



2ª mostra  
de cinema  
árabe  
feminino  
مهرجان  
السينما  
العربية  
النسائية



Ministério do Turismo apresenta  
Banco do Brasil apresenta e patrocina

2<sup>a</sup> mostra  
de cinema  
**árabe  
feminino**  
2<sup>nd</sup> arab  
women's  
**film festival  
in brazil**  
مهرجان  
السينما  
العربية  
النسائية

**19/05 a 27/06/2021**

**05/19 to 06/27/2021**

ON-LINE

CENTRO CULTURAL

BANCO DO BRASIL

**Programação Gratuita**

[www.cinemaarabefeminino.com](http://www.cinemaarabefeminino.com)



Dedicamos esta mostra à força e à  
resiliência do povo palestino.

A Jocelyne Saab.

A Moufida Tlatli,  
e a todas as pessoas que nos deixaram  
devido ao Covid-19.

*We dedicate this festival to the strength  
and the resilience of the Palestinian people.*

*to Jocelyne Saab.*

*to Moufida Tlatli,  
and to all those who left us due to Covid-19.*



Ministério do Turismo apresenta e Banco do Brasil apresenta e patrocina a **2ª edição da Mostra de Cinema Árabe Feminino**, que abrange uma seleção de mais de 40 filmes árabes disponíveis integralmente no ambiente virtual.

Sob curadoria das brasileiras **Analu Bambirra**, **Carol Almeida** e da egípcia **Alia Ayman**, a Mostra traz diversos formatos e gêneros, como: curtas, médias, longas-metragens de ficção e documentários, que abordam questões políticas; críticas sociais; conflitos familiares; utopias; amizades e masculinidades. Dentre os 27 filmes inéditos em exibição, destacam-se *Escritório de espera*, *Barbès* e *Portão de Ceuta*, dirigidos pela marroquina Randa Maroufi - que participará de um debate sobre as produções - e *Quando coisas acontecem* (Palestina/Reino Unido), de Oraib Toukan.

Ao realizar esta Mostra, o CCBB reafirma o seu apoio à arte cinematográfica e ao intercâmbio cultural, além de oferecer ao público a oportunidade de conhecer gratuitamente a diversidade da indústria cinematográfica árabe.

**Centro Cultural Banco do Brasil**

Ministério do Turismo presents, and Banco do Brasil presents and sponsors the **2nd Arab Women's Film Festival In Brazil**, with a selection of over 40 Arab films entirely available online.

Curated by Brazilians **Analu Bambirra**, **Carol Almeida**, and Egyptian **Alia Ayman**, the Festival brings distinct formats and genres: short, mid-length, and feature films, among fiction and documentaries, which approach political matters, social criticism, family conflicts, utopias, friendships, and masculinities. Twenty-seven films have their premieres in the Festival. Among them, *Stand-by Office*, *Barbès*, and *Ceuta's Gate* - directed by Moroccan Randa Maroufi, who will participate in a debate about her work -, and *When Things Occur* (Palestine/United Kingdom,) by Oraib Toukan.

By promoting the Festival, CCBB reaffirms its support for cinematographic art and cultural exchange. Furthermore, CCBB offers the public a free of charge opportunity of knowing the diversity of the Arab film industry.

**Centro Cultural Banco do Brasil**



# SUMÁRIO

## TABLE OF CONTENTS

- 15 **CARTAS DA CURADORIA**  
**LETTERS FROM THE CURATORS**
- 16 **Carta de Carol Almeida**  
19 Carol Almeida's letter
- 22 **Carta de Alia Ayman**  
25 Alia Ayman's letter
- 28 **Carta de Analu Bambirra**  
30 Analu Bambirra's letter
- 32 **CONSTELAÇÃO**  
**CONSTELLATION**
- 35 **SESSÃO DE ABERTURA**  
**HOMENAGEM A MOUFIDA TLATLI**  
**OPENING SESSION**  
**TRIBUTE TO MOUFIDA TLATLI**
- 41 **UNIVERSO FÍLMICO**  
**FILMIC UNIVERSE**
- 42 **Constelação Cão Maior**  
Canis Major Constellation
- 62 **Constelação Andrômeda**  
Andromeda Constellation
- 78 **Constelação Serpente**  
Serpens Constellation
- 96 **Constelação Ursa Maior**  
Great Bear Constellation

- 114 **Constelação Cinturão de Órion**  
Belt of Orion Constellation
- 134 **Constelação Lua Vermelha**  
Red Moon Constellation
- 153 **ENSAIOS E ENTREVISTAS**  
**ESSAYS AND INTERVIEWS**
- 154 **Terrorismo narrativo para bagunçar  
a matemática da mito máquina**
- 162 Narrative terrorism to mess  
the mythmachine math  
Carol Almeida, Kênia Freitas
- 170 **As Above, so Below - Sarah Francis**
- 172 As Above, so Below - Sarah Francis  
Ana França
- 174 **A guerra no coração da linguagem**
- 178 The war at the heart of language  
Fernando Resende
- 182 **Feminismos não-lineares**
- 186 Nonlinear feminisms  
Noá Araújo Prado
- 190 **Quem tem medo de ideologia? Reflexões acerca  
do feminismo, ecologia e do comum**
- 193 Who Is Afraid of Ideology? Reflections on  
feminism, ecology, and the common good  
Fernanda Estevam

- 196 **Vãos da Memória: a busca de fios soltos na linha do tempo da ancestralidade**
- 198 Memory Gaps: the search for loose threads in the timeline of ancestry  
Raquel Ire Okan
- 200 **Sobre ritos e o cuidado com a morte: Rosa, de Suha Araj**
- 202 On rites and taking care of death: Rosa, by Suha Araj  
Analu Bambirra
- 204 **Ecos de uma revolta, trilha sonora de um sonho constante**
- 209 Echoes of an uprising, soundtrack of a constant dream  
GG Albuquerque
- 214 **Poesia e denúncia no cinema de Jocelyne Saab**
- 219 Poetry and Denouncement in Jocelyne Saab's films  
Fedra Rodríguez
- 224 **Em memória de Moufida Tlatli: uma conversa sobre *Os Silêncios do Palácio***
- 236 In memory of Moufida Tlatli: a conversation about The Silences of the Palace  
Laura Mulvey
- 248 **Conversas com a cineasta Jocelyne Saab**
- 280 Conversations with filmmaker Jocelyne Saab  
Olivier Hadouchi

- 311 **ATIVIDADES FORMATIVAS: MASTER CLASS,  
MESAS REDONDAS E DEBATES**  
**TRAINING ACTIVITIES: MASTER CLASS,  
ROUNDTABLES AND DEBATES**
- 323 **PROGRAMAÇÃO**  
**PROGRAM**
- 339 **MINI CURRÍCULOS**  
**SHORT BIOS**
- 353 **NOTA SOBRE A IDENTIDADE VISUAL**  
**NOTE ON THE VISUAL IDENTITY**
- 359 **ÍNDICE (FILMES/DIRETORAS)**  
**INDEX (FILMS/DIRECTORS)**
- 367 **CRÉDITOS**  
**CREDITS**
- 375 **AGRADECIMENTOS**  
**ACKNOWLEDGEMENTS**







**CARTAS DA CURADORIA**  
***LETTERS FROM THE CURATORS***

## CARTA DE CAROL ALMEIDA

28 de março, Recife, Brasil.

Queridas Analu e Alia,

Agora, enquanto escrevo para vocês, há um navio cargueiro gigante encalhado no meio do Canal de Suez, bloqueando outros cargueiros gigantes de cruzarem o fluxo de água que conecta a Ásia e a África à Europa e vice-versa. As pessoas continuam falando sobre como isso vai impactar a economia mundial, mas eu não posso deixar de pensar em como é irônico assistir em “transmissões ao vivo” a fragilidade das bases do sistema em que vivemos. O fato de o navio ficar encalhado numa via navegável artificialmente criada, no Egito, diz muito sobre as terras (e as águas) que rodeiam essa artificialidade. Afinal, ver uma pilha de containers bloquear a passagem de dinheiro que legitima a dominação sobre territórios como o próprio Egito e várias outras comunidades Árabes, da Palestina ao Sudão, de Marrocos à Síria, da Tunísia ao Iraque, é muito revelador. Isso me mostra como essa ideia artificial de “globalização” nasceu e se criou com as mesmas ferramentas navais utilizadas nas cruzadas coloniais e como isso impacta as vidas reais de pessoas que, por diversas vezes, tiveram suas próprias terras negadas. Estamos falando de territórios que criam um senso de pertencimento aos seus habitantes, que nutrem afeto entre as pessoas, que estabelecem vínculos culturais muito específicos. Essas fortes conexões, no entanto, são facilmente comercializadas por barris de óleo, por especulação financeira, por novas formas de colonização: através de rios artificiais, poderes artificiais criam deslocamentos e opressões reais.

Eu não posso deixar de pensar que o trabalho que viemos fazendo ao longo desses três meses, no qual assistimos e falamos sobre tantos filmes produzidos por mulheres árabes, tem tudo a ver com o bloqueio do Canal de Suez. Pode soar loucura, mas listo três motivos:

Primeiramente, acredito que algo se destacou como nuclear no que nos interessou enquanto grupo de mulheres tentando se relacionar com os filmes a que assistíamos: o senso de urgência de viver, e não apenas lutar para sobreviver. Estamos falando sobre filmes que, a partir de diferentes abordagens formais, ativam em nós a necessidade de olhar de perto para as fissuras e fraturas de um sistema colonial que não está pronto para



reconhecer nenhuma de suas falhas, mesmo que essas falhas sejam um resultado direto da forma como esse sistema foi construído. Seja abraçando tais fissuras como um espaço de luta e existência, ou revelando as estruturas opressoras que rodeiam e causam essas rachaduras, os filmes estão sempre suplicando por vida e nos lembrando da brutalidade das forças policiais. Forças essas que vêm recusando a muitas pessoas o direito fundamental de seguir respirando. Filmes que são como sementes as quais poderíamos plantar na vastidão do espaço exterior, onde podemos imaginar a vida além da transparência da alteridade. Em outras palavras, nós torcemos e desejamos pelo colapso de tudo que está incorporado ao “sistema”: guerra, misoginia, segregação. Nós torcemos e desejamos que o navio fique permanentemente encalhado como evidência da fragilidade do sistema. Eu penso que os filmes que selecionamos são um reflexo desse anseio.

Segundo: lá estávamos nós, tentando construir uma realidade fora das nossas janelas artificiais do Zoom. E ainda assim, essas reuniões semanais on-line começaram a parecer cada vez mais com encontros em cafés, onde nos sentávamos para conversar, discutir, concordar e discordar (e, ocasionalmente, rir de nervoso dessa pandemia desastrosa que surgiu entre nós). Enquanto isso, estávamos chegando num ponto comum em relação não somente aos filmes com os quais estávamos lidando, mas às ideias sobre o cinema e sua habilidade de nos afetar. Pois, a partir do momento em que combinamos que não estávamos fazendo essa curadoria para atingir as expectativas de como um festival de cinema que ostenta os rótulos “feminino” e “árabe” deveria ser, nada, nem mesmo um navio cargueiro gigante, poderia bloquear o fluxo das nossas conversas. Quando se trata de cinema produzido distante das fronteiras do Norte Global, concordamos em não encaixar os filmes em um olhar hegemônico que poderia facilmente abraçar temas de miserabilismo e violência contra a mulher. Esse é o ponto no qual nos tornamos submarinos (como sugere o título de um dos filmes) navegando fora do radar, quando sentimos que estávamos aptas a pegar rotas inesperadas. É claro que alguns filmes reunidos como constelações de gestos cinematográficos lidam com imagens de guerra, de ataques contra mulheres e de políticas de fronteiras. Porém, quando apresentam essas imagens, eles se recusam a se envolver num regime de representação que transforma a violência dentro de uma imagem numa imagem violenta. Ou como Rancière afirma: há uma grande diferença entre “a virtude do testemunho e a indignidade da prova”.

Por último, mas não menos importante: “A geografia inclui habitantes e embarcações”, escreveu Gertrude Stein. Em sua abordagem háptica do cinema, Giuliana Bruno usa

a citação de Stein para nos lembrar de que o cinema é feito essencialmente a partir de imagens em movimento que podem, também, nos movimentar. Em sua leitura cartográfica, “a imagem em movimento por si só é teorizada, metaforicamente, como um navio – como um meio de transporte que nos move. Filmes, tais como mapas emocionais, se tornam, aqui, uma embarcação geográfica, um recipiente de imagens que se move, um veículo de emoções”. Eu arriscaria dizer que o que nós fizemos, ao longo desses meses, foi basicamente aprender a diferença entre filmes que funcionam como navios que podem nos levar a lugares emocionais muito genuínos e aqueles que mais se parecem com os cargueiros, seus containers pesados e seus pactos com o sistema. Também diria que o nosso processo em si foi guiado pela ideia de que devemos nos mover nas zonas de opacidade e lacunas criadas pelo fato de que nenhuma de nós estava falando na nossa língua nativa. E, em vez de virarem um problema, essas lacunas linguísticas acabaram por se tornar virtudes, um gesto de recusa ao entendimento completo de “alteridade”. A geografia inclui habitantes, embarcações e mistério. E digo mais, não esqueçamos que muitas das mulheres que assinam seus nomes nestes filmes estão, elas mesmas, vivendo como imigrantes em algum lugar da Europa ou dos Estados Unidos. Deslocadas de casa, elas são seus próprios navios.

Espero vê-las em breve,

Carol

Tradução: Letícia Sobrinho

## CAROL ALMEIDA'S LETTER

Recife, Brazil, March 28<sup>th</sup>.

Dear Analu and Alia,

Right now, as I write to you both, there's a gigantic cargo ship stuck in the middle of the Suez Canal, blocking other gigantic cargo ships from crossing that water tunnel that connects Asia and Africa to Europe and vice-versa. People keep talking about how this will impact the economy worldwide but I can't help but think how ironic it is to watch in "live streaming" the fragile bases of the system that we live in. The fact that the ship got stuck in an artificial sea-level waterway in Egypt is really telling of the lands (and waters) that surround this artificiality. Because, seeing a stack of containers blocking the passage of money that legitimizes the domination over territories such as Egypt itself and so many other places in the Arab community, from Palestine to Sudan, from Morocco to Syria, from Tunisia to Iraq is very revealing. It tells me of how this artificial idea of 'globalization' was born and raised with the same naval tools used in the colonial crusades and how this impacts the real lives of people who are denied so many times from their own lands. We're talking about territories that create a sense of belonging to their inhabitants, that nurture affections between people, that establish very specific cultural bonds. Those strong connections, however, are easily traded by barrels of oil, by financial speculation, by new ways of colonization: artificial powers that through artificial rivers create real displacements and real oppressions.

I can't help but think that the work we've been doing in those last three months, in which we've watched and talked about so many films made by Arab women has everything to do with that blockage of the Suez Canal. It may sound crazy but I'll give you three reasons why:

First, I believe there's something that stood out as nuclear in what interested us as a group of women trying to relate with the films we watched, which was some sense of urgency to live, and not just struggle to survive. We're talking about films that through different formal approaches, activate in us the need to look closely at fissures and fractures in a colonial system that is not ready to acknowledge any failures, even if these failures

are a direct result of how that very system was built. Either by embracing the fissures as a space of fight and existence, or by revealing the oppressive structures that surround and cause those cracks on the wall, the films are always pleading for life and reminding us of the brutality of police forces, which have been denying many people their fundamental right to continue breathing. Films like seeds we could plant in the vastness of outer space, a place where men cannot build walls, where we can imagine life beyond the transparency of otherness. In other words, we root and hope for the collapse of everything that is embedded within “the system”: war, misogyny, segregation. We root and hope for the ship to get permanently stuck as an evidence of how fragile this system is. I think the films we selected are a mirror of this yearning.

Second: There we were, trying to build a reality out of our artificial Zoom windows. And yet, these weekly online meetings started feeling more and more like being in a cafe where we sat to talk, discuss, agree and disagree (and occasionally laugh nervously at the disastrous pandemic that loomed around us). In the meantime, we were reaching a common ground regarding not only the films we were dealing with, but with the idea of cinema and its ability to affect us. Because once we made the pact that we were not there to fulfil any expectations of what a cinema festival that bears the labels ‘women’ and ‘arab’ “should be like”, nothing, not even a gigantic cargo ship could get into the flow of our conversations. When it came to cinema produced far from the borders of the Global North, we agreed not to fit the films into any hegemonic gaze that could easily embrace themes of miserabilism and violence against women. That’s the point when we became submarines (as the title of one of the selected films suggests) navigating under radar control, when we felt we were able to take unexpected routes. Of course some of the films put together as a constellation of cinematic gestures in the programs deal with images of war, of attack against women and of border policies. But when they do show those images, they refuse to engage into a regime of representation that turns the violence inside the image into a violent image. Or as Rancière put it: there’s a big difference that separates the “virtue of testimony from the indignity of proof”.

Last but definitely not least: “Geography includes inhabitants and vessels”, wrote Gertrude Stein. In her haptic approach to cinema, Giuliana Bruno uses Stein’s quote to remind us that cinema is made essentially out of moving images that can also move us. In her cartographic view, “the moving image itself is theorized, metaphorically, as a vessel – as a means of transportation that carries us away. Film, like an *emotional* map,

here becomes a geography vessel, a receptacle of imaging that moves, a vehicle for emotions”. I would risk saying that what we did during those last months was basically learning the difference between films that work as vessels that can take us to very genuine emotional places and those that look a lot more like cargo ships, with their heavy loads and commitments to the system. I would also say that our process itself was guided by the idea moving inside zones of opacity and the gaps created by the fact that none of us were talking in our native language. And instead of becoming a problem, those language gaps ended up becoming a virtue, a gesture of refusal to fully understand “the otherness”. Geography includes inhabitants, vessels, and mystery. Plus, let’s not forget that many of the women who sign their names on these films are themselves living as immigrants somewhere in Europe or the United States. Displaced from home, they are their own vessels.

Hope to see you soon,  
Carol

## CARTA DE ALIA AYMAN

Nova Iorque, 4 de abril de 2021.

Queridas Carol e Analu,

O canal de Suez foi liberado e o enorme navio de carga seguiu seu caminho. Os vídeos dos trabalhadores egípcios celebrando após a retirada do navio foram bastante divertidos; resolver as coisas não é algo que não acontece todos os dias por aqui, então fiquei verdadeiramente feliz por eles. Imagino que deva ter sido bom viver uma espécie de suspensão do complexo de inferioridade deixado pelo colonialismo e que ainda carrega sua marca em nossa autoimagem coletiva na posição de países “em desenvolvimento”. Devíamos estar chegando lá, mas nunca chegamos, ou como Dipesh Chakrabarty descreve, estamos na sala de espera da história (talvez Esperando Godot?). Essa condição de se sentir menor que o outro e de compensar isso, às vezes, afirmando uma superioridade infundada sobre esse “outro” não é apenas uma questão de teoria, mas também, infelizmente, são coisas da vida. Eles chamam isso de uma condição pós-colonial e eu não gosto da maneira como isso se reflete em nosso mundo como pessoas do cinema, especialmente como programadoras de cinema encarregadas do ofício de fazer circular os filmes em diferentes geografias e contextos de exibição. Porém, em raras ocasiões, como é o caso desta, parecem surgir possibilidades que se sobrepõem ao meu cinismo de longa-data a respeito da combinação dessas palavras: árabe, mulheres e cinema.

Sempre suspeitei de festivais de cinema voltados para questões identitárias. Quando se tratava de festivais sobre cinema árabe ou cinema árabe feminino (que acontecem fora do contexto árabe), essa minha suspeita quase sempre beirou um sentimento de resistência ou de recusa total. Por que deveríamos ter nosso próprio nicho com todos esses rótulos para que possamos mostrar nosso trabalho para o mundo? Por que certos grupos se encontram repetidas vezes em uma posição na qual a sua principal reivindicação por visibilidade tem que se basear em sua identidade étnica, racial, cultural ou de gênero, enquanto outros grupos saem por aí sem tantos rótulos? O que esses rótulos fazem com a obra e com as expectativas da audiência a respeito da obra? O que as palavras “Mulheres Árabes” querem mesmo dizer?

Pensei que sabia exatamente o que implica uma Mostra de Cinema Árabe Feminino, mas depois de embarcar nessa aventura intercontinental com vocês, vi que as coisas podem ser bem diferentes quando o ponto de partida não é aquele do voyeurismo. Ao contrário de uma insistência na representação da tragédia, fiquei surpresa em descobrir que – mesmo sem precisar dizer isso em voz alta – tínhamos uma preferência evidente pela sutileza. No lugar da ânsia por narrativas que reiteram o estereótipo, tínhamos algo a mais. Procurávamos conexões, reciprocidade, formas de engajamento com a imagem em movimento que nos leva a pensar sobre nossas dificuldades e alegrias compartilhadas como mulheres, como artistas, como trabalhadoras da cultura *no e do* Hemisfério Sul.

Sempre houve um anseio nostálgico para o momento da cooperação Sul-Sul que aconteceu na década de 60, mas por que sempre temos que olhar para trás quando existem várias maneiras de continuar seguindo em frente? Em um mundo que tem sido regido, cada vez mais, por fórmulas, acho que criar novos caminhos para o diálogo está no cerne do que fazemos aqui e que em si mesmo é um acontecimento tão raro que eu não hesitaria em descrevê-lo como reencantador. O cinema tem uma grande afinidade com as paisagens oníricas, a magia, o mito e o ritual.

É como você diz Carol, que viver é o oposto de sobreviver. Um cinema de vivacidade, por assim dizer, deve ir além da rigidez das expectativas. Deve nos surpreender, nos comover, nos mover, nos mostrar novos domínios do pensar e do sentir; e acho que nossa programação deste ano cumpre esse papel.

Não apenas a experiência de assistir aos filmes foi incrivelmente inspiradora, mas o processo de selecioná-los e discuti-los com vocês também o foi. Sempre preferi conversas que parecem não ter um precedente e cujas conclusões não sabemos de antemão. Foi exatamente isso que encontrei em nossos encontros. Ao entrar para a equipe como a única não-brasileira, tinha curiosidade em saber quais filmes iriam despertar o interesse de vocês. Eu não tinha expectativas, mas tinha um grande desejo de aprender. Fiquei extasiada ao ver como nós três estávamos conectadas no que dizia respeito a não escolher certos filmes hiper-realistas sobre os mesmos temas que são constantemente demandados em festivais na Europa e América do Norte (e que eu pessoalmente não aguento mais). Nossa aversão coletiva à pornografia da pobreza (ou *porno miseria*, como nossos amigos colombianos dizem) confirmou minhas suspeitas de que, de várias formas, compartilhamos preocupações

semelhantes sobre o modo como nossos filmes se movem no mundo, sobre o *voyeur* invisível que tem a chance de lhes atribuir valor, e como o olhar opera para restringir nossa imaginação quando se trata dos tipos de imagens que nos é permitido criar, circular, e pensar com elas.

Minha utopia implicaria em ignorar completamente este *voyeur* invisível para que possamos ter conversas genuínas (em um inglês assumidamente mal falado), que não sejam mediadas pelo “Norte”, e eu acho que minha experiência trabalhando com vocês na programação deste ano me trouxe um passo mais perto dessa utopia. Obrigada por esta oportunidade incrível e espero que seja o início de muitas outras aventuras que estão por vir.

Com amor,

Alia

Tradução: Alysson Souza



## ALIA AYMAN'S LETTER

New York, April 4<sup>th</sup>, 2021.

Dear Carol and Analu,

The Suez Canal has now been cleared and the gigantic cargo ship has sailed. Videos of the Egyptian workers celebrating after they moved the ship were quite amusing; getting things right in our part of the world is not something that happens every day, so I genuinely felt happy for them. I imagine it must have felt good to live through a brief suspension of the long-standing inferiority complex that colonialism has left behind and that still bears its mark on our collective self-image as “developing” countries. We are supposed to be getting there, but we’re never quite there yet, or as Dipesh Chakrabarty describes it, we are in the waiting room of history (perhaps, *Waiting for Godot?*). This condition of feeling less than the Other and of compensating for that by sometimes asserting a baseless superiority over that same Other, is not only a matter of theory, but also unfortunately the stuff of life. They call it the postcolonial condition and I hate how it plays out in our world as film people, specifically as film programmers often tasked with the movement of films across different geographies and exhibition contexts. Sometimes though, in rare occasions such as this one, other possibilities seem to emerge that overpower my long-standing cynicism about the combination of the words Arab/Women/Cinema.

I’ve always been suspicious of identity-based film festivals and when it came to Arab or Arab Women Film Festivals (taking place outside of the Arab world) my suspicion has often bordered on an intense feeling of resistance, or more like outright refusal. Why should we have our own little niche with all these labels so we can show our work to the world? Why is it that certain groups repeatedly find themselves in a position where their main claim to visibility must bank on their ethnic, racial, cultural or gender identity while others just go out in the world unmarked? What do these labels do to the work and to the audiences’ expectations of the work? What does the term “Arab Women” even mean?

I thought I knew exactly what an “Arab Women Film Festival” entails, but after embarking on this cross-continental adventure with you, I realized that things can be quite different when the point of departure is not one of voyeurism. As opposed to an insistence on the depiction of tragedy, I was pleasantly surprised to find that—without even needing to say it out loud—we all had a clear preference for subtlety. In place of the usual hunger for narratives that reify the stereotypical, we had something else. We were searching for connections, mutuality, and for ways of engaging with the moving image that prompt us to think about our shared plights and our shared joys, as women, as artists, as cultural workers in and from the Global South.

There has always been a nostalgic longing for the moment of South-South solidarity that happened in the sixties, but why do we always have to look back when there are so many ways to go forward? I think that creating new pathways for conversation in a world that has become formulaic to the point of exhaustion is at the heart of what we are doing here, and that in and of itself is such a rare occurrence that I wouldn’t shy away from describing it as re-enchanting. Cinema has a strong affinity to dreamscapes, to magic, myth and ritual. It is as you write Carol, about living as opposed to surviving. A cinema of liveliness, if we can call it that, has to go beyond the rigidity of expectations, it must surprise us, move us, point us to new domains of thinking and feeling; and I think our program for this year does exactly that. Not only was the experience of watching the films incredibly inspiring but so too was the process of selecting and discussing them with you. I’ve always preferred conversations that feel like they have no precedent and whose conclusions we don’t know in advance and this is exactly what I found in our weekly meetings. Coming into this team as the only non-Brazilian, I was curious about which works would spark your interest. I had no expectations and an overpowering desire to learn. I was ecstatic to see how the three of us were on the same page when it came to excluding certain hyperrealist films about the very same topics that are in constant demand by many festivals in Europe and North America. Our collective aversion to poverty porn (or *porno miseria* as our Colombian friends call it) confirmed my suspicions that in many ways we share similar concerns about how our films move in the world, the invisible *voyeur* who gets to assign value to them and how that gaze works to restrict our imagination when it comes to the kinds of images we are allowed to make, circulate and think with.

My utopia would entail bypassing this invisible *voyeur* altogether so we can have genuine conversations (in unapologetically broken English) that are unmediated by the “North” and I think that my experience working with you on this year’s program brought me one step closer to this utopia. So thank you for this incredible opportunity and I hope it will be the beginning of many more adventures to come.

Love,  
Alia

## CARTA DE ANALU BAMBIRRA

Curitiba, Brasil, 8 de abril de 2021.

Queridas Carol e Alia,

Quando decidimos escrever cartas umas para as outras, anotei: “Desde que a Carol mencionou o navio de Suez – e não consigo mais parar de pensar nisso – posso associar minha vivência neste processo com o fato de vocês duas representarem essa quantia imensa de experiência e conhecimento em contraste com a minha modesta experiência em pensar sobre cinema”.

Levei um tempo para entender essa vulnerabilidade como força. A vulnerabilidade nos permite estar abertos e ser atravessados, embebidos pelos fenômenos ao nosso redor. Ela nos desafia a estar em uma posição de falha e a aprender por meio da troca e da prática.

Ela nos desafia a evitar a postura colonialista, como vocês duas maravilhosamente escreveram.

Sinto que comecei a fazer esta mostra exatamente como tudo o que faço: desafiei a mim mesma a aprender por meio da prática, do diálogo, da partilha e da troca. Ao invés de obter um PhD para me preparar para programar esta mostra, me abri para a possibilidade de construir e aprender com outras pessoas. E eu tinha vergonha dessa decisão, porque achei que deveria negar a vulnerabilidade e a possibilidade de envolvimento emocional e trocá-las por uma decisão fundamentada na teoria.

O processo desta edição, com vocês duas, abriu meus olhos para o aspecto mais bonito da programação: o encontro e a imersão coletiva. Uma experiência compartilhada.

Quando discutimos sobre o filme *Tanto acima, quanto abaixo*, a Carol me disse para sentir o filme, ao invés de tentar entendê-lo. A virtude da inteligência emocional.

Diria que nosso trabalho, em termos astrológicos, foi abençoado pela lua. O luminar mais próximo de nós; o mais rápido, aquele que se aproxima e parte em

um piscar de olhos. Ele conecta planetas, ideias, translada luz ao que não é visto. A lua, na astrologia, representa envolvimento emocional, pertencimento à matéria, nutrição e carinho, movimentos e chegadas. Rios, oceanos, umidade, água.

A Layla foi uma lua que transladou a luz para que pudéssemos trabalhar juntas. A Fernanda e a Ana foram as duas luas que nos conectaram aos filmes não vistos. E nós, três luas, defendemos a conexão emocional entre essas imagens. A Carol dizia com frequência que tinha chorado enquanto via algumas delas. Nos abraçamos à distância; nossas reuniões no Zoom foram acolhedoras e cheias de gentileza. Tivemos muitas discussões sobre filmes que retratavam famílias – a lua em sua casa. Trouxemos conforto ao nosso ambiente distópico com vinho – a lua em seu trono. Falamos muito sobre deslocamento – a lua em seu exílio. Encaramos filmes com rituais, ao mesmo tempo em que refletimos sobre a falta deles para nós – a lua em sua queda.

*Tanto acima, quanto abaixo* é uma afirmação astrológica. Ao invés de uma linha de causa e efeito, alguém olha, incapaz de encontrar o caminho por si mesmo, para o céu quando ele está enevoado e embaçado. Vivendo em momentos tão caóticos, olhamos para esses filmes como planetas em um mapa, conectados a uma constelação, para que possamos encontrar nossas rotas em nosso caminho. Vivendo em nossos exílios particulares, suspiramos e nos imaginamos no Cairo vendo o fim do mundo.

Nosso processo de programação fluiu, ironicamente, pelo canal de Suez – uma representação da lua. A prova material da ficção que o Norte criou para justificar sua dominação sobre nós. A face exposta do capitalismo, evitando que centenas de outros navios se conectassem com seus destinos e ganhassem seu dinheiro sujo. A lua nunca se estagna. O capitalismo não é natural. As conexões coloniais não deveriam ser representadas pela lua fluindo sem um canal para encalhar.

Olhamos para cima e encontramos outros caminhos, outros canais. Seja por baixo d'água, seja pelo ar. A lua cruza todo o zodíaco em 28 dias, muda de forma e nunca retrograda. Não iremos parar de nos conectar. Não iremos parar de sentir.

Obrigada por essa linda jornada. Aprendi muito com vocês e estou verdadeiramente ansiosa para a próxima vez em que nos conectaremos.

Com amor, Analu

Tradução: Aline Ferreira

## ANALU BAMBIRRA'S LETTER

Curitiba, Brazil, April 8<sup>th</sup>, 2021.

Dear Carol and Alia,

When we decided to write letters for each other, I wrote down: “Since Carol mentioned the Suez ship and now I can’t stop thinking about it, I can associate my experience in this process as the two of you being that giant amount of experience and knowledge in contrast with my humble experience in thinking about film”.

It took a while for me to understand that vulnerability is a strength. Vulnerability allows us to be open and to be traversed and soaked in the phenomena around us. It challenges us to be in the position of failure and learn throughout exchange and practice.

It challenges us to avoid the colonialist posture, as you both beautifully wrote.

I feel like I started this festival just like everything I do: I challenge myself to learn through practice, through talking, sharing and exchanging. Instead of getting a PhD to get ready to program this festival, I opened up a possibility to construct and learn with other people. And I was ashamed of that decision. Because I thought I should deny the vulnerability and the possibility of emotional engagement and replace it for a theorized one.

This edition’s process, with you both, opened my eyes to the most beautiful aspect of programming: the encounter and getting immersed together. A shared experience.

When we first discussed the film *As Above, so Below*, Carol told me to feel the film instead of trying to understand it. The virtue of emotional intelligence.

I would say that our work, in astrological terms, was blessed by the Moon. The closest luminary to us, the fastest one that approaches and departs in a blink of an eye. It connects planets, ideas, translates light to the unseen. The Moon, in Astrology, presents emotional engagement, material belonging, nurture and care, movements and arrivals. Rivers, oceans, humidity, water.

Layla was a moon that translated light so all of us could work together. Fernanda and Ana were two moons that connected unseen films to us. And we, three moons, defended the emotional connection between those images. Carol often said she had cried as she

watched some of them. We embraced together remotely, our Zoom rooms were warm and full of kindness. We had several discussions about films portraying their families—the Moon in its house. We comforted our dystopian environment with wine—the Moon in its throne. We talked a lot about displacement—the Moon in its exile. We faced films with rituals at the same time we reflected about our lack of them—the Moon in its fall.

*As Above, so Below* is an astrological statement. Instead of a cause-consequence thread, one looks at the sky when it's foggy and blurry and unable to find their path by themselves. Living in such chaotic moments, we looked at those films as planets in a chart, connected in a constellation, so we could find our way in our paths. Living in our personal exiles, we sighed and imagined ourselves in Cairo watching the end of the world.

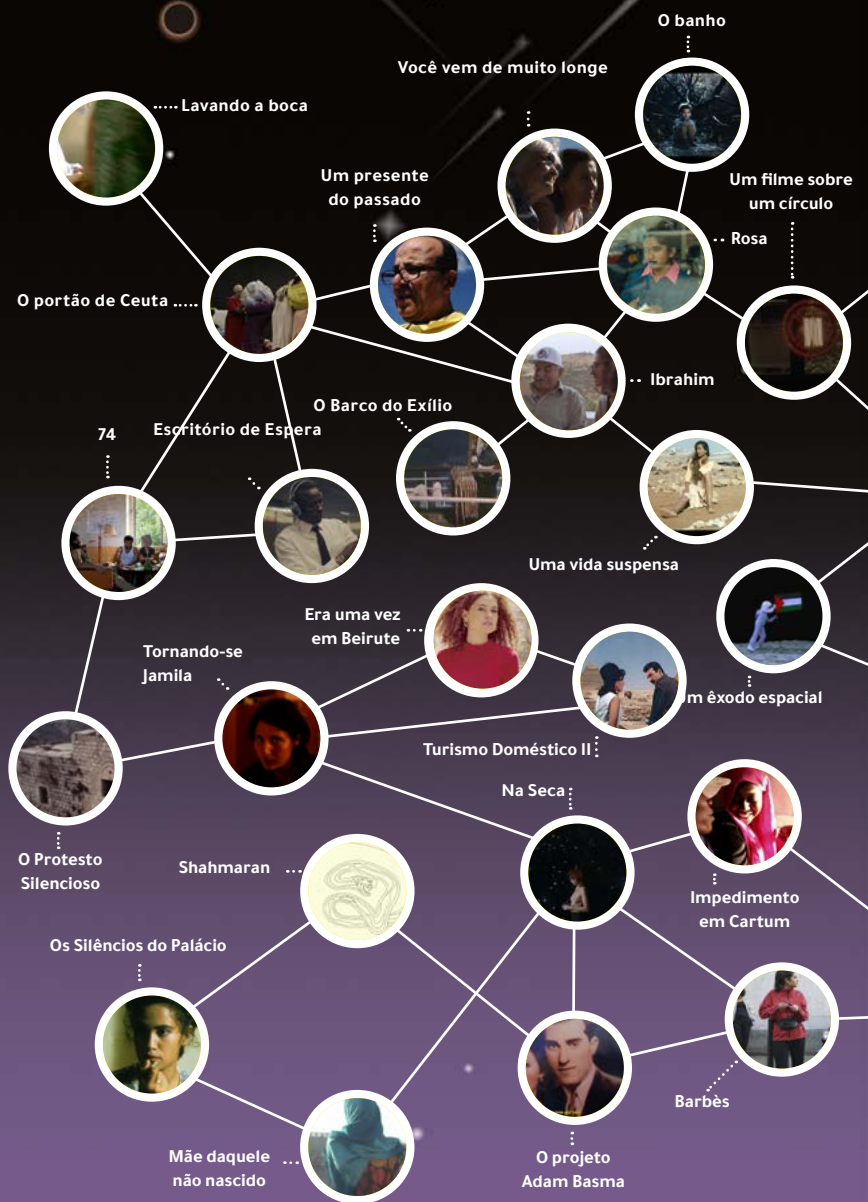
Our programming process ironically flowed into the Suez canal—a representation of the Moon. The material proof of the fiction created by the North to justify their dominance above us. The exposed face of capitalism, avoiding hundreds of other ships to connect to their destinations and earn their dirty money. The Moon never stagnates. Capitalism is not natural. Colonial connections should not be represented by the Moon, flowing without a canal to get them stuck.

We looked above and found other paths, other canals. May it be under water, may it be through air. The Moon crosses the whole zodiac in only 28 days, shifts forms and never retrogrades. We won't stop connecting. We won't stop feeling.

Thank you for this gorgeous journey. I learned so much from you, and I really look forward to the next time we will be connected.

With love, Analu

# CONSTELAÇÃO DE FILMES







# MOVIE CONSTELLATION



**SESSÃO DE ABERTURA**  
***OPENING SESSION***

**HOMENAGEM A**

**MOUFIDA**  
**TLATLI**

***TRIBUTE TO MOUFIDA TLATLI***



## APRESENTAÇÃO MOUFIDA TLATLI

A tunisiana Moufida Tlatli desempenha um papel fundamental como cineasta do chamado mundo árabe. *Os silêncios do palácio*, lançado em 1994, destaca-se pela estética refinada e por abraçar tantas camadas sociais, políticas e estilísticas utilizando o melodrama para lidar com todas essas estruturas.

Há várias referências à independência da Tunísia que caminham em paralelo a um território fortemente dividido por hierarquias de classe. Vemos os corpos de mulheres sendo significados pelos olhares de sempre e ressignificados pela própria diretora. Vemos uma adolescente perder sua inocência. E no meio de tudo isso, vemos a falsa ilusão de liberdade dentro de um combo liberal.

*Os silêncios do palácio* foi o seu primeiro filme e, no decorrer de sua vida, Moufida Tlatli realizou mais dois longas-metragens: *The Season of Men* (2000) e *Nadia and Sarra* (2004).

A cineasta faleceu neste ano, com 73 anos de idade, em decorrência da COVID-19. É por sua importância na cinematografia árabe que rendemos esta homenagem. Nesta edição, apresentamos *Os silêncios do palácio* como filme de abertura, disponível por apenas 24hs. Teremos um debate com a pesquisadora e cineasta Viola Shafik, e contaremos, em nosso catálogo, com a tradução de uma entrevista realizada com Moufida Tlatli pela pesquisadora, professora e realizadora Laura Mulvey, publicada originalmente na revista *Sight and Sound*, em 1995.

### REFERÊNCIAS

SHAFIK, Viola. Arab Cinema: History and Cultural Identity. Cairo, Egito: The American University in Cairo Press, 1998.

Rebecca Hillauer. Encyclopedia of Arab Women Filmmakers. Editora: The American University in Cairo Press. 2005. P. 28

## PRESENTING MOUFIDA TLATLI

Born in Tunisia, Moufida Tlatli plays a fundamental role as a filmmaker of the so-called Arab world. *The silences of the palace*, released in 1994 stands out for its refined aesthetics and for embracing so many social, political and stylistic layers using melodrama to deal with all these structures.

There are several references to Tunisia's independence that go hand in hand with a territory strongly divided by class hierarchies. We see women's bodies being signified by the same usual gazes and re-signified by the director herself. We see a teenager lose her innocence. And in the midst of it all, we see the false illusion of freedom within a liberal combo.

*The Silences of the Palace* was her first film and, in the course of her life, Moufida Tlatli made two more feature films: *The Season of Men* (2000) e *Nadia and Sarra* (2004).

The filmmaker passed away this year, at the age of 73, as a result of COVID-19. We pay her this tribute because of her importance in Arab cinema. In this edition, we present *The Silences of the Palace* as the opening film, available for only 24 hours. We will host a debate with the researcher and filmmaker Viola Shafik, and we will include, in our catalog, a translation of an interview with Moufida Tlatli given to the researcher, teacher and director Laura Mulvey, originally published in *Sight and Sound* magazine, in 1995.

### REFERENCES

HILLAUER, Rebecca. Encyclopedia of Arab Women Filmmakers. Cairo, Egypt: The American University in Cairo Press. 2005. p. 28.

SHAFIK, Viola. Arab Cinema: History and Cultural Identity. Cairo, Egypt: The American University in Cairo Press, 1998.



## **SAMT EL KOUSSOUR**

### **THE SILENCES OF THE PALACE**

### **OS SILÊNCIOS DO PALÁCIO**

**Tunísia, 1994, 127'**

**Diretora Director** Moufida Tlatli

**Contato Contact** [cinetelefilms@cinetelefilms.net](mailto:cinetelefilms@cinetelefilms.net)

Alia, 25 anos, está cansada de cantar em casamentos. Após a humilhação de mais um dos milhares de contratos como cantora profissional, ela demonstra estar decepcionada com sua vida e um ressentimento silencioso pelo fato de que Lofti, com quem morou por dez anos, nunca quis se casar com ela e se recusa a reconhecer a criança que ela está carregando. O anúncio da morte do Príncipe Sid Ali, um ex-bei, faz com que ela repentinamente mergulhe de volta em seu passado.

Alia, 25, is fed up with singing at weddings. After the humiliation of an umpteenth contract as a professional singer she expresses her disappointment with her life and her unspoken resentment for the fact that Lofti, who has lived with her for ten years, has never wanted to marry her and refuses to recognize the child she is carrying. The announcement of the death of Prince Sid Ali, a former bey, suddenly plunges her back into the past.









**UNIVERSO FÍLMICO**  
*FILMIC UNIVERSE*



# CÃO MAIOR

*CANIS MAJOR*



## CONSTELAÇÃO CÃO MAIOR

A primeira sessão não podia deixar de abrigar uma estrela maior que o Sol. Iniciamos a Mostra com os raios desconfortantes de ficções que não se afastam tanto de nosso presente. Com os lotes de lixo de *Submarine*, saímos “à procura de terras estrangeiras, e o mundo sente falta de um outro mundo onde se refugie; acometida por suas próprias doenças, a natureza adoece, cercada por excessivos calores, e assim vive sobre sua própria pira: tão grande é o calor que pelas estrelas se espalha, contando-se tudo como que sob uma única luz”.<sup>1</sup>

A Cão Maior era o prenúncio de 40 dias de seca e calor extremos. É a boca da nossa terrorista narrativa, que “provoca guerras e traz de volta a paz; retornando de modo diferente, age sobre o mundo conforme o vê e o governa com o seu olhar”.<sup>2</sup> É a guerra que pretende resguardar o futuro de uma terra, proteger um discurso, colocar a estabilidade sionista em chamas, defender com imagens, sons e voz certas existências em apagamento.

Filmes que são impetuosos em suas representações de resultados da ação humana, que escancaram as numerosas vezes que nós tentamos abocanhar a Lua. Resultados estes que se presumem ser maiores que o Sol, causando devastação onde quer que estejam, em qualquer tempo que aconteçam.

Os filmes desta sessão “não temem florestas, rochedos, enormes leões, ou as presas dum espumante javali, e as armas dos animais selvagens, e gastam as suas chamas contra o corpo que lhes estiver no caminho”.<sup>3</sup> Eles se despontam no horizonte e são impossíveis de passar despercebidos e, para nós, é impossível não sermos afetadas/es/os por eles.

Esta sessão inclui um **foco na cineasta Larissa Sansour**. Seus filmes trazem robustas reflexões sobre memória, tempo, exílio, arqueologia e construção de narrativas. Mas dizer que podemos absorver apenas isso de seus filmes é reduzi-los a algo menor que eles são. Faz parte de um desejo de se debruçar mais atentamente à sua obra, trazendo reflexões que serão desdobradas tanto no ensaio sobre esses filmes – que está publicado neste catálogo e é assinado por Kênia Freitas e Carol Almeida – quanto na Master Class com a própria realizadora.

---

<sup>1,2,3</sup> Cf. Manílio. In: FERNANDES, Marcelo Vieira. *Astronômicas, Manílio* - Tradução, introdução e notas. 2006. 289 f. Dissertação (Mestrado em Letras Clássicas), - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2006. p. 60; p. 226.

## CANIS MAJOR CONSTELLATION

The first program could not fail to host a star bigger than the Sun. We open the Festival with the unsettling rays of fictions that do not stray very far from our present. With the garbage batches from *Submarine*, we go “searching for foreign lands, and the world misses another world where it can find shelter; affected by its own diseases the nature falls ill, surrounded by excessive heats, thus living over its own pyre: so great is the heat that it spreads across the stars, counting everything as if under a single light”.<sup>1</sup>

The Canis Major was the presage of 40 days of extreme drought and heat. It is the mouth of our terrorist narrative, which “incites wars and brings peace back; returning differently, it acts upon the world according to the way it sees it, and rules it with its gaze”.<sup>2</sup> The war that intends to safeguard the future of a land, to protect a discourse, to set the Zionist stability into flames, to defend with images, sounds, and voice certain existences in course of obliteration.

Films that are impetuous in their depictions of the results of human action, that expose the numerous times we tried to bite the Moon. These are results presumed to be greater than the Sun, causing devastation regardless of where it is, whenever it happens.

The films in this program “fear no forests, cliffs, giant rocks, enormous lions, or the fangs of a foaming javali, and the weapons of wild animals, and spend their flames against the body that stands in their way”.<sup>3</sup> They appear on the horizon and are impossible of going unnoticed and, for us, it is impossible to be unaffected by them.

This program brings a **focus on filmmaker Larissa Sansour**. Her films bring robust reflections on memory, time, exile, archeology, and the construction of narratives. However, saying that we may only absorb this from her films is reducing them to less than what they are. It is part of a desire for taking a closer look at her work, bringing reflections that will unfold both in the essay about these films – published in this catalog and signed by Kênia Freitas and Carol Almeida – as in the master class with the filmmaker.

---

<sup>1, 2, 3</sup> Cf. Manílio. In: FERNANDES, Marcelo Vieira. *Astronômicas, Manílio* - Tradução, introdução e notas. 2006. 289 f. Dissertação (Mestrado em Letras Clássicas), - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2006. p. 60; p. 226. (Our translation.)



## A SPACE EXODUS

### UM ÊXODO ESPACIAL

**Palestina, Dinamarca, 2008, 5'**

**Diretora Director** Larissa Sansour

**Contacto Contact** [irit@mecfilm.de](mailto:irit@mecfilm.de), [info@larissasansour.com](mailto:info@larissasansour.com)

Um êxodo espacial cria uma adaptação, de maneira excêntrica, do filme *2001: uma odisseia no espaço* de Stanley Kubrick em um contexto político do Oriente Médio. A partitura musical familiar do filme de ficção científica de 1968 é substituída por acordes arabescos combinando com os visuais surreais da obra de Sansour. O curta-metragem acompanha a própria diretora em uma jornada fantasmagórica pelo universo, reproduzindo os interesses de Stanley Kubrick em temas como a evolução, tecnologia e progresso humano. Entretanto, em sua obra, Sansour propõe a ideia da primeira ida de uma palestina ao espaço, fazendo referência ao pouso de Neil Armstrong na Lua. Ela interpreta esse gesto teórico como um “pequeno passo para uma Palestina, grande salto para a humanidade”.

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



### **LARISSA SANSOUR**

Larissa Sansour nasceu em Jerusalém Oriental, estudou Belas Artes em Copenhague, Londres e Nova Iorque e representou a Dinamarca na 58ª Bienal de Veneza. Suas exposições individuais recentes incluem *Copenhagen Contemporary* na Dinamarca, *Dar El-Nimer* em Beirute, *Bluecoat* em Liverpool, *Chapter* em Cardiff, *New Art Exchange* em Nottingham e *Nikolaj Kunsthal* em Copenhague. Sansour é representada por Lawrie Shabibi em Dubai e por Montoro 12 Contemporary Art em Roma e Bruxelas. Ela vive e trabalha em Londres.

Born in East Jerusalem, Sansour studied Fine Art in Copenhagen, London and New York. She represented Denmark at the 58th Venice Biennale. Recent solo exhibitions include Copenhagen Contemporary in Denmark, Dar El-Nimer in Beirut, Bluecoat in Liverpool, Chapter in Cardiff, New Art Exchange in Nottingham and Nikolaj Kunsthal in Copenhagen. Sansour is represented by Lawrie Shabibi in Dubai and Montoro 12 Contemporary Art in Rome and Brussels. She lives and works in London.



## AL MUKHTABAR

### IN VITRO

**Palestina, Dinamarca, Reino Unido, 2019, 28'**

**Diretores Directors** Larissa Sansour, Soren Lind

**Contacto Contact** [irit@mecfilm.de](mailto:irit@mecfilm.de), [info@larissasansour.com](mailto:info@larissasansour.com)

*In vitro* se passa na sequência de um desastre ecológico. Um reator nuclear abandonado debaixo da cidade bíblica de Belém se transformou em um grande jardim. Usando as sementes crioulas coletadas nos dias finais antes do apocalipse, um grupo de cientistas está se preparando para replantar a terra acima.

Na ala do hospital do composto subterrâneo, Dunia, a fundadora do jardim, uma enferma de 70 anos, está deitada em seu leito de morte, quando Alia, 30 anos, vai visitá-la. Alia nasceu no subsolo como parte de um amplo programa de clonagem e nunca viu a cidade que está destinada a reconstruir.

*In Vitro* is set in the aftermath of an eco-disaster. An abandoned nuclear reactor under the biblical town of Bethlehem has been converted into an enormous orchard. Using heirloom seeds collected in the final days before the apocalypse, a group of scientists are preparing to replant the soil above.

In the hospital wing of the underground compound, the orchard's ailing founder, 70-year-old Dunia is lying in her deathbed, as 30-year-old Alia comes to visit her. Alia is born underground as part of a comprehensive cloning program and has never seen the town she's destined to rebuild.





### **LARISSA SANSOUR**

Larissa Sansour nasceu em Jerusalém Oriental, estudou Belas Artes em Copenhague, Londres e Nova Iorque e representou a Dinamarca na 58ª Bienal de Veneza. Suas exposições individuais recentes incluem *Copenhagen Contemporary* na Dinamarca, *Dar El-Nimer* em Beirute, *Bluecoat* em Liverpool, *Chapter* em Cardiff, *New Art Exchange* em Nottingham e *Nikolaj Kunsthal* em Copenhague. Sansour é representada por Lawrie Shabibi em Dubai e por Montoro 12 Contemporary Art em Roma e Bruxelas. Ela vive e trabalha em Londres.

Born in East Jerusalem, Sansour studied Fine Art in Copenhagen, London and New York. She represented Denmark at the 58th Venice Biennale. Recent solo exhibitions include Copenhagen Contemporary in Denmark, Dar El-Nimer in Beirut, Bluecoat in Liverpool, Chapter in Cardiff, New Art Exchange in Nottingham and Nikolaj Kunsthal in Copenhagen. Sansour is represented by Lawrie Shabibi in Dubai and Montoro 12 Contemporary Art in Rome and Brussels. She lives and works in London.



**IN THE FUTURE THEY ATE FROM THE FINEST PORCELAIN**

**NO FUTURO, ELES COMIAM DA MELHOR PORCELANA**

**Palestina, Reino Unido, Dinamarca, Qatar, 2015, 29'**

**Diretores Directors** Larissa Sansour, Soren Lind

**Contato Contact** [irit@mecfilm.de](mailto:irit@mecfilm.de), [info@larissasansour.com](mailto:info@larissasansour.com)

Um autointitulado grupo de resistência narrativa realiza depósitos subterrâneos de porcelanas sofisticadas – insinuando que elas pertencem a uma civilização inteiramente fictícia. Seu objetivo é influenciar a história e apoiar futuras reivindicações pelas suas terras em desaparecimento.

A self-proclaimed narrative resistance group makes underground deposits of elaborate porcelain—suggested to belong to an entirely fictional civilization. Their aim is to influence history and support future claims to their vanishing lands.



### **LARISSA SANSOUR**

Larissa Sansour nasceu em Jerusalém Oriental, estudou Belas Artes em Copenhague, Londres e Nova Iorque e representou a Dinamarca na 58ª Bienal de Veneza. Suas exposições individuais recentes incluem *Copenhagen Contemporary* na Dinamarca, *Dar El-Nimer* em Beirute, *Bluecoat* em Liverpool, *Chapter* em Cardiff, *New Art Exchange* em Nottingham e *Nikolaj Kunsthal* em Copenhague. Sansour é representada por Lawrie Shabibi em Dubai e por Montoro 12 Contemporary Art em Roma e Bruxelas. Ela vive e trabalha em Londres.

Born in East Jerusalem, Sansour studied Fine Art in Copenhagen, London and New York. She represented Denmark at the 58th Venice Biennale. Recent solo exhibitions include Copenhagen Contemporary in Denmark, Dar El-Nimer in Beirut, Bluecoat in Liverpool, Chapter in Cardiff, New Art Exchange in Nottingham and Nikolaj Kunsthal in Copenhagen. Sansour is represented by Lawrie Shabibi in Dubai and Montoro 12 Contemporary Art in Rome and Brussels. She lives and works in London.



## **NATION ESTATE**

### **PATRIMÔNIO NACIONAL**

**Palestina, Dinamarca, 2012, 9'**

**Diretora Director** Larissa Sansour

**Contato Contact** [irit@mecfilm.de](mailto:irit@mecfilm.de), [info@larissasansour.com](mailto:info@larissasansour.com)

*Patrimônio Nacional* é um curta de ficção científica de 9 minutos que oferece uma abordagem distópica clínica, embora bem-humorada, ao impasse no Oriente Médio. O filme explora uma solução vertical para a condição do Estado Palestino. Um arranha-céu colossal abrigando toda a população palestina – agora finalmente vivendo a boa vida.

*Nation Estate* is a 9-minute sci-fi short offering a clinically dystopian, yet humorous approach to the deadlock in the Middle East. The film explores a vertical solution to Palestinian statehood: One colossal skyscraper housing the entire Palestinian population—now finally living the high life.



## NATION ESTAT

- 1 DEAD SEA
- 0 MAIN LOBBY
- 1 SOUQ
- 2 PERMITS & PASSPORTS
- 3 HERITAGE MUSEUM
- 4 JERUSALEM
- 5 RAMALLAH
- 6 NABLUS
- 7 GAZA
- 8 QALQILYA
- 9 JENIN
- 10 HEBRON
- 11 TULKARM
- 12 BETHLEHEM
- 13 JERICHO
- 14 MEDITERRANEAN



### LARISSA SANSOUR

Larissa Sansour nasceu em Jerusalém Oriental, estudou Belas Artes em Copenhague, Londres e Nova Iorque e representou a Dinamarca na 58ª Bienal de Veneza. Suas exposições individuais recentes incluem *Copenhagen Contemporary* na Dinamarca, *Dar El-Nimer* em Beirute, *Bluecoat* em Liverpool, *Chapter* em Cardiff, *New Art Exchange* em Nottingham e *Nikolaj Kunsthal* em Copenhague. Sansour é representada por Lawrie Shabibi em Dubai e por Montoro 12 Contemporary Art em Roma e Bruxelas. Ela vive e trabalha em Londres.

Born in East Jerusalem, Sansour studied Fine Art in Copenhagen, London and New York. She represented Denmark at the 58th Venice Biennale. Recent solo exhibitions include *Copenhagen Contemporary* in Denmark, *Dar El-Nimer* in Beirut, *Bluecoat* in Liverpool, *Chapter* in Cardiff, *New Art Exchange* in Nottingham and *Nikolaj Kunsthal* in Copenhagen. Sansour is represented by Lawrie Shabibi in Dubai and Montoro 12 Contemporary Art in Rome and Brussels. She lives and works in London.



### A FILM ABOUT A CIRCLE

#### UM FILME SOBRE UM CÍRCULO

Egito, 2017, 4'

**Diretora Director** Omnia Seham Sabry

**Contacto Contact** [onami.sab@gmail.com](mailto:onami.sab@gmail.com)

O filme trata do cotidiano, da repetição, do tédio. Conectando o dia-a-dia a uma forma circular, com finais e inícios vagos. Entre internas e externas, o curta registra e documenta rituais do cotidiano, em ambientes domésticos e familiares, em super 8mm, um formato utilizado para gravar filmes caseiros, no qual o processo de filmagem e processamento envolve repetições de movimentos circulares.

A obra foi inicialmente concebida para ser reproduzida por meio de uma projeção dupla em tempo real dos filmes em 8mm, em que um quadro é mais dominante que o outro. As duas imagens interagem entre si de maneira distinta a cada vez que são projetadas em tempo real.

The film is about daily life, repetition and tedium. Connecting the everyday life to the circular shape, with vague beginnings/endings. Between indoors and outdoors, the short captures and documents rituals from everyday life, in a home environment and in familiar places using super 8mm films – a medium that is used to record homemade films, where the process of recording and processing involves repetitions of circular movements.

This work is initially made to be played in live double projection of the 8mm films in which one frame is more dominant than the other. The two images interact with each other differently every time when played live.



### **OMNIA SEHAM SABRY**

Omnia Sabry se interessa por explorar a linguagem, abordando superfícies como corpos arquivísticos, lugares de memória e aprendizagem, tempo e cotidiano. A prática voltada para a pesquisa de Omnia concentra-se nas superfícies fotossensíveis e suas materialidades, as políticas e estéticas da feitura de imagens, química verde, e as interações de superfícies fotossensíveis para além da intervenção humana no processo de documentação ou observação.

Omnia Sabry is interested in exploring language, addressing surfaces as archival bodies, sites of memory, learning, time and everyday life. Omnia's research-based practice focuses on light-sensitive surfaces and their materiality, the politics and aesthetics of image-making, green chemistry, and the interactions of light-sensitive surfaces beyond human inputs in the process of documentation or witnessing.



## **BEFORE I FORGET**

### **ANTES QUE EU ME ESQUEÇA**

**Egito, 2018, 31'**

**Diretora Director** Mariam Mekiwi

**Contato Contact** [mariam.mekiwi@gmail.com](mailto:mariam.mekiwi@gmail.com)

Uma história de ficção científica ambientada em uma região costeira irreconhecível, entre terra e mar, acima e abaixo da água. El Captain desaparece; um dos seus discípulos viaja ao oceano para cortar o cabo da internet, o nível da água está subindo, uma mulher anfíbia aparece na margem procurando por sua mãe, e as memórias de duas mulheres em um ala se conectam. O cientista Dr. Sharaf está tentando unir todos eles – os membros de uma sociedade secreta de anfíbios – em uma tentativa de salvar o mundo.

A science-fiction story set in an indistinct coastal region, between land and sea, above and below water. El Captain disappears. One of his disciples takes a journey in the ocean to cut off the internet cable, the water level is rising, an amphibian woman appears at the shore looking for her mother, and the memories of two women in a ward intertwine. Scientist Dr. Sharaf is trying to congregate all of them—members of the secret society of amphibians—in an attempt to save the world.





### **MARIAM MEKIWI**

Mariam Mekiwi é uma montadora e cineasta da Alexandria e atualmente mora em Berlim, onde é pesquisadora associada da Faculdade de Artes e Ciências da Universidade de Artes de Berlim (UdK) com o projeto do filme de longa-metragem *El Markebb EL OMM – mothership*. Completou seu mestrado em Belas Artes na Universidade de Artes de Hamburgo (HfBk) em 2017. Seu filme de ficção *Abl ma ansa – Antes que eu me esqueça* estreou no Festival de Berlim em 2019 e foi nomeado para o prêmio *FIRTS STEPS* no mesmo ano. O trabalho dela circulou por vários festivais de cinema e centros artísticos como a plataforma de filme Sharjah, o Festival Internacional de Curtas de Oberhausen, *Contemporary Image Collective (CIC)* no Cairo, o Festival de Cinema Independente de Haifa, o *Museu für Kunst und Gewerbe* de Hamburgo, dentre outros.

Mariam Mekiwi is a film editor and filmmaker from Alexandria and currently based in Berlin, where she is an associate fellow of the Graduate School of Arts and Sciences at the University of the Arts in Berlin UdK with her feature film project *EL Markebba EL OMM - mothership*. She completed her MFA at the University of the Arts in Hamburg HfBk in 2017. Her fiction film *Abl ma ansa - Before I forget* premiered at the Berlinale in 2018 and was nominated to the FIRST STEPS AWARDS in the same year. Her work circulated in various film festivals and art venues like the Sharjah film platform, Oberhausen film festival, Contemporary Image Collective Cairo CIC, Haifa Independent film festival, Hamburger Museum für Kunst und Gewerbe among others.



**KAMA FISSAMAA', KATHALIKA ALA AL-ARD**

**AS ABOVE, SO BELOW**

**TANTO ACIMA, QUANTO ABAIXO**

**Líbano, 2020, 70'**

**Diretora Director** Sarah Francis

**Contato Contact** sarahfrancisfilms@gmail.com, rit@mecfilm.de

Em uma paisagem deserta, um grupo de pessoas perambula em torno de um conjunto de balanços como seu único assento; como se estivessem mapeando, explorando, reorganizando o território aberto em que se encontram. Conforme se movem, mudanças na paisagem sonora fazem com que atravessem geografias virtualmente. No céu, um satélite parecido com a Lua paira sobre suas cabeças, acompanhando-os como um presságio. A Lua, outrora símbolo de tempos cíclicos, mitos e recomeços, agora é o satélite à espera de ser conquistado e colonizado. Realidade e fantasia se entrelaçam em uma busca existencial. Um recomeço é realmente possível? Tanto acima, quanto abaixo.

A group of people roams in a bare landscape around a set of swings as their only settlement, as if mapping, exploring, reorganizing the open territory they are in. As they move, changes in soundscapes make them virtually cross geographies. In the sky, a moon-like satellite roves above their heads, following them like an omen. The moon, once symbolizing cyclical times, myths and new beginnings, is now the satellite waiting to be conquered and colonized. Reality and fantasy intertwine in an existential quest. Is a new beginning really possible? As below, so above.



### SARAH FRANCIS

Sarah Francis cresceu e estudou em Beirute. Em 2005, seu curta-metragem de conclusão de curso, *Interferences*, ganhou a competição de filmes estudantis no Festival de Cinema Europeu. Neste primeiro projeto, a cidade de Beirute já era um tema presente. Participou de vários seminários internacionais e, desde 2006, trabalha como diretora *freelance* para várias produtoras audiovisuais. O primeiro longa-metragem e documentário *Birds of September* (2013), o qual dirigiu e produziu, estreou na competição principal do CPH:DOX e, desde então, foi exibido em mais de 30 festivais internacionais e museus [*Art of the real*, Lincoln Center (Nova Iorque), Museu *Stedelijk* (Holanda), DOXA (Canadá), etc.], recebendo muitos prêmios. *Tanto acima, quanto abaixo* é seu segundo filme e estreou no Fórum do Festival de Berlim de 2020. Atualmente, ela está desenvolvendo seu primeiro projeto narrativo.

Sarah Faris grew up and studied in Beirut. In 2005, her graduation short movie *Interferences* won the students film competition at the European Film Festival. In this very first project, the theme of Beirut city was already present. She participated in several international workshops. Since 2006, she has been working as a freelance director for several production companies. Her first feature film and documentary *Birds of September* (2013), which she directed and produced, premiered in the CPH:DOX main competition. The film was then screened in over 30 international festivals and museums (*Art of the real*, Lincoln Center (NYC), *Stedelijk* Museum (NL), DOXA (ca.) etc... ) and won several awards. *As Above so below* is her second feature film and it premiered at the Berlinale Forum 2020. She is currently developing her first narrative project.



## **SUBMARINE**

### **SUBMARINO**

**Líbano, 2016, 21'**

**Diretora Director** Mounia Akl

**Contacto Contact** [mounia.akl@gmail.com](mailto:mounia.akl@gmail.com)

Sob a ameaça iminente da crise do lixo no Líbano, Hala, uma criança feroz dentro de uma mulher, é a única a recusar a evacuação, agarrando-se ao que sobrar do lar.

Under the imminent threat of Lebanon's garbage crisis, Hala, a wild child inside of a woman, is the only one to refuse evacuation, clinging to whatever remains of home.



### **MOUNIA AKL**

Mounia Akl é uma diretora e escritora que vive entre Beirute e Nova Iorque. Possui graduação em Arquitetura pela ALBA, no Líbano, e mestrado em direção pela Universidade Columbia, em Nova Iorque. Seu curta-metragem, *Submarine*, esteve na Seleção Oficial do 69º Festival de Cannes. Depois de *Submarine*, Mounia foi escolhida pela Quinzena dos Realizadores para representar o Líbano no 70º Festival de Cannes como parte do projeto *Factory Líbano*. Atualmente, está desenvolvendo novos projetos, para TV e cinema, sendo um deles seu segundo longa, *Love at last sight*, que se passa nos Estados Unidos.

Mounia Akl is a Lebanese director and writer living between Beirut and New York. Mounia holds a bachelor's degree in Architecture from ALBA, Lebanon and a MFA in Directing from Columbia University, New York. Her short film, *Submarine*, was in the Official Selection of the 69th Cannes Film Festival. After *Submarine*, Mounia was chosen by the Directors' Fortnight to represent Lebanon at the 70th Cannes Film festival as part of the Factory project (Lebanon). Mounia is currently developing new projects, in TV and Film, one of which being her second feature film, *Love at last sight*, set in the US.

A dark blue night sky with various celestial objects. In the upper half, there are several planets and moons, some showing a reddish-orange glow. A large, bright, glowing ringed planet is prominent in the lower left. Several shooting stars with long, thin trails are visible in the lower right. The background is a gradient from dark blue at the top to a lighter blue at the bottom.

# ANDRÔMEDA

*ANDROMEDA*

Dias  
sagrados



.... Um sentimento  
maior que o amor



.... Carta para  
um amigo



.... Quando coisas  
ocorrem



O Protesto  
Silencioso:  
Jerusalém 1929



.... Você já matou  
um urso - Ou  
Tornando-se Jamila



## CONSTELAÇÃO ANDRÔMEDA

O olhar penetrante de Jamila. Você já viveu o que eu vivi? Já se sacrificou em prol de uma revolução, de uma revolta armada? Ou já se viu em uma situação em que *ou* você sacrifica seu trabalho *ou* sua família?

Ouvimos as correntes sendo quebradas lá em 1929. Dessa vez sem Perseu para salvá-las – as próprias Andrômedas encarando Cetus. Abraçando o “sentimento maior que o amor”, esses filmes encaram os monstros das guerras, da modernidade, da misoginia e do capital sem se entregar para “um herói”. Filmes que não aceitaram seus “funerais sem cadáver”, como Manílio descreve;<sup>1</sup> filmes que buscam cooperação e fortalecimento pelo coletivo, assim como as alcíones e as nereidas estiveram ao lado da princesa.

Andrômeda são “as Marias, Mahins, Marielles, Malês” do hino da Mangueira. É a subversão do conto do opressor, as correntes não precisam de um messias para destravá-las.

---

<sup>1</sup> Cf. Manílio. In: FERNANDES, Marcelo Vieira. *Astronômicas, Manílio* - Tradução, introdução e notas. 2006. 289 f. Dissertação (Mestrado em Letras Clássicas) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. USP, São Paulo, 2006. p. 235.



## ANDROMEDA CONSTELLATION

Jamila’s penetrating gaze. Have you ever gone through what I have? Have you ever sacrificed yourself for the sake of a revolution, of an armed uprising? Or else, have you ever found yourself in a place where you sacrifice either your job or your family?

We heard the chains breaking back in 1929. This time with no Perseus to save them – the Andromedas themselves staring Cetus. Embracing the “greater than love feeling” these films face wars, modernity, misogyny, and capital monsters without surrendering to “a hero”. Films that refused their “funerals without a corpse”, as Manílio puts it (p. 235);<sup>1</sup> films that seek cooperation and empowerment through the collective, just as the Alcyones and Nereids had stood by the princess.

Andromeda is the “*Marias, Mahins, Marielles, malês*”<sup>2</sup> from the Mangureira Samba School anthem. They are the subversion of the oppressor’s tale; the chains do not require a messiah to unlock them.

---

<sup>1</sup> Cf. Manílio. In: FERNANDES, Marcelo Vieira. *Astronômicas, Manílio - Tradução, introdução e notas*. 2006. 289 f. Dissertação (Mestrado em Letras Clássicas) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. USP, São Paulo, 2006. p. 235.

<sup>2</sup> [T.N.] A verse from the Mangureira Samba School 2019 samba-enredo song. “Marias” refers to Maria Felipa de Oliveira, a descendant of slavery who led the resistance against the Portuguese in Bahia, in 1822; “Mahins” refers to Luísa Mahin, an enslaved woman who would have played a role in the Malê Revolt, in 1835; Luísa is mother to writer Luiz Gama. Lastly, “Marielles” refers to Marielle Franco, a Brazilian politician assassinated in 2018, while “malês” refers to the denomination given to enslaved African Muslim individuals. In 1835, they led the Malê Revolt in Bahia.



**:AL-MUTHAHARAH ASSAMITAH: AL-QUDS SANAT 1929**

**THE SILENT PROTEST: 1929 JERUSALEM**

**O PROTESTO SILENCIOSO: 1929 JERUSALÉM**

**Palestina, 2019, 20'**

**Diretora Director** Mahasen Nasser-Eldin

**Contato Contact** mahasen7@yahoo.com

No dia 26 de outubro de 1929, aproximadamente 300 mulheres palestinas de todo o país se reuniram em Jerusalém para inaugurar seu movimento feminino. Foi isso que aconteceu naquele dia!

On October 26th 1929 approximately 300 Palestinian women from all over the country converged onto Jerusalem to inaugurate their women's movement. This is what happened on that day!



### **MAHASEN NASSER-ELDIN**

Mahasen Nasser-Eldin é uma diretora natural de Jerusalém. Seus filmes contam as histórias de resistência na Palestina nos anos antes e depois da Nakba. Mahasen se graduou na Universidade Georgetown em Washington, D.C, com mestrado em Estudos Árabes. Ela também possui um título de mestre em Realização Cinematográfica pela Faculdade Goldsmith, em Londres. Atualmente, ensina produção cinematográfica e estudos fílmicos na Faculdade de Artes e Cultura da Universidade Dar al-Kalina em Belém.

Mahasen Nasser-Eldin is a Jerusalem born director. Her films tell stories of resistance and resilience in pre and post Nakba Palestine. Mahasen graduated from Georgetown University in Washington D.C with a Masters in Arab Studies. She also holds a Master's degree in filmmaking from Goldsmith's College, London. Mahasen currently teaches Film Production and Film Studies at the Dar al-Kalima University College of Arts and Culture in Bethlehem.



## HAVE YOU EVER KILLED A BEAR - OR BECOMING JAMILA

### VOCÊ JÁ MATOU UM URSO - OU TORNANDO-SE JAMILA

Egito, Líbano, 2013/2014, 25'

**Diretora Director** Marwa Arsanios

**Contato Contact** [sophie@mor-charpentier.com](mailto:sophie@mor-charpentier.com), [contact@mor-charpentier.com](mailto:contact@mor-charpentier.com)

*Você já matou um urso - Ou tornando-se Jamila* é um vídeo feito depois de uma performance cujo ponto inicial é um inquérito sobre Jamila Bouhired, a defensora argelina pela liberdade. A pesquisa foca nas diferentes representações de Jamila no cinema, e na assimilação e promoção dela durante os anos 60 e 70 na revista egípcia *Al-Hilal* [*A crescente*] que foi um importante periódico na cultura árabe. A performance procura observar a história dos projetos egípcios socialistas, as guerras argelinas anticoloniais e o modo através do qual tais ações promoveram e marginalizaram projetos feministas. De fato, a clara divisão de gênero usada para marginalizar mulheres da esfera pública foi sobrepujada, por um momento, durante a guerra de independência argelina, com Jamila se tornando seu ícone.

Os projetos trazem a questão do que significa exercer o papel de lutadora pela liberdade? O que significa se tornar um ícone? Entre exercer um papel e projetos políticos, como a constituição do sujeito atende-ajuda certos propósitos políticos?

*Have You Ever Killed a Bear—or Becoming Jamila* is a video made after a performance whose starting point is an inquiry into Jamila Bouhired, the Algerian freedom fighter. The research focuses on the different representations of Jamila in film, and her assimilation and promotion during the 1960's and 1970's in the Egyptian magazine *Al-Hilal* [the crescent], which used to be a major Arab cultural magazine. The performance attempts to look at the history of the Egyptian socialist projects, the Algerian anti-colonial wars, and the way

such actions have promoted and marginalized feminist projects. Indeed, the clear gender division used to marginalize women from the public sphere was overcome for a short moment during the Algerian war of independence—Jamila becoming its icon.

The project raises the issue of what it means to play the role of the freedom fighter? What does it mean to become an icon? Between role playing and political projects, how does the constitution of the subject serve certain political purposes?



### **MARWA ARSANIOS**

Marwa Arsanios é uma artista, cineasta e pesquisadora que repensa as políticas da metade do século 20 a partir de uma perspectiva contemporânea, com um foco particular nas relações de gênero, no urbanismo e na industrialização. Ela recebeu o Prêmio Especial do *Future Generation Art Prize* da Fundação Victor Pinchuck (2012), e foi nomeada para o Prêmio de Arte Paulo Cunha e Silva (2017) e para o Prêmio da Fundação Han Nefkens (2014). Também foi membro da *Akademie Schloss Solitude*, Stuttgart, Alemanha (2014) e da *Tokyo Wonder Site, Tokyo Arts and Space* (2010). Além disso, é cofundadora do Projeto de Pesquisa *98 weeks*.

Marwa Arsanios is an artist, filmmaker and researcher who reconsiders politics of the mid-twentieth century from a contemporary perspective, with a particular focus on gender relations, urbanism and industrialisation. She approaches research collaboratively and seeks to work across disciplines. She was awarded the Special Prize of the *Pinchuk Future Generation Art Prize* (2012) and nominated for the Paulo Cunha e Silva Art Prize (2017) and nominated for the Han Nefkens Foundation award in (2014). She was also a fellow at *Akademie Schloss Solitude*, Stuttgart, Germany (2014) and *Tokyo Wonder Site, Tokyo Arts and Space* (2010). She is the co-founder of *98 weeks* Research Project.



## **HOLY DAYS**

### **DIAS SAGRADOS**

**Argélia, França, 2019, 40'**

**Diretora Director** Narimane Mari

**Contato Contact** narimanemari@gmail.com

“Um homem cava sua própria cova e, como que para impedi-lo, os elementos e seres vibram”. Assim é a – bem sóbria – sinopse dada por Narimane Mari. Podemos avaliar que o objetivo é documentar na própria tela nada menos do que o arco completo das existências: desde o destino da morte até os movimentos do nascimento, entrelaçados uns aos outros, não seria um estraga-prazeres dizer que o todo é, claramente, unido por luxúria e amor. Com uma magia simples e uma visível fé no poder de um cinema sem recursos, como no trabalho de Giotto, nós todos somos salvos, incluindo os espectadores. (Jean-Pierre Rehm, Fid Marseille 2019)

“A man digs his own grave and, and as though to keep him from it, the elements and beings quiver.” Such is the—ever so sober—synopsis provided by Narimane Mari. We can assess that the point is to record on the very screen no less than the entirety of lifespans: from the deadly outcome to the movements of birth, the former intertwined with the latter and, it would be no spoiler to say, the whole obviously tied by desire or love. With simple magic, and obvious faith in the power of a cinema without resources: like in Giotto’s work, we are all saved, including viewers. (Jean-Pierre Rehm, Fid Marseille 2019)



### **NARIMANE MARI**

Narimane Mari (Argélia, 1969) começou sua carreira cinematográfica em 2001 produzindo filmes. Desde 2006, produz para a empresa Centrale Électrique, da qual é uma das fundadoras. Em 2007, ela realizou seu primeiro curta-metragem, *Prologue*, sobre o artista Michel Haas. Depois, dirigiu *Scholars in the Land of Islam* (2011), noventa episódios de animação para a televisão nacional argelina. *Bloody Beans* (2013), seu primeiro filme de ficção, foi selecionado em mais de 50 festivais de cinema e recebeu o *Grand Prix* no FID Marseille. O segundo filme de Mari, o documentário *Les fort des fous* (2017), teve sua estreia internacional em Locarno.

Narimane Mari (Algeria, 1969) began her film career in 2001 by producing films. Since 2006 she is a producer in the company Centrale Électrique, of which she is a founding member. In 2007 she made her first short film *Prologue*, about the artist Michel Haas. She then directed *Scholars in the Land of Islam* (2011), ninety episodes of animation for the Algerian national television. *Bloody Beans* (2013), her first fiction film, was selected at more than 50 film festivals and received the Grand Prix at FID Marseille. Mari's second feature, the documentary *Les fort des fous* (2017) had its world premiere in Locarno.



**LETTER TO A FRIEND**

**CARTA PARA UM AMIGO**

**Palestina, 2019, 43'**

**Diretora Director** Emily Jacir

**Contato Contact** [ejacir@protonmail.com](mailto:ejacir@protonmail.com)

Um amigo próximo recebe o pedido para que inicie uma investigação antes que o inevitável ocorra. Interligando imagens, texturas, movimentos, traços e sons de mais de um século, *Carta para um amigo* reconta em mínimos detalhes uma casa e uma rua em Belém.

A close friend is asked to start an investigation before an inevitable act occurs. Interlacing images, textures, movements, traces, and sounds from over a century, *Letter to a friend* recounts in minute detail a home and a street in Bethlehem.





### EMILY JACIR

Emily Jacir mora no Mediterrâneo e é uma artista e cineasta que se preocupa, principalmente, com a transformação, as questões da tradução, a resistência e as narrativas históricas silenciadas. Seu trabalho investiga movimentos pessoais e coletivos através do espaço público e suas implicações na experiência física e social do espaço e tempo transmediterrâneo. Jacir construiu uma obra complexa e convincente através de uma diversa gama de suportes e metodologias que incluem a escavação de material histórico, gestos performáticos, e pesquisas aprofundadas. Ela recebeu muitos prêmios. Seus trabalhos foram apresentados por todo o mundo em mostras individuais e coletivas. É a diretora fundadora do *Dar Yusuf Nasri Jacir for Art and Research* em Belém.

Emily Jacir lives in the Mediterranean. She is an artist and filmmaker who is primarily concerned with transformation, questions of translation, resistance and silenced historical narratives. Her work investigates personal and collective movement through public space and its implications on the physical and social experience of transmediterranean space and time. Jacir has built a complex and compelling work through a diverse range of media and methodologies that include unearthing historical material, performative gestures, and in-depth research. She has won several awards. Her works have been shown all over the world in solo and group exhibitions. She is the Founding Director of *Dar Yusuf Nasri Jacir for Art and Research* in Bethlehem.



## **SHU'OUR AKBAR MIN EL HOB**

### **A FEELING GREATER THAN LOVE**

#### **UM SENTIMENTO MAIOR QUE O AMOR**

**Líbano, 2017, 93'**

**Diretora Director** Mary Jirmanus Saba

**Contacto Contact** [tricontinentalmedia@gmail.com](mailto:tricontinentalmedia@gmail.com)

Em sua estreia na direção, Mary Jirmanus Saba lida com uma revolução esquecida, salvando do esquecimento as greves reprimidas de forma sangrenta nas fábricas libanesas de cigarros e chocolates. Esses eventos dos anos 70 – que prometiam uma revolução popular e, com isso, a emancipação das mulheres – foram apagados da memória coletiva pelas guerras civis do país. Com um rico acervo de vídeos da tradição de cinema militante do Líbano, o filme reconstrói o espírito da revolta, questionando ao passado como podemos transformar o presente. Ganhador do prêmio dos críticos internacionais FIPRESCI no Fórum do Festival de Berlim em 2017.


In her directorial debut, Mary Jirmanus Saba deals with a forgotten revolution, saving from oblivion bloodily suppressed strikes at Lebanese tobacco and chocolate factories. These events from the 1970s, which held the promise of a popular revolution and, with it, of women's emancipation were erased from collective memory by the country's civil wars. Rich in archival footage from Lebanon's militant cinema tradition, the film reconstructs the spirit of that revolt, asking of the past how we might transform the present. FIPRESCI International Critics Prize Winner at the 2017 Berlinale Forum.



### **MARY JIRMANUS SABA**

Mary Jirmanus Saba é uma geógrafa que usa o cinema e outras mídias para explorar as histórias desconhecidas do mundo árabe e além dele. Seu longa-metragem de estreia *A Feeling Greater Than Love* ganhou o Prêmio Internacional dos Críticos FIPRESCI em 2017 no Fórum do Festival Internacional de Cinema de Berlim. Seus novos filmes colaborativos operam na intersecção entre políticas do trabalho, feminismo e capital financeiro, com a aspiração de imaginar e criar novos horizontes políticos.

Mary Jirmanus Saba is a geographer who uses film and other media to explore unknown histories of the Arab world and beyond. Her debut feature *A Feeling Greater Than Love* won the FIPRESCI International Critics Prize at the 2017 Berlin International Film Festival Forum. Her new collaborative films work at the intersection of labor politics, feminism and finance capital, aspiring to imagine and create new political horizons.



My own home in ruins?

**WHEN THINGS OCCUR**

**QUANDO COISAS OCORREM**

**Palestina, Reino Unido, 2016, 28'**

**Diretora Director** Oraib Toukan

**Contato Contact** o.toukan@gmail.com

*Quando coisas ocorrem* entrelaça conversas do Skype com fotógrafos mediadores e motoristas situados em Gaza que estavam por trás das imagens que se espalharam, de tela em tela, durante a Guerra de 2014 no território. O filme sonda a face da tristeza e do luto – sua encarnação digital, transmissão e representação.

*When Things Occur* weaves together Skype conversations with Gaza-based photographers, fixers, and drivers who were behind specific images that diffused from screen to screen in the 2014 War on Gaza. The film probes the face of mourning and grief—its digital embodiment, transmission, and representation.



### **ORAIB TOUKAN**

Oraib Toukan nasceu em Boston em 1977 e foi criada na Jordânia, onde viveu a maior parte da sua vida. Tem diplomas interdisciplinares em Geografia e Sistemas de informação (Mestrado em Ciências) junto com Fotografia e Belas Artes (Mestrado em Artes). Em 2008, recebeu como prêmio uma bolsa integral de estudos do Jacob Javitz, e também das organizações MAWRED, da YATF (Fundo para Teatro Jovem Árabe) e da AFAC (Fundo Árabe para Arte e Cultura). Em 2009, fez uma residência artística em Delfina, Londres e, no mesmo ano, na *Artist Alliance* em Nova Iorque, onde vive desde 2007. Oraib Toukan trabalha com mídia em fotografia, vídeo, texto e instalação, usando, com frequência, a política e questões atuais como material de base.

Oraib Toukan was born in Boston in 1977 and was raised in Jordan, where she has lived most of her life. She holds interdisciplinary degrees in Geography and Information Systems (MSc) combined with Fine Arts and Photography (MFA). In 2008 she received a full two-year Fellowship Award from Jacob Javitz, as well as MAWRED, YATF, and AFAC. In 2009, she was an artist in residence at Delfina, London and was also artist in residence that same year at Artist Alliance in New York city, where she has been based since 2007. Oraib Toukan works across media in photography, video, text and installation, often using politics and current affairs as source material.



# SERPENTE

*SERPENS*

Parentes Selvagens



Quem tem  
..... medo de ideologia?  
(partes 1 e 2)

Impedimento em Cartum



..... Na Seca

Shahmaran



O projeto  
Adam Basma



Mãe daquele  
não nascido

## CONSTELAÇÃO SERPENTE

Corpos indesejados. Corpos que contêm o veneno e o antídoto. Corpos sinuosos. Não domesticáveis.

Esta sessão de filmes está sob a bênção da Serpente. Suas espirais novelam o Ofúco, que almeja se tornar mestre deste veneno. Serpente, símbolo frequente da traição, da malícia, e – olha só – seus mitos sempre envolvem mulheres.

Filmes que não tentam lidar com corpos, e, sim, *são* tais corpos. As peles das mulheres sudanesas sob os raios de sol num momento de contemplação, ou o corpo da diretora diante do espelho ao provar um acessório de um tio distante. Até mesmo corpos que não conseguem se adaptar às exigências sociais – ora permanecem independentes, porém solitários, como no caso de *Na Seca*, ora permanecem insatisfeitos e inquietos, como em *Mãe daquele não-nascido*.

Ofúco pode ser representado pelas diretoras desta sessão, elas manuseiam o veneno que amedronta o topo da escada social e produzem um antídoto que dói tanto quanto a picada. Usam da dialética nas suas artes para reforçar as diversas existências, assim como este Anguitenente:

“Aquele de nome Ofúco tenta apartar as grandes espirais da serpente, enquanto ela, torcendo o seu próprio, cinge o corpo dele; procura ele assim lhe desenrolar os nós e as costas sinuosas. Ela, porém, tornando sua mole cerviz, olha-o e volta, enquanto ele estende as mãos pelos frouxos anéis dela. Sempre haverá tal luta entre os dois, porque eles a equilibram com forças parelhas”<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Cf. Manílio. In: FERNANDES, Marcelo Vieira. *Astronômicas, Manílio* - Tradução, introdução e notas. 2006. 289 f. Dissertação (Mestrado em Letras Clássicas) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. USP, São Paulo, 2006. p. 58.



## SERPENS CONSTELLATION

Undesired bodies. Bodies containing the poison and the antidote. Sinuous bodies. Indomitable.

This program is under the blessing of Serpens. Its spirals weave the Ophiuchus, who longs to be the master of this poison. Serpens, a frequent symbol of treason, malice, and – lo and behold – its myths always involve women.

Films that do not attempt to deal with bodies, but rather *are* such bodies. The skin of Sudanese women under the sunbeams in a moment of contemplation, or the director's body trying on a distant uncle's belt in front of a mirror. Even bodies that fail to adjust to social standards – sometimes they remain independent, and yet they are lonely, as in *Drought*; sometimes they remain unsatisfied and restless, as in *Mother of the Unborn*.

The directors may represent Ophiuchus in this program; they handle the poison that frightens the top of the social ladder and produce an antidote that hurts just as much as the bite. They use dialectics in their arts to reinforce the distinct existences, just as this Anguitenens:

“The one who goes by Ophiuchus tries to break the great serpent spirals; while her, twisting herself, girdles his body; thus he seeks to untie the knots and her sinuous back. She, however, while turning her scruff, looks at him and returns, while he stretches his hands through her slack rings. There shall always be such struggle between them because they balance it with parallel forces”.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Cf. Manílio. In: FERNANDES, Marcelo Vieira. *Astronômicas, Manílio* - Tradução, introdução e Notas. 2006. 289 f. Dissertação (Mestrado em Letras Clássicas) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. USP, São Paulo, 2006. p. 58.



## **DROUGHT**

### **NA SECA**

**Líbano, Inglaterra, 2020, 15'**

**Diretora Director** Remi Itani

**Contato Contact** [itaniremi@gmail.com](mailto:itaniremi@gmail.com)

Carina é uma corretora de imóveis em Beirute que está com dificuldade em conseguir clientes interessados em olhar apartamentos. Ela perambula pelos lugares vazios que refletem sua existência mundana. Uma noite, Carina decide levar um estranho para dentro de uma dessas casas vazias.

Carina is a real estate agent in Beirut who finds it hard to reach out to clients to view apartments. She roams the empty spaces that reflect her mundane existence. One night, Carina decides to bring a stranger to one of these empty houses.



### REMI ITANI

Remi Itani é diretora, produtora e professora universitária libanesa, diplomada com mérito no mestrado em realização cinematográfica da Escola de Cinema de Londres. Ela participou de inúmeras oficinas de escrita e direção, entre elas uma oficina de cinema com o aclamado diretor Werner Herzog e do *Torino Film Lab*. Com interesse em filmes centrados na questão da mulher, seu trabalho de ficção explora momentos transformadores do isolamento das mulheres através da criação de evocações indelévels de uma área psicológica e silenciosa entre o cotidiano e o inquietante. Seus filmes foram selecionados por mais de vinte festivais de cinema internacionais como o Festival Internacional do Filme Documentário de Amsterdã (IDFA), o Festival Internacional de Cinema de Toronto e o Festival Internacional de Cinema de Roterdã. A cineasta foi premiada com o prestigioso prêmio de residência Boghossian e trabalha, atualmente, no primeiro longa de ficção *In a Dream You Saw a Way to Survive and You Were Full of Joy*, financiado pelo Instituto de Cinema de Doha.

Remi Itani is a Lebanese film director, producer and University lecturer. She holds a degree in MA Filmmaking from London Film School, received with distinction. She has participated in numerous writing and directing workshops such as a workshop in filmmaking with the acclaimed director Werner Herzog and Torino Film Lab. Interested in woman-centred films, her fiction work explores transformative moments of women's isolation, by creating indelible evocations of a silent psychological inter-zone between the everyday and the uncanny. Her films have been selected for more than twenty international film festivals such as IDFA Documentary Film Festival, Toronto International Film Festival and International Film Festival Rotterdam. She has won the Boghossian prestigious residency award, and is currently working on her first feature fiction *In A Dream You Saw A Way To Survive And You were Full of Joy*, which has been granted by the Doha Film Institute Fund.



## **KHARTOUM OFFSIDE**

### **IMPEDIMENTO EM CARTUM**

**Sudão, Noruega, Dinamarca, França, 2019, 76'**

**Diretora Director** Marwa Zein

**Contato Contact** marwazeinfilm@gmail.com

Um grupo de jovens mulheres excepcionais joga futebol em Cartum, Sudão, onde mulheres não são encorajadas a jogar devido à sociedade patriarcal e ao sistema religioso corrupto que governou o país por décadas. Embora venham de uma “tribo inferior” e da classe desprivilegiada da sociedade nortenha de Cartum, elas são destemidas e se encontrarão rindo das suas lutas e, o mais importante, não aceitam um não como resposta. Então, encontram meios clandestinos de continuar jogando futebol, visto que desejam ser reconhecidas como a seleção nacional de futebol feminino do Sudão. A federação de futebol as negligencia, apesar dos fundos da FIFA para o desenvolvimento do futebol feminino no país. Como consequência, muitas jogadoras desistem, mas esse grupo marginalizado não perde a esperança. Quando as eleições federais chegam, elas esperam uma mudança. Uma mudança em todo o sistema.

A group of exceptional young ladies plays football in Khartoum, Sudan, where women are not encouraged to be a player due to the patriarchal society and the religious corrupted system that ruled Sudan for decades. Although they come from an “inferior” tribe and from the lower class of Khartoum’s Northern society, they are fearless and you will find them laughing at their struggle and, most importantly, they do not take no for an answer. So, they find underground ways to continue playing football, as they want to be recognized as Sudan women’s national football team. The federation of football

neglects them despite FIFA's development funds for women's football there. As a result, many other players quit football but this marginalized group does not lose hope. When federation elections take place, they hope for a change; A change for the whole system.



### **MARWA ZEIN**

Ganhadora do Prêmio Nubian (Afro-árabe), Marwa Zein é diretora, roteirista e produtora dos aclamados trabalhos: *Khartoum Offside*, seu filme de estreia, e os curtas-metragem *A game* e *One Week, Two Days*. *Khartoum Offside* recebeu vários prêmios e estreou mundialmente no Fórum do Festival de Berlim em 2019 e foi oficialmente selecionado em festivais internacionais de prestígio. Trabalhou como assistente de direção para muitos renomados diretores egípcios. Também trabalhou como curadora do Festival de Cinema Independente do Sudão, entre 2014 e 2017. Em 2017, fundou sua própria produtora (*ORE Productions*) em Cartum, no Sudão.

Award-winning Nubian (Afro-Arab) film director, screenwriter and producer for her acclaimed debut *Khartoum Offside* and the acclaimed fiction short films *A game* and *One week, Two days*. *Khartoum Offside* has won numerous awards. The film had its World Premiere at Berlinale Forum 2019 and was officially selected in the most prestigious international festivals. She worked as assistant director for many acclaimed Egyptian directors and worked as a festival programmer for Sudan Independent Film Festival between 2014 and 2017. She established her own production company 'ORE Productions' in 2017 based in Khartoum, Sudan.



**UM GHAYEB**

**MOTHER OF THE UNBORN**

**MÃE DAQUELE NÃO NASCIDO**

**Egito, 2014, 84'**

**Diretora Director** Nadine Salib

**Contacto Contact** [nadine.salib84@gmail.com](mailto:nadine.salib84@gmail.com)

Em um canto esquecido do Egito vive Hanan, que há 12 anos tem ansiado por um filho. Ela não tem opção a não ser viver na periferia de sua comunidade. Hanan paira entre um sonho que está, aos poucos, escapando e a sua luta para encontrar um lugar a que pertença. Será que o sonho dela se realizará? Caso ele se realize, será capaz de sanar suas questões acerca da felicidade, ou felicidade é só uma ilusão?

In a forgotten corner of Egypt lives Hanan, a woman who has been yearning to have a child for 12 years. Hanan has no option but to live on the fringe of her community. She lingers between a dream that is slowly slipping away and her struggle to find a place where she belongs. Will her dream ever come true? And if it does, will this answer her questions around happiness, or happiness is just an illusion?



### **NADINE SALIB**

Nadine Salib é uma realizadora e roteirista egípcia. Estudou realização cinematográfica no IAMS. Começou a carreira como assistente de direção em filmes de longa-metragem como *In the Last Days of the City*, dirigido por Tamer El Said. Seu primeiro curta-metragem, *Dawn*, ganhou um prêmio no Festival de Cinema de Bagdá em 2012. O seu primeiro documentário, *Um Ghayeb* (Mãe daquele não nascido), lançado em 2014, ganhou o prêmio FIPRESCI de melhor documentário no Festival de Cinema de Abu Dhabi e o prêmio especial do júri da competitiva de filmes estreantes do Festival Internacional do Filme Documentário de Amsterdã (IDFA). *Um Ghayeb* também ganhou o prêmio de melhor documentário no Festival Afrycam na Polônia, em 2016, e o primeiro prêmio por melhor documentário no Festival de Mizna nos Estados Unidos.

Nadine Salib is an Egyptian film director and writer. She studied film directing at the IAMS. She started her career as an assistant director in feature films such as *In the Last Days of the City*, directed by Tamer El Said. Her first short film *Dawn* won a prize at Baghdad Film Festival 2012. Her first feature length documentary *Um Ghayeb* (*Mother of the Unborn*), released in 2014, won the FIPRESCI for Best Documentary at Abu Dhabi Film Festival and the Special Jury Prize in the first appearance competition at IDFA. *Um Ghayeb* was also awarded as Best Documentary at Afrycam Festival in Poland 2016 and has won the 1st prize for Best Documentary in Mizna twin cities festival in USA.



## **SHAHMARAN**

**Escócia, Reino Unido, 2020, 8'**

**Diretora Director** Elodie Baldwin

**Contacto Contact** [elodie.baldwin@hotmail.co.uk](mailto:elodie.baldwin@hotmail.co.uk)

*Shahmaran* explora o tema da feminilidade monstruosa que surgiu de um interesse em Medusa e suas representações ao longo da história. Eu queria explorar minha origem como uma mulher metade iraquiana e me deparei com o mito de Shahmaran do Oriente Médio, uma criatura metade cobra, metade mulher. A história tem diferentes versões e, frequentemente, é contada de pessoa para pessoa de diversas maneiras dependendo da região do Oriente Médio. Shahmaran é usada tradicionalmente como imagem em jóias e pinturas penduradas nas casas das pessoas, por acreditarem que a imagem dela protege a casa dos males. Eu queria usar essa ideia do mito que se espalha de boca em boca e o fato de que não existe muita coisa sobre Shahmaran como uma oportunidade para inserir aspectos da minha própria imaginação e “fatos” dentro desse mito, e manter viva uma história que está morrendo.

*Shahmaran* explores this theme of monstrous femininity, which stemmed from an interest in Medusa and her representations throughout history. I wanted to explore my heritage of being a half Iraqi woman and came across the Middle Eastern myth of Shahmaran, a half-snake, half-woman creature. The story has many different renditions and is often told differently from person to person and depending on which region in the Middle East. Shahmaran is traditionally used in imagery such as jewellery and paintings hung in people's houses, as they believe that her image protects their home from evil. I wanted to take this idea of myth spreading by word of mouth and the fact there is not much about



Shahmaran as an opportunity to insert my own imagination and “facts” into this myth and also keeping alive a dying story.



### **ELODIE BALDWIN**

Minha prática foca no assombroso espectro do feminino dentro das teorias freudianas, em especial, o ensaio “O inquietante”. Usando filme e objeto – ressuscitando a inquietante identidade feminina –, eu crio curtas-metragens que propõem colocar o espectro feminino na linha de frente do meu trabalho e desafio a identidade histórica da feminilidade representada no cinema. Sempre me interessei pelo surreal e pelo onírico e representá-los através do ato de narrar como um veículo para impulsionar a narrativa inquietante.

Formação: Graduação em Prática Artística Contemporâneas (Imagem em Movimento) com honra na Escola de Arte de Gray, Universidade Robert Gordon em Aberdeen, Escócia; Certificado Nacional em Arte e Design e Certificado Nacional Superior em Práticas Artísticas Contemporâneas, na Faculdade de West Lothian em Livingston (2014-2016).

My practice focuses on the haunting female spectre within Freudian theories, particularly in his essay *The Uncanny*. Using film and object—making this uncanny feminine identity resurrect—I create short films that set out to place the feminine spectre in the forefront of my work and challenge the historical identity of femininity represented in cinema. I have always been drawn to the surreal and to the dreamlike, and also to represent this through storytelling as a vehicle to push the uncanny narrative.

Education: BA(Hons) Contemporary Art Practice (Moving Image), Gray’s School of Art, Robert Gordon University, Aberdeen (2016-2020); NC Art & Design / HNC Contemporary Art Practice, West Lothian College, Livingston (2014 - 2016)



## ةمسبب مدآ عورشتم

**THE ADAM BASMA PROJECT**

**O PROJETO ADAM BASMA**

**Líbano, República Tcheca, 2020, 15'**

**Diretora Director** Leila Basma

**Contacto Contact** leilabasma94@gmail.com

Meu tio deixou o Líbano para se tornar um dançarino do ventre quando ainda era um adolescente. Crescendo somente com o que ele deixou para trás, tenho me perguntado a vida inteira quem realmente é Adam.

My uncle left Lebanon to become a bellydancer when he was just a teenager. Growing up with only what he had left behind, I've been wondering my whole life who Adam truly is.

If he answers, what would I say?  
And if he doesn't answer...



### LEILA BASMA

Leila Basma é uma cineasta de Tiro, Líbano. Possui graduação em Artes Audiovisuais pela IESAV em Beirute e atualmente mora em Praga, onde realiza mestrado em direção cinematográfica pela FAMU. Através do seu trabalho, tenta investigar temáticas como o amadurecimento, a exploração de si e a identidade. Atualmente, está desenvolvendo seu próximo curta-metragem *Sea Salt* e o primeiro longa documentário *Dance With Me* com a About Productions.

Leila is a filmmaker from Tyre, Lebanon. She holds a BA in Audiovisual Arts from IESAV in Beirut and she is currently based in Prague pursuing an MFA in Film Directing at FAMU. Through her work, she tries to explore the themes of coming-of-age, self-exploration and identity. She is currently developing her next short film *Sea Salt* and her first feature documentary *Dance with Me* with About Productions.



## **WHO IS AFRAID OF IDEOLOGY? PART I & II**

### **QUEM TEM MEDO DE IDEOLOGIA? PARTE I E PARTE II**

**Líbano, Curdistão, Síria, 2017/2019, Part I: 18' - Part II: 39'**

**Diretora Director** Marwa Arsanios

**Contato Contact** [sophie@mor-charpentier.com](mailto:sophie@mor-charpentier.com), [contact@mor-charpentier.com](mailto:contact@mor-charpentier.com)

*Quem tem medo de ideologia?* gira em torno de questões sobre ecologia, feminismo, organização social, guerra e lutas econômicas.

Na primeira parte, nas montanhas do Curdistão, a guerrilha liderada pelas mulheres curdas nos leva a pensar o espaço, a vegetação, a sobrevivência e as batalhas econômicas.

Em seguida, a parte II se passa em Jinwar, literalmente o “lugar das mulheres”, uma vila construída em uma cooperativa, para o uso exclusivo de mulheres. Essas estratégias promovem a autogestão, a criação e a transmissão de conhecimento.

*Who is Afraid of Ideology?* revolves around questions of ecology, feminism, social organization, war and economics struggle.

The first Part, in the mountains of Kurdistan, the guerrilla led by Kurdish women leads us to consider space, plants, survival and economic battles.

Then Part II takes place in Jinwar, literally the “place of women”, a village built for the exclusive use of women and in a cooperative. These strategies bring about self-governance, the creation and transmission of knowledge.



The land itself is not so damaged



### **MARWA ARSANIOS**

Marwa Arsanios é uma artista, cineasta e pesquisadora que repensa as políticas da metade do século 20 a partir de uma perspectiva contemporânea, com um foco particular nas relações de gênero, no urbanismo e na industrialização. Possui uma abordagem coletiva em sua pesquisa e procura transitar entre as disciplinas. Ela recebeu o Prêmio Especial do *Future Generation Art Prize* da Fundação Victor Pinchuck (2012), e foi nomeada para o Prêmio de Arte Paulo Cunha e Silva (2017) e para o Prêmio da Fundação Han Nefkens (2014). Também foi membro da *Akademie Schloss Solitude*, Stuttgart, Alemanha (2014) e da *Tokyo Wonder Site*, *Tokyo Arts and Space* (2010). Além disso, é cofundadora do Projeto de Pesquisa *98 weeks*.

Marwa Arsanios is an artist, filmmaker and researcher who reconsiders politics of the mid-twentieth century from a contemporary perspective, with a particular focus on gender relations, urbanism and industrialisation. She approaches research collaboratively and seeks to work across disciplines. She was awarded the Special Prize of the Pinchuk Future Generation Art Prize (2012) and nominated for the Paulo Cunha e Silva Art Prize (2017) and nominated for the Han Nefkens Foundation award in (2014) She was also a fellow at Akademie Schloss Solitude, Stuttgart, Germany (2014) and Tokyo Wonder Site, Tokyo Arts and Space (2010). She is the co-founder of 98weeks Research Project.



## WILD RELATIVES

### PARENTES SELVAGENS

**Líbano, Noruega, Alemanha, 2018, 66'**

**Diretora Director** Jumana Manna

**Contato Contact** [jumana.manna@gmail.com](mailto:jumana.manna@gmail.com)

No fundo da terra abaixo do pergelissolo ártico, sementes de todo o mundo são depositadas no Cofre Global de Sementes de Esválbarda para oferecer um depósito de segurança em caso de um desastre. *Parentes Selvagens* começa com um evento que provocou o interesse da mídia mundial: em 2012, um centro de pesquisa de agricultura internacional foi forçado a se realocar de Alepo para o Líbano devido à Revolução Síria que virou guerra, e começou um processo trabalhoso de plantação da sua coleção de sementes do depósito de segurança de Esválbarda. Acompanhando a jornada dessa transação de sementes entre o Ártico e o Líbano, uma série de encontros revela uma matrix de vidas humanas e não humanas entre esses dois lugares distantes da Terra. O filme captura a articulação entre essa iniciativa de grande escala internacional e sua implementação local no Vale de Bekaa no Líbano, empunhada sobretudo por jovens mulheres imigrantes. O ritmo meditativo vai, de maneira paciente, provocando tensões entre o Estado e o indivíduo, as abordagens industriais e orgânicas do armazenamento de sementes, as mudanças climáticas e a biodiversidade, que são observadas ao longo da jornada dessas sementes.

Deep in the earth beneath Arctic permafrost, seeds from all over the world are stored in the Svalbard Global Seed Vault to provide a backup should a disaster strike. *Wild Relatives* starts from an event that has sparked media interest worldwide: in 2012 an international agricultural research center was forced to relocate from Aleppo to Lebanon due to the

Syrian Revolution turned war, and began a laborious process of planting their seed collection from the Svalbard back-ups. Following the path of this transaction of seeds between the Arctic and Lebanon, a series of encounters unfold a matrix of human and non-human lives between these two distant spots of the earth. It captures the articulation between this large-scale international initiative and its local implementation in the Bekaa Valley of Lebanon, carried out primarily by young migrant women. The meditative pace patiently teases out tensions between state and individual, industrial and organic approaches to seed saving, climate change and biodiversity, witnessed through the journey of these seeds.



### **JUMANA MANNA**

Jumana Manna é uma artista visual que vive em Berlim. Em seus projetos recentes, ela usou o cinema e a escultura para recompor vários materiais de arquivo que se referem às narrativas históricas do Levante e do norte europeu, como geografias separadas e relacionáveis. Esses trabalhos exploraram os modos pelos quais as formas de poder econômico, político e interpessoal condicionam a vida arquitetônica, humana e vegetal. Manna possui um interesse particular nas rasuras que acompanham as práticas de preservação da modernidade. Seus projetos desafiam, por um lado, as construções binárias de uma tradição pura e imutável e, por outro lado, o acolhimento da inovação. Esse texto culmina com uma pesquisa realizada para seu próximo filme *Wild Relatives* (2018).

Jumana Manna is a visual artist living in Berlin. In recent projects, she has used film and sculpture to recompose various archival materials that pertain to historical narratives of the Levant and northern Europe, as separate and relational geographies. These works have explored the ways in which economic, political, and interpersonal forms of power condition architectural, human, and plant life. Manna has a particular interest in the erasures that accompany the preservation practices of modernity; her projects challenge the binary constructions of a pure and unchanging heritage on the one hand, and the embrace of innovation on the other. This text culminates out of research conducted towards her forthcoming film, *Wild Relatives* (2018).



# URSA MAIOR

*GREAT BEAR*





## CONSTELAÇÃO URSA MAIOR

Lina Al Abed parte à caça de uma incógnita familiar pela necessidade de reconhecimento de seu progenitor. O mesmo acontece com as irmãs separadas por fronteiras, uma delas é abandonada em um orfanato russo. Posteriormente, filha e mãe se caçam, se estranham pelo idioma e insistem em alguma conexão.

As Ursas se procuram e se afastam. Calisto, transformada em urso após se envolver com Zeus, é obrigada a abandonar seu filho Arcas recém-nascido. O filho se torna caçador e seus destinos se cruzam sem ter a possibilidade de afeto familiar: humano e animal, caçador e presa. Não é como Kawthar Younis com seu pai; está mais para a cadeia de desentendimentos na mesa de jantar, ou as imagens revisitadas por Reman Sadani em um momento de isolamento.

O mito termina com Zeus estilo Rosa que, impedida de deter o destino da morte, faz o que está ao seu alcance para um descanso eterno. Transforma corpos em ursos e os transporta de volta para o céu de origem.

Filmes que se aproximam e se conflitam com relações familiares.

## **GREAT BEAR CONSTELLATION**

Lina Al Abed goes on the hunt for a familiar incognito out of a need for acknowledging her progenitor. The same happens to the sisters separated by borders, one of whom is abandoned in a Russian orphanage. Afterward, the daughter and mother hunt each other down, are parted by the language, and insist on some connection.

The Bears seek and stray from each other. Callisto, transformed into a bear after her involvement with Zeus, is forced to abandon her newborn child, Arcas. Her son becomes a hunter, and their destinies cross with no possibility of family affection: human and animal, hunter and prey. It does not resemble Kawthar Younis and her father; it is closer to the chain of disagreements at the dinner table or the images revisited by Reman Sadani in a moment of isolation.

The myth ends with Zeus in the style of Rosa, who unable to stop the destiny of death, does what is in her power for eternal rest. It transforms bodies into bears and transports them back to their original sky.

Films that both are close to and conflict with family relationships.



٢٠ - سبتمبر

## A PRESENT FROM THE PAST

### UM PRESENTE DO PASSADO

Egito, 2015, 80'

**Diretora Director** Kawthar Younis

**Contacto Contact** kawtharyounis@gmail.com

No seu aniversário de 75 anos, Mokhtar, um professor de cinema, recebe um presente inesperado de sua filha Kawthar, uma cineasta de vinte e poucos anos. Com duas passagens de avião para Roma, eles partem em busca do seu antigo amor perdido – Patrizia –, a mulher para quem ele prometeu voltar há 33 anos. Sem saber que está sendo filmado durante a viagem, as emoções naturais de Mokhtar são capturadas por sua filha com uma câmera escondida. Como *voyeurs* nessa busca pelo amor, mergulhamos nas vidas do pai e da filha, e nos altos e baixos que eles vivenciam durante a viagem.

Mokhtar, a film professor, receives an unexpected gift on his 75th birthday from his daughter Kawthar, a filmmaker in her early twenties. With two plane tickets to Rome, they set off in search of his long lost love—Patrizia—the woman he promised to return to thirty-three years ago. Unaware that he is being filmed throughout the trip, Mokhtar's raw emotions are captured by his daughter's hidden camera. As *voyeurs* to this quest for love, we are immersed in the lives of father and daughter, and the triumphs and tribulations they experience during their trip.



### **KAWTHAR YOUNIS**

Kawthar Younis é uma diretora egípcia. Seu pai foi professor de cinema no Instituto Superior de Cinema do Cairo, uma das escolas de cinema mais antigas do Oriente Médio. Na infância, Younis frequentava as aulas do pai e, quando chegou a adolescência, começou a acumular experiência em sets de filmagem. Aos 18 anos, Younis assumiu trabalhos em equipe remunerados, trabalhando para diretores egípcios renomados como Yousry Nasrallah e Amr Arafa. A partir daí, foi promovida para assistente de direção. Ao mesmo tempo, estudava cinema no Instituto Superior de Cinema do Cairo. Seu filme de formatura, *Um presente do passado* a impulsionou na cena cinematográfica de cinema local depois que o longa se tornou um sucesso reconhecido artisticamente.

Kawthar Younis is an egyptian director. Her father was a film professor at Cairo Higher Institute of Cinema, one of the oldest film schools in the Middle East. As a child, Younis would attend his lectures and, once she became a teenager, she started gaining experience on sets. When she turned 18, Younis took on paid crew jobs, working for outstanding Egyptian directors such as Yousry Nasrallah and Amr Arafa. She rose through the ranks to become an assistant director. At the same time, she was studying film at Cairo Higher Institute of Cinema. Her 2016 graduation film *A Present From The Past* propelled her into the local cinema scene after it became a breakout arthouse hit.



**خوذو عيني ...**

**BEST DAY EVER**

**QUE DIA!**

**Tunísia, França, 2018, 15'**

**Diretores Directors** Anissa Daoud, Aboozar Amini

**Contato Contact** daoud.anissa@gmail.com, aminifilm@hotmail.com

Uma família, uma tarde, um mal-entendido, quatro pontos de vista.

One family, one afternoon, one misunderstanding, four points of view.



### **ANISSA DAUD**

Anissa Daoud é filha de um tunisiano e de uma franco-italiana. Inicialmente atriz e autora, depois produtora e, mais recentemente, diretora, ela transita entre teatro e cinema realizando projetos com fortes conteúdos políticos. Depois de várias colaborações, estreou sua carreira como diretora com vários documentários em formato de curta-metragem que giram em torno do feminismo, questão temática muito cara para ela. Em 2018, codirigiu o curta-metragem *Que dia!* juntamente com o diretor afegão Aboozar Amini para a seção tunisiana do projeto *Factory* dentro da *Quinzena dos Realizadores* do Festival de Cannes. *O banho* é o seu segundo curta de ficção como diretora.

Anissa Daoud was born of a Tunisian father and a Franco-Italian mother. Initially an actress and author, then a producer and more recently a director, she navigates between theater and cinema engaging in projects with strong political content. After multiple collaborations, she debuted her career as a director with several documentaries in short format revolving around feminism, a subject matter close to her heart. In 2018, she was a co-director of the short film *Best Day Ever* with the Afghan director Aboozar Amini for the Tunisian Factory project of the Directors' Fortnight at Cannes Film Festival. *The Bath* is her second fiction short film as a director.



**IBRAHIM: A FATE TO DEFINE**

**IBRAHIM: UM DESTINO A SER TRAÇADO**

**Líbano, Palestina, Qatar, Dinamarca, Eslovênia, 2019, 75'**

**Diretora Director** Lina Al Abed

**Contato Contact** [info@idiomofilm.com](mailto:info@idiomofilm.com)

*IBRAHIM: Um destino a ser traçado* é um documentário pessoal que acompanha a busca da diretora na definição de sua identidade ao investigar as circunstâncias envolvendo o desaparecimento do seu pai, Ibrahim.

*IBRAHIM: A Fate to Define* is a personal documentary, following the director's quest to define her identity by tracing the circumstances surrounding the disappearance of her father, Ibrahim.





### **LINA AL ABED**

Lina Al Abed é uma cineasta palestina nascida em 1980, graduada pela Faculdade de Jornalismo da Universidade de Damasco. Seu projeto final de graduação foi um documentário sobre o autor sírio Mohamed Al-Maghout, transmitido no canal *Al-jazeera* em 2007. Seu primeiro curta-metragem documental, *Noor Alhuda*, foi produzido pelo canal *Al-Arabiya* e ganhou o prêmio do júri DOX-BOX como melhor documentário sírio em 2010. Ela produziu e dirigiu o documentário *Damascus, My First Kiss*, que estreou no *Dok Leipzig* e foi transmitido no canal Arte em 2013. *A Dream of Powerful Monsters*, seu segundo curta-metragem, ganhou o prêmio de melhor documentário no Festival do Curta-Metragem Árabe de Beirute em 2014.

Lina Al Abed is a Palestinian filmmaker born in 1980, and a graduate from the Faculty of journalism - Damascus University. Her graduation project was a documentary about a Syrian author Mohamed Al-Maghout, broadcasted on Al-jazeera channel in 2007. Her first short documentary *Noor Alhuda* was produced by Al-Arabiya channel and awarded with the DOX-BOX jury prize as the best Syrian documentary film in 2010. She produced and directed her feature documentary film *Damascus, My First Kiss*, which premiered in Doc Leipzig and was broadcasted on Arte in 2013. Her second short film, *A Dream of Powerful Monsters*, has won the award for Best Documentary Film in the Arab Short Festival in Beirut 2014.



## **MOUTHWASH**

### **LAVANDO A BOCA**

**Reino Unido, 2014, 19'**

**Diretora Director** Reman Sadani

**Contato Contact** [remansadani@outlook.com](mailto:remansadani@outlook.com)

No momento em que a cidade de Mosul estava sendo sitiada pelo ISIS em junho de 2014, Reman se encontra segurando a câmera de um celular *BlackBerry* perante o caos. Sem experiência prévia no cinema, sua filmagem pixelada documenta os primeiros dias da ocupação e reflete um pouco da urgência de um amor recém-descoberto pelo cinema. Na impossibilidade de poder se basear nas confusas narrativas públicas, ela escolhe narrar e dar sentido aos eventos políticos através das memórias de sua mãe sobre a cidade e das mensagens de áudio enviadas diariamente pelos seus primos de Mosul pelo WhatsApp. Ela logo percebe que não pode acompanhar a realidade esmagadora que a cerca e começa a recitar as falas “Não ouço o que estou escutando” para silenciar os sons de uma cidade morrendo.

At a moment when ISIS was seizing the city of Mosul in June 2014, Reman finds herself holding a BlackBerry camera phone in the face of chaos. With no previous experience in filmmaking, her pixelated footage documents the early days of the occupation, and reflects something of the urgency of a new found love for film. Unable to rely on the confused public narratives, she chooses to narrate and make sense of the political events through her mother's memories of the city, and the daily WhatsApp voice messages sent by her cousins from Mosul. She soon realises that she can not keep up with the crushing reality around her and finds herself reciting the lines “I do not hear what I hear” to mute the sounds of a dying city.



### REMAN SADANI

Reman Sadani (1995, Iêmen) é uma artista iraquiana vivendo em Londres e graduada pela Escola de Belas Artes Slade. É uma artista multidisciplinar com foco em cinema e imagens em movimento. Suas narrativas são frequentemente conduzidas pela busca por uma saída. O custo físico dessa busca constante se manifesta no espaço e na performance à medida que a negociação entre o indivíduo e o coletivo se desenrola. Exibições recentes e mostras coletivas incluem: Prêmio de Cinema Jerwood FVU, Jerwood Arts, Londres (2020), Festival de Cinema Independente Iraquiano, Londres (2020), *Whole Nine Yards* (2020), *Soundings, Raven Row*, Londres (2019), *A Night of Shorts*, SET, Londres (2018), *No Screening*, Galeria IMT, Londres (2015).

Reman Sadani (born in 1995, Yemen) is a London-based Iraqi artist and a graduate from the Slade School of Fine Art. She is a multidisciplinary artist focused on film and moving image. Her narratives are often driven by a search for an exit. The physical toll of this constant search manifests in space and performance as the negotiation between the individual and the collective plays out. Recent screenings and group exhibitions include: Jerwood FVU Film Awards, Jerwood Arts, London (2020), Independent Iraqi Film Festival, London (2020), *Whole Nine Yards* (2020), *Soundings, Raven Row*, London (2019), *A Night of Shorts*, SET, London (2018), *No Screening*, IMT Gallery, London (2015).



## **ROSA**

**EUA, 2020, 23'**

**Diretora Director** Suha Araj

**Contato Contact** suhamaria@gmail.com

Enquanto trabalha na floricultura de sua tia, Rosa leva o seu trabalho para o subsolo ao iniciar um negócio paralelo de despachar corpos não identificados para serem enterrados em seus países natais.

While working at her aunt's flower shop, Rosa takes her job underground when she begins a side business of shipping undocumented bodies to their home countries for burial.



### SUHA ARAJ

Suha Araj cria filmes que exploram o deslocamento das comunidades de imigrantes. Uma palestino-americana que cresceu em Ohio, Araj se tornou cineasta para refletir sobre as experiências árabes que, em sua opinião, não eram representadas nas telas. *The Cup Reader*, uma comédia filmada na Palestina, foi exibida no Festival de Cinema de Tribeca e ganhou o Prêmio de Cineasta Revelação no Festival Internacional de Cinema de Berkshire e no Festival Internacional de Cinema de Bagdá. Araj deu prosseguimento com o filme *Pioneer High*, sobre uma estudante de ensino médio palestina em 1969. Seu filme, *Rosa*, ganhou o Prêmio de Melhor Narrativa Curta e o Prêmio de curta-metragem Lionsgate/STARZ no Festival de Cinema BlackStar, e o Prêmio de Melhor Narrativa Curta no Festival de Cinema de Woodstock.

Suha Araj creates films that explore the displacement of immigrant communities. A Palestinian-American who grew up in Ohio, Araj became a filmmaker to reflect on the Arab experiences that she felt were not represented on screen. *The Cup Reader*, a comedy shot in Palestine, was screened at the Tribeca Film Festival and won the Next Great Filmmaker Award at the Berkshire International Film Festival and Baghdad International Film Festival. Araj followed up with *Pioneer High*, a film about a Palestinian high school student in 1969. Her film, *Rosa*, won the Best Short Narrative Award and the Lionsgate/STARZ Short Film Award at BlackStar Film Festival, and the Best Short Narrative Award at the Woodstock Film Festival.



**LE BAIN**

**THE BATH**

**O BANHO**

**Tunísia, França, 2020, 15'**

**Diretora Director** Anissa Daoud

**Contato Contact** [festival@lunaprod.fr](mailto:festival@lunaprod.fr)

Imed, um jovem pai, ao ver-se sozinho com seu filho de cinco anos por alguns dias, devido a uma viagem de trabalho da esposa, terá que enfrentar seu medo mais profundo.

Imed, a young father, finds himself alone with his five year old son for a few days, due to his wife's business trip, and will have to confront his deepest fear.



### ANISSA DAOUD

Anissa Daoud é filha de um tunisiano e de uma franco-italiana. Inicialmente atriz e autora, depois produtora e, mais recentemente, diretora, ela transita entre teatro e cinema realizando projetos com fortes conteúdos políticos. Depois de várias colaborações, estreou sua carreira como diretora com vários documentários em formato de curta-metragem que giram em torno do feminismo, uma questão temática muito cara para ela. Em 2018, codirigiu o curta-metragem *Que dia!* juntamente com o diretor afegão Aboozar Amini para a seção tunisiana do projeto *Factory* dentro da Quinzena dos Realizadores do Festival de Cannes. *O banho* é o seu segundo curta de ficção como diretora.

Anissa Daoud was born of a Tunisian father and a Franco-Italian mother. Initially an actress and author, then a producer and more recently a director, she navigates between theater and cinema engaging in projects with strong political content. After multiple collaborations, she debuted her career as a director with several documentaries in a short format, revolving around feminism, a subject matter close to her heart. In 2018, she was a co-director of the short film *Best Day Ever* with the Afghan director Aboozar Amini for the Tunisian Factory project of the Directors' Fortnight at Cannes Film Festival. *The Bath* is her second fiction short film as a director.



**TA'TOUN MEN BA'ID**

**YOU COME FROM FAR AWAY**

**VOCÊ VEM DE MUITO LONGE**

**Egito, Espanha, Líbano, Qatar, 2018, 84'**

**Diretora Director** Amal Ramsis

**Contacto Contact** [amalramsis@gmail.com](mailto:amalramsis@gmail.com)

Imagine que você tem irmãos, mas não pode conversar com eles porque vocês não falam a mesma língua. Imagine que você tem pais, mas foi criado sem eles. O filme conta a história extraordinária de uma família palestina que foi afastada pelos vários turbilhões que chacoalharam o último século. Desde a Guerra Espanhola Civil, em que o pai Najati Sidki lutou contra o franquismo, passando pela Segunda Guerra Mundial, o Nakba até a Guerra Civil Libanesa.

Imagine that you have siblings but you can't talk to them because you don't speak the same language. Imagine that you have parents but you were raised without them. The film tells the extraordinary story of a Palestinian family which was dispersed by several turmoils that steer the last century: From the Spanish Civil War in which the father Najati Sidki fought against Franco and fascism to World War II, Nakba and Lebanese Civil War.





### **AMAL RAMSIS**

Amal Ramsis nasceu no Cairo, Egito e estudou cinema na *Séptima Aras* em Madri. Em 2008, fundou o Festival Internacional de Cinema Feminino do Cairo e a Caravana *Between Women Filmmakers*, o primeiro festival de cinema anual e itinerante do mundo árabe. Desde 2007, lidera a série de oficinas internacionais para mulheres conhecida como *Correspondence between Women*. Em 2018, começou a organizar a Oficina Criativa de Documentário no Egito. Seus filmes *Only Dreams* (2005), *Forbidden* (2011), *The Trace of the Butterfly* (2015) e *You Come From Far Away* ganharam diversos prêmios internacionais e foram exibidos em muitos festivais.

Was born in Cairo, Egypt. She has studied cinema in *Séptima Aras* in Madrid. In 2008 she founded Cairo International Women's Film Festival and the *Between Women Filmmakers Caravan*, the first annual and itinerant women's film festival in Arab World. Since 2007 she has been heading the International Women's Workshop series known as *Correspondence between Women*. In 2018, she started to organize the *Creative Documentary Workshops* in Egypt. Her films *Only Dreams* (2005), *Forbidden* (2011) *The Trace of the Butterfly* (2015), and *You Come From Far Away* have won several international awards and been screened in many festivals.



# CINTURÃO DE ÓRION

*BELT OF ORION*

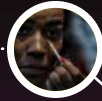
The Wall



Underground  
na superfície



Ela teve um sonho.....



O portão  
de Ceuta



Barbès



74 (A  
reconstituição  
de uma luta)



Escritório  
de Espera

## CONSTELAÇÃO CINTURÃO DE ÓRION

Gigante como a estrutura de produção de *Portão de Ceuta*, Órion detém a grandeza da caça e dos seus objetivos. Seus braços abraçam grande parte do céu, assim como *Turismo Doméstico* abarca dezenas de produções egípcias e *Ela teve um sonho* mergulha na saga política de uma jovem tunisiana.

Imensos como a plateia de Oka&Ortega e destemidos como a equipe de filmagem de *The Wall*. Órion não acredita que tentar chamar a atenção de Roger Waters seja um sonho menor. Órion não se incomoda com o desejo jovem de fazer revolução. Qual o problema de almejar algo grande? Por que os objetivos precisam ser pequenos?

Órion coloca seu corpo à caça. Sabe se proteger à noite. Faz de tudo para provar que é capaz, pois tem sede de vitória. A sede, se vira gula, afunda o movimento político, o tiro sai pela culatra, a esperança se torna engano e decepção. Se souber usar sua soberba, alcança o que almeja.

Esta sessão traz consigo o **foco na cineasta Randa Maroufi**. Como se estivesse montando um quadro, a mise-en-scène se dá mediante as linhas que os olhares e os gestos singelos traçam. Essas composições são muito bem elaboradas e, numa sensação de pausa do tempo, acompanhamos encenações que lidam muito diretamente com questões sobre deslocamentos, pertencimentos e exílios. Até onde esses traços e gestos podem ser considerados documentais? Onde termina a performance, e onde começa a objetificação/fetichização imagética?

## BELT OF ORION CONSTELLATION

Giant as the production structure in *Ceuta's Gate*, Orion holds the greatness of hunt and his objectives. His arms embrace a great share of the sky, just as *Domestic Tourism* embraces tens of Egyptians productions and *She Had a Dream* dives into the political saga of a young Tunisian woman.

Huge as the Oka&Ortega audience and fearless as the *The Wall* film crew. Orion does not believe that trying to catch Roger Waters' attention is a lesser of a dream.

Orion is not bothered by the young desire of making a revolution. What is wrong with wanting something big? Why do goals have to be small?

Orion puts its body on the hunt. It knows how to protect himself. It does everything it can to prove it is capable because it is thirsty for victory. Thirsty, if turned into gluttony, sinks the political movement, backfires, hope becomes deceit and disappointment. Knowing how to use its pride, it will achieve what it wants.

This program has a **focus on filmmaker Randa Maroufi**. As if she were assembling a frame, the mise en scène happens through the lines that looks and simple gestures trace. These are very well elaborated compositions and, feeling as time had stopped, we follow reenactments that deal very directly with displacement, belongingness, and exile issues. To what extend may these traces and gestures be considered documental? Where does the performance end, and where does the image objectification/fetishization start?



## **BAB SEPTA**

### **CEUTA'S GATE**

#### **O PORTÃO DE CEUTA**

**Marrocos, França, 2019, 20'**

**Diretora Director** Randa Maroufi

**Contacto Contact** [randamaroufi@gmail.com](mailto:randamaroufi@gmail.com)

*O portão de Ceuta* consiste em uma série de situações reconstruídas baseada nas observações sobre a fronteira de Ceuta, um enclave espanhol situado em solo marroquino, oferecendo um cenário de intenso tráfico de bens manufaturados, vendidos com descontos. Todo dia, milhares de pessoas trabalham ali.

*Bab Septa (Ceuta's Gate)* consists of a series of reconstructed situations based on observations on the border of Ceuta, a Spanish enclave on Moroccan soil, providing the scene for an intense trafficking of manufactured goods, sold at discount prices. Every day, thousands of people work there.



### **RANDA MAROUFI**

Nascida em 1987, Marrocos e graduada em Belas Artes pelas Universidades de Tetuão (Marrocos) e Angers (França) e pela *Le Fresnoy* (França), Randa Maroufi faz parte desta geração que cresceu em uma era dominada por imagens. Ela as coleta tanto com avidez quanto com suspeita, e questiona incessantemente sua veracidade. Prefere pôr suas ficções ambíguas a serviço da realidade, e o campo da sua experimentação abrange a ocupação do espaço público e das questões de gênero, das quais ela destaca seus mecanismos fundantes. Atualmente, ela mora e trabalha em Paris, França.

Born in 1987 in Casablanca, Morocco, a Fine Arts graduate at Tetouan (Morocco), Angers (France) and *Le Fresnoy* (France). Randa Maroufi belongs to this generation that grew up in an era dominated by images. She collects them with as much eagerness as suspicion, and ceaselessly questions their veracity. She prefers to put her ambiguous fictions in service of reality, and the field of her experimentation encompasses the public space occupation and gender issues, of which she highlights its founding mechanisms. She is currently living and working in Paris, France.



## BARBÈS

**França, 2019, 6'**

**Diretora Director** Randa Maroufi

**Contato Contact** [randamaroufi@gmail.com](mailto:randamaroufi@gmail.com)

Mulheres << intrusas >> ocupam – o tempo de uma mise-en-scène – o espaço público. Elas assumem os mesmos gestos e as mesmas posturas dos homens nesses lugares. Elas jogam cartas ou assistem a jogos de futebol, sem se importar com a passagem do tempo. Elas ocupam os terraços e se expõem na estranheza de um espaço público de exclusão – o de gênero.

Women «intruders» occupy—the time of a mise-en-scène—the public space. They take on the same gestures and the same postures as those of men in such places: they play cards or watch a football match, without caring about the passage of time. They occupy the terraces and expose themselves in the strangeness of a public space of exclusion—that of gender.





### **RANDA MAROUFI**

Nascida em 1987, Marrocos e graduada em Belas Artes pelas Universidades de Tetuão (Marrocos) e Angers (França) e pela *Le Fresnoy* (França), Randa Maroufi faz parte desta geração que cresceu em uma era dominada por imagens. Ela as coleta tanto com avidez quanto com suspeita, e questiona incessantemente sua veracidade. Prefere pôr suas ficções ambíguas a serviço da realidade, e o campo da sua experimentação abrange a ocupação do espaço público e das questões de gênero, das quais ela destaca seus mecanismos fundantes. Atualmente, ela mora e trabalha em Paris, França.

Born in 1987 in Casablanca, Morocco, a Fine Arts graduate at Tetouan (Morocco), Angers (France) and *Le Fresnoy* (France). Randa Maroufi belongs to this generation that grew up in an era dominated by images. She collects them with as much eagerness as suspicion, and ceaselessly questions their veracity. She prefers to put her ambiguous fictions in service of reality, and the field of her experimentation encompasses the public space occupation and gender issues, of which she highlights its founding mechanisms. She is currently living and working in Paris, France.



### **STAND-BY OFFICE**

### **ESCRITÓRIO DE ESPERA**

**França, Líbano, 2017, 13'**

**Diretora Director** Randa Maroufi

**Contato Contact** [randamaroufi@gmail.com](mailto:randamaroufi@gmail.com)

Somos apresentados a um grupo de pessoas dentro de um ambiente corporativo. Todo dia, gestos de trabalho são observados por todo o prédio. Nada parece fora do lugar. Conforme a câmera nos leva regularmente pelas salas, nossa percepção desse lugar singular muda gradualmente. Ficamos nos perguntando: o que esse escritório significa para esse grupo de pessoas?

We are introduced to a group of people within an office environment where work gestures are observed throughout the building everyday. Nothing seems out of place. As the camera leads us steadily through the rooms, our perception of this particular space gradually changes. We are left wondering: what does this office mean to this group of people?



### **RANDA MAROUFI**

Nascida em 1987, Marrocos e graduada em Belas Artes pelas Universidades de Tetuão (Marrocos) e Angers (França) e pela *Le Fresnoy* (França), Randa Maroufi faz parte desta geração que cresceu em uma era dominada por imagens. Ela as coleta tanto com avidez quanto com suspeita, e questiona incessantemente sua veracidade. Prefere pôr suas ficções ambíguas a serviço da realidade, e o campo da sua experimentação abrange a ocupação do espaço público e das questões de gênero, das quais ela destaca seus mecanismos fundantes. Atualmente, ela mora e trabalha em Paris, França.

Born in 1987 in Casablanca, Morocco, a Fine Arts graduate at Tetouan (Morocco), Angers (France) and *Le Fresnoy* (France). Randa Maroufi belongs to this generation that grew up in an era dominated by images. She collects them with as much eagerness as suspicion, and ceaselessly questions their veracity. She prefers to put her ambiguous fictions in service of reality, and the field of her experimentation encompasses the public space occupation and gender issues, of which she highlights its founding mechanisms. She is currently living and working in Paris, France.



**“74 (ISTIAADAT LI NIDAL)”**

**“74 (THE RECONSTITUTION OF A STRUGGLE)”**

**74 (A RECONSTITUIÇÃO DE UMA LUTA)**

**Líbano, 2012, 100’**

**Diretores Directors** Rania Rafei, Raed Rafei

**Contato Contact** [jinanedagher@gmail.com](mailto:jinanedagher@gmail.com), [orjouaneproductions@gmail.com](mailto:orjouaneproductions@gmail.com)

1974: Estudantes protestam contra um aumento no valor da anuidade da Universidade Americana de Beirute. Durante 37 dias, eles ocuparam as salas da universidade. Usando como ponto de partida a revolta de 1974 dos estudantes libaneses, os realizadores Rania e Raed Rafei dirigem um documentário fascinante sobre as questões centrais da revolução e da democracia. Junto a uma reencenação meticulosa, eles incluem improvisações teatrais nas quais os ativistas atuais interpretam os atos dos líderes estudantis de 1974.

1974: Students demonstrate against a tuition increase at the American University of Beirut. For 37 days, they occupied university offices. Using the Lebanese student revolt of 1974 as their starting point, the filmmakers Rania and Raed Rafei direct an absorbing documentary on the core issues of revolution and democracy. In addition to a meticulous re-enactment, they include theatrical improvisations in which today’s activists interpret the student leaders’ actions in ’74.



### **RANIA RAFEI**

Rania Rafei nasceu no Líbano em 1979 e possui um diploma em Estudos de Cinema e Audiovisual pela Academia Libanesa de Belas Artes (ALBA). Desde 2005, dirige documentários, campanhas de conscientização e clipes de música sobre o tema da deficiência, encomendados pelo Relator Especial da ONU sobre os Direitos das Pessoas com Deficiência. A diretora também dirigiu vários documentários para o canal Al Jazeera sobre crianças de rua, caçadores de cobras, e retratos de muitos artistas do mundo árabe e da história do movimento estudantil no Líbano e no Iêmen.

Born in 1979 in Lebanon, Rania Rafei has a diploma in audiovisual and cinema studies from the Lebanese Academy of Fine Arts (ALBA). Since 2005 she has been directing documentaries, awareness slogans and music videos on the subject of disability, commissioned by the Special rapporteur on Disability in the UN. She also directed several documentaries for Al Jazeera about street kids, snake hunters, portraits of several artists in the Arab world and the history of the student movement in Lebanon and Yemen.



## سياحة داخلية ٢

### DOMESTIC TOURISM II

### TURISMO DOMÉSTICO II

Egito, 2009, 62'

**Diretora Director** Maha Maamoun

**Contacto Contact** mahamaamoun@gmail.com

Utilizando exclusivamente cenas de filmes de longa-metragem egípcios que usam as Pirâmides de Giza como pano de fundo, *Turismo doméstico II* explora as maneiras nas quais esses icônicos monumentos históricos, e por extensão o Egito, são reapropriados dos cartões postais turísticos “eternos” e reescritos, através da narrativa cinematográfica, em complexas realidades políticas, sociais e urbanas contemporâneas.

Making use of scenes exclusively from Egyptian feature films that use the Giza Pyramids as a backdrop, *Domestic Tourism II* explores the ways in which these iconic historical monuments, and by extension Egypt, are re-appropriated from the “timelessness” of the touristic postcard and re-inscribed, through filmic narrative, into the complex contemporary political, social, and urban realities.



### MAHA MAAMOUN

Maha Maamoun é uma artista que trabalha principalmente com o texto, a fotografia e o vídeo. Ela se interessa por examinar a forma, função e atualidade das imagens culturais, visuais e literárias. Também atua em projetos editoriais e curatoriais. O trabalho de Maamoun tem sido amplamente exibido em mostras internacionais. Ela é um dos membros fundadores do *Contemporary Image Collective* (CiC), fundado no Cairo em 2004, e co-fundou a plataforma editorial independente *Kayfa-ta* em 2013 com Ala Younis. Recebeu o Prêmio do Júri por seu filme *Turismo Doméstico II* na 9ª Bienal de Sharjah (2009).

Is an artist who works primarily with the mediums of text, photography and video. She is interested in examining the form, function and currency of common cultural, visual and literary images. She also works in publishing and curatorial projects. Maamoun's work has been widely shown in international exhibitions. She is one of the founding members of the Contemporary Image Collective (CiC), established in Cairo in 2004, and she co-founded the independent publishing platform *Kayfa-ta* in 2013 with Ala Younis. She was awarded with the Jury Prize for her film *Domestic Tourism II* at Sharjah Biennial 9 (2009).



## **GHOFRANE ET LES PROMESSES DU PRINTEMPS**

### **SHE HAD A DREAM**

### **ELA TEVE UM SONHO**

**França, 2020, 90'**

**Diretora Director** Raja Amari

**Contacto Contact** amari.raja@gmail.com

Ghofrane é uma jovem negra de 25 anos. Como ativista comprometida que diz o que pensa, ela personifica a atual agitação política na Tunísia. Por ser vítima de discriminação racial, Ghofrane decide entrar para a política. Seguimos a sua jornada extraordinária, que vai desde a atuação de suas ambições até a desilusão. Através das suas tentativas de persuadir tanto seus amigos próximos quanto completos estranhos a votar nela, sua campanha revela as várias facetas de um país buscando forjar uma nova identidade. De maneira única, este documentário traz à luz o lugar das mulheres na mutável sociedade tunisiana.

Ghofrane, 25, is a young black woman. As a committed activist who speaks her mind, she embodies Tunisia's current political upheaval. As a victim of racial discrimination, Ghofrane decides to go into politics. We follow her extraordinary path, ranging from acting on her ambition to disillusion. Through her attempts to persuade both her close friends and complete strangers to vote for her, her campaign reveals the many faces of a country seeking to forge a new identity. In its own unique way, this documentary sheds light on women's place in Tunisia's changing society.





### **RAJA AMARI**

Raja Amari nasceu em Túnis. Após completar o mestrado em Literatura e Civilização Francesas na Universidade de Túnis I, entrou para a *La Fémis*, onde foi estudar cinema. Seu primeiro filme, *Red Satin*, concedeu-lhe vários prêmios e reconhecimento internacional. O segundo filme, *Buried Secrets* foi apresentado na seleção oficial do 66º Festival de Cinema de Veneza, bem como no MoMa (Museu de Arte Moderna de Nova Iorque). Em 2014, ela produziu *Tunisian Spring* para o *Arte Cinéma*. Seu filme mais recente, *Foreign Body*, estreou mundialmente no Festival de Cinema Internacional de Toronto (TIFF2016) e foi exibido na seção Fórum do 67º *Berlinale*. Ela é júri e palestrante na *La Fémis*. Em 2019, foi convidada pela Academia de Artes e Ciências Cinematográficas (OSCAR) para ser um dos seus membros.

Raja Amari was born in Tunis. After obtaining a Master's degree in French Literature and Civilisation at the University of Tunis I, she joined *La Fémis*, where she went on to study film. Her first feature film, *Red Satin*, earned her several awards and international recognition. Her second feature film *Buried Secrets* was shown in the official selection of the 66th Venice Film Festival and at MoMa (Museum of Modern Art NY). In 2014, she produced *Tunisian Spring* for *Arte Cinéma*. Her latest film, *Foreign Body*, had its world premiere at the Toronto International Film Festival (TIFF2016) and was shown in the Forum section of the 67th *Berlinale*. She is an adjudicator and panellist at *La Fémis*. In 2019, The Academy of Motion Picture and Science invited her to be one of its members.



## الجدار

### THE WALL

Líbano, 2020, 28'

**Diretora Director** Mira Sidawi

**Contato Contact** mirasidawi@gmail.com, miras.filmaker@gmail.com

Quatro jovens refugiados planejam produzir um filme sobre o Campo Shatila para convencer Roger Waters, cantor principal do Pink Floyd, a visitar seu campo e se apresentar lá. O filme acompanha suas aventuras hilárias, e às vezes perigosas, desvendando as complexas camadas de como é viver como um refugiado palestino no Líbano.

Four young refugees plan to produce a film about Shatila Camp that should convince Roger Waters, the lead singer of Pink Floyd, to visit their camp and perform there. The film follows their hilarious and sometimes dangerous adventures, uncovering the complex layers of living as a Palestinian refugee in Lebanon.



### **MIRA SIDAWI**

Mira Sidawi é uma atriz, diretora e escritora palestina. Graduou-se em teatro pela Universidade Libanesa. Em 2015, realizou seu primeiro curta-metragem, *Four Wheels Camp*. Ela atuou em inúmeros curtas e longas-metragens, incluindo *Permission*, *Instead of Homeland* e *Mon Soufflé*. Também coescreveu e atuou na peça *Ayoubé* sobre uma palestina que enfrenta suas próprias dificuldades e obstáculos. Mira agora está se preparando para seu primeiro longa-metragem que se passa entre os campos Bourj Barajani e Shatila.

Mira Sidawi is a Palestinian actress, director and writer. She holds a degree in Theater from the Lebanese University. In 2015, she created her first short film, *Four Wheels Camp*. She has acted in a number of short films and feature films including *Permission*, *Instead of a Homeland* and *Mon Soufflé*. She has also co-written and acted in the play *Ayoubé* about a Palestinian woman who faces her own struggles and obstacles. She is now preparing for her first feature film which takes place between Bourj Barajani and Shatila camps.



**ELI BEYHEB RABENA YERFA EIDO LEFO2 (IF YOU LOVE GOD RAISE YOUR HAND)  
UNDERGROUND/ON THE SURFACE**

**UNDERGROUND NA SUPERFÍCIE**

**Egito, 2013, 70'**

**Diretora Director** Salma El Tarzi

**Contacto Contact** salmaeltarzi@gmail.com

Mahraganat é um gênero relativamente novo da música eletrônica alternativa egípcia que nasceu por volta de 2007 nos bairros mais populares do Cairo e se espalhou amplamente nos três anos seguintes apesar de ser esnobado e rejeitado pela grande mídia. Entretanto, esse gênero está começando a ganhar uma nova base de fãs entre os jovens da classe média e classe alta, e algumas músicas inclusive chegam a festivais internacionais. Será que o Mahraganat irá superar os obstáculos e será aceito pela mídia tradicional apesar da guerra classista que foi lançada contra o gênero? E a que preço?

Mahraganat is a relatively new genre of underground Egyptian electronic music that was born in the most popular neighborhoods of Cairo around 2007 and spread wildly in the following three years, despite being snubbed and rejected by the mainstream media. However, this genre is starting to gain a new fan base among upper and middle class youth and some even made it to international festivals. Will Mahraganat music overcome the obstacles and become accepted by the mainstream despite the classist war waged against it? And at what price?



### **SALMA EL TARZI**

Salma El Tarzi é uma cineasta, artista visual e ensaísta que mora no Cairo. Desde sua graduação no *High Institute of Cinema* em 1999, onde estudou animação de desenhos, trabalhou em diversas áreas da indústria cinematográfica e da televisão, incluindo direção, produção, dublagem e roteiro. Desde então, continuou a trabalhar no cinema comercial predominantemente como produtora, enquanto seguia simultaneamente uma carreira como documentarista independente. Em 2013, dirigiu seu primeiro longa documentário, *Underground/On The Surface*, no qual ela explora a subcultura local da música *electro-shaabi* (também conhecida como *mahraganat*), e ganhou o prêmio de melhor direção no Festival Internacional de Cinema de Dubai.

Is a Cairo-based filmmaker, visual artist and essayist. Since her graduation from the High Institute of Cinema in 1999, where she studied cartoon animation, she has worked across several fields within the film and television industries, including direction, production, dubbing and writing. She has since continued working in commercial cinema, predominantly as a producer, while simultaneously pursuing a career as an independent documentary filmmaker. In 2013, she directed her first feature-length documentary, *Underground/On The Surface*, which explores the local subculture of electro-shaabi music (also known as mahraganat) and won the 2013 Dubai International Film Festival award for Best directing.



**LUA  
VERMELHA**

*RED MOON*

O Barco  
do Exílio

⋮



Uma vida  
suspensa

⋮



Era uma vez  
em Beirute...



As Mulheres  
Palestinas

⋮



⋮  
Beirute, nunca  
mais; Carta de  
Beirute; Beirute  
minha cidade



⋮  
Filhos da guerra

## CONSTELAÇÃO LUA VERMELHA

“... quando a Lua está cheia, no meio de sua órbita, luzes distintas, então, de primeira categoria, brilham no céu: toda a multidão de estrelas se esconde; turba sem nome, elas fogem.”<sup>1</sup>

Com os cantos do astrólogo Manílio, todos os filmes se escondem para a nossa última sessão brilhar no céu.

Mas esta sessão tem a coloração vermelha. Isso ocorre com a Lua Cheia por alguns motivos. Seja pela quantidade de tóxicos no ar, seja por refletir alguns raios solares. Gosto de outra perspectiva para a nossa sessão: a Lua Vermelha aparece em alguns eclipses totais da Lua.<sup>2</sup>

Começamos esta Mostra destacando a constelação que irradia mais do que o próprio Sol. E terminamos com a Lua que, na tentativa de ser apagada, adquiriu ainda maior visibilidade.

Estes filmes, compostos por um **tributo à cineasta libanesa Jocelyne Saab**, se destacam em sua secura sem perder a poética. É impossível não serem notados. As imagens cruas impactam por terem sido eclipsadas da nossa vida. Não se escondem os escombros que assolam a cidade – convive-se com eles. Na tentativa dos governos libaneses de esquecer a guerra civil, os trabalhos da Jocelyne Saab passam um marca-texto vermelho na mancha do trauma que fingem ter ficado para trás. As rachaduras vão para a tela. Dança-se sobre elas. Chora-se sobre elas.

---

<sup>1</sup> Cf. Manílio. In: FERNANDES, Marcelo Vieira. *Astronômicas, Manílio* - Tradução, introdução e notas. 2006. 289 f. Dissertação (Mestrado em Letras Clássicas) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. USP, São Paulo, 2006. p. 62.

<sup>2</sup> Para saber mais: <<https://cref.if.ufrgs.br/?contact-pergunta=por-que-a-lua-fica-laranja-as-vezes>>. Acesso em 28/04/2021.



## RED MOON CONSTELLATION

“... when the Moon is full, in the middle of its orbit, then distinct, first-category lights, shine in the sky: the whole multitude of stars hides; a nameless crowd, they flee.”<sup>1</sup>

With the chants of Manilius, the astrologer, all films hide so our last session can shine in the sky.

But this program is red in color. There are a few reasons this happens in the full Moon, be it the amount of intoxicants in the air or because it reflects some sunrays. I like another perspective for our session: the Red Moon comes up during a few total lunar eclipses.

We started this Festival highlighting the constellation that shines brighter than the Sun itself. And we end with the Moon, which, in an attempt to be erased, has gotten even more visible.

These films, made up of a **tribute to Lebanese filmmaker Jocelyne Saab**, stand out for their dryness without losing their poetics. It is impossible not to notice them. The raw images impact us because they were eclipsed from our lives. The debris that plague the city are not hidden—they are there for us to live with. In an attempt from Lebanese governments to forget the civil war, Jocelyne Saab put a red highlighter over the traumatic stain they pretend to have left behind. The cracks make it onto the screen. They are danced over. Cried over.

---

<sup>1</sup> Cf. Manílio. In: FERNANDES, Marcelo Vieira. *Astronômicas, Manílio* - Tradução, introdução e notas. 2006. 289 f. Dissertação (Mestrado em Letras Clássicas) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. USP, São Paulo, 2006. p. 62. (Our translation.)



## JOCELYNE SAAB - BIOGRAFIA DA DIRETORA

Jocelyne Saab foi cineasta e fotógrafa. Ela nasceu em 1948 e cresceu em Beirute. Em 1973, tornou-se repórter no Oriente Médio ao cobrir a Guerra do Yom Kippur para o *Magazine 52*, o terceiro canal televisivo da França. Em 1975, ela dirige seu primeiro longa-metragem, um documentário lançado nos cinemas parisienses: *Lebanon in Turmoil*, distribuído por Pascale Dauman. Saab, a partir de então, vai cobrir a Guerra Civil Libanesa por quinze anos, período no qual dirigiu quase trinta filmes, incluindo *Beirute, nunca mais*, transmitido no *France 2* em 1976, *Carta de Beirute* e *Beirute minha cidade*, transmitidos no *France 3* entre 1978 e 1982. Tanto *Egypt*, *City of the Dead* quanto *The Sahara is not up for sale* são filmados em 1977 e estreiam nos cinemas parisienses. Em 1981, Saab filma *Iran*, *Utopia in the Making* nos dias seguintes à Revolução Iraniana, o qual recebe diversos prêmios internacionais. Em 1998, a cineasta vai ao Vietnã e dirige um documentário intitulado *The Lady of Saigon*, que recebe o prêmio de melhor documentário francês pelo senado da França. O filme foi transmitido no *France 2* e em diversos festivais.

Em menos de trinta anos, Jocelyne Saab dirigiu mais de trinta documentários que foram premiados na Europa e em festivais internacionais. Entretanto, sua filmografia não é restrita ao documentário: em 1981, Saab teve a oportunidade de se voltar para a ficção, como assistente de direção de Volker Schlöndorff. *Circle of Deceit* é o título do seu filme, gravado em Beirute durante a guerra. Em 1985, pela primeira vez, ela dirige o seu próprio longa-metragem, *Uma vida suspensa*, selecionado na *Quinzena dos Realizadores* do Festival de Cannes, e lançado em três cinemas parisienses. Em 1993, Saab dedica um documentário ficcional ao centenário do cinema: *Era uma vez em Beirute*, o qual é essencialmente composto por imagens de arquivo e cenas de filmes antigos gravados em Beirute, foi trans-

mitido no ARTE. Em 2005, seu filme *Dunia*, produzido por Catherine Dussart e gravado no Egito, aborda a temática do prazer. Seguindo o escândalo provocado pela sua obra, Jocelyne Saab é condenada à morte pelos egípcios fundamentalistas. Ainda assim, o filme é elogiado em diversos festivais internacionais e, notavelmente, foi selecionado para a mostra competitiva do Festival Sundance de Cinema, nos Estados Unidos. Cinco anos depois, *Dunia* se torna um filme cultuado no mundo árabe. Em 2007, Saab se volta para a arte contemporânea e organiza sua primeira videoinstalação em vinte e duas telas no Museu Nacional de Singapura. Uma retrospectiva dedicada a sua obra integral sobre a guerra, é intitulada *Strange Games and Bridges*.

Ela, então, exibe suas primeiras fotografias na feira de Abu Dhabi em 2007 e, em seguida, na feira *Art Paris*, em galerias de Abu Dhabi e em Beirute, em 2008.

Em 2009, Saab termina um novo longa-metragem, “*What’s going on?*”, filmado na sua cidade natal. A diretora questiona um potencial renascimento de Beirute e, de maneira geral, o seu processo de criação em toda a sua profundidade. Em 2013, ela dá aulas no IESAV, o Instituto de Estudos Cênicos e Audiovisuais de Beirute, onde dirige um longa-metragem com os estudantes sobre a carismática figura de Henri Barakat. No mesmo ano, dirige seis filmes com temática de sexo e gênero em seis cidades do Oriente Médio, reunidos sob o título *Café du Genre* na ocasião da exposição *Au Bazar du Genre* no MuCEM, Marselha.

Ao longo de sua vida, Jocelyne Saab organiza uma série de eventos importantes. Em 1992, ela se dedica à reconstrução da Cinemateca do Líbano. Para tanto, encara um incrível trabalho arquivístico e registra mais de 250 filmes que mencionaram Beirute e o Líbano antes, durante e após a guerra. Saab recebe a Ordem das Artes e das Letras por esse trabalho monumental, o qual foi realizado enquanto editava seu filme na época, *Era uma vez em Beirute*, agora a marca dessa empreitada. A partir dos arquivos, ela também organiza, em 1993, o ciclo de projeções *Beirut, one thousand and one images*, no Instituto do Mundo Árabe, um evento que apresenta todos os filmes selecionados para a reconstrução da Cinemateca do Líbano.

Em 2013, Saab se torna fundadora, diretora artística e representante global do *Cultural Resistance International Film Festival*. Nesse contexto, ela sugere filmes asiáticos e mediterrâneos que, através de sua história, questionam a situação atual de Beirute. Um cinema que cura as feridas do país e nos faz pensar sobre

a possibilidade de paz e respeito intercomunitário. Esse festival é difundido por todo o território libanês.

Quase no fim de sua vida, Jocelyne Saab concebe uma última série de fotografias, *One Dollar a Day* e dirige diversas videoartes: *One Dollar a Day* e *Imaginary Postcard* em 2016, e *My Name is Mei Shigenobu*, que foi lançada como uma obra póstuma (2019).



## JOCELYNE SAAB – DIRECTOR'S BIOGRAPHY

Jocelyne Saab is a filmmaker and a photographer. She was born in 1948 and grew up in Beirut. In 1973, she became a war reporter in the Middle East, covering the war of October for Magazine 52, the third television channel in France. In 1975 she directs her first feature film, a documentary released in Parisian cinemas: *Lebanon in Turmoil*, distributed by Pascale Dauman. She will then cover the Lebanese war for fifteen years, during which she directs almost thirty films, including *Beirut, never again*, broadcasted on France 2 in 1976, *Letter from Beirut* and *Beirut, my city*, broadcasted on France 3 between 1978 and 1982. In 1977 both *Egypt, City of the Dead* and *The Sahara is not up for sale* are shot and released in Parisian cinemas. In 1981, she shoots *Iran, Utopia in the the making* on the days following the Iranian revolution, which receives several international prizes. In 1998, Saab goes to Vietnam and directs a documentary called *The Lady of Saigon*, which is awarded best French documentary by the French senate. The film was broadcasted on France 2, and in many international festivals.

In less than thirty years, Jocelyne Saab directed thirty documentaries that were awarded prizes in European and international festivals. However, her filmography is not limited to documentaries: in 1981, Jocelyne Saab had the opportunity to turn to fiction, as the assistant director of Volker Schlöndorff. His film, shot in Beirut during the war was called *Circle of Deceit*. In 1985, she directs her own first feature film, *A Suspended Life*, selected at the Directors' Fortnight of Cannes and released in three Parisian cinemas. In 1993, she dedicates a docufiction to the 100th anniversary of cinema: *Once Upon a Time Beirut*, which is essentially made up of archival images and old film rushes on Beirut, was broadcasted on ARTE. In 2005, her film *Dunia*, produced by Catherine Dussart and shot in Egypt, deals with the theme of pleasure. Following the scandal provoked by the film, she is

sentenced to death by Egyptian fundamentalists. Still, the film is praised in many international festivals, and was notably selected for the competition at Sundance Festival in the USA. Five years later, *Dunia* has become a cult film in the Arab world. In 2007, Jocelyne Saab turns to contemporary art, and puts together her first video installation on twenty-two screens at the National Museum of Singapore. A retrospective on the entirety of her works on the war, it is entitled *Strange Games and Bridges*.

She then exhibits her first photographs at the Abu Dhabi fair in 2007 then successively at the Art Paris fair, in Abu Dhabi galleries and in Beirut, in 2008.

In 2009, she finishes a new feature film *What's going on?*, shot at her hometown. She questions a potential rebirth of Beirut, and more generally, its creation process in all its depth. In 2013, she teaches at IESAV, the Institute of Scenic and Audiovisual Studies of Beirut, where she directs a feature film with the students around the charismatic figure of Henri Barakat. In the same year, she directs six films on the theme of sex and genre in six oriental Mediterranean cities, reunited under the title *Café du Genre* in the context of the exhibition *Au Bazar du Genre* at the MuCEM, Marseille.

Throughout her life, she organizes several important events. In 1992, she commits to the rebuilding of the Lebanese Cinematheque. To this end, she undergoes an incredible archival work and registers over two hundred fifty films that mention Beirut and Lebanon before, during and after the war. She was awarded the Order of Chevaliers des Arts et des Lettres for this monumental work, which she achieved while editing her film at the time, *Once Upon a Time Beirut*, now the mark of this endeavor. From the archives, she also organizes in 1993 the cycle of screenings *Beirut, one thousand and one images*, at the Arab World Institute, an event that presents all Arab films selected for the rebuilding of this Lebanese Cinematheque.

In 2013, she becomes the founder, artistic director and global representative of the Cultural Resistance International Film Festival. In this context, she proposes Asian and Mediterranean films that question through their history the situation of Beirut today. A cinema that heals the country's wounds and brings us to think about the possibility of peace and intercommunity respect. This festival spreads across the entire Lebanese territory.





## IL ÉTAIT UNE FOIS BEYROUTH, HISTOIRE D'UNE STAR

### ONCE UPON A TIME BEIRUT

#### ERA UMA VEZ EM BEIRUTE

**França, Líbano, 1994, 100'**

**Diretora Director** Jocelyne Saab

**Contato Contact** [amicale.jocelynesaab@gmail.com](mailto:amicale.jocelynesaab@gmail.com)

Celebrando 20 anos de vida, Yasmine e Leila decidem visitar M. Faroul, renomado cinéfilo e colecionador, para descobrir um Líbano que elas nunca tinham conhecido. Em busca de um passado, o cinema as conduz por um caminho de memórias, e as duas heroínas mergulham no universo cinematográfico que, durante 40 anos, tem contribuído para criar a imagem internacional de Beirute como uma estrela brilhante. No contexto da guerra que destruiu a cidade, a projeção dos filmes (escolhidos entre mais de 250) montada pelas duas garotas devolve à cidade um gosto de sua própria história, e um pouco de esperança para o futuro.

Celebrating their 20th birthdays, Yasmine and Leila decide to visit a renowned cinephile and collector, M. Farouk, to discover a Lebanon that they've never known. Searching for a past, film leads them on a path of memories and the two heroines immerse themselves in the universe of film that has, over 40 years, contributed to creating the international image of Beirut as a shining star. In the context of the war that has destroyed this city, the projection of the films (chosen from more than 250) set up by the two girls gives the city back a taste of its own history, and a bit of hope for the future.





**LE BATEAU DE L'EXIL**

**THE SHIP OF EXILE**

**O BARCO DO EXÍLIO**

**Líbano, 1982, 12'**

**Diretora Director** Jocelyne Saab

**Contato Contact** [amicale.jocelynesaab@gmail.com](mailto:amicale.jocelynesaab@gmail.com)

Depois de deixar Beirute clandestinamente para escapar das forças israelitas, o líder da OLP (Organização para a Libertação da Palestina), Yasser Arafat, deixou o Líbano a bordo do Atlantis para um novo exílio na Grécia, depois em Tunes. Ele fala sobre seu destino e o futuro da OLP.

After living clandestinely in Beirut to escape the Israeli forces, the head of the PLO, Yasser Arafat, left Lebanon aboard the Atlantis for a new exile in Greece and then in Tunis. He talks about his destiny and the future of the PLO.



## LES ENFANTS DE LA GUERRE

### CHILDREN OF WAR

### FILHOS DA GUERRA

**França, 1976, 10'**

**Diretora Director** Jocelyne Saab

**Contato Contact** [amicale.jocelynesaab@gmail.com](mailto:amicale.jocelynesaab@gmail.com)

Dias após o massacre de Quarantina em uma favela predominantemente muçulmana em Beirute, Jocelyne Saab encontra e conhece crianças que escaparam e que ficaram profundamente traumatizadas pelo combate horrível que vivenciaram com os próprios olhos. Jocelyne deu gizes de cera às crianças e encorajou-as a desenhar enquanto sua câmera se movia. Ela fez uma descoberta amarga: as crianças só se interessam por jogos de guerra, e a guerra logo se tornaria também um modo de vida para elas.

Days after the massacre of Quarantina in a predominantly Muslim shanty town in Beirut, Jocelyne Saab found and met children who had escaped, and who were deeply traumatised by the horrific fighting they had seen with their own eyes. Jocelyne gave the children crayons and encouraged them to draw while her camera turned. She made a bitter discovery: the only games the children would engage in were war games, and the war would quickly become a way of life for them as well.



**LES FEMMES PALESTINIENNES**

**PALESTINIAN WOMEN**

**AS MULHERES PALESTINAS**

**França, 1974, 15'**

**Diretora Director** Jocelyne Saab

**Contato Contact** [amicale.jocelynesaab@gmail.com](mailto:amicale.jocelynesaab@gmail.com)

Mulheres palestinas, as vítimas por vezes esquecidas da guerra entre Israel e Palestina, aqui ganham uma voz dada por Jocelyne Saab.

Palestinian women, the often-forgotten victims of the Israeli-Palestinian war, have a voice here given by Jocelyne Saab.



## **UNE VIE SUSPENDUE (L'ADOLESCENTE, SUCRE D'AMOUR)**

### **A SUSPENDED LIFE**

### **UMA VIDA SUSPENSA**

**França, Líbano, 1985, 90'**

**Diretora Director** Jocelyne Saab

**Contato Contact** [amicale.jocelynesaab@gmail.com](mailto:amicale.jocelynesaab@gmail.com)

Samar é uma menina nascida na guerra. Sendo forçada a viver como nômade, ela cresceu entre combatentes, aprendendo a viver em um país em guerra. Os desafios diários que ela enfrenta contrastam com seu amor por comédias românticas egípcias, até que, um dia, a chance de encontrar com Karim aproxima essas duas partes da vida dela. Uma história de amor no coração de uma guerra.

Samar is a young girl born of the war. Forced to live as a nomad, she grew up among fighters, learning to live in a country at war. The daily challenges she faces in her life contrast with her love for Egyptian romantic comedies, until one day a chance to meet with Karim brings these two parts of her together. A love story at the heart of a war.



### **BEYROUTH, JAMAIS PLUS**

BEIRUT, NEVER AGAIN

BEIRUTE, NUNCA MAIS

**Líbano, 1976, 35'**

**Diretora Director** Jocelyne Saab

**Contato Contact** [amicale.jocelynesaab@gmail.com](mailto:amicale.jocelynesaab@gmail.com)

1976 marca o início do calvário de Beirute. A partir do olhar de uma criança, a cineasta acompanha a destruição diária das muralhas da cidade por seis meses. A cada manhã, entre 6 e 10 horas, ela perambula por Beirute enquanto a milícia de ambos os lados descansa da noite de combate.

1976 marks the beginning of Beirut's calvary. With a child's eyes the filmmaker follows the daily destruction of the city's walls for six months. Every morning, between 6 and 10am she roams around Beirut while the militia from both sides rest from their night of fighting.



**BEYROUTH, MA VILLE**

**BEIRUT, MY CITY**

**BEIRUTE, MINHA CIDADE**

**Líbano, 1982, 37'**

**Diretora Director** Jocelyne Saab

**Contato Contact** [amicale.jocelynesaab@gmail.com](mailto:amicale.jocelynesaab@gmail.com)

Em julho de 1982, o exército israelita sitiou Beirute. Quatro anos antes, Jocelyne Saab via a casa de sua infância de 150 anos ser incendiada. Ela se perguntava: quando tudo isso começou? Todo lugar se torna um sítio histórico e todo nome se torna uma memória.

In July 1982 the Israeli army laid siege to Beirut. Four years earlier Jocelyne Saab saw her 150-year old childhood home go up in flames. She asked herself: when did all this begin? Every place becomes a historical site and every name a memory.



**LETTRE DE BEYROUTH**

**LETTER FROM BEIRUT**

**CARTA DE BEIRUTE**

**Líbano, 1978, 52'**

**Diretora Director** Jocelyne Saab

**Contato Contact** [amicale.jocelynesaab@gmail.com](mailto:amicale.jocelynesaab@gmail.com)

Três anos após o início da guerra civil, a cineasta retorna à sua cidade por vários meses. Vivendo entre um país destruído pela guerra e um país em paz, ela tenta se readaptar ao cotidiano de Beirute. Não existe mais transporte público na cidade, mas a diretora consegue um ônibus velho funcionando, provocando um retorno desconcertante à normalidade nesta cidade em guerra: pessoas sobem no ônibus, visto por elas como lugar seguro.

Three years after the beginning of the civil war, the filmmaker returns to her city for several months. Living between this war-torn country and a country in peace, she tries to readapt to daily life in Beirut. Public transport in the city no longer exists, but the filmmaker gets an old bus up-and-running, provoking a disconcerting return to normality in this city at war: people climb on the bus that is seen as a safe place





**ENSAIOS E ENTREVISTAS**  
***ESSAYS AND INTERVIEWS***

# TERRORISMO NARRATIVO PARA BAGUNÇAR A MATEMÁTICA DA MITO MÁQUINA

KÊNIA FREITAS E CAROL ALMEIDA

## POSSESSÃO É IMPOSSIBILIDADE (E, PORTANTO, SEMPRE-JÁ UM MITO), por Kênia Freitas

É POSSÍVEL POSSUIR A LUA? Uma árvore? Uma paisagem? (De volta) Um território expropriado? Um sonho? Um trauma? Memórias coletivas e individuais de uma nação?

Em *A Space Exodus (Um Êxodo espacial*, Larissa Sansour, 2009), uma bandeira palestina é cravada na lua. Mas quem possui quem quando o filme reencena farsescamente o gesto colonizador cosmológico de Neil Armstrong?

Em *Nation Estate (Patrimônio nacional*, Larissa Sansour, 2012), é um edifício corporativo que possui toda uma nação ou toda uma nação que possui um edifício corporativo? A reencenação nesse caso se dá na apresentação do território (já despossuído) da Palestina como artifício do biocontrole da “alta vida”. A

## NÃO NEGOCIAR O PÁTHOS, por Carol Almeida

A *SPACE ODISSEY*. A *Space Exodus*. A diferença entre a Odisseia e o Êxodo em suas tramas originais nas mitologias greco-romana e judaico-cristã é que a primeira narra o movimento de retorno do herói à sua terra, enquanto o segundo narra o heroísmo de um retorno fictício, pois que a terra para onde se retorna é uma promessa, e não um lugar de onde se partiu. O *páthos* dos filmes de Larissa Sansour está concentrado na intensidade de uma irmã pária dessas duas narrativas: o Exílio.

Quando o exílio é “congenito”, qual o movimento a ser feito dentro dos filmes? O de retorno a uma terra de onde se partiu? O de saída a uma terra prometida? Nenhum deles. **O exílio é o eterno não-lugar**, e o não-lugar, para o povo palestino, é uma condição imposta que termina entrando nas veias, produzindo **um corpo suspenso no**

comida sintética e a paisagem falsa como marcadores da mitologia fundante da geopolítica contemporânea: a soberania do estado nação.

Projetos de possessão que estão de partida fracassados (na ficção fílmica e no mundo).

Aos desejos de possuir, as imagens e sons que Sansour cria devolvem deriva absoluta, sem território e sem referências (a palestinauta solta no espaço sideral) e um não-lugar (o elevador, o apartamento, a entrada do edifício-nação esvaziados de qualquer pertença).

“Jerusalém, nós temos um problema”, sem resposta possível.

E uma árvore cresce na terra, uma criança cresce na barriga. Apesar de, ou por causa da, despossessão.

**espaço e no tempo;** não se consegue voltar, e não se consegue sair.

Se nos dois primeiros filmes da artista o *páthos* do exílio é manifesto por duas mulheres que se inserem em um espaço amorfo (a Lua de *Space Exodus*, o edifício corporativo de *Nation Estate*), nos dois filmes seguintes (*In the Future They Ate from the Finest Porcelain* e *In Vitro*) essas mulheres se colocam em um território povoado por uma memória simbólica, carregada de figuras humanas e não-humanas que condensam uma contra-narrativa palestina.

De todas essas figuras, uma chama atenção em ambos os filmes: o círculo escuro. Trata-se de um globo ou de um buraco? Espaço já preenchido ou ainda passível de preenchimento? Seria a própria figuração da Lua, o satélite que se projeta como ilha utópica? Há aí um outro monólito que inaugura uma nova sinfonia de *Assim falou Zaratustra*.

## ARQUEOLOGIA É FICÇÃO ESPECULATIVA (ESCAVA-SE PARA E CONTRA A HISTÓRIA)

Se possuir é sempre-já criar mitos, a escavação arqueológica – que sonha possuir os restos materiais do passado – é um dos braços (entre os incontáveis) da ficção especulativa.

Em *In the Future They Ate from the Finest Porcelain* (*No Futuro, eles comem da melhor porcelana*, Larissa Sansour/Søren Lind, 2016), Sansour enterra-se e **escava-se para criar sua especulação** própria (e coletiva). O seu projeto artístico é arquivo e ficção. Afundar-se dentro da terra (que não se possui) e da memória (que não se possui). E ressurgir não como fato, mas como ficção. Evidenciando no gesto a fabricação de todo e qualquer projeto arqueológico.

Como criar cápsulas do tempo fabulares para um futuro improvável? Anda-se junto com Saidiya Hartman e as suas duas Vênus, concordando que o “arquivo é inseparável do jogo de poder” e, portanto, sempre limitado para contar a história dos vencidos. Falsificar a datação por carbono e confundir as temporalidades é então fazer História (e o cinema) para e contra a arqueologia (e a Iconografia).

## HACKEAR A ARQUEOLOGIA

*In Vitro*: nome do quarto curta-metragem de Larissa Sansour, ao lado de Søren Lind, e termo científico usado para designar os processos biológicos que têm lugar fora dos sistemas vivos, processos que acontecem dentro de um ambiente controlado, fechado e escuro de um laboratório.

Seus filmes são todos procedimentos “in vitro” no sentido que eles acontecem a partir de uma manipulação de imagens feitas em ambientes meticulosamente pensados para simular situações artificiais: a conquista colonial da Lua, o arranha-céu corporativo segmentando em pavimentos o território e as memórias palestinas, o deserto do real emoldurado por um horizonte em eterno estado de um dia que não amanhece e uma noite que não anoitece, o subterrâneo da memória em um díptico de imagens e mulheres que ora se opõem, ora se fundem.

Simular é uma ação de guerrilha para Larissa, porque acontece no gesto de captura da arma de seu algoz: o Estado de Israel. O mesmo Estado-ficção do general Moshe Dayan, arqueólogo que em 1967 levou uma equipe de colegas para as terras ocupadas/invadidas por Israel para **escavar** “**provas**” da presença judaica naquele território desde os tempos bíblicos.

Porque – com ou sem fabricação –  
**as porcelanas enterradas não cessam  
jamais de chover.**

(E a memória da irmã assassinada  
escapa a cada vez). **K**

A prática da arqueologia, denunciam  
alguns pesquisadores, que manipula a  
terra, as paisagens e o Carbono-14 de  
alguns objetos “achados” para legitimar  
uma ocupação/invasão de território é  
desde então uma crise no olho do rigor  
científico. No entanto, “meus ossos trairão  
a ficção”, diz a voz da terrorista narrativa  
em *In the Future They Ate from the Finest  
Porcelain*. **Que se plantem então, no  
profundo do solo, as porcelanas com as  
mesmas estampas dos keffiyehs**, para que  
se diga no futuro que esse povo palestino  
sempre esteve ali. “Epistemologia para  
moldar uma imaginação nacional”. **C**

## **“O FUTURO É UM TERRENO CRONOPOLÍTICO” (“...UM TERRENO TÃO HOSTIL E TRAIÇOEIRO QUANTO O PASSADO”)**

Ao descrever arqueólogos do futuro lidando com “arquivos frágeis” (que são o nosso presente), Kodwo Eshun nos conforta afirmando que nesse futuro (um portanto em que de alguma forma sobrevivemos) já não há dúvida sobre o seu caráter cronopolítico. Eshun nos conta que foi a responsabilidade dos seres esquecidos “em relação ao que ainda-não-é, ao que virá a ser” que possibilitou a criação desse próprio futuro improvável, com os resquícios dos nossos “arquivos frágeis”.

A chuva de porcelanas, que começa como folhas ainda no outono, transforma-se em monção, em uma praga bíblica. Primeiro, esse sonho é uma imagem descrita pela narração-diálogo do filme. Depois, o sonho retorna como imagem-fílmica.

**Não há no filme futuro ou passado (menos ainda presente), mas apenas a temporalidade cíclica e repetitiva do sonho (palavra e imagem e palavra).** Temporalidade atravessada pelo corte do trauma – individual e coletivo – da morte da irmã (que é familiar, e política, e familiar).

## **FORJAR O TEMPO E A PAISAGEM**

Para a cosmologia andina, o Passado sempre se coloca diante das pessoas, pois que quando se ergue os olhos para a frente, o que se vê é o acúmulo de experiências já vividas, não apenas pelo corpo de quem olha, mas pelos corpos de todos que já acumularam vivências anteriores naquele território. O Futuro, por sua vez, está espacialmente localizado atrás de nós, uma vez que ele ainda não chegou, não nos alcançou.

No cinema de Larissa Sansour, a estratégia é jogar o Passado, seja por colagens fotográficas, imagens de arquivo ou sons que ecoam de algum lugar da memória, sobre imagens que se projetam sempre em um Futuro estéril, vazio, localizado dentro de um tempo-hiato que só adquire status de tempo porque ainda revela em suas brechas a textura das ruínas. Estamos em um Futuro assombrado, que se coloca atrás dos corpos como fantasmas que sopram apocalipses nos ouvidos dos vivos. A ideia de que o Futuro está chegando é precisamente o problema.

**São filmes que suspendem a gravidade do tempo linear: flutuamos como astronautas por esse espaço oco, vivendo no aguardo dos mitos e fábulas que o irão fundar.** E se aquilo

O projeto de vida (e arte) de Sansour se faz na impossibilidade de se comunicar com o passado e o futuro (eles não respondem ainda). Sem outra alternativa do que seguir enterrando e forjando vida e memória como ficção – esperando alguém (no futuro? no passado?) escavar esses “arquivos frágeis” e responder. **K**

que se coloca diante dos olhos é o Passado enquanto uma memória coletiva acumulada, estamos também dentro de uma “paisagem vertical”, nos termos de Édouard Glissant. Portanto, paisagem como um modo de olhar impregnado não apenas do presente, mas igualmente de um “passado mítico”. “Uma paisagem de pé, onde o desvanecimento até o infinito é imediatamente submetido ao comprimento de um pé de homem, única largura cultivável de uma vez, e, conseqüentemente, onde a perspectiva não encontra a menor razão de correr para longe”.

Pelo “comprimento do pé de um homem” se entende uma experiência de vida (a sua e dos seus) que seu corpo e o corpo dos seus ancestrais carregam. Portanto, a paisagem que se observa está sempre tomada pela memória individual e por um inconsciente coletivo. O que se projeta diante do corpo sempre será atravessado pela memória atualizada no Presente.

“Em algum momento, o Presente impõe sua linguagem e projeta o significado desse mesmo momento sobre o Passado. O Passado nunca foi, ele apenas é”, nos diz *In Vitro*. **C**

## “MEMÓRIAS NÃO DISTINGUEM ENTRE FATO E FICÇÃO” (UMA CONVERSA COM QUEM?)

A destruição de um território (que não se possui) significa necessariamente a destruição de sua memória? É possível enterrar e escavar memórias que não são de ninguém (despossuídas)?

Em *In Vitro* (Larissa Sansour/Søren Lind, 2019), a tela se parte em duas: são continuidade e ruptura de perspectivas múltiplas (e não apenas binárias). Somam-se inúmeros ângulos do mesmo território – e ainda assim nada pode desfazer a destruição inicial.

A impossibilidade de possuir é tramada então como auto-ficção mitológica e coletiva. Na qual é possível desenterrar também novos seres (ou novas versões de velhos seres) feitos em laboratório da dor e restos que sobraram – de nossos “arquivos frágeis”. Mais do que não se possuir, a especulação de Sansour e Lind, aqui, pergunta-se sobre o nem ao menos ser: sem memórias, sem território, sem originalidade. Uma cópia: uma nova (mas não a última) versão de si.

Ainda que passado e futuro não respondam, o diálogo é o que move as incertezas. **Mas, uma conversa entre quem? Uma nova e uma velha versão de si?** Ainda que “memórias não distinguem

## POLINIZAR A IMAGINAÇÃO

Seus únicos filmes com diálogos, *In the Future They Ate from the Finest Porcelain* e *In Vitro*, a conversa se dá sempre entre duas mulheres. No primeiro, o tom é de uma sessão terapêutica, uma voz que interroga e a outra que responde; no segundo, as possibilidades se expandem: Mãe e filha? Mãe e projeção de filha?

**Versão do Passado e versão do Futuro da mesma mulher? Real e virtual? Negativo e Positivo?**

A resposta interessa bem menos do que as perguntas. O fundamental é que Belém, cidade para onde convergem tantos mitos, já se torna aqui o espaço inundado por um líquido espesso da morte, e como o filme é em preto-e-branco, não se sabe se esse líquido é sangue ou petróleo (de novo ele, Stanley Kubrick, como uma nota visual dessa filmografia). Talvez tenham se tornado a mesma coisa.

A lembrar que “o rigor científico é irrelevante, mesmo porque nações inteiras são construídas por contos de fadas, os fatos por si só são estéreis”. Portanto, sangue ou petróleo, a precisão da natureza do líquido depende exclusivamente da capacidade de imaginação sobre ele.

É preciso então recuperar os casulos e as colmeias antes que as bombas cheguem, é preciso reinstalar o gesto de cravar uma



entre fato e ficção”, fala-se, explica-se (ou confunde-se?). Porque o que ronda a despossessão de memória e território, para além da destruição, é o crescente vazio.

Vazio que vagueia entre o território enterrado e o suspenso, o trauma coletivo e o familiar, a ruptura e a continuidade.

Contra ele, a ficção – imagens e sons inventados, enterrados, escavados e reinventados. Ficção que é a impossibilidade de (re)criação (de reposição) de um território, de um futuro, de uma memória. É a sua única possibilidade.

**K**

**Kênia Freitas** é pesquisadora, crítica e curadora de cinema. Fez estágios de pós-doutorado na UCB e na Unesp. Doutora em Comunicação pela UFRJ. Realizou a curadoria das mostras Afrofuturismo: cinema e música em uma diáspora intergaláctica, A Magia da Mulher Negra e Diretoras Negras no Cinema brasileiro. Integrou as equipes curatoriais do IX CachoeiraDoc (2020) e Festival de Cinema de Vitória (2018). Escreve críticas no site Multiplot!.

bandeira da Lua, é preciso confundir o status do tempo, é preciso fabular, criar novos mitos, plantar novas oliveiras, mas entender também que tudo isso só pode acontecer na imprecisão de um Presente que está condenado a ser um tempo-espço de passagem entre a memória e os usos políticos dela.

**C**

**Carol Almeida** é doutora pelo programa de pós-graduação em Comunicação na UFPE, com pesquisa centrada no cinema contemporâneo brasileiro. Faz parte da equipe curatorial desta edição da Mostra de Cinema Árabe Feminino e integra a equipe curatorial do Festival Olhar de Cinema/ Curitiba desde 2017. Dá oficinas sobre crítica de cinema, curadoria, cinema brasileiro contemporâneo e representação de mulheres no cinema. Escreve sobre cinema no blog foradequadro.com.

# NARRATIVE TERRORISM TO MESS THE MYTHMACHINE MATH

KÊNIA FREITAS E CAROL ALMEIDA

TRANSLATION: CAROLINE FERREIRA

## POSSESSION IS AN IMPOSSIBILITY (THEREFORE, ALWAYS-ALREADY A MYTH), by Kênia Freitas

Can one possess the Moon? A tree? A landscape? (Retrieve) an expropriated land? A dream? A trauma? Collective and individual memories of a nation?

In *A Space Exodus* (Larissa Sansour, 2009), a Palestinian flag is planted on the Moon. Yet, who owns who when the film farcically reenacts Neil Armstrong's spatial colonizing gesture?

In *Nation Estate* (Larissa Sansour, 2012), does a corporate building possess the entire nation or does the entire nation possess a corporate building? The reenacting, in this case, happens through the presentation of the (already dispossessed) Palestinian territory as an artifice for the "high life" biocontrol. The artificial food and bogus landscape as markers of the mythology grounding the contemporary geopolitics: the nation-state sovereignty.

## DO NOT NEGOTIATE THE PÁTHOS, by Carol Almeida

*A Space Odissey. A Space Exodus.* The difference between the *Odissey* and the *Book of Exodus* in their original Greco-Roman and Judeo-Christian mythologies is that, while the first narrates the movement of a hero returning to his land, the second narrates the heroism of a fictitious return, given the land to where one returns is a promise, rather than the starting place. The *páthos* in Larissa Sansour's films concentrates in the intensity of a pariah sister of these two narratives: the Exile.

When exile is "congenital", what movement is to be done within the films? That of returning to a land from where one has left? That of leaving to find a promised land? None of them. **Exile is the everlasting non-place.** For the Palestinian people, the non-place is an imposed condition that ends up entering their veins, producing a **body suspended in space and time:** one cannot return nor can leave.

Possession projects failed from the start (both in filmic fiction and in the world).

To the desires of ownership, the images and sounds Sansour creates return **absolute drift, with no territory and no references** (the astro-Palestinian afloat in the outer space) and **a non-place** (the lift, the apartment, the entrance of the building-nation emptied of any sense of belongingness).

“Jerusalem, we have a problem”, with no possible answer.

A tree grows in the land; a child grows in the belly. Either despite of or because of dispossession.

While in Sansour’s first two films, the *páthos* of exile manifests itself through two women walking on amorphous spaces (the Moon from *Space Exodus*, and the corporate building from *Nation Estate*), in both of her following works (*In The Future They Ate from the Finest Porcelain* and *In Vitro*), these women place themselves in a territory populated by a symbolic memory, full of human and non-human figures that condensate a Palestinian counter-narrative.

Of all these figures, one stands out in both films: the dark circle. Is it a globe or a hole? An already filled space or a place yet to be filled? Would it be the very own figuration of the Moon, the satellite which projects itself as a utopic island? There it is. Another monolith, inaugurating a new symphony of *Thus Spoke Zarathustra*.

## ARCHEOLOGY IS SPECULATIVE FICTION (ONE EXCAVATES FOR AND AGAINST HISTORY)

If possessing is always-already creating myths, the archeological excavation—which dreams of possessing the material remains of the past—is one of the arms (among countless ones) of speculative fiction.

In the film *In The Future They Ate from the Finest Porcelain* (Larissa Sansour/Søren Lind, 2016), Sansour buries and **excavates herself to create her own (and collective) speculation.** Her artistic project is an archive and fiction. Sinking into the land (which one does not possess) and into the memory (which one does not possess). Resurfacing, not as a fact, but rather as a fiction. Evidencing in the gesture the making of each and every archeological project.

How to create fabledtime capsules for an unlikely future? One walks along with Saidiya Hartman and her two-act *Venus*, agreeing that “the archive is inseparable from the play of power”, thus, always limited to tell the history of the defeated. Falsifying the radiocarbon dating and confusing temporalities is then to make History (and Film) for and against Archeology (and Iconography).

## HACKING ARCHEOLOGY

*In Vitro*: this is the title of the fourth short film by Larissa Sansour, a collaboration with Søren Lind. *In Vitro* is also a scientific term used to name the biological processes occurring out of living systems, taking place inside a controlled, closed, and dark laboratory environment.

Her films are all “in vitro” procedures in the sense that they unroll from the manipulation of images made in environments meticulously thought to simulate artificial circumstances. These are the colonial conquest of the Moon, the corporate skyscraper segmenting the territory and the Palestinian memories into pavements; the real desert framed by a horizon in an eternal state of a day that does not dawn and a night that does not fall. Also, the undergrounds of memory in a diptych of images and women that sometimes oppose, sometimes merge with each other.

Simulating is a guerrilla action for Larissa because it happens in the gesture of capturing the weapon of her tormentor: the State of Israel. The same fiction-State from General Moshe Dayan, an archeologist who, in 1967, took his colleagues to the lands Israel occupied/grabbed to **excavate “proof”** of the Jewish presence in that territory ever since the Biblical period.

Because—with or without fabrication—the buried porcelains do not ever cease to fall from the sky.

(And the memory of her murdered sister escapes every time.) **K**

Archeological practices, as some researchers denounce, manipulate the land, the landscapes, and the Carbon-14 in some of the “found” objects to legitimate a territory occupation/grabbing are, since then, a crisis right in the middle of the scientific rigor. However, “my bones will betray the fiction”, says the voice of the terrorist narrative in *In The Future They Ate from the Finest Porcelain*. **Let then be planted, deep into the ground, porcelain depicting the same patterns as the keffiyehs**, so that it will be said in the future that this Palestinian people have always been there. “An epistemology, a tool for shaping national imagination.” **C**

**“THE FUTURE IS A CHRONO-POLITICAL LAND”  
 (“...A LAND JUST AS HOSTILE AND INSIDIOUS AS THE PAST”)**

When describing archeologists from the future handling “fragile archives” (which are our present), Kodwo Eshun comforts us by saying that in this future (therefore, one in which, somehow, we survive) no doubt remains about its chronopolitical nature. Eshun tells us that it was the responsibility of the forgotten beings “in relation to is yet to become, to what is going to become” that enabled the creation of this own unlikely future, with the remains of our “fragile archives”.

The porcelain rain, which starts as leaves back in the autumn, turns into a monsoon, into a biblical plague. First, this dream is an image described by the narration-dialogue in the film. Then, the dream returns as a filmic-image.

**The film has no future or past (not to mention no present), but only the cyclical and repetitive dream temporality (word and image and word) instead.** A temporality crossed by the—individual and collective—trauma cut of the sister’s death (which is familiar, and political, and familiar).

**FORGING THE TIME AND THE LANDSCAPE**

For the Andean cosmology, the Past always puts itself in front of people because when one looks ahead, what they see is the accumulation of the experiences previously lived, not only by the body of those looking ahead but also by the bodies of everyone who previously accumulated experiences in that territory. The Future, in turn, is spatially located behind us, given that it has yet to arrive; it had not reached us.

In Larissa Sansour’s filmmaking, the strategy is casting the Past - whether through photo collage, stock footage, or sounds echoing from some memory place - over images that project themselves always into a sterile, empty Future, located inside a time-hiatus that only acquires the status of time because it still reveals the texture of the ruins in its cracks. We are in a haunted Future, which puts itself behind the bodies as ghosts whispering apocalypses in the ears of the living. The idea that the Future is coming is precisely the issue.

**These are films that suspend the gravity of linear time; we float as astronauts across this hollow space, waiting for the myths and fables that will found this space.** And, if what stands before our eyes is the Past as an accumulated collective memory, we are also

Sansour's life (and art) project is made in the impossibility of communicating with the past and the future (as of now, their answers are yet to come). With no alternative other than to keep burying and forging life and memory as fiction—waiting for someone (in the future? In the past?) to excavate these “fragile archives” and respond. **K**

inside a “vertical landscape”, according to terms coined by Édouard Glissant. Thus, landscape as a way of looking that is not only impregnated with the present, but also with a “mythical past”. “A standing landscape, where the fading gaze towards the infinite is immediately subjected to the length of a man's foot, the single cultivable length at once, and, consequently, where the perspective does not find the slightest reason to run away”.

By the “length of a man's foot”, we understand a life experience (one's own and their relatives') carried by one's body and their ancestor's bodies. Thus, the landscape we observe is always taken by the individual memory and a collective unconscious. What is projected in front of the body will always be crossed by a memory updated in the Present.

“At a certain point, the Present imposes its language, projecting the meaning of this very moment onto the Past. The Past never was, it simply is”, *In Vitro* tells us. **C**

## “MEMORIES MAKE NO DISTINCTION BETWEEN FACT AND FICTION” (A CONVERSATION WITH WHO?)

Does the destruction of a territory (which one does not possess) necessarily mean the destruction of its memory? Can memories that belong to no one be buried and excavated (dispossessed)?

In *In Vitro* (Larissa Sansour/Søren Lind, 2019), the screen splits into two: they are continuity and rupture of multiple (rather than binary) perspectives. Angles of the same territory are added—and yet nothing can undo the initial destruction.

The impossibility of possession is then plotted as mythological and collective self-fiction in which one can also unbury new beings (or new versions of old beings) laboratory-made out of the pain and leftovers of our “fragile archives”. More than not possessing oneself, here the Sansour and Lind’s speculation wonders about not even being: no memories, no territory, and no originality. A copy: a new (yet not the last) version of itself.

Even though the past and the future lack to answer, the dialogue is what moves the uncertainties. **However, who**

**is having this conversation? A new and an old version of oneself?** Even though “memories make no distinction between

## POLINIZING THE IMAGINATION

*In The Future They Ate from the Finest Porcelain* and *In Vitro*, her only films with dialogues, present conversation always between two women. In the first, it sounds like a therapy session, one voice inquiring, and another answering; in the second, the possibilities expand: are they mother and daughter? Mother and a projection of a daughter? **Past and Future**

**versions of the same women? Real and virtual? Negative and Positive?**

The answer matters way less than the questions. The fundamental is that Bethlehem, a city to where many myths converge, becomes here a space flooded by a thick liquid of death, and given this is a black-and-white film, we do not know whether this liquid is blood or oil (there he is again, Stanley Kubrick, as a visual note in this filmography). Maybe blood and oil became the same.

Let us remember, “scientific rigor is irrelevant; entire nations are built on fairy tales, facts alone are too sterile for a cohesive understanding”. Thus, blood or oil, the precise nature of the liquid depends solely upon the ability of imagining it.

One needs then, to recover the cocoons and the beehives before the



fact and fiction”, one talks, explains oneself (or gets confused?). Because what surrounds both the memory and the territory dispossession, beyond destruction, is the growing emptiness.

An emptiness wandering between the buried and the suspended territory, the collective and the familiar trauma, the rupture and the continuity.

Against it, the fiction—invented, buried, excavated and reinvented image and sounds. Fiction that is the impossibility of (re)creating (repossessing) a territory, a future, a memory. It is also its only possibility.

**K**

**Kênia Freitas** is a film researcher, critic, and curator. She was a Post-doc intern at the Brasília Catholic University and at the São Paulo State University. Kênia holds a Ph.D in Communication from the Rio de Janeiro Federal University. She curated the *Afrofuturismo: cinema e música em uma diáspora intergaláctica*, *A Magia da Mulher Negra*, and *Diretoras Negras no Cinema brasileiro* film festivals. Kênia was also part of the IX *CachoeiraDoc* (2020) and of the *Festival de Cinema de Vitória* (2018) curatorial teams. She is a film critic for *Multiplot!* website.

bombs arrive, needs to reinstall the gesture of planting a flag on the Moon, needs to confuse the time status, needs to imagine, to create new myths, to plant new olive trees. However, one also needs to understand that all of it can only happen in the imprecision of a Present that is doomed to be a time-space threshold between memory and its political uses.

**C**

**Carol Almeida** holds a Ph.D in Communication from the Federal University of Pernambuco. Her thesis focused on the contemporary Brazilian cinema. Since 2017, she is part of the curatorial team at this edition of the Arab Women's Film Festival in Brazil and the *Festival Olhar de Cinema/ Curitiba*. Carol tutors workshops on film criticism, curatorship, contemporary Brazilian cinema, and women's representation in film. She writes about film on *foradequadro.com*.

## AS ABOVE, SO BELOW - SARAH FRANCIS

ANA FRANÇA

Um grupo de pessoas vaga por uma terra desconhecida. Elas sofrem de uma condição neurológica que as impede de reconhecer, interpretar e atribuir significado às imagens, às histórias e às pessoas. Mesmo enxergando um rosto de uma pessoa amada, só conseguem reconhecê-la por meio de raciocínios analíticos de reconhecimento facial, e não por afeto. Elas andam sem rumo, tateando devagar um lugar desconhecido, enquanto uma voz feminina, em *off*, tateia o novo filme de Sarah Francis, *As Above, so Below* (*Tanto acima, Quanto abaixo*), ensaiando uma condução de narrativas ficcionais e documentais acerca da Lua e sua relação com a humanidade.

Ao longo do filme, escutamos fatos acerca do Tratado da Lua, firmado em 1979, que procurava estabelecer uma conduta comum que visasse a objetivos pacíficos, por parte das nações que desejassem fazer expedições à Lua, dando proteção a ela e a todos os outros corpos celestes da exploração. Mais adiante, escutamos uma ligação trocada, em 1963, entre o presidente estadunidense John F. Kennedy e o Primeiro Ministro da Nigéria Sir Abubakar Rafawa Balewaas, comemorando a instalação do primeiro satélite que tornava aquela ligação possível; a música *O Leste é vermelho*, transmitida pelo primeiro satélite chinês, lançado pelo líder comunista da época, Mao Tsé-Tung e, por fim, já nos anos 2000, o caso de um empresário estadunidense que se tornou milionário depois de vender, informalmente, terrenos na Lua.

O afastamento das décadas de 60 e 70, quando estava em curso a primeira corrida espacial que se tornou símbolo da disputa entre capitalismo e comunismo, antes da consolidação do regime capitalista – sim, regime – nos séculos XX e XXI, nos faz estranhar os acontecimentos mencionados, como se fôssemos incapazes de situar o que é verdade e o que é ficção. A anedota do empresário parece mentira, mas é real e nos faz lembrar da fixação bizarra de bilionários atuais com o espaço, os quais buscam nele não só uma fonte de lucro mas também uma espécie de vida alternativa, caso a Terra se torne insustentável graças aos tantos problemas sociais e ambientais provocados, inclusive, pelo aparecimento de bilionários.

Mescladas aos áudios desses ocorridos que parecem ficção, mas que são brutalmente verdadeiros, alternam-se imagens das pessoas vagando ou esperando

sua vez para brincar em um balanço no meio de um lugar deserto. Como as pessoas, as imagens iniciais parecem recusar qualquer tipo de interpretação e significado, são apenas presença e ausência ao mesmo tempo. O quadro 1x1 parece aprisioná-las por mais amplos que sejam os lugares que percorrem. Não há grades, mas estão presos naquele espaço, na própria racionalidade e na própria condição de seres humanos. Como os corpos celestes, as pessoas orbitam sem jornada certa, entrando e saindo de quadro, circulando em um centro desconhecido e sempre retornando aos balanços.

A diretora Sarah Francis nos confunde: transforma a Terra em uma paisagem lunar, por sua aridez; pelos espaços despovoados; pela secura de quem não vê água há milhões de anos; pelo silêncio; pelo preto e branco; por uma outra lua que enxergamos no céu – supostamente a lua da Lua. As imagens são terrenas, mas há certamente uma *sensação* lunar. O horizonte torna-se uma linha tênue, apagada pela escala de cinza do filme – o limite entre céu e terra é, enfim, frágil porque ambos estão, a todo momento, se tornando o mesmo.

O que está em curso é mais uma jornada de exploração da lua, que confirma a continuidade da colonização e do imperialismo tão amplamente experimentados na Terra. Os mesmos discursos que guiam a vida neste planeta são utilizados para formatar a Lua, que deixa de ser aquilo que rege nossas marés; ilumina nossas noites; move os peixes e boa parte da vida marinha; faz uivar os lobos e faz pessoas escreverem poemas. Novas camadas de racionalidade e desencantamento tiram da Lua seu poder não apenas magnético e gravitacional sobre nós, mas seu poder mitológico, substituindo-o por discursos de propriedade, poder, território, nações, dinheiro.

Como muitas produções que abordam o espaço e outros planetas, *As Above, so Below*, de Sarah Francis, também nos coloca questões que são de natureza existencial. A sensação da pequenez humana não se dá apenas via nosso pouco tamanho em relação aos corpos celestes e às galáxias, mas em relação à miséria de muitos de nossos valores, esquecidos do fato de que a vida, como um balanço, não tem finalidade e não obedece à racionalidade. A única condição para brincar em um balanço é que exista gravidade – só a Terra é uma opção.

**Ana França** reside em Belo Horizonte e trabalhou em diversos segmentos do cinema, como assistência de direção, direção, curadoria e produção. Atualmente, dedica-se a atividades e estudos em tradução, cinema e literatura.

## AS ABOVE, SO BELOW - SARAH FRANCIS

ANA FRANÇA

TRANSLATION: BETTINA WINKLER

A group of people wander through an unknown land. They suffer from a neurological condition that prevents them from recognizing, interpreting and assigning meaning to images, stories and people. Even when they see the face of a loved one, they can only recognize them through analytical reasoning of facial recognition, and not out of affection. They walk aimlessly, slowly groping an unknown place, while a female voice, off screen, feels her way in Sarah Francis' new film, *As Above, so Below*, assaying a conduct of fictional and documentary narratives about the Moon and its relation to mankind.

Throughout the film, we hear facts about the Moon Treaty, signed in 1979, which sought to establish a common conduct that aimed peaceful goals on the part of the nations that wished to make expeditions to the Moon, giving protection to it and to all celestial bodies of the exploration. Later on, we hear a call, in 1963, between the American President, John F. Kennedy and the Nigeria's Prime Minister, Sir Abubakar Rafawa Balewaas, celebrating the installation of the first satellite that made that very own call possible; the song «The East Is Red», transmitted by the first Chinese satellite, launched by the communist leader of the time, Mao Tsé-Tung and, at last, in the 2000s, the case of an American businessman who became a millionaire after selling, informally, land on the Moon.

The remoteness of the 1960s and 1970s, when the first space race was still in course, which became a symbol of the dispute between capitalism and communism, before the consolidation of the capitalist regime—yes, regime—in the 20<sup>th</sup> and 21<sup>st</sup> centuries, makes us wonder about the events mentioned, as if we were unable to find out what is true and what is fiction. The anecdote of the businessman seems untrue, but it is real and reminds us of the bizarre fixation of current billionaires with space, who seek not only a source of profit but also a kind of alternative life in case the Earth becomes unsustainable thanks to several social and environmental problems caused, as a matter of fact, by the appearance of billionaires.

Merged with the audio files of these events that seem like fiction, but that are brutally true, images of people wandering or waiting for their turn to go on a swing

in the middle of a deserted place are alternated. As well as the people, the initial images seem to refuse any kind of interpretation and meaning, they are just presence and absence at the same time. The aspect ratio of 1:1 seems to imprison them no matter how wide the places they travel. There are no bars, but they are locked up in that space, in their own rationality and in their own condition as human beings. As well as celestial bodies, people orbit with no certain journey, moving in and out of the frame, circling in an unknown center and always returning to the swings.

Director Sarah Francis confuses us: she transforms the Earth into a lunar landscape, for its aridity; for the depopulated spaces; for the dryness of those who have not seen water for millions of years; for the silence; for the black and white; for the other moon we see in the sky—supposedly the Moon of the Moon. The images are terrestrial, but there is certainly a lunar *feeling*. The horizon becomes a fine line, erased by the film's gray scale—the limit between sky and earth is, ultimately, fragile because both are, at all times, becoming the same.

What is underway is yet another journey of exploration of the moon, which confirms the continuity of colonization and imperialism so widely experienced on Earth. The same speeches that guide life on this planet are used to shape the Moon, which is no longer what rules our tides; brightens up our nights; moves fish and much of the marine life; it makes wolves howl, and it makes people write poems. New layers of rationality and disenchantment take power away from the Moon, not only its magnetic and gravitational one it has over us, but its mythological one, replacing it with discourses of property, power, territory, nations, money.

As many productions that take on space and other planets, *As Above, so Below* by Sarah Francis, also poses us questions that are of an existential nature. The feeling of human smallness is not only given by our small size in relation to celestial bodies and galaxies, but in relation to the misery of many of our values, oblivious to the fact that life, as a swing, has no purpose and does not obey rationality. The only condition to go on a swing is that there is gravity—Earth is the only option.

**Ana França** is based in Belo Horizonte and worked in several segments of film as a director, assistant director, curator and producer. Currently, she is engaged in practices and studies of translation, film and literature.

## A GUERRA NO CORAÇÃO DA LINGUAGEM

FERNANDO RESENDE

O que pode a imagem quando o chão que nos sustenta é também o que, diariamente, vemos esvaecer? O que resta a ser visto quando a morte, ainda que seja a imagem da dor, deixa de ser o fundo da guerra? Flusser (2008), ao tecer suas considerações sobre o “universo das imagens técnicas”, sugere que é na superfície da imagem que alguma coisa acontece. Ao nos levar até Gaza, *When Things Occur* (*Quando coisas ocorrem*), de Oraib Toukan, nos lança nesse universo, garantindo que é nele, e desde a superfície das imagens, que veremos a guerra como quem a vê de dentro. É assombroso descobrir que para estar em um território cercado – um lugar no qual não entramos e de onde ninguém sai – é preciso ficar na superfície das imagens. Diante deste paradoxo, parece interessante pensar como imagem e território se tornam dispositivos que engendram as visões e as experiências de uma guerra que, conforme pensa Jean Genet (2003), acontece no coração da linguagem.

O conflito no território palestino se desdobra em diversas camadas de destroços e vidas. Se o que hoje constitui a Palestina é a luta contra a política de apagamento impetrada pelo Estado de Israel (Said, 1999), seu núcleo muito provavelmente é Gaza, um território de 365 km<sup>2</sup> e no qual hoje vivem cerca de 1.5 milhão de pessoas. Há formas distintas de produção de apagamentos, desde remontar o passado – através do artifício de construção de narrativas que reformulam o tempo dos acontecimentos – até a persistente ocupação do espaço físico, o controle e a aniquilação dos corpos que o habitam. Gaza, sem dúvida, é o epicentro desse amontoado de histórias e lutas. Um território-escombro, uma faixa de terra à qual, conforme nos conta a narradora do filme, os que lá vivem se sentem “tão ligados, quanto presos”.

O paradoxo que articula o problema que nos apresenta Toukan é não só instigante, como também crucial para entendermos em que medida a linguagem, através da imagem, se constitui como forma de poder. No seu filme, é no emaranhado que se tece entre o fora e o dentro, e em um tempo que parece tão curto quanto denso, que nos encontramos. Logo no início, entramos em Gaza e somos

alertados pela narradora do filme que, a partir de uma rápida conversa telefônica, veremos a guerra de dentro. Assim, enquanto o filme acontece, é aos solavancos que seguimos e é nos granulados das imagens que, muitas vezes, ficamos.

De acordo com Flusser, o universo das imagens técnicas é este no qual estamos hoje todos inseridos. Como sujeitos que experimentam o mundo, nós o lemos através dos objetos – das imagens – por nós também produzidos. Em uma dada superfície, ajuntamos pontos que nos dão a ver o mundo que vivemos. Para este filósofo, a ilusão da imagem como substância pura, como realização do concreto, é um dos pontos críticos a ser discutido quando se trata de compreender o universo das imagens técnicas. A crença de que o mundo se faz pronto na superfície das imagens é o que muitas vezes nos leva a esquecer, segundo Flusser, que é na própria superfície que o mundo se constrói. É dessa forma que os solavancos e os granulados no filme de Toukan nos interpelam; eles interrompem um *modus operandi* que sustenta a nossa ilusão de transparência, jogando-nos, de corpo inteiro, no chão da Gaza.

Um pedaço de chão, parte de um território aniquilado pela força bélica e pelo poder de um Estado inventado (Shohat, 2010), Gaza sobrevive a despeito da sua intensa e constante precarização. Tendo seu espaço aéreo e o acesso marítimo controlados pelo Estado de Israel, Gaza se tornou o símbolo máximo da disputa territorial que, pelo menos desde 1948, ano do Nakba, tomou conta do território palestino. Contudo, se território, com e além de suas materialidades, é também aquilo que se conquista (Zambrano, 2001), Gaza é a prova da luta. Naquela faixa de terra, o embate que se trava contra o sistema que a quer fora do mapa é diário. E sob este viés, as imagens de Toukan – dado o modo como ela as monta – são armas imprescindíveis. Armas ambíguas, é verdade, pois tanto podem corroborar o processo de apagamento, quanto imaginar – colocar em imagem – o tempo da luta.

Toda e qualquer imagem guarda tempos e, por esta razão, nelas e através delas, “o presente não cessa jamais de reconfigurar-se” (Didi-Huberman, 2019, p. 33). São enredados e disjuntivos os tempos guardados nas imagens produzidas no e a partir de um território cujo presente não é outra coisa senão a experiência cotidiana de uma luta contra o extermínio. Nessas imagens, não há passado sem desejos de futuro e, ao mesmo tempo, quase que só há passados, já que é remota a perspectiva de qualquer futuro. Nesse sentido, é alto o risco de que o presente

que nessas imagens se reconfigura siga o ritmo da aniquilação dos corpos que jazem no chão de Gaza: tão frenético e veloz quanto cotidiano e lento. Assim, é no enredamento de tempos que não se juntam e nesse ritmo que faz o dia a dia ser a experiência da luta e do horror, que a morte, como é dito no filme, mesmo sendo “uma imagem, não é a imagem fundamental”.

Toukan se mostra sabedora deste problema. Com o seu filme, aprendemos que as imagens, porque reconfiguram o presente de modo a reiterar a morte, são muitas vezes armas que reduzem o tempo das coisas. Em sua ânsia por dar a ver o absoluto, elas também produzem apagamentos, aniquilam os corpos já mortos e estendidos no chão, deixando esvaecer exatamente o que assombra o cotidiano de quem vive o vazio da guerra. Na sua montagem, Toukan nos faz ver o quanto a maquinaria da guerra (e da morte) produz as mesmas imagens e o quanto é fundamental, para irmos além da morte, estar na superfície dessas imagens. Sob esta perspectiva, sua montagem é um alerta: não há redenção, não haverá uma ou aquela imagem que nos salvará do horror. Um alerta que nos frustra, se nos mantivermos enredados na ilusão do tempo da salvação – ou na ilusão da imagem como absoluto, diria Flusser.

O jogo reiterativo, propiciado pelas imagens que se retroalimentam e não cessam de representar o fim, nos impede de ver (e conceber) o presente como tempo de luta; um tempo que inclui a morte, mas que nela não se reduz. Nesse sentido, para, de dentro, ver a guerra que se trava no presente distendido em que se inscreve o conflito no território palestino, não se trata, tão-somente, de fazer ou não uma boa foto. “Há algo além da imagem”, nos lembra, no filme, um dos seus interlocutores, e o que Toukan trata de nos fazer ver é que este algo está na própria imagem. É por este viés que imagem e território se apresentam como dispositivos fundamentais no seu filme. Pois, vejamos, se todo território é resultado de disputas, portanto de um processo, é no tecer do território que as lutas se revelam. Do mesmo modo, o que *When Things Occur* nos mostra é que o dentro da guerra em Gaza está (também) no entretecido da imagem, e é, portanto, na sua tessitura que as vidas (e as mortes) acontecem.

A tarefa não é simples, pois é contra a força do opressor que toda luta é travada. E nesse caso, a progressiva redução do território palestino – promovida pela força e pela opressão de um Estado – parece concomitante à lógica incessante e reiterativa



de produção de imagens que também oprimem e reduzem os sentidos da luta. Flusser nos lembra que ao juntar pontos para, na superfície, produzir imagens, o que está em jogo é um exercício de liberdade, gesto que advém da capacidade de reconfigurar um universo que se apresenta como determinado. Assim, pensa Flusser, a condição para se elaborar um outro universo é estar livre para juntar pontos e produzir imagens que imprimam significado à vida. Este me parece ser o grande desafio que nos apresenta Toukan: é preciso estar no coração da linguagem, levando em conta o território e as imagens, para exercermos algum tipo de poder e estarmos no coração da guerra em Gaza.

**Fernando Resende** é professor do Departamento de Estudos Culturais e Mídia e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação, da Universidade Federal Fluminense (UFF). Coordenador do TRAVESSIA - Centro de Estudos e Pesquisas do Sul Global e do [LAN] Laboratório de Experimentação e Pesquisa de Narrativas da Mídia (UFF). Coordenador local do Projeto "Futures under construction the Global South" (Universität Tübingen, Alemanha).

## REFERÊNCIAS

DIDI-HUBERMAN, G. *Diante do tempo - história da arte e anacronismo das imagens*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2019

FLUSSER, V. *O universo das imagens técnicas: o elogio da superficialidade*. São Paulo: Annablume, 2008.

GENET, J. *The Prisoner of Love*. New York: New York Review Books 2003

SAID, E. *Out of place - a memoir*. London: Granta Books, 1999.

SHOHAT, E. *Israeli cinema - East/West and the politics of representation*. London. I.B.Tauris, 2010.

ZAMBRANO, C. *Territorios plurales: cambio sociopolítico y gobernabilidad cultural*. Boletim Goiano de Geografia, 21(1), 9-49, jan/jul, 2001.

## THE WAR AT THE HEART OF LANGUAGE

**FERNANDO RESENDE**

TRANSLATION: CAROLINE FERREIRA

What can the image do when the ground supporting us is also the ground we daily see vanishing? What remains unseen when death, despite being the image of pain, is no longer the background of war? Flusser (2008), when weaving his considerations about the “universe of technical images”, suggests that it is on the surface of the image that something happens. By taking us to Gaza, “When Things Occur”, by Oraib Toukan, sends us into this universe, assuring that in it, and from the surface of images, we will see the war as someone who sees it from the inside. We find it overwhelming discovering that in order to be in a fenced territory—a place where we do not enter and from where no one leaves—we need to remain on the surface of images. In face of the paradox, it seems interesting to think how image and territory become devices to engender the views and the experiences of a war that, according to Jean Genet (2003), takes place at the heart of language.

The conflict in the Palestinian territory unfolds into many layers of debris and lives. If what today constitutes Palestine is the fight against the obliteration policy perpetrated by the State of Israel (Said, 1999), Gaza is likely its center, a territory occupying 365 km<sup>2</sup>, where nearly 1.5 million people currently live. There are distinct forms to produce obliteration, from reassembling the past—through the artifice of constructing narratives that reshape the timing of events—to the relentless occupation of the physical space and control and annihilation of the bodies inhabiting it. Gaza, undoubtedly, is the epicenter of this heap of histories and fights. A territory-debris, a strip of land where, as the narrator tells us, “we are attached to it, and yet we cannot leave.”

The paradox articulating the issue presented by Toukan is not only instigating but also crucial for us to understand to which extent the language, through the image, constitutes itself as a form of power. In her film, we find ourselves in the entanglement between the outside and the inside, and in a time that seems to be short as much as dense. Right at the beginning, we enter Gaza, and the narrator warns us that, from a quick conversation over the phone, we will see the war from

the inside. Then, while the film unfolds, we bumpily move forward, often staying in the granularity of the images.

According to Flusser, the universe of technical images is the one we are all currently inserted. As subjects experiencing the world, we read it through the objects—images—we also produced. On a given surface, we connect the points that allow us to see the world where we live. For the philosopher, the illusion of image as a pure substance, as the realization of concreteness, is one of the critical points for discussion when it comes to comprehending the universe of technical images. The belief that the world finds its final form on the surface of images is what often leads us to forget, according to Flusser, that the world is actually built on their surface. It is within this sense that the bumps and granularity in Toukan's film call us out; they both interrupt a *modus operandi* that sustains our illusion of transparency, throwing us, our entire selves, on Gaza's ground.

A piece of land, part of a territory annihilated by the war force and by the power of an invented State (Shohat, 2010), Gaza survives in spite of its intense and continuous precariousness. Having its airspace and sea access controlled by the State of Israel, Gaza became the ultimate symbol of the territorial dispute that, at least since 1948, the Nakba year, took over the Palestinian territory. However, if a territory, with and beyond its materialities - is also what is conquered (Zambrano, 2001), Gaza is the proof of fight. In that strip of land, the fight against the system that wants it off the map takes place on a daily basis. Under this light, Toukan's images—because of the way she assembles them—are indispensable weapons. These are ambiguous weapons, indeed, because they can both corroborate the obliteration process or imagine—put into images—the times of fight.

Any and all images contain temporalities and, because of it, in them and through them, the “present never ceases to reshape” (Didi-Huberman, 2019, p. 33). In this regard, entangled and disjointed are the times contained inside the images produced in and from a territory whose present is nothing but the daily experience of a fight against extermination. In these images, there is no past without wishes for a future while, at the same time, there are nearly pasts only, since the prospect of any future is remote. In this sense, there is a high risk that the present reshaped in them follows the rhythm of the annihilation of bodies lying on the ground in Gaza: just as frenetic and fast as ordinary and slow. Thus, in the entanglement of

times that do not blend and in this rhythm, which turns daily life into a fight and horror experience, death, as stated in the film, despite being “an image, is not the fundamental image”.

Toukan shows her awareness of the matter. Through her film, we learn that images, because they reshape the present as a way of reaffirming death, are often weapons that reduce the time of things. In their eagerness to show the absolute, they also produce obliteration, annihilating bodies already dead and lying on the ground, fading just what haunts the daily life of those living the emptiness of war. In her piece, Toukan forces us to see how much the machinery of war (and death) produces the same images and how critical it is, for us to go beyond death, to be on the surface of these images. Under this perspective, her piece is a warning: there is no redemption; there will not be an image or the image that will save us from horror. A frustrating warn for us shall we keep ourselves entangled in the illusion of salvation time—or the illusion of the image as absolute, as Flusser would say.

The reiterative game, offered by self-fed images that do not cease to represent the end, prevents us from seeing (and conceiving) the present as a fighting time, a time that encompasses death and yet does not reduce itself to it. Thus, seeing, from the inside, the war fought in the extended present, which inscribes the conflict in the Palestinian territory, is not about, solely, whether taking or not a good photo. “There is more to it than the image,” one of her interlocutors reminds us in the film, while what Toukan tries to make us see is that whatever it may be, it is in the image itself. Through this, image and territory present themselves as fundamental devices in her film. For, say, if a territory is the result of disputes, therefore of a process, it is in the weaving of the territory that fights reveal themselves. Likewise, what “When Things Occur” shows us is that the inside of Gaza is (also) within the weaving of image, and it is therefore in its weave that lives (and deaths) occur.

It is not a simple task, for all fight is waged against the oppressor’s power. In this case, the progressive reduction of the Palestinian territory—promoted by the power and oppression of a State—seems simultaneous to the everlasting and reiterative logic of producing images that also oppress and reduce the meanings of the fight. Flusser reminds us that, by connecting points on the surface to produce images, what is at stake is an exercise of freedom, a gesture coming from the ability to reshape a universe that presents itself fixed. Thus, argues Flusser, the condition

for elaborating another universe is being free to gather points and produce images that give meaning to life. To me, it seems the main challenge presented by Toukan: we need to be at the heart of language, considering both territory and images, for us to exercise a sort of power and be at the heart of the war in Gaza.

**Fernando Resende** is a professor at the Department of Cultural and Media Studies from the Communication Graduate Program at the Fluminense Federal University (UFF). He is the coordinator of TRAVESSIA - Centre for Global South Studies and Research, and LAN - Laboratório de Experimentação e Pesquisa de Narrativas da Mídia (UFF). He also acts as the local coordinator of the project "Futures under construction the Global South" (Universität Tübingen, Germany).

## REFERENCES

DIDI-HUBERMAN, G. *Diante do tempo - história da arte e anacronismo das imagens*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2019

FLUSSER, V. *O universo das imagens técnicas: o elogio da superficialidade*. São Paulo: Annablume, 2008.

GENET, J. *The Prisoner of Love*. New York: New York Review Books 2003

SAID, E. *Out of place - a memoir*. London: Granta Books, 1999.

SHOHAT, E. *Israeli cinema - East/West and the politics of representation*. London. I.B.Tauris, 2010.

ZAMBRANO, C. *Territoriosplurales: cambio sociopolítico y gobernabilidad cultural*. Boletim Goiano de Geografia, 21(1), 9-49, jan/jul, 2001.

# FEMINISMOS NÃO-LINEARES

NOÁ ARAÚJO PRADO

Não há e nem nunca houve uma abordagem única acerca do feminino. E não há e nem nunca houve uma única abordagem acerca da identidade. E se afirmo isso, é sabendo do efetivo performativo de negação dos arquivos únicos da história. Dessa história que foi escrita promovendo linearidades que produziram uma série de distorções acerca de feminilidades e mulheridades ditas malditas.<sup>1</sup> Essa mesma história escrita por homens brancos, cisgêneros e europeus<sup>2</sup> foi a responsável por produzir distorções temporais na maneira como olhamos para os filmes através de um viés de superação, tratando os feminismos com perspectivas endireitadas por uma cronologia ocidental, racista e transfóbica.

Esse texto que escrevo é também um esforço de olhar para esses três filmes, expandindo entendimentos únicos acerca das prisões identitárias que se formularam em torno da feminilidade. Expandir e alargar esse lastro em direção aos múltiplos possíveis femininos é um exercício de produção de diferença, pois a construção de uma história cisgênera, racista e colonial formulou os tratados de disseminação do uno para que, ainda hoje, subjetividades dissidentes operem na reivindicação de suas existências.

Partindo de um olhar feminino sobre a dança do ventre, em *The Adam Basma Project* (*O projeto Adam Basma*), Leila Basma tenta se aproximar da subjetividade de seu tio, visto como corpo desviante pela sua família por ter desafiado as normas de seu gênero designado como masculino, fazendo carreira como dançarino. Enquanto reconstrói sua memória, a realizadora também tece posicionamentos, indo

---

<sup>1</sup> Para um maior aprofundamento do tema ler “Fronteiras do erótico: ensaios por uma bruxaria descolonial sapatânica” de Raíssa Éris Grimm Cabral e Jéssica Emanuelli. Disponível em: <<https://www.editorarealize.com.br/artigo/visualizar/30583>>.

<sup>2</sup> Não me refiro aqui ao histórico dos feminismos, mas ao modo colonial de olhar para o conceito de história a partir da ideia de superação. Trabalho aqui com o conceito de História Hegemônica, entendendo que as perspectivas da história foram escritas por pensadores cisgêneros e brancos, que contribuíram com o apagamento de existências trans, fazendo coro ao que escreve Jaqueline de Gomes quando escreve sobre Xica Manicongo: “Para termos consciência de quem somos precisamos de memória, de ter conhecimento de nossa história, de onde viemos, de que a nossa população lutou, e morreu, para que tivéssemos os mínimos direitos dos quais hoje gozamos” (2019).

para além da criação de um registro enrijecido em uma cronologia documental essencialista. As memórias de Leila se sobrepõem aos acessos que ela obtém na busca pelos fragmentos familiares de seu tio. A distância é explicitada através de uma ligação telefônica, onde é possível observar os contrastes sensoriais nas reações de quem liga e de quem recebe a ligação. Essa busca de Leila também é uma busca por ela mesma e pela construção de um entendimento acerca do feminino que a compõe.

Em *Shahmaran*, a rainha das serpentes é convocada para uma construção fílmica em torno de sua mitologia. A anatomia de Shahmaran é dissecada, nos colocando em contato com a concretude do mito através da animação. A coluna vertebral de Shahmaran se estende além do pescoço e cresce até virar uma serpente, o maxilar se estende em duas partes, os dentes são venenosos. Ela tem dois cérebros, dois corações e dois sistemas digestivos. Depois que ela devora suas vítimas, se torna ainda mais poderosa. A monstruosa energia feminina de Shahmaran nos incita a pensar sobre uma raiva acumulada durante séculos, sobre uma raiva que precisou ser contida e nunca explicitada, sobre uma raiva que até hoje solicita de nós uma organização anterior à exposição. Esperam de nós uma língua domesticada, civilizada e docilizada. E nossa raiva secular, até hoje, continua sendo lida como monstruosidade. Shahmaran me incita ao despertar de uma percepção acerca da lida com a raiva e como transformá-la em potência. Potência que não seja mera vingança ou transformando em uma reatividade que retorna como um *boomerang* para meu próprio corpo, retirando duplamente minha potência de vida. Que seja uma potência da transmutação<sup>3</sup>. Shahmaran é transmutação construída no contato com elementos não-humanos e buscando também se constituir enquanto corpo não-humano através de uma monstruosidade evocada. Em carta para Castiel Vitorino, Jota Mombaça escreve:

Depois de ser esquartejado, o corpo jamais retorna a seu estado íntegro, de modo que o nosso corpo – esquartejado intergeracionalmente – é testemunha do fato de que a integridade se constitui na aliança. Que nossos corpos partidos encontram extensão e órgão uns nos outros e nas coisas – nas flores, na terra. (2019)

---

<sup>3</sup> Para usar aqui um termo bastante citado por Castiel Vitorino Brasileiro.

Não se constituem alianças malditas a partir da renovação de um pacto colonial cisgênero. Shamaran me faz pensar em fabricação corporal autônoma a partir de um distanciamento do contrato entre mulheridade e cisgeneridade. Esse contrato foi assinado à força. A ilusão da assimilação e do pertencimento ao mundo do macho branco promove o movimento de uma projeção das igualdades em um mundo romântico binário onde homens e mulheres finalmente viverão em paz, harmonia e sossego. Não seria esse o céu prometido pelos cristãos? O cristianismo, assim como outras narrativas que foram impostas, propaga a paz, mas construiu suas ideologias através de genocídios que se perpetuam até o presente momento.

A organização da raiva a partir de *Shamaran* me incita a pensar que, nesse diálogo com Jota Mombaça, os corpos esquarterados e partidos podem entender seus membros esfacelados como possibilidade de construção de um novo corpo. A confusão que a cisgeneridade produz em nosso entendimento é sugerir uma falsa percepção na qual a organização da nossa raiva é solicitada enquanto assimilação ao projeto deles. Eles nos confundem, promovendo armadilhas com o intuito de domesticar a nossa língua, pois apenas com a língua domesticada é que poderíamos sentar com eles em seus banquetes.

Em *Drought (Na seca)*, filme libanês dirigido por Remi Itani, uma corretora de imóveis experiencia sua sexualidade em apartamentos emplastificados para venda. A forma como as relações com os homens é entrecruzada com a profissão da protagonista, na narrativa, sugere uma vivência da sexualidade feminina a partir de um contexto em que o sexo é colocado como forma de reação ao universo patriarcal libanês que, nas palavras da diretora: “(...) não permite conexões genuínas e honestas entre homens e mulheres”<sup>4</sup> A experiência da sexualidade feminina, voltando aqui a um ponto de que disparei no início do texto, ela não deve ser vista através de uma linearidade histórica, pois como diz ainda Remi Itani: “Acredito que compartilhar este filme com um grande público é o primeiro passo para normalizar as relações naturais das mulheres com sua própria sexualidade no Líbano”. Como olhar para a sexualidade feminina no Líbano sem impor a ela uma linha horizontal? Como criar feminismos que não atuem na reprodução do viés ontológico da superação?

<sup>4</sup> Citação retirada de uma entrevista da realizadora para o Festival Internacional de Cinema de Toronto 2020: <<https://www.thenewcurrent.co.uk/remi-itani>>.



Abrir a esfera dos possíveis é inserir-se na riqueza do mutável. Terminei este texto com algumas perguntas: Como fugir dos cativeiros estéticos? Como fugir dos cativeiros identitários? Como dialogar com o comum? Como criar comunas? Que negociações são necessárias para a criação de um solo comum de compartilhamentos e trocas? Como desmontar a cena colonial entre as nossas?

**Noá Araújo Prado** é atriz, roteirista, cineasta, preparadora de elenco, dramaturga, professora formada pelo curso de Licenciatura em Teatro do Instituto Federal do Ceará, escritora/pesquisadora, Mestre em Artes pelo Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Ceará, curadora da Tomada LBT, integrante da V Turma da Escola de Audiovisual da Vila das Artes e compõe o núcleo de crítica da Revista Cinética.

# NONLINEAR FEMINISMS

NOÁ ARAÚJO PRADO

TRANSLATION: LETÍCIA SOBRINHO

There is not and there has never been a univocal approach to feminism. And there is not and there has never been a univocal approach to identity. And if I state it, I do it by knowing the effective performative of negation of the univocal archives of history. The same history, which has been written promoting linearities that produced a series of distortions about femininities and womanhood considered as cursed.<sup>1</sup> This same history written by white, European and cisgender men,<sup>2</sup> was responsible for producing temporal distortions on how we look at films through an overcoming bias, treating the types of feminism with perspectives straightened by an occidental, racist and transphobic chronology.

This text I write is also an effort to look at these three films, expanding univocal understandings about the identity prisons that have been formulated around femininity. Expanding and enlarging this ballast towards the multiple femininities possible is an exercise in the production of difference, since the construction of a cisgender, racist and colonial history formulated the treaties of *uno's* dissemination so that, still today, dissident subjectivities operate in claiming their existences.

From a female gaze on belly dance, in *The Adam Basma Project*, Leila Basma tries to get close to her uncle's subjectivity, seen as a deviant body by his family for having defied norms designated for the male gender, making his career as a dancer. While reconstructing her memory, the filmmaker also weaves positionings, going

---

<sup>1</sup> For a deeper understanding of the theme, read *Borders of the erotic: essays for a lesbian decolonial witchcraft* (Fronteras do erótico: ensaios por uma bruxaria descolonial sapatânica), by Raissa Éris Grimm Cabral and Jéssica Emanuelli. Available at: <<https://www.editorarealize.com.br/artigo/visualizar/30583>>.

<sup>2</sup> I am not referring here to feminisms' history, but to the colonial way of looking at the concept of History from the idea of overcoming. I work here with the concept of Hegemonic History, comprehending that History's perspectives have been written by white and cisgender thinkers, who contributed to the erasure of transgender existences, echoing Jaqueline de Gomes' state about Xica Manicongo: "To be aware of who we are we need memory, have knowledge about our story, our origins, that our people struggled, and died, so that we could have the fundamental rights we enjoy nowadays" (2019).

beyond the creation of a rigid register in an essentialist documental chronology. Leila's memories overlap with the accesses she is granted in the search for her uncle's family fragments. The distance is made explicit though a phone call, in which it is possible to observe the sensorial contrasts in the reactions of who makes and who takes the call. Leila's search is also one for herself, and for building a comprehension about the feminine around her.

In *Shahmaran*, the queen of serpents is convened for a filmic construction around her mythology. Shahmaran's anatomy is dissected, putting us in touch with the concreteness of myth through animation. The spine of Shahmaran extends beyond the neck and grows into a snake, her jaw extends in two parts, her teeth are poisonous. She has two brains, two hearts and two digestive systems. After she devours her victims, she becomes even more powerful. The monstrous female energy of Shahmaran incites us to think about an anger accumulated over centuries, about an anger that needed to be contained and never made explicit, about an anger that even today asks us an organization before the exposure. They expect a domesticated, civilized and docile language from us. And our secular anger, to this day, keeps being read as monstrosity. *Shahmaran* incites me to awaken a perception about dealing with anger and how to turn it into power. One that is not mere revenge nor turned into a reactivity that returns like a boomerang to my own body, doubly withdrawing my life power. That is a transmutation power.<sup>3</sup> *Shahmaran* is transmutation built in the contact with non-human elements and a quest to constitute herself as a non-human body through an evoked monstrosity. In a letter to Castiel Vitorino, Jota Mombaça writes:

After being butchered, the body never comes back to its integral condition, so that our body—intergenerationally butchered—is witness to the fact that the integrity is constituted in the alliance. That our broken bodies find extension and organ in one another and in things—in flowers, in the land. (2019)

Cursed alliances are not constituted from the renewal of a cisgender colonial pact. *Shahmaran* makes me think of autonomous body fabrication from a distancing

---

<sup>3</sup> To use here a term often quoted by Castiel Vitorino Brasileiro.

of the contract between womanhood and cisgenderity. This contract has been forcibly signed. The illusion of assimilation and belonging to the world of the white male promotes the movement of a projection of equalities into a binary romantic world where men and women will finally live at peace, in harmony, and quietly. Would not that be the heaven promised by Christians? Christianity, just like other imposed narratives, propagates peace but it has built its ideologies through genocides that are perpetuated to the present moment.

The anger organization from *Shahmaran* incites me to think that, in this dialogue with Jota Mombaça, the butchered and broken bodies may comprehend their shattered members as possibility of building a new body. The confusion that cisgenderity produces in our understanding is suggesting a false perception in which the organization of our anger is asked as assimilation to their project. They confuse us by promoting traps in order to domesticate our language, because it is only by having our language domesticated could we sit with them at their banquets.

In *Drought*, a Lebanese film directed by Remi Itani, a real estate agent experiences her sexuality in ready for sale apartments. The way in which relationships with men is intertwined with the protagonist's profession, in the story, suggests an experience of female sexuality from a context in which sex is placed as a form of reaction to the Lebanese patriarchal universe that, according to the director: "(...) doesn't allow for genuine and honest connections between men and women".<sup>4</sup> The experience of female sexuality, returning here to a point that has been introduced previously, should not be seen through a history linearity, because as Remi Itani says: "I believe sharing this film with a wide audience is the first step to normalizing women's natural relationships with their own sexuality in Lebanon". How to look at the female sexuality in Lebanon without imposing a horizontal line upon it? How to create feminisms that do not act on reproducing the ontological bias of overcoming?

To open up the sphere of the possible is to insert oneself into the richness of the mutable. I end this text with some questions: How to escape from the aesthetic captivity? How to escape from the identity captivity? How to dialogue with the

---

<sup>4</sup> Quote taken from an interview by the director for the 2020 Toronto International Film Festival: <<https://www.thenewcurrent.co.uk/remi-itani>>.

common? How to create communes? What negotiations are necessary for the creation of a common ground of sharing and exchange? How to dismantle the colonial scene among us?

**Noá Araújo Prado** is an actress, screenwriter, filmmaker, acting coach, and playwright. She is a professor who holds a degree in Theater from the Federal Institute of Ceará (IFCE) and is also a writer and researcher. She holds a master's degree (MA) from the Graduate Program in Arts from the Federal University of Ceará (UFCE). She also acts as a curator of Tomada LBT, is a member of the 5th Class at Escola de Audiovisual da Vila das Artes, and integrates the critique department of Revista Cinética.

## QUEM TEM MEDO DE IDEOLOGIA? REFLEXÕES ACERCA DO FEMINISMO, ECOLOGIA E DO COMUM

FERNANDA ESTEVAM

Ideologia, substantivo feminino que segundo o dicionário significa “reunião das certezas pessoais de um indivíduo, de um grupo de pessoas e de suas percepções culturais, sociais e políticas”. Em *Who Is Afraid of Ideology? Part I & II (Quem tem medo de ideologia? Parte I e II)*, de Marwa Arsanios, acompanhamos mulheres que lutam para proteger umas às outras da violência do Estado, da violência dos homens, da pobreza e da guerra, através da coletivização do trabalho com o objetivo de construir uma sociedade com o máximo de emancipação humana em equilíbrio ecológico.

*Who Is Afraid of Ideology? Parte I* trata das formas de autogoverno e produção de conhecimento que surgiram do movimento de mulheres autônomas em Rojava. Filmado nas montanhas do Curdistão e por meio de depoimentos gravados, o filme acompanha relatos de mulheres sobre como se tornaram parte da guerrilha, destacando a aprendizagem em grupo e a relação com a natureza como essencial para o próprio movimento e, enquanto as ouvimos, imagens das montanhas, da natureza que pertence ao local, são exibidas. Em determinado momento, uma das mulheres relata:

minha mãe foi minha primeira professora de ecologia, porque ela me ensinou quando eu era criança, que nós, como humanos, temos um lugar na natureza assim como os pássaros, os gatos ou as árvores. Eu, como humana, tenho o mesmo direito de existência na natureza, assim como todas as outras coisas, todos temos o mesmo lugar.

Esse relato, que já havia sido introduzido anteriormente pela diretora, diz muito sobre os sentimentos dessas mulheres, das relações de umas com as outras e sobre