratização do cinema’: Bahia é pior estado em número de salas por habitante. Disponível em: <<https://www.correio24horas.com.br/noticia/nid/democratizacao-do-cinema-bahia-e-pior-estado-em-numero-de-salas-por-habitante/>>. Acesso em 03 de junho de 2022.

Mais tarde, com a sua aprovação, na qualidade de uma ação interiorana, começamos a articular contatos com os demais realizadores audiovisuais dos municípios circunvizinhos, como forma de mapear as pessoas que trabalhavam/se interessavam pelo audiovisual, além de amplificar o discurso do TO'KAYA para toda a região de modo a atrair as pessoas interessadas em discutir/construir uma reconfiguração do cinema e audiovisual local. Lançamos, então, a seguinte chamada³²:



Imagem 12:
Card de divulgação do Fórum
Audiovisual do Sisal.

Em 17 de setembro de 2020, de forma virtual, o primeiro encontro reuniu produtores, realizadores e entusiastas do audiovisual, que discutiram o atual cenário nos municípios, pensando nas políticas públicas de financiamento e distribuição à cadeia cultural e o caso do audiovisual. Neste mesmo encontro, entendemos mutuamente como a carência de eventos culturais voltados para a área audiovisual na região nos fazia questionarmos sobre as imagens e as produções locais. Onde estavam? Quem faziam? Neste sentido, a partir de um reconhecimento coletivo, de conhecer os realizadores espalhados pelos municípios e entendendo a necessidade

³² Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/CFAsiabDJdT/>>. Acesso em 03 de junho de 2022.

da permanência daquele espaço, encaminhamos a criação de um fórum permanente, que levou o nome de Rede Audiovisual do Sisal³³.

A partir da força do encontro, deliberamos ainda um mapeamento das produções audiovisuais na região, com o “interesse em identificar e reconhecer as iniciativas de cinema e audiovisual no semiárido baiano, tendo como recorte geográfico a Região do sisal” (TO’KAYA FESTIVAL DE CINEMA, 2021). Atualmente, a Rede possui 21 membros e as mais de 35 obras audiovisuais mapeadas compõem o Mapa Audiovisual do Sisal³⁴, onde é possível conhecer um panorama dessas iniciativas e ainda registrar novas ações.



Imagem 13: Card de divulgação do Mapa Audiovisual do Sisal.

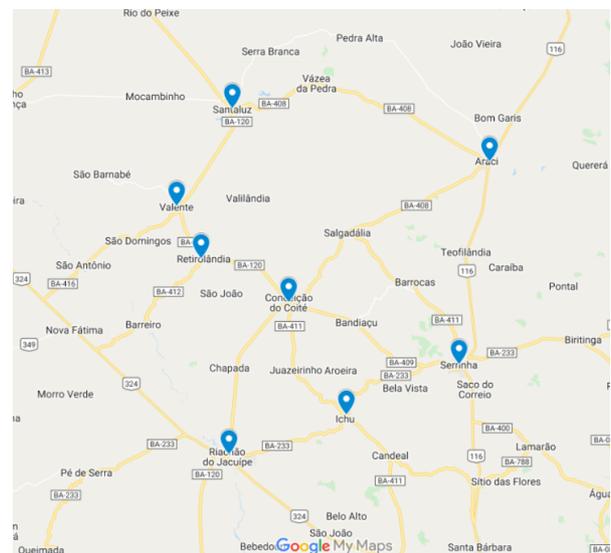


Imagem 14: Captura do Mapa Audiovisual do Sisal no Google Maps. Reprodução TO’KAYA Festival de Cinema (2021).

3.5. As ações formativas

Mesmo com suas especificidades, o TO’KAYA segue uma vertente recorrente em festivais de cinema ao redor do mundo e, segundo Cotrim (2017), muito expressiva na Bahia. Na compreensão de que, ainda que as próprias exhibições dos filmes se contemplem como processos intrinsecamente formativos, é

³³ Ver mais em: <https://www.instagram.com/p/CFTGI_Jhr4_/>. Acesso em 03 de junho de 2022.

³⁴ Disponível em: <[>](https://www.tokayafestival.com/mapa). Acesso em 30 de maio de 2022.

habitual o investimento num bloco específico de “formação” nas programações destes eventos de exibição. Cotrim (2017) explica que:

Quando se fala em eixo de formação, deve-se entender aquele que abarca as outras atividades desenvolvidas nos eventos que não a de exibição, que dizem respeito às questões técnicas e práticas, como as oficinas, discussões sobre os filmes vistos e outras discussões teóricas que consideram o cinema e o audiovisual na dinâmica do mundo social (COTRIM, 2017, p. 42).

De antemão, reconhecemos os limites dessa “formação”, uma vez que essas atividades, como já exposto, carentes de políticas públicas, não se materializam como um processo amplo e continuado a caráter de “formar”. Assim, a partir do seu perfil pontual, muitas vezes descontinuado, as encaramos como “ações formativas”. O que defendemos, sim, é que estas ações têm o intuito de sensibilização e formação de público, por entender a dimensão desses espaços como mecanismos que ampliam as discussões para além do período da edição do festival.

Neste entendimento, reconhecemos a relevância destas ações. O movimento do Cinema Novo³⁵, por exemplo, na Bahia, nos anos 1960 e 1970, é fruto de uma série de ações formativas sazonais. A articulação que o cinema negro brasileiro possui hoje descende de ações pontuais. O TO’KAYA também é efeito dessas ações. Não poderia ser diferente o fato de que elas compuseram um lugar significativo na programação do TO’KAYA. Partimos do pressuposto de que para uma reconfiguração das nossas imagens, é necessário também que se repense os formatos e conteúdos que é legitimado enquanto conhecimento.

É nesse sentido que demarcamos a demanda da continuidade destas práticas, para que o debate seja sequenciado e se efetive novas possibilidades de cinema. Assim, propomos caminhos pedagógicos pautados na construção/revisão de sentidos críticos e sensíveis às nossas práticas estéticas, amparado na ideia do cinema-educação, posto que neste entendimento:

O cinema é uma prática sócio-cultural para aqueles que o fazem e para os que assistem a ele, pois nos possibilita o encontro de outros novos e diferentes significados e sentidos de nossa própria existência. [...] O cinema incorpora tecnologias e discursos. A construção dessas relações pressupõe

³⁵ O Cinema Novo foi um movimento cinematográfico brasileiro com reconhecimento internacional, destacado pela sua crítica à desigualdade social que se tornou proeminente no Brasil durante os anos 1960 e 1970.

uma prática cinematográfica através da experiência coletiva de alteridade de aprender/desaprender com o cinema, pois ele é técnica e arte, dimensões indissociáveis que se articulam num complexo sistema simbólico (BARRA, CRUZ, DOMINGUES, FRESQUET, LEITE, POLÔNIO, RAYCHTOCK, 2012, p. 4-5).

Além disso, Fresquet e Migliorin (2015), em *Cinema e educação: a lei 13.006 - Reflexões, perspectivas e propostas*, afirmam três crenças no contexto da relação entre o cinema e a educação que nos parecem relevantes para pensarmos estas ações formativas. A primeira, é a crença na possibilidade do cinema “de intensificar as invenções de mundos, ou seja, a possibilidade que o cinema tem de tornar comum [...] o que está distante, as formas de vida e as formas de ocupar os espaços e habitar o tempo” (FRESQUET; MIGLIORIN, 2015, p. 7); em segundo lugar, crer “na escola [e ambientes pedagógicos] como espaço em que o risco dessas invenções de tempo e espaço é possível e desejável. Aceitar que o cinema propõe mundos, não traz apenas o belo, o conforto ou a harmonia” (FRESQUET; MIGLIORIN, 2015, p. 8); e, por último, acreditar “na própria criança, nos jovens”, ou, neste caso, na pessoa que se envolve na ação formativa. “Trata-se de uma crença na inteligência intelectual e sensível [...]. Só com ela é possível lidar com a arte, com elementos que não se organizam pelo discurso, mas que demandam o espectador para se concretizarem (FRESQUET; MIGLIORIN, 2015, p. 8).

Nestes três entendimentos há algo em comum que talvez seja o que mais nos interessa nestes processos: o risco. O cinema, a partir de sua possibilidade de criar e manipular tempo e espaço, apresenta risco às regras já estabelecidas. Nestes riscos podem se apresentar as oportunidades de nos vermos agentes de nossas próprias narrativas; de inventarmos novos mundos; nos vermos vivos nestes novos mundos. Dito isso, as crenças nesta relação cinema-educação nos orientam a uma concepção da utilidade desses espaços de risco rumo às reconfigurações imaginárias a medida que contribui significativamente para uma lacuna existente na educação pública brasileira, a carência de uma abordagem crítica e sensível das artes.

Neste sentido, apesar de contar com conferências online, como a mesa de abertura e encerramento, além dos bate-papos sobre as mostras de filmes, nós queremos situar brevemente duas ações formativas que compuseram a

programação³⁶ da primeira edição do festival TO'KAYA: as oficinas “Os sertões no cinema”, com a cineasta e professora Uilma Queiroz, e “O Cinema e o Espelho: processos documentais”, com a cineasta Everlane Moraes. Estes dois espaços aconteceram remotamente e contaram com aproximadamente 25 participantes cada, contemplando, ao seu modo, de forma muito basilar para as provocações sobre novos modos de nos vermos e criarmos nossas obras (e mundos).

Em “Os sertões no cinema”, Uilma Queiroz, também diretora do longa-metragem convidado desta edição, “O Bem Virá” (2020)³⁷, parte do questionamento “De que maneira podemos interpretar criticamente as imagens que povoam nosso imaginário sobre Sertão?” para, em seguida, problematizar as suas inquietações acerca das representações dos sertões no cinema ao longo da sua história. “Partimos do problema central de que comumente se atribui ao Sertão – e seus sujeitos – imagens fixas que evocam a violência, a fome, a seca e a miséria como características únicas deste território”. De tal maneira, Uilma propunha um diálogo entre os participantes em torno destas significações construídas pelo cinema a fim de estimular os imaginários a repensarem as suas atribuições imagéticas a partir de uma perspectiva “local e de dentro”.

No primeiro encontro da oficina, durante a apresentação dos participantes, Uilma Queiroz já motivou cada participante a esboçar uma ideia de “sertão” junto à sua apresentação. Para Uilma, uma palavra tão difundida e povoada no imaginário coletivo, questionou: “O que é SERTÃO?”. A pergunta, no entanto, como pudemos vivenciar, nos colocou, tanto os que vivem ou viveram quanto os que nunca estiveram na localização geográfica designada como Sertão, diante de um grande questionamento.

Já Everlane Moraes, em “O Cinema e o Espelho: processos ‘documentais’” abordou suas indagações filosóficas no cinema, pensando o gênero documentário e suas variantes, para aproximar os participantes “às questões que envolvem o universo do autor e do diretor e suas decisões éticas, estéticas e políticas no momento de filmar, tendo como base a interdisciplinaridade como uma ferramenta fundamental para o desenvolvimento de um cinema que dialoga com a diversidade de conhecimentos e linguagens artísticas”.

³⁶ Programação completa disponível em: <<https://www.tokayafestival.com/programação>>. Acesso em 07 de jun. de 2022.

³⁷ Ver mais em <<https://www.tokayafestival.com/longa-convidado>>. Acesso em 10 de junho de 2022.

Everlane, que tem vasta experiência no campo das artes visuais e do cinema, aponta para a tríade “ética - estética - política” como base fundamental para todo e qualquer processo artístico. Além da ideia carimbada de Everlane ao afirmar que “as pessoas são mais importantes que os filmes”, há ainda um discurso muito central no curso conduzido por Moraes que considero pertinente ao TO’KAYA e à discussão deste trabalho como um todo. Para Everlane, “todos os problemas do mundo, de alguma maneira, têm correspondência estética. [...] Tudo no mundo perpassa uma questão estética. De alguma maneira, foi introjetado na cabeça da gente que questões estéticas são fúteis. [...] ‘Ai, isso é só estética’. Há algo aí que descaracterizou muito o que seria a estética e que faz com que a gente ache que estética ou é algo muito conceitual, ou é muito fútil” (informação verbal)³⁸.

Neste pensamento, a cineasta evidencia um esvaziamento crítico do conceito de estética e por isso fala sobre como nós artistas precisamos estabelecer um compromisso ético e político com o fazer arte. Para exemplificar esta discussão, Everlane trouxe duas imagens durante o curso: a primeira (imagem 13) é a pintura “Castigo de Escravos”, feita no século XIX, pelo francês Étienne Victor Arago, com o busto de uma mulher negra escravizada portando um instrumento de tortura; a segunda (imagem 14), uma releitura do artista brasileiro Yhuri Cruz à obra de Arago, onde, a partir de um gesto estético, Cruz ressignifica a feição da mulher, impõe o escrito “Anastácia Livre”, lhe confere flores e sorriso, libertando a imagem (e o imaginário) de Anastácia³⁹ da brutalidade colonial.

³⁸ Fala de Everlane Moraes durante a oficina “O Cinema e o Espelho: processos ‘documentais’”, na programação do TO’KAYA Festival de Cinema, em novembro de 2021.

³⁹ Anastácia foi uma mulher negra escravizada, que veio do Congo no século XVIII. Ainda hoje, Anastácia é uma figura de devoções populares no Brasil por conta de suas práticas como curandeira. Conta-se que ela ajudava os doentes e, com suas mãos, fazia verdadeiros milagres.

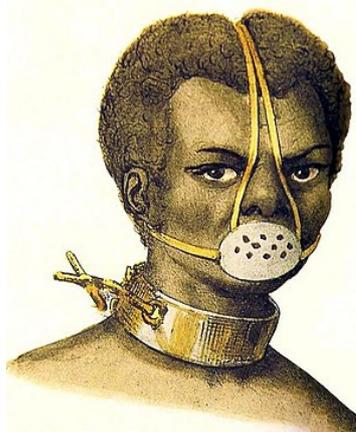


Imagem 15: “Castigo de Escravos”, de Étienne Victor Arago (século XIX).

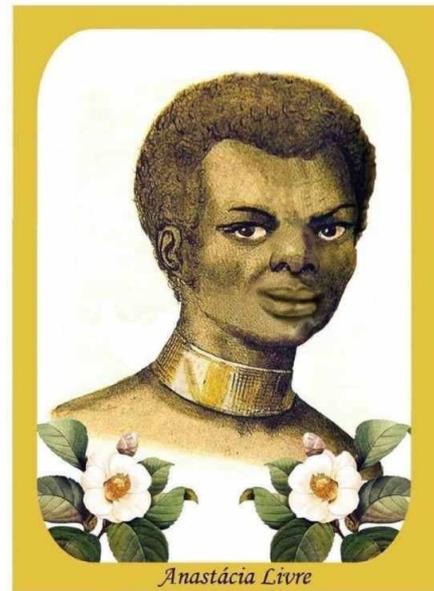


Imagem 16: “Monumento à voz de Anastácia”, de Yhuri Cruz (2019).

A exposição de Everlane Moraes ilustra a violência colonial fundamentada na estética. Esta obra de Étienne Arago durante muito tempo circulou (caso ainda não circule) nos livros didáticos de história no Brasil, sobretudo no ensino básico. Neste contexto, Marques e Calderoni (2016) lembram que:

Os primeiros contatos das crianças com a linguagem presente nos livros didáticos, na literatura infanto-juvenil, influenciam na formação de seu conhecimento sobre os valores etnocêntricos das identidades dominantes e sobre a pseudoinferioridade do povo negro. Os livros didáticos e paradidáticos por muito tempo apresentaram exemplos e imagens carregadas de preconceito. O negro era desvalorizado, tanto do ponto de vista físico, intelectual, cultural, como moral [...]. (MARQUES E CALDERONI, 2016, p. 306).

Da mesma maneira, estabelecemos relação com o fato de que os cursos de cinema - e artes, no geral -, no Brasil, ainda estejam ancorados nas epistemologias e estéticas brancas fundadas a partir de um pensamento considerado universal, proveniente da Europa e, mais recentemente, da hegemonia estadunidense. Nesse sentido, embora seja sabido que houve uma expansão significativa nos cursos de cinema no país após a virada do último século, além de, mais recentemente, com as políticas afirmativas, a possibilidade de acesso às populações negras, indígenas, pobres, repaginando o perfil discentes destas

instituições, esses cursos ainda se mantêm, de uma forma geral, com um corpo docente majoritariamente branco e com as mesmas epistemologias.

Na pesquisa *As políticas de expansão do Ensino Superior no Brasil e a formação em cinema e audiovisual*, Normanha (2021) aponta que em 2000, no Brasil, havia um total de 20 cursos de graduação presenciais relacionados à formação em cinema e audiovisual. Destes, 09 estavam situados em universidades públicas, enquanto 11 em escolas privadas. Já em 2016, o número de cursos na área sobe para 233. As universidades públicas abrigavam 68 destes, ao passo que 165 estavam nas universidades privadas. No entanto, segundo o *Mapeamento de diversidades nos cursos de cinema e audiovisual no Brasil* (MELEIRO, 2021), 68,5% destes cursos se concentram nas regiões sul e sudeste do país.

Além disso, neste mesmo mapeamento, o Fórum Brasileiro de Ensino de Cinema e Audiovisual (FORCINE) aponta que o corpo docente destes cursos é composto em 57,8% por homens cis e em 91,3% de pessoas não negras e não indígenas⁴⁰ (MELEIRO, 2021). Na Universidade Federal de Sergipe (UFS), por exemplo, durante os seis anos aos quais estive na graduação em Cinema e Audiovisual⁴¹, somente um professor negro substituto lecionou disciplinas que cursei. Atualmente, no quadro de docentes efetivos do curso de Cinema e Audiovisual da UFS, não há um/a professor/a negro/a. Durante todo o curso na UFS, em sala de aula, nenhuma vez me foi dito que Zózimo Bulbul dirigiu “Alma no Olho” (1974)⁴². Basicamente, estes dados indicam um perfil majoritariamente masculino e branco na docência do ensino em cinema e audiovisual no país que acaba por reproduzir um repertório cultural específico ainda baseado naqueles canonizados.

Nesse contexto, Grada Kilomba (2008) aponta o modo pelo qual, de forma sistêmica, o acesso ao conhecimento é privado das pessoas negras à medida

⁴⁰ No recorte étnico-racial, o levantamento optou por mapear a presença de grupos sub-representados na composição dos corpos docentes. Foi pedida apenas a indicação do número de pessoas negras e de pessoas indígenas atuantes nos cursos. Deste modo, a composição do corpo docente é apontada neste mapeamento como a soma dos percentuais de negros e não negros/não indígenas. Não foi apontada presença de professores indígenas (MELEIRO, 2021).

⁴¹ Em 2019 foi implementada na Universidade Federal de Sergipe a graduação em Comunicação Social com habilitação em Audiovisual. Já em 2017, a partir de uma reforma curricular, o curso deu lugar à graduação em Cinema e Audiovisual. Para mais informações, acesse: <https://www.sigaa.ufs.br/sigaa/public/curso/portal.jsf?lc=pt_BR&id=24788760>. Acesso em 08 de julho de 2022.

⁴² Segundo André Mendonça e Edileuza Penha de Souza, “Em seu primeiro filme como diretor, “Alma no Olho” (Brasil, 1974), [Zózimo Bulbul] cria uma obra de arte que viria a se tornar o primeiro clássico do cinema negro brasileiro” (MENDONÇA e SOUZA, 2020).

que a ciência branca-ocidental é validada como uma sapiência universal pelas instâncias de poder. Ao se referir a academia, por exemplo, ela explica como nós, pessoas negras, fomos lançados ao lugar de objeto, submetidos aos estudos culturais e estéticos a partir de uma visão branca. No entanto, para Kilomba, “não é que nós não tenhamos falado, o fato é que nossas vozes, graças a um sistema racista, têm sido desqualificadas, consideradas conhecimento inválido” (KILOMBA, 2008, p. 51).

No Brasil, existem duas leis muito importantes para o avanço dessas discussões: a Lei nº 10.639/2003, sancionada no governo Lula (2003-2011), que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, para incluir no currículo oficial da rede básica de ensino⁴³ a obrigatoriedade da temática "História e Cultura Afro-Brasileira" e mais tarde alterada pela Lei nº 11.645/2008, de modo a incluir a temática indígena; e a Lei nº 13.006/2014, sancionada pela presidenta Dilma Rousseff (2011-2016), que prevê a exibição de filmes de produção nacional constituída como componente curricular complementar integrado à proposta pedagógica da escola, sendo a sua exibição obrigatória por, no mínimo, duas horas mensais.

No entanto, apesar de sancionadas, estas Leis não foram regulamentadas, o que, para Fresquet e Paes (2016), no caso da Lei nº 13.006/2014, ocasiona em um grande desafio para programas de educação, tanto do ponto de vista curricular quanto orçamentário e estrutural, para sua viabilidade. “Para se adequar, as escolas terão que, além de repensar seus currículos, horários e perfis docentes para cumprir com essa demanda, lutar por recursos para formação de espaços e equipamentos básicos para a exibição dos filmes” (FRESQUET; PAES, 2016, p. 163).

Relatado pelo senador Cristovam Buarque, em 2008, o projeto desta Lei é questionado por pesquisadores do campo. Eles apontam que, sem a sua regulamentação, há potencial para que esta política acabe corroborando com as mesmas estéticas consagradas e poderes econômicos centralizados da indústria cultural (FRESQUET; MIGLIORIN, 2015; FRESQUET; PAES, 2016).

⁴³ No Brasil, a educação básica compreende a educação infantil, o ensino fundamental e o ensino médio.

Apesar de mostrar preocupação com o ensino de arte e do cinema dentro das escolas, as falas do senador [Cristovam Buarque] não são claras no que diz respeito à verdadeira importância de se pensar a experiência estética por meio da imagem, nem de uma experiência crítica do olhar sobre o cinema na escola. Na verdade, seus argumentos acabam por enfatizar certas características econômicas, ao entender o aluno como um potencial consumidor de produtos culturais (FRESQUET; PAES, 2016, p. 164).

No contexto da Lei nº 11.645/2008 não é muito diferente. Marques e Calderoni (2016) apontam como, historicamente, o currículo escolar brasileiro legitimou as epistemologias do colonizador. Todavia, embora os pesquisadores contestem que essa legislação é fruto da resistência, da luta e do protagonismo negro e indígena, promovidos pelos movimentos sociais, e que desafia os programas de ensino a adotarem “práticas pedagógicas que não silenciaram diante dos legados eurocêntricos que hierarquizaram, subalternizaram e desumanizaram os sujeitos colonizados” (MARQUES; CALDERONI, 2016, p. 302). Sem a sua regulamentação (financiamento, preparo do corpo docente, acompanhamento dos movimentos sociais, dentre outras), essas ações continuam abordando as culturas africanas, afrodescendentes e indígenas “de forma estereotipada, folclorizada e subalternizada, inseridas esporadicamente nas atividades escolares”, conforme mencionam Marques e Calderoni (2016) a partir de Santomé (1995).

Neste sentido, basicamente, essas leis dizem respeito à memória, à representação, às epistemologias dos povos subalternizados, de forma a dialogarem demasiadamente com as oficinas propostas pelo TO’KAYA. Assim, na esteira desse pensamento, de uma maneira geral, as práticas as quais nos referimos no interior da Bahia questionam o modo como tanto o cinema quanto o currículo escolar se consolidaram enquanto práticas artísticas e pedagógicas mantendo as posições de poder instauradas na lógica colonial. Entendemos a prática da coletividade, bem como a tensão às estruturas do conhecimento como políticas de enfrentamento a esse processo de violência.

Apontamos ainda para a maneira como damos conta da nossa produção diante das particularidades às quais estamos atravessados: escassez de financiamento, produção fora dos grandes centros, políticas de coletividade, entre outros. Os nossos trabalhos assentam no pensamento do fazer em comunidade, de uma construção coletiva e horizontal, com pessoas as quais estavam em seu primeiro contato com a produção cultural e o audiovisual, no caso do TO’KAYA.

Entendemos que as necessidades específicas da construção desse projeto na região era um fator determinante para a maneira como interagimos entre nós mesmos e como interagimos com a arte e o fazer artístico no interior da Bahia. Nesse sentido, estas ações se constituem como um espaço de troca direta, de (re)invenção de relações e modos de se pensar e fazer a partir do próprio cinema, como uma retroalimentação.

4 O EXERCÍCIO DA CURADORIA COMO GESTO DE INTERVENÇÃO HISTÓRICA

Existe um certo consenso no campo da arte contemporânea na definição do conceito de curadoria ao qual o curador suíço Hans Ulrich Obrist (2008) utiliza a partir de sua raiz etimológica. A palavra, que vem do *latim* “*curare*”, “de cultivar, cuidar, podar” (OBRIST, 2008, p. 38), para Obrist, encontra significado no gesto de “tentar ajudar as pessoas e seus contextos compartilhados a se desenvolver.” (OBRIST, 2008, p. 38). No entanto, a curadora brasileira Janaína Oliveira (2021), referência em curadoria dos cinemas negros e africanos contemporâneos, complexifica esta definição, no que se refere aos próprios festivais de cinema nacionais e internacionais, ao passo que, segundo ela, do ponto de vista da espectralidade, “para as populações não-hegemônicas [...], muitas vezes, os processos curatoriais não são de cuidado e zelo. São processos de trauma. Trauma por reiteração de imagens onde [...] você não está. [...] E quando está, não está legal” (Informação verbal)⁴⁴.

A provocação de Oliveira (2021) infere-se principalmente da constatação, no campo da curadoria de cinema, da legitimação de uma estética supostamente neutra herdada da cinefilia europeia que afeta diretamente numa subalternização dos profissionais da cadeia cinematográfica que pertencem àqueles grupos subrepresentados e das consequências dessa conjuntura perante às obras, aos realizadores e aos espectadores pertencentes a estes grupos. Em 2018, no boletim *Raça e gênero na curadoria e no júri de cinema* (Martins, 2018), o Grupo de Estudos Multidisciplinares de Ação Afirmativa (GEMAA), analisou dezenove reconhecidos festivais de cinema que aconteceram em 2017 no Brasil. Segundo o boletim, “mais

⁴⁴ Fala da curadora Janaína Oliveira na conferência virtual “Live - Ciclo de debates: Percursos Curatoriais, com Janaína Oliveira”, do centro cultural Dragão do Mar, em 2021. Disponível em: <<https://youtu.be/59QF67To5-A>>. Acesso em 14 de junho de 2022.

da metade das pessoas que escolheram os filmes a serem exibidos [...] foram homens brancos (56,6%). Pessoas pretas não chegaram a 4% do total” (Martins, 2018, p. 4). Neste sentido, Martins (2018) provoca que:

Se por um lado é necessário observar quem faz os filmes e quem aparece neles, é urgente observar quem escolhe os melhores e aptos a serem premiados e quem decide o que (e quando e como) o público verá nos festivais (MARTINS, 2018, p. 2).

Por isso, muito envolvida nessas constatações e aproximando às suas participações como espectadora do Encontro de Cinema Negro Zózimo Bulbul⁴⁵, onde atualmente é curadora, Janaína Oliveira (2021) afirma: “uma primeira percepção que eu vou ter, e em certo sentido herdar, de curadoria [no Encontro] [...], surge, de fato mesmo, na perspectiva de um gesto de intervenção” (informação verbal)⁴⁶. No Brasil, essa noção de Oliveira (2021) é nutrida se considerarmos, por exemplo, os trabalhos das curadoras Amaranta Cesar, Carol Almeida e Kênia Freitas. Cesar (2020), que compartilha do pensamento curatorial como uma “cura coletiva”, propõe que, a partir do modo como a curadoria atua agenciando visibilidades e apagamentos, ela pode “ser entendida [...] como *gesto de inscrição histórica de obras e autores*” (CESAR, 2020, p. 141). Neste sentido, ao lidar com a sobrevivência das obras, “o trabalho do curador pode ser concebido como ação de *intervenção*” (CESAR, 2020, p. 145).

Para Kênia Freitas (2021), a curadoria se relaciona com uma “ampliação contínua de repertório” (informação verbal)⁴⁷ à medida que pode tocar em temas não muito presentes ou “esquecidos” da história. Por isso, muito a partir da ideia de fabulação crítica⁴⁸, da escritora afro estadunidense Saidiya Hartman, Freitas (2021)

⁴⁵ O Encontro de Cinema Negro Zózimo Bulbul: Brasil, África e Caribe e outras diásporas, criado pelo cineasta Zózimo Bulbul, é considerada a maior janela de cinema negro da América Latina. Acontece há 14 anos no Rio de Janeiro.

⁴⁶ Fala da curadora Janaína Oliveira na conferência virtual “Live - Ciclo de debates: Percursos Curatoriais, com Janaína Oliveira”, do centro cultural Dragão do Mar, em 2021. Disponível em: <<https://youtu.be/59QF67To5-A>>. Acesso em 14 de junho de 2022.

⁴⁷ Fala da curadora Kênia Freitas na conferência virtual “Live - Ciclo de debates: Percursos Curatoriais, com Kênia Freitas”, do centro cultural Dragão do Mar, em 2021. Disponível em: <<https://youtu.be/59QF67To5-A>>. Acesso em 14 de junho de 2022.

⁴⁸ Partindo de um processo leitura crítica dos arquivos históricos do Atlântico Negro, Hartman diante da incontornável e insuportável violência destes arquivos, assume a impossibilidade da representação (que apenas poderia reproduzir e/ou atualizar o processo violento). [...] O que Hartman incorpora ao processo de verificação histórica é o elemento imaginativo, o subjuntivo do passado, o “e se” – não em um sentido falsificante (ou seja, oposto ao verdadeiro), mas fabulatório (que não pode e não quer ser

aponta para o exercício da curadoria como mecanismo de, dentre outras possibilidades, questionamento da historiografia oficial do cinema, de modo a submetê-la a uma constante revisão, para que assim sejam encontradas as suas fissuras e os cinemas deixados de lado, de tal maneira a:

Trazer filmes que vão, [...] seja pela sua própria existência, pela sua proposição ou seja por estar colocado em locais onde a gente não espera [...], reimaginar o que está ali; que é colocar um pouco em dúvida, também, essa própria legitimidade [...]. Trabalhar esse regimes especulativos também na forma como a gente propõe algumas historiografias (informação verbal)⁴⁹ (FREITAS, 2021).

Nestas perspectivas, de um modo geral, compreendemos o exercício da curadoria como um conjunto de forças aplicadas em direção a uma intervenção, uma vez estabelecida a sua dinâmica de “dar a ver”. Nesta compreensão, podemos citar o caso do curta-metragem brasileiro “Kbela” (Yasmin Thayná, 2015), que sofreu um boicote no circuito de festivais nacionais de cinema. O filme, “uma experiência audiovisual realizada de forma colaborativa por mulheres negras sobre mulheres negras” (KBELA, 2015)⁵⁰, realizado a partir de financiamento coletivo, não participou da programação de muitos dos reconhecidos festivais no Brasil. No entanto, “em 2017, Tessa Boerman, então curadora do International Film Festival Rotterdam [Festival Internacional de Cinema de Rotterdam], programou o curta-metragem Kbela [...] na mostra Panafrican Cinema Today” (OLIVEIRA, 2021, p. 273).

Oliveira (2021) conta que Tessa Boerman encontrou “Kbela” na internet e então convidou Thayná para o festival, que propôs uma exibição conjunta com “Alma no Olho” (Zózimo Bulbul, 1974). “Impressionada com a potência de ambos os filmes, Boerman juntamente com Peter Van Hoff decidem fazer no ano seguinte uma mostra mais ampla” (OLIVEIRA, 2021, p. 273). A partir disso, Janaína foi convidada a compor a curadoria desta mostra, que veio a se chamar “Soul in the eye: Zózimo Bulbul’s legacy and the contemporary black brazilian cinema” [Alma no olho: o legado de Zózimo Bulbul e o cinema negro brasileiro contemporâneo], um programa composto por quatro longa-metragens e vinte e quatro curtas brasileiros produzidos

verificado) (FREITAS, 2019). O método de Hartman é desenvolvido, especialmente, no livro *Perder a mãe: Uma jornada pela rota atlântica da escravidão* (2021) e no texto *Vênus em dois atos* (2021).

⁴⁹ Fala da curadora Kênia Freitas na conferência virtual “Live - Ciclo de debates: Percursos Curatoriais, com Kênia Freitas”, do centro cultural Dragão do Mar, em 2021. Disponível em: <<https://youtu.be/59QF67To5-A>>. Acesso em 14 de junho de 2022.

⁵⁰ Ver mais em: <kbela.org>. Acesso em 14 de junho de 2022.

entre 2013 e 2019⁵¹. Essa movimentação mundial do cinema negro brasileiro respingou em todo o país, e “Kbela”, por sua vez, ampliou magnamente sua proporção.

Neste sentido, em relação à concretização dessa mostra em Rotterdam, na Holanda, não podemos hesitar em dizer que, definitivamente, estamos diante de uma articulação de corpos e vozes historicamente excluídas dos processos cinematográficos, atuantes em diversas esferas do campo (realização, crítica, curadoria, programação). Dessa demonstração depreende-se o entendimento de que é a partir de ações coletivas que se tornam possíveis intervenções no percurso histórico da construção das imagens, do reconhecimento aos novos cinemas.

De outro modo, esse episódio sofrido pelo “Kbela” representa mais uma face violenta da colonização do olhar. Por qual razão se explica que as curadorias dos eventos de exibição no Brasil tenham deixado passar batido a obra que vem a ser reconhecida por um festival europeu, considerado um dos maiores do mundo? E mais, por que após estas circunstâncias os programas brasileiros voltam seus olhares à obra? Uma vez que estas injunções históricas (centralização dos meios de produção; projeto de colonização; políticas coloniais do olhar) atuam em conjunto, no caso da distribuição cinematográfica (os circuitos de festivais, neste caso), um determinado grupo de filmes sempre será deixado de lado no rumo da história. Neste contexto, Cesar (2020) questiona:

Quantos filmes não têm sequer a sua existência reconhecida porque as instâncias de poder crítico no cinema nem sempre sabem decifrar nas imagens sinais de novas sensibilidades, apegadas que são a modos de produção que reproduzem sempre os mesmos modos de produção, colonizadas que são pela defesa de princípios universalizantes do juízo estético? (CESAR, 2020, p. 143).

Portanto, neste sentido:

A pergunta cinematográfica fundamental e catalisadora – que história queremos? [...] Na medida em que lida justamente com a sobrevivência das obras, agenciando visibilidades e apagamentos, o exercício de uma curadoria emancipadora parece ser conduzido por uma inquietação de fundo essencial: quais histórias estão sendo apagadas e impossibilitadas, portanto, de avançar? (CESAR, 2020, p. 145).

⁵¹ Veja a lista completa de filmes em: <[https://iffr.com/en/iffr/2019/a-z?section\[79761\]=79761](https://iffr.com/en/iffr/2019/a-z?section[79761]=79761)>. Acesso em 14 de junho de 2022.

Estes questionamentos muito contribuem para ampliarmos a compreensão de que mesmo aquelas obras que conseguem ser realizadas fora dos grandes eixos, por corpos não-hegemônicos, com escassez de políticas públicas, acabam por serem novamente penalizadas em sua distribuição ao público em vista desses “preconceitos críticos”, como acusa Cesar (2020). Dessa maneira, o que se inscreve a partir dessa lógica é a necessidade da construção de espaços de exibição e reflexão sensíveis a estes modos de produção de cinemas, numa corrida a maior circulação destas linguagens cinematográficas e à legitimação destas obras, as quais mais que utilizar da invisibilização e violência como ponto de partida, trata-as como parte do trajeto de todo um agenciamento estético.

Assim sendo, se a curadoria de cinema, com “a tarefa de selecionar o que será visto – e o que não será visto – está diretamente ligada ao próprio entendimento do que vem a ser o cinema” (ALMEIDA, 2018), conclama-se atenção à proposição de Oliveira (2021): “quando penso em cinema negro em meus processos de curadoria e seleção de filmes, sou movida pelo interesse profundo em olhar para além do trauma ainda que com ele” (OLIVEIRA, 2021). Logo, rumo à práxis implicada no exercício da curadoria, como recurso fundamental para o confronto às estas assimetrias, somos convocados ao enfrentamento crítico ao eurocentrismo, a uma intervenção nos modos consagrados de “curar” filmes, para, assim, talvez, interferir no campo das imagens sonoras à margem e, em consequência, nas experiências racializadas na sociedade.

4.1. Agenciando visibilidades: perspectivas de produção audiovisual na Região do Sisal e a curadoria do TO’KAYA

Como já apresentado, o TO’KAYA se materializa a partir dessa necessidade de construirmos os nossos próprios espaços de exibição, uma vez que, apesar de não termos uma tradição cinematográfica, nós, moradores da região, estamos inseridos na lógica imagética contemporânea e nessas reconfigurações políticas de acesso à produção audiovisual. Embora as políticas de incentivo, como já exposto, ainda estejam centralizadas e, conseqüentemente, não cheguem com efetividade à região, sobretudo aquelas voltadas às artes e à cultura, há, atualmente,

produção cinematográfica nestes municípios. Sobre esse contexto, numa esfera nacional, Juliano Gomes (2021) afirma que:

As razões para tal mudança recente são uma combinação de fatores. Sem dúvidas, o impacto de um ciclo histórico de políticas públicas [...] feito na década passada, principalmente durante o ciclo do Partido dos Trabalhadores na Presidência da República, incidiu de forma decisiva na vida da população negra brasileira. As ações de incentivo ao acesso às universidades são uma marca do período, que contou com a presença e a formulação de militantes negros históricos junto ao governo federal [...] (GOMES, 2021).

De fato, muito recentemente, também com o advento dos smartphones e outros mecanismos mais baratos e acessíveis, além de uma política de estado que auxiliou numa singela descentralização dos meios tecnológicos de realização, houve a possibilidade de parte das populações mais pobres (pessoas negras, periféricas, indígenas, camponesas, LGBTQIA+) se apropriarem do universo das “artes mecânicas”, visto a ainda jovem, porém rica produção audiovisual quilombola, indígena, dos povos sem-terra, entre outros, corroborando, neste sentido, no país, à construção de alternativas epistêmicas e estéticas ao cinema provido pelos Estados Unidos e Europa. Neste contexto, Júlia Silva defende a ideia de uma nova cultura fílmica no Brasil, que

Pensa o cinema em relação ao mundo, interessado na vida, nos processos, nos contextos e nas presenças, localiza-se na busca de possibilidades de transgressão às normas, às violências e às relações de poder, pensa estratégias de descolonização das imagens e das práticas, volta-se para a potência da multiplicidade de existências e epistemologias e fabula outros mundos possíveis (SILVA, 2022, p. 54).

Gomes (2021) lembra que “muitos dos cineastas desta nova geração atual estiveram no programa histórico ‘Soul in the Eye’ no Festival de Rotterdam em 2018” (GOMES, 2021) e que uma parcela significativa dos cineastas envolvidos na programação “é egressa direta das universidades, dos cursos de cinema. Nesse programa, havia pelo menos um quarto de filmes feitos por estudantes e um razoável número de primeiros filmes” (GOMES, 2021). Essas movimentações políticas também se apresentam no percurso histórico da nossa região. Em 2006, por exemplo, com a implementação do curso de Comunicação Social no Campus XIV da UNEB (Universidade do Estado da Bahia), em Conceição do Coité, são

ampliadas as possibilidades de reflexão e realização audiovisual/cinematográfica na microrregião.

Por outro lado, se considerarmos que o cinema hegemônico estadunidense e europeu garantem ampla incidência nas demais partes do globo; que, no caso do Brasil, as imagens vastamente difundidas são majoritariamente aquelas produzidas no sudeste; e que, ainda, nos estados, esses dispositivos venham das capitais, estamos falando de diferentes camadas de periferização das formas de olhar para os interiores e de se pensar e produzir filmes nestes espaços.

Nessa perspectiva, a partir do entendimento de que estas obras - produzidas mesmo diante das inúmeras dificuldades implicadas à falta de uma certa tradição audiovisual na região - agenciem seus significados às suas imagens e sonoridades, podemos considerar que elas estão permeadas, em alguma escala, às questões levantadas pela curadora francesa Nicole Brenez⁵², quando diz que “o cinema de intervenção existe apenas na medida em que levanta questões cinematográficas fundamentais: por que fazer uma imagem, que imagem e como? Com quem e para quem? Contra que outras imagens ela se confronta?” (BRENEZ, 2013 *apud* CESAR, 2020).

Nesse sentido, atestamos existir práticas de cinemas em curso fora dos grandes eixos, que insurgem de contextos diversos, se utilizando de esforços alternativos para uma efetiva construção cinematográfica, de modo que, assim, desde a sua concepção, estas obras escapam aos moldes canônicos de se pensar e fazer cinema/audiovisual. Então, na tentativa de tratar essas obras - e seus realizadores - com tamanho respeito e reconhecimento, aproximá-las à população local, ampliar o debate em torno da produção audiovisual na microrregião, além de contribuir para um escoamento nacional desse conjunto de filmes, nós convidamos as curadoras Izabel Melo, Luciana Oliveira e Marise Urbano, que, por sua parte, propuseram, entre outras sessões com curtas brasileiros convidados, a Mostra Olhares do Sisal⁵³, um programa com dez filmes de curta-metragem realizados na Região do Sisal e inscritos no festival. De tal modo:

⁵² “Pesquisadora e curadora de cinema francesa, tem reunido esforços para preservar e fazer reviver obras e realizadores militantes, ‘mais frágeis e vulneráveis ao esquecimento’, através de ações curatoriais e rigor conceitual” (CESAR, 2020, p 144).

⁵³ Veja mais em: <<https://www.tokayafestival.com/olhares-do-sisal>>. Acesso em 19 de junho de 2022.

A “Mostra Olhares do Sisal” celebra os filmes realizados por diretores e diretoras da Região do Sisal, difundindo a produção cinematográfica do nosso território. Curtas de ficção, documentários e uma diversidade de filmes que recortam histórias e personagens [...] com afeto e sensibilidade (TO’KAYA FESTIVAL DE CINEMA, 2021).

São filmes advindos de cinco municípios da região, realizados majoritariamente por jovens, em sua maioria àqueles/as que já possuíam contato com o ensino superior. As obras dialogam com os formatos de ficção, documentário, videopoesia, se utilizam das linguagens dos filmes de arquivo, dos roadmovies, fotofilmes, bem como experimentam códigos do cinema de gênero, como o suspense e o terror. Do ponto de vista narrativo, sobre esse panorama na região, a curadora Izabel Melo (2020) chama a atenção para “a importância das feiras livres, dos reisados, dessa dimensão da cultura popular, desse lugar de registro, que é importante. Isso aparece nos filmes e, pra gente, [eles] precisam ser valorizados, porque tratam dessa dimensão de que é pensar o que são esses olhares sobre essa cultura do território do sisal” (informação verbal)⁵⁴. Dessa forma, essas produções, realizadas a partir de olhares de dentro, ampliam as possibilidades de olhar/sentir/viver a região.

O formato da mostra, por sua vez, empenhado em expandir a visibilidade desses filmes, contemplou uma concepção não competitiva e, sim, focada na exibição de modo panorâmico e diverso, num viés, inclusive, de formação de público. Assim:

A curadoria do TO’KAYA procurou selecionar filmes que, independente do ano de realização, dialoguem entre si e abram espaço para discussões sobre questões políticas, sociais e culturais que já não se dissociam da prática audiovisual (TO’KAYA FESTIVAL DE CINEMA, 2021).

Neste sentido:

[Uma] característica presente no TO’KAYA [...] é a não classificação ou hierarquização dos filmes exibidos. Ou seja, não existe júri oficial ou votação popular para eleger os melhores entre eles. O objetivo aqui é apresentar “cinemas de interiores e margens que revelam narrativas que dialogam com generosidade artística, fora de uma lógica competitiva. [...]”, explica Ramon [Coutinho] (TO’KAYA FESTIVAL DE CINEMA, 2021).

⁵⁴ Fala da curadora Izabel Melo em conferência virtual “Bate-papo com as curadoras”, do TO’KAYA Festival de Cinema, em 2020. Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/CAMADNQBPMR/>>. Acesso em 22 de junho de 2022.

Nesta primeira edição, propomos o lema “#MaisMostrasMenosOscar”⁵⁵ que “por si só, revela a intencionalidade de tornar acessível a exibição de filmes, gerar debates e mostrar que fazer cinema está ao nosso alcance” (TO’KAYA FESTIVAL DE CINEMA, 2021). A título de exemplo dessa discussão, o curta-metragem “BA-411” (Engel Lima, Ichu-BA, 2020), foi produzido pelo Clube Audiovisual de Ichu (CAVI)⁵⁶ especificamente para participar do TO’KAYA. Sobre essa experiência, o diretor conta:

A gente já tinha feito um curta antes também para um outro festival, que foi uma mostra de cinema na UERJ [Universidade do Estado do Rio de Janeiro], lá no Rio, [...] e, a gente muito influenciado ainda pelos curtas estudantis, eu vim ali do calendário escolar do Prove⁵⁷ [...], e através do audiovisual eu comecei a fazer novos amigos e culminou que [...] a gente criou um clube de cinema aqui no nosso município [...]. Só que uma coisa é você fazer um filme para levar para um festival fora, outra coisa é você fazer um filme para levar para um festival ou no seu estado ou, melhor ainda [...], na sua região. E aí, eu me lembro como hoje, um dos nossos colegas, Hilderlan, ele chegou e falou: “Cara, vai ter um festival de cinema em Conceição de Coité” [...], a gente ficou muito animado. [...] Você quer mostrar para quem está perto, para quem está ao redor, porque a produção é feita ali, ela tem todo um significado cultural que é exclusivamente da região (informação verbal)⁵⁸ (LIMA, 2021).

Portanto, uma curadoria atenta às visibilidades que agencia e aos apagamentos que provoca:

Pode abrir o campo de visão para novas combinações espaços-temporais e de como elas dão a ver afetos e tensões que partem de outras formas de experimentar e ler o mundo. Pode sentir que o cinema, com a vibração sonora que emite e raios de luz que dispara sobre a gente, é capaz de, para além de produzir sentido, produzir presença (ALMEIDA, 2018).

Neste sentido, chamamos atenção para essas rotas de fuga traçadas tanto pelos realizadores (viabilidade da produção de cinema no Sisal) quanto pelos

⁵⁵ Veja mais em: <https://www.tokayafestival.com/post/28-filmes-est%C3%A3o-dispon%C3%ADveis-no-to-kaya-festival-de-cinema>. Acesso em 22 de junho de 2022.

⁵⁶ Veja mais em: <https://www.instagram.com/caviichu/>. Acesso em 20 de junho de 2022.

⁵⁷ O Produção de Vídeos Estudantis (Prove) é um projeto que desde 2011 integra os Projetos Estruturantes da Secretaria de Educação do Estado da Bahia. Os alunos da rede estadual de ensino são motivados a produzirem obras audiovisuais originais para participarem de mostras competitivas que ocorrem em fases classificatórias (escola, região, estado). No entanto, os alunos não recebem formação para a realização das obras e não são direcionados equipamentos ou financiamento às escolas para estas produções.

⁵⁸ Fala do realizador audiovisual Engel Lima durante a mesa de encerramento “TO’KAYA 2021: Bate-Papo Mostra Olhares do Sisal”, do TO’KAYA Festival de Cinema, em dezembro de 2021. Disponível em: <https://youtu.be/0vBflEpMXGc>. Acesso em 22 de junho de 2022.

seus próprios filmes (epistemes/estéticas engajadas) a partir das suas estratégias coletivas (realização, distribuição, exibição) de modo a inscrevê-las nas frestas da historiografia do cinema - ou simplesmente abalá-la.

4.2. A investigação pela memória afetiva: apontando para as nossas referências ancestrais é que rompemos com a perspectiva colonizadora

Mais um dia chega
e a rotina sucumbe ao calor do sol quente
que irradia com o sol de meio dia
às seis horas da manhã,
E é dia de feira,
de cheiros,
sons,
tons,
e maciça correria [...].

Trecho da narração do curta-metragem “SEXTA FEIRA” (Denise Oliveira e Rebeca Vitória, 2020).

Das quarenta e nove obras inscritas para a mostra regional do TO’KAYA Festival de Cinema, um aspecto, especialmente, pareceu suscitar a curadoria. Em sentido paralelo à fala da curadora Izabel Melo (2020), que chama atenção ao aspecto da cultura popular nos filmes locais, percebemos como estas obras ergueram/erguem questões concernentes às memórias afetivas de seus realizadores. Há, nas obras, em evidência, um resgate material dos modos de vida de personalidades marcantes dos municípios, das relações geracionais das famílias, bem como das tradições e manifestações culturais e populares da região. Sobre esta constatação, a curadora Luciana Oliveira Vieira (2020) relatou:

A gente pensou numa curadoria [...] que pudesse oferecer uma experiência para que essas pessoas pudessem acessar sua memória afetiva, familiar. [...] Tentar proporcionar esse espaço, esse momento, para que esses espectadores pudessem ter esse tipo de sensação (VIEIRA, 2020).

Nesse sentido, a partir desta investigação comparsa ao cinema e audiovisual, sensivelmente reconhecida pela curadoria, esse conjunto de filmes compõe um significativo panorama afetivo contemporâneo do modo como os/as realizadores audiovisuais da Região do Sisal buscam, olham, (re)inventam formas e discursos, provocando sentidos e significados aos seus lugares em seus filmes.

Para a curadora Carol Almeida, como efeito às transformações no cenário das universidades públicas brasileiras, com novos corpos atuantes neste campo:

É possível identificar a força de um cinema que ganha potência pela qualidade praticamente inédita de suas imagens, visto que a relação entre o objeto da câmera e o sujeito por trás dela se tornou, em vários momentos, horizontal, familiar, mais opticamente e hapticamente próxima que qualquer efeito de close conseguisse dar conta (ALMEIDA, 2018).

Esse pensamento pode ser contemplado, por exemplo, com o trecho narrado no curta-metragem “SEXTA FEIRA” (Denise Oliveira e Rebeca Vitória, 2020), exposto no início deste subcapítulo. No filme, uma nuance de videopoesia, a voz e o sotaque sensivelmente tateiam a tradição, muito presente nos interiores do Nordeste, da oralidade herdada dos povos originários e africanos. O texto, de autoria de Denise Oliveira, conta da sua relação com a feira livre de sua cidade natal, Conceição do Coité, e como, a partir disso, ela se relaciona com outros espaços como este: “É também o que busco quando chego em outras cidades. Logo quando eu chego, pergunto: ‘Onde fica a feira?’”⁵⁹. Os “cheiros, sons, tons” apresentados em “SEXTA-FEIRA” (2020) constroem uma paisagem de sentidos particular das realizadoras. No entanto, estas experiências vividas cruzam-se, em alguma medida, com as vivências de outros moradores da região. As frutas de temporada do semiárido baiano (imagens 16 e 18), por exemplo, compõem um lugar significativo na minha memória afetiva. Estas melancias possuem formatos e estampas próprias, que sempre que vejo me lembro daquelas na roça da minha avó.



Imagem 17: Frame I de “SEXTA FEIRA” (Denise Oliveira e Rebeca Vitória, 2020).



Imagem 18: Frame II de “SEXTA FEIRA” (Denise Oliveira e Rebeca Vitória, 2020).



Imagem 19: Frame III de “SEXTA FEIRA” (Denise Oliveira e Rebeca Vitória, 2020).

⁵⁹ Trecho da narração do curta-metragem “SEXTA FEIRA” (Denise Oliveira e Rebeca Vitória, 2020).

Além disso, os filmes exibem as diversas manifestações das ancestralidades da região. Há um resgate das tradições. Em “Por palavras e ramos” (POLYANE OLIVEIRA, 2015), curta-metragem documental, a realizadora reúne recortes do ofício das rezadeiras e benzedeiros da região, uma prática que tem sido amplamente desestimulada em face do racismo e da medicina ocidental. Desse ponto de vista, o filme nos convoca à compreensão da cura, em termos narrativos, a partir do próprio exercício das benzedeiros. Contudo, não se encerra aí. A obra, em si, se contempla como cura a partir de sua dimensão enquanto matéria. Neste sentido, à medida que reconhecemos que os nossos mais velhos e seus saberes têm presenças reafirmadas e papéis fundamentais neste conjunto de filmes (imagens 19, 20, 21 e 22), podemos dizer que os nossos modos de vida, herdados dessas personalidades, estão intrinsecamente conectados ao modo como produzimos arte, cinema, em conteúdo e forma.



Imagem 20: Frame de “Zé Cinderela: o último sapateiro de Riachão do Jacuípe” (Hilza Cordeiro, 2016).



Imagem 21: Frame de “Por palavras e ramos” (Polyane Oliveira, 2015).



Imagem 22: Frame de “Reisado” (Dan Victor, 2019).



Imagem 23: Frame de “Eu não vou ao enterro de painho” (Leandro Lopes, 2017).

À vista disso, reconhecemos como o ângulo proposto pelas curadoras é muito certo ao sentido do TO'KAYA. Há explícito alinhamento aos estímulos tecidos por hooks (2019) para uma ruptura com os métodos hegemônicos e violentos - do colonizador - de ver, pensar e ser. Neste entendimento, Izabel Melo (2020) defende a ideia do “pensamento sobre o cinema e o pensamento a partir do cinema. Aquilo que a gente vê e ouve com os filmes, eles convocam a gente a pensar o mundo a partir de alguns lugares” (informação verbal)⁶⁰ (MELO, 2020). Então, se há convocação para partir de algum lugar, os filmes apontam para referências *amefricanas* descritas por Gonzalez (2020), embora afetadas pelo embranquecimento do continente americano, sobremaneira presentes na região. Ao passo que esses filmes nos convocam a encararmos o território a partir de um olhar afetoso, crítico, de dentro, a Mostra “Olhares do Sisal”, que os agência em conjunto, nos oferta fragmentos de uma abolição àquele olhar ditado pelas lentes do colonizador.

Embora não saibamos com precisão o modo como aconteceu a recepção desses filmes à população local, uma vez que a edição do festival não aconteceu presencialmente, como foi projetada, em virtude da pandemia causada pela Covid-19, reconhecemos que a discussão em torno dos cinemas dos interiores e descentralizados tenha alcançado uma proporção nacional. Inicialmente, resistimos à uma edição virtual já que era a primeira do TO'KAYA e seu escopo priorizava exhibições presenciais com as populações das periferias e zonas rurais dos municípios, onde, ainda hoje, sabemos que o acesso à internet, muitas vezes, é limitado. Com os prazos do edital chegando ao fim e sem cessar o período pandêmico optamos por criar um site onde foi possível abrigar toda a programação do festival. Por essa perspectiva, consideramos os limites dessa experiência. No entanto, aconteceu de uma forma diferente do que era esperado em relação à recepção desses filmes. Durante a programação, de 19 de novembro a 19 de dezembro de 2021, o site do festival foi acessado 3083 vezes, por 109 municípios de todas as regiões do Brasil. Destes, 15 municípios eram da Região do Sisal. Além disso, os filmes da Mostra “Olhares do Sisal” alcançaram 631 visualizações.

⁶⁰ Fala da curadora Izabel Melo em conferência virtual “Bate-papo com as curadoras”, do TO'KAYA Festival de Cinema, em 2020. Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/CAMADNQBPMR/>>. Acesso em 02 de julho de 2022.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Iniciado o trabalho, verificamos que há sistemas de dominação na política, economia, educação da supremacia branca e europeia que se estendem ao campo cultural, de modo que, no caso do cinema, construído no continente europeu, haja uma contribuição significativa daquilo que nos foi imposto a conhecer enquanto estéticas e discursos legítimos. Dessa maneira, compreendemos que estes aparatos influenciam diretamente as instâncias cinematográficas no mundo inteiro.

Com a colonização das Américas e as posições de hegemonia da Europa e, posteriormente, dos Estados Unidos, estéticas, discursos e epistemologias foram sucessivamente legitimados à medida que as culturas das outras regiões do globo sofreram violentos processos de apagamento de tal maneira que os corpos e vozes considerados não-hegemônicos foram excluídos dos processos de produção cinematográfica. Com isso, percebemos que o cinema fundou-se como uma arte fundamentalmente colonial que criou e perpetuou modos violentos e traumáticos de ser e estar no mundo para as populações referidas.

No entanto, compreendemos que vem sendo construído um movimento de realizadores, curadores, pesquisadores e críticos cinematográficos pautado naquilo que nomeiam como descolonização do cinema, que, no Brasil, começa a ganhar força principalmente após a virada do último século. Nesta perspectiva, a pesquisa observou o modo como o escopo e a curadoria do TO'KAYA Festival de Cinema, que pautou a realização dos novos cinemas fora dos grandes eixos e a valorização da produção audiovisual local rumo a novas representações - desvinculadas da violência e da miséria - aos povos da Região do Sisal, se relaciona com as discussões teóricas do pensamento da descolonização e com os modos de se pensar e fazer novos cinemas a partir das margens.

Constatamos, então, que o TO'KAYA Festival de Cinema se inseriu nessa conjuntura onde um corpo crescente tece esses diálogos como resultado de uma sequência de enfrentamentos políticos organizados dos movimentos sociais negros, indígenas, dos trabalhadores, camponeses, LGBTQIA+, entre outros, a estas assimetrias, que encontraram incidência durante o período das gestões do Partido dos Trabalhadores (PT), nos governos Lula (2003-2011) e Dilma Rousseff (2011-2016) com a implementação de políticas públicas e de afirmação. Essa

geração, que, pela primeira vez, acessou a produção cinematográfica, coletivamente, articulou estéticas e epistemologias audiovisuais dissidentes e inéditas que, criticamente, tem a intenção de romper com as lógicas coloniais de criação e representação impostas pelo modelo colonizador.

No entanto, evidenciamos como estas políticas públicas, principalmente aquelas direcionadas às artes, ainda estão centralizadas nos grandes centros urbanos, acrescentando assimetrias à medida que centraliza eixos de produção, como Rio de Janeiro e São Paulo ou ainda as capitais e regiões metropolitanas dos estados da federação. Nesse sentido, apesar de reconhecer que o TO'KAYA acontece a partir de uma política pública, apontamos para a necessidade de constantes revisões para a maneira como estas políticas são aplicadas aos interiores e periferias do Brasil, já afetadas pelas desigualdades expostas, de modo a não reproduzir uma lógica colonial de poder, com a centralização de políticas e homogeneização dessas populações.

Em face dessas segregações, nota-se que, com essas populações produzindo novos discursos e formatos, uma série de filmes é deixada de lado na história do cinema brasileiro. Em constância, seus filmes são subjugados pelo grande circuito de exibição nacional em vista de preconceitos estéticos forjados pelas referências eurocêntricas. Por outro lado, nesse trajeto, compreendemos um corpo da curadoria de cinema, também formado por esses corpos dissidentes, atento às questões estéticas que perpassam raça, gênero, classe, sexualidade, território, religião, desempenhando um papel fundamental para uma compreensão sensível às transformações no cenário cinematográfico mundial e brasileiro, realizado a partir das experiências vividas por esses corpos, de modo a agenciar visibilidades a estas obras.

A partir desse contexto, reconhecemos que a descolonização dos sujeitos e do cinema se dá como um processo constante e não-linear, de tal maneira que não há um método a ser seguido. Todavia, não é pelo cinema comercial – que responde às lógicas da ordem capitalista colonial da indústria cultural – que podemos considerá-la. O pensamento coletivo em torno desse corpo curatorial alude, como possibilidades de desvinculação do olhar eurocêntrico, como apontou Lélia Gonzalez, que miremos às nossas referências ancestrais invisibilizadas.

6 REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Carol. A cura pelo cinema. **Fora de quadro**, out. 2018. Disponível em: <<https://foradequadro.com/2018/10/12/a-cura-pelo-cinema/>>. Acesso em: 08 jul. 2022.

ALMEIDA, Mariléa de. CRÍTICA CULTURAL EM BELL HOOKS: DESCOLONIZAR O OLHAR E O DESEJO. Documento de aula não disponível na internet, curso "Teoria é cura: o pensamento insurgente de bell hooks", Ação Educativa, 2020.

ARAÚJO, Daisy Damasceno. Vozes negras femininas autorizadas: Lélia Gonzalez e Helena Theodoro nos debates da subcomissão de negros no contexto da assembleia nacional constituinte (1987/1988). In: ANPUH-Brasil - 31º Simpósio Nacional de História do Rio de Janeiro/RJ, 2021. **Anais eletrônicos...** Rio de Janeiro: ANPUH-Brasil, 2021. Disponível em: <https://www.snh2021.anpuh.org/resources/anais/8/snh2021/1628822517_ARQUIVO_8af22601238bb1bc790b002e107360cd.pdf>. Acesso em 08 jul. 2022.

BARRA, Regina Ferreira *et a.* Cinema com e para educadores: uma proposta de extensão universitária. In: III Congreso Internacional de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual, 2012. **Anais eletrônicos...** Córdoba: AsAECA, 2012. Disponível em: <http://www.asaeca.org/aactas/ferreira_barra_regina_-_ponencia.pdf>. Acesso em 08 jul. 2022.

BRAZ, Layla; OLIVEIRA, Janaína; VALE, Glaura Cardoso. (Orgs.). **Semana de Cinema Negro de Belo Horizonte = Belo Horizonte Black Film Week**. Ed. Única. Belo Horizonte: Ed. do Autor, 2021. Disponível em: <<https://www.semanadecinemanegro.com.br/catalogo>>. Acesso em: 08 jul. 2022.

CANDIDO, Marcia Rangel; MARTINS, Cleissa Regina; RODRIGUES, Raissa; JÚNIOR, João Feres. Raça e Gênero no Cinema Brasileiro: 1970-2016. **Boletim GEMAA**, n.2, 2017. Disponível em: <<https://gemma.iesp.uerj.br/boletins/boletim-gemaa-2-raca-e-genero-no-cinema-brasileiro-1970-2016/>>. Acesso em 08 jul. 2022.

CESAR, Amaranta. Conviver com o cinema: curadoria e programação como intervenção na história. In: CESAR, Amaranta; MARQUES, Ana Rosa; PIMENTA, Fernanda; COSTA,

Leonardo. (Orgs.). **Desaguar em cinema**: Documentário, memória e ação com o CachoeiraDoc. Salvador: EdUFBA, 2020, p. 137-155.

COUTO, Mia. **Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

FRANCISCHELLI, Giovanni. **Regulação e fomento para a produção audiovisual brasileira e independente: uma análise da política do Fundo Setorial do Audiovisual**. 2021. Dissertação (Mestrado em Interfaces Sociais da Comunicação) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021. doi:10.11606/D.27.2021.tde-24082021-212752. Acesso em: 08 jul. 2022.

FREITAS, Kênia. Fabulações críticas em curta-metragens negros brasileiros. **MULTILOT!**, mar. 2019. Disponível em: <<http://multiplotcinema.com.br/2019/03/fabulacoes-criticas-em-curta-metragens-negros-brasileiros/>>. Acesso em: 08 jul. 2022.

FREIXO, A. A. Do Sertão dos Tocós ao Território do Sisal: rumo à invenção de uma região e uma vocação. **Geografares**, [S. l.], n. 8, 2010. DOI: 10.7147/GEO8.1287. Disponível em: <https://periodicos.ufes.br/geografares/article/view/1287>. Acesso em: 12 maio. 2022.

FRESQUET, Adriana. **Cinema e educação**: reflexões e experiências com professores e estudantes de educação básica, dentro e “fora” da escola. Belo Horizonte: Universo Produção, 2015.

FRESQUET, Adriana; MIGLIORIN, Cezar. Da obrigatoriedade do cinema na escola, notas para uma reflexão sobre a lei 13.006/14. In: FRESQUET, Adriana (Org.). **Cinema e Educação**: a lei 13.006/14: reflexões, perspectivas e propostas. Belo Horizonte: Universo Produção, 2015. p. 04-21.

FRESQUET, Adriana; PAES, Bruno Teixeira. A escola e o cinema: algumas reflexões e apreensões frente à Lei 13.006/14. **Revista Teias**, [S.l.], v. 17, n. 44, p. 163-172, fev. 2016. ISSN 1982-0305. Disponível em: <<https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/revistateias/article/view/24585>>. Acesso em: 08 jul. 2022. doi:<https://doi.org/10.12957/teias.2016.24585>.

GOMES, Juliano. Ilha, Travessia ou por um cinema negro desobediente. **Revista Cinética**, mar. 2021. Disponível em: <<http://revistacinetica.com.br/nova/juliano-ilha-travessia-ou-por-um-cinema-negro-desobediente-2021/>>. Acesso em: 08 jul. 2022.

GUSMÃO, Milene de Cássia Silveira; COTRIM, Tamara Chéquer. Festivais e mostras de cinema e audiovisual na Bahia: entre trajetórias e práticas de formação cultural. **REBECA**, ano 10, n.2, jul-dez 2021, p. 123-149. Disponível em: <<https://rebeca.socine.org.br/1/article/view/800/0>>. Acesso em: 08 jul. 2022.

HOOKS, bell. **Olhares negros: raça e representação**. Trad. Stephanie Borges. São Paulo: Editora Elefante, 2019.

KILOMBA, Grada. Prefácio. In: FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Trad. Sebastião Nascimento e Raquel Camargo. São Paulo: Ubu Editora, 2020, p. 11-16.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano**. Trad. Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Editora Cobogó, 2019

LACERDA, Ana Paula Carvalho Trabuco. DOCUMENTOS PARA O ESTUDO DA ESCRAVIDÃO NO SERTÃO – SERRINHABAHIA (1868-1888). In: ANPUH-Brasil - 27º Simpósio Nacional de História do Rio de Janeiro/RJ, 2013. **Anais eletrônicos...** Rio de Janeiro: ANPUH-Brasil, 2013. Disponível em: <http://www.snh2013.anpuh.org/resources/anais/27/1364775243_ARQUIVO_DOCUMENTO_SPARAESCRAVIDAOCOMPLETO.pdf>. Acesso em: 08 jul. 2022.

MARQUES, Eugenia Portela Siqueira; DE OLIVEIRA CALDERONI, Valeria Aparecida Mendonça. Os deslocamentos epistêmicos trazidos pelas Leis 10.639/2003 e 11.645/2008: possibilidades de subversão à colonialidade do currículo escolar. **OPSIS**, v. 16, n. 2, p. 299-315, 2016.

MELEIRO, Alessandra. **Mapeamento de diversidades nos cursos de cinema e audiovisual no Brasil**. São Paulo: FORCINE, 2021.

MENDONÇA, André; SOUZA, Edileuza Penha de. Percepções do clássico Alma no Olho e o cinema negro de Zózimo Bulbul. **AVANCA | CINEMA 2020**, p. 569-578. Disponível em:

<<https://publication.avanca.org/index.php/avancacinema/article/view/163>>. Acesso em: 08 jul. 2022.

MULVEY, Laura. Prazer visual e o cinema narrativo. In: XAVIER, Ismail. (org.). **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1977.

OBRIST, Hans Ulrich. **Caminhos da curadoria**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2014.

RIOS, Iara Nancy Araújo. Terra e poder no Sertão dos Tocós. In: I ENCONTRO REGIONAL DE HISTÓRIA: história, cidades e sertões, 1998, Ilhéus. **Anais...** Disponível em: <<http://www.viladoraso.com.br/wp-content/uploads/terra-e-poder-nos-sertoos-dos-tocos-1.pdf>>. Acesso em: 08 jul. 2022.

SANTOS, Jucélia Bispo dos; SILVA, Ludmilla Dias da. Formação de comunidades quilombolas no Portal do Sertão da Bahia: um trânsito entre a escravidão e a liberdade no final do século XIX. **Mneme - Revista de Humanidades**, [S. l.], v. 17, n. 39, p. 36–57, 2017. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/mneme/article/view/9964>. Acesso em: 8 jul. 2022.

SANTOS, Edinúzia Moreira Carneiro; SILVA, Onildo Araujo da. SISAL NA BAHIA - BRASIL. **Mercator (Fortaleza) [online]**. 2017, v. 16 [Acessado 8 Julho 2022] , e16029. Disponível em: <<https://doi.org/10.4215/rm2017.e16029>>. Epub 01 Feb 2018. ISSN 1984-2201. <https://doi.org/10.4215/rm2017.e16029>.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. **Crítica da imagem eurocêntrica: multiculturalismo e representação**. São Paulo: Cosac Naify, 2006. 528 p.

SILVA, Julia Araújo Ferreira da. Subjetividades dissidentes e descolonização das imagens:: provocações a partir da Mostra IFÉ. **Revista Periódicus**, [S. l.], v. 1, n. 17, p. 51–61, 2022. DOI: 10.9771/peri.v1i17.47536. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/revistaperiodicus/article/view/47536>. Acesso em: 8 jul. 2022.

SOMÉ, Sobonfu. **O espírito da intimidade**: ensinamentos ancestrais africanos sobre maneiras de se relacionar. Trad. Deborah Weinberg. São Paulo: Odysseus Editora, 2003.

BAHIA (BA). Projetos selecionados FCBA 2014. **Bahia:** Secretaria de Cultura do Estado da Bahia, 2014. Disponível em: <http://www.fundacaocultural.ba.gov.br/arquivos/File/imagenswordpress/2013/12/2014_modelo_fcba_audiovisual.pdf>. Acesso em: 08 jul. 2022.

VIEIRA, Luciana Oliveira; COLUCCI, Maria Beatriz. UM MODO ELEKÔ DE PENSAR E FAZER CINEMA. **Revista Ambivalências**, v. 8, n. 15, p. 13-35, jan-jun 2020. Disponível em: <<https://seer.ufs.br/index.php/Ambivalencias/article/view/14250>>. Acesso em: 08 jul. 2022.

7. ANEXOS

ANEXO 1 - LISTA DE FILMES COM SINOPSES POR MOSTRA DA PRIMEIRA EDIÇÃO DO TO'KAYA FESTIVAL DE CINEMA

1) MOSTRA “OLHARES DO SISAL”:

SHOW DO TIO LIO (Riachão do Jacuípe-BA, 2018, 10 min) de Hilza Cordeiro;

SINOPSE: Entre as décadas de 80 e 90, a matinê infanto-juvenil do Show do Tio Lio era a atração mais esperada do final semana em Riachão do Jacuípe, no interior da Bahia. Inspirado no Programa da Tia Arilma, da TV Itapoan, o evento contava com brincadeiras e apresentações de calouro que animavam as tardes no Clube Lira 8 de Setembro. Neste episódio, Amarílio Soares (Tio Lio), Smell Soares, Élita, Leila e Marta Guimarães relembram essa época.

Disponível em: <https://youtu.be/4y0dryFmtMw>

ZÉ CINDERELA - O último sapateiro de Riachão do Jacuípe (Riachão do Jacuípe-BA, 2016, 6 min) de Hilza Cordeiro;

SINOPSE: José Santino da Costa, conhecido como Zé Cinderela, é o último sapateiro de Riachão do Jacuípe, na Bahia. Ele está preocupado. Quem vai assumir o posto? Nessa fotorreportagem, Seu Zé conta parte de sua história e detalha o seu ofício.

Disponível em: <https://youtu.be/0xHNmRIB-rM>

POR PALAVRAS E RAMOS (Riachão do Jacuípe-BA, 2015, 9 min) de Polyane Oliveira

SINOPSE: O documentário Por Palavras e Ramos mostra o misticismo do povo brasileiro através do ofício das rezadeiras e benzedadeiras do interior baiano, nas cidades de Riachão do Jacuípe e São Gonçalo dos Campos. Essa cultura foi trazida pelos povos africanos na época da colonização do Brasil e se perpetuou oralmente, passando de pai para filhos, de geração a geração.

Disponível em: <https://youtu.be/1fDkLSaPSxE>

EU NÃO VOU AO ENTERRO DE PAINHO (Belo Horizonte-MG e Serrinha-BA, 2017, 14 min) de Leandro Lopes;

SINOPSE: Uma última visita a um pai distante. Todos os filhos, quase todos os netos. Um registro do encontro das gerações que não sabem bem o que foi a convivência paterna. Nem os filhos, nem os pais, nem os netos. Um domingo que se fez de despedida, embora ainda ninguém soubesse. “Eu não vou ao enterro de painho” é um curta-metragem documental que mostra o conflito de um filho pensando sobre remorsos, saudades e medos. Sobre se achar perdido entre as poucas memórias da presença paterna e a obrigação moral de sentir dor na hora do fim.

Trailer: <https://youtu.be/SMDFRisozxw>

REISADO (Araci-BA, 2019, 7 min) de Dan Victor;

SINOPSE: Reisado, uma manifestação folclórica brasileira caracterizada por celebrar a adoração dos Três Reis Magos festejando o nascimento de Jesus Cristo.

Disponível em: <https://youtu.be/k1ZCYt9miGo>

SEXTA FEIRA (Conceição do Coité-BA, 2020, 1 min) de Denise Oliveira e Rebeca Vitória;
 SINOPSE: Sexta Feira é um vídeo que traz memórias que envolvem cheiros, cores e sabores da feira de Conceição do Coité. Fazendo um mosaico de imagem atuais da feira da cidade intercaladas com algumas imagens de Feira de São Joaquim em Salvador, entrelaçando esses laços entre interior e capital e o trânsito artístico entre as poetas.

Disponível em: <https://youtu.be/3xVES4bulM4>

AGRESTE (Araci-BA, 2019, 4 min) de Dan Victor;

SINOPSE: Uma jovem se sente ameaçada e abusada por seu parceiro, um dia ela resolve enfrentar os seus medos, mas é pega de surpresa.

Disponível em: <https://youtu.be/wXqVGDhYPsg>

BA-411 (Ichu-BA, 2020, 6 min) de Engel Lima;

SINOPSE: Calibre seus pneus, revise seu veículo e aperte os cintos para conhecer o grande mistério que paira sobre a BA-411. Após pegarem o carro do escondido do seu pai, Wellington e Cleiton seguem viagem para o município vizinho (Candeal) quando de repente, no meio do caminho, o carro quebra e para na pista, ambos se desesperam e ficam sem saber o que fazer; quando tudo parece perdido, surge do além um mecânico misterioso com o nome de João que sem dizer nada conserta o carro dos jovens por um alto preço...

Disponível em: <https://youtu.be/1Uz-61CYLKc>

ESPELHO CULTURAL – ASCENSÃO DAS EMPREGUETES (Conceição do Coité-BA, 2019, 6 min) de Arivan Vieira e Débora Santana;

SINOPSE: Espelho cultural é uma websérie que discute acerca da representatividade negra nas telenovelas da Rede Globo, analisando através de 4 episódios as interpretações de entrevistados sobre a representação de pessoas negras na teledramaturgia e suas percepções individuais no processo de construção de seus personagens, refletindo sobre quem escreve as novelas.

Disponível em: https://youtu.be/_F3RilafQoM

NÃO FECHE OS OLHOS (Conceição do Coité-BA, 2019, 5 min) de Ianka Rosa, Gabriel Suris e Carlos Alberto

SINOPSE: Não feche os olhos, é uma denúncia a todos que assistem ou presenciam qualquer ato de violência contra mulher - nosso curta metragem é uma denúncia do silêncio que acontece quando há violência contra mulheres, em que todos devem meter a colher quando presenciam ou escutam qualquer tipo de violência. O intuito é mostrar que um ato pode mudar toda uma história.

2) MOSTRA “UM CORPO NO MUNDO” (convidada):

APRESENTAÇÃO DA CURADORIA:

Quais outros corpos e experiências nos podem revelar a dimensão de nossa real diversidade? A mostra "Um corpo no mundo" aponta para as novas formas narrativas a

partir desses corpos historicamente invisibilizados, subjetividades e discursos que agora potencializam as imagens das mulheres, LGBTQIA+ e populações negras.

ILHAS DE CALOR (Alagoas, 2019, 20min) de Ulisses Arthur;

SINOPSE: Na escola, Fabrício anda com as meninas e com elas cria um grupo de rap onde entoam rimas provocadoras para os meninos. Ele está apaixonado e guarda esse segredo só pra si, mas logo logo o muro invisível da paixão vai se estilhaçar.

ELEKÔ (Rio de Janeiro, 2015, 6 min) de Adriana Bassi, Amanda Palma, Ana Rovati, Ana Magalhães, Daí Ramos, Dani Gomes, Erika Candido, Fernanda Torres Lima, Gaya Rachel, Leila Netto, Lívia Vidal, Monique Rocco, Raquel Lázaro, Roberta Costa, Simone Ricco.

SINOPSE: Um fio de poesia vermelha conduzindo a experiência audiovisual de fazer-se e afirmar-se na loucura das condições de ser negra e mulher. Olhando a história a partir do porto, reconhecer e afirmar as potências e a beleza. Parir do próprio sofrimento um horizonte de liberdade, apoio e colaboração. Encontrar na presença de outras mulheres a força do feminino e o sagrado sentido de ser, até poder celebrar a vida, em fêmea comunhão e sociedade.

NÁUFRAGA (Bahia, 2018, 4 min) de Juh Almeida;

SINOPSE: No batuque das ondas a mulher náufraga desemboca no mar suas memórias.

LOUÇA DE DEUS (Bahia, 2016, 13 min) de Eudaldo Monção Jr.;

SINOPSE: Bahia, Séc. XIX, Patrício saiu do povoado de Maragogipinho, pelo Rio Jaguaripe, em uma canoa abarrotada de miniaturas de pratos, moringas e panelas feitas de barro, até a cidade de Nazaré das Farinhas. Chegando lá, Patrício expôs suas peças na antiga praça do porto, durante a semana santa. A população gostou, principalmente a criançada que se divertia com os novos brinquedos. No ano seguinte, Patrício estava de volta com trabalhos mais sofisticados, com novas formas de objetos em barro. Assim começou a Feira de Caxixis, o maior evento ceramista da América Latina. Atualmente, toda quinta-feira santa, começa uma grande movimentação na praça dos arcos no centro de Nazaré, constituindo-se num espetáculo a parte com a chegada dos oleiros, que todos os anos, retornam a cidade, com inúmeras peças de variados modelos e formatos, dando continuidade à tradição.

FANTASMAS (Minas Gerais, 2010, 11 min) de André Novais Oliveira.

SINOPSE: Uma vizinha de Gabriel teria visto sua ex-namorada de anos passar por aquela esquina. Ele dá um zoom na câmera ligada e aguarda uma confirmação. Precisar ver para depois esquecer.

3) MOSTRA “EU SOU PORQUE ELES FORAM”:

APRESENTAÇÃO DA CURADORIA:

Não há presente possível sem um passado de lutas. A mostra aponta para filmes nordestinos que elaboram sobre os processos de memórias e ancestralidades pretas capazes de potencializar futuros a partir de outros modos de representação cinematográfica.

FILMES:

TRAVESSIA (Bahia, 2017, 5 min) de Safira Moreira;

SINOPSE: Num ensaio visual íntimo e poético, Travessia procura registros fotográficos de famílias negras. Enquanto explora histórias pessoais, o filme gradualmente adota uma postura crítica em relação à estigmatização e quase ausência de retratos de pessoas negras. Finalmente, nos afetando com uma contra-narrativa visual sensível do que permaneceu invisível.

CAIXA D'ÁGUA QUI-LOMBO É ESSE? (Sergipe, 2013, 15 min) de Everlane Moraes;

SINOPSE: Com depoimentos de antigos moradores e de acervos fotográficos, o documentário aborda a importância no âmbito cultural e histórico do bairro Getúlio Vargas, localizado em Aracaju, capital de Sergipe. A ênfase é dada à cultura negra e à presença do negro escravo e seus descendentes, com o resgate de assuntos relacionados à sua origem, oralidade, localização geográfica e consciência de sua identidade racial, mostrando que, apesar dessa comunidade existir em uma área urbana, ainda mantém muitos aspectos da vida em quilombo dos antigos negros escravos do Brasil.

ENTRONCAMENTO (Bahia, 2015, 13 min) de Maria Carolina e Igor Souza;

SINOPSE: ENTRONCAMENTO é a deriva de um homem inconscientemente impelido a encarar aquilo que julgou desaparecido nas sombras. Produzido em animação 2D, por entender a relação semântica entre desenho e desejo, o filme é uma fantasia que tende à realidade, creditando ao gênero plena competência em construções simbólicas. O filme reposiciona a jornada de transformação do herói, miticamente narrada em situações épicas, para o plano do ordinário, da vida cotidiana, revelando o sentido profundo por trás das grandes mitologias: toda busca é uma busca por si mesmo.

COMO FICAMOS DA MESMA ALTURA (Alagoas, 2019, 17 min) de Laís Santos Araújo.

SINOPSE: Interior de Alagoas. Laura perde uma festa para viajar com seu pai. Lá na casa em que cresceram, ela é deixada sozinha por ele.

4) MOSTRA “MEU LUGAR AO SOL”

APRESENTAÇÃO DA CURADORIA:

A mostra revela os filmes que apresentam a luta pelo espaço e práticas insurgentes.

O GRANDE AMOR DE UM LOBO (Rio Grande do Norte, 2018, 12 min.) de Kennel Rogis e Adrianderson Barbosa.

SINOPSE: Na busca pelo verdadeiro amor um jovem faz da realidade seu próprio filme.

REBENTO (Bahia, 2019, 18 min.) de Vinícius Eliziario.

SINOPSE: Zói, ao saber da gravidez de sua namorada, desata em si, sentimentos suspensos. Pedro, só queria terminar o desenho de sua família.

PROIBIDO PISAR NA GRAMA (Sergipe, 2018, 10 min) de Letícia Lima.

SINOPSE: “Proibido pisar na grama” é um curta documentário que aborda as questões e posições que o racismo estrutural e institucional impõe à população negra brasileira, como o condicionamento ao trabalho braçal, a criminalidade e a falta de acesso a educação, é também uma mensagem de resistência.

5) MOSTRA “OLHOS COLORIDOS”

APRESENTAÇÃO DA CURADORIA:

Cinema é brincadeira? Nossa mostra infantil "Olhos coloridos" traz filmes que refletem sobre a afetividade e inventividade através da perspectiva das crianças. A infância como encontro das paisagens, das emoções, como elo para se interrogar e explorar um mundo em desconstrução e reelaboração constante.

FILMES

CLANDESTINO (Sergipe, 2017, 24 min) de Baruch Blumberg;

SINOPSE: Têca é uma garota comum, com uma imaginação nada comum. No caminho para encontrar sua mãe e entregar uma encomenda muito preciosa, sua imaginação corre livre pelas paisagens do interior, enquanto ela vai viver aventuras ao lado de sua avó.

LILY’S HAIR (Goiás, 2019, 15 min) de Raphael Gustavo da Silva;

SINOPSE: Lily é uma garota negra que não gosta de seus cabelos. Com a ajuda de Caio, seu amigo cadeirante, tenta ter os cabelos do jeito que sempre sonhou.

A PISCINA DE CAÍQUE (Goiás, 2017, 15 min) de Raphael Gustavo da Silva;

SINOPSE: Sonhando em ter uma piscina, Caíque e seu amigo inseparável se divertem escorregando no chão molhado e ensaboado da área de serviço. Por causa do desperdício de água, Caíque acaba criando problemas com sua mãe.

LÁPIS DE COR (Bahia, 2014, 14 min) de Larissa Fulana de Tal

SINOPSE: Azul é a cor do céu, o amarelo é quente como sol e as nuvens são brancas igual o algodão ... " Eu gostaria de ser artista para colori o mundo." E as pessoas que cores são? " Cor de pele". Cor de pele é a cor de todas as pessoas ? Que pessoas ? O documentário Lápis de cor através da dinâmica de pinturas, desenhos e imaginação com sete crianças negras, traz a tona a questão racial de como elas se veem e qual o modelo de beleza que desejam ser.

6) LONGA CONVIDADO (pela produção):

O BEM VIRÁ (Pernambuco, 2020, 80 min.), de Uilma Queiroz

SINOPSE: Treze mulheres, treze ventres, treze esperanças, uma foto. E uma busca pelas mulheres que, em 1983, em uma seca no sertão do Pajeú pernambucano, lutaram pelo direito à sobrevivência, num contexto em que ser mulher era se limitar à função de administrar a miséria.

ANEXO 2 - EQUIPE TO'KAYA FESTIVAL DE CINEMA (EDIÇÃO 1, 2021)

Idealização e coordenação geral: Iris Brito Lopes, Keu Silva, Ramon Coutinho e Sidjonathas Araújo

Curadoria: Izabel Melo, Luciana Oliveira e Marise Urbano

Identidade visual: Luana Raquel

Design: Breno Loeser e Mariana Accioly

Webdesign: Marvin Pereira

Assessoria de comunicação: Jamile Novaes

Assistente de produção: Neto Astério

Oficinas: Everlane Moraes e Uilma Queiroz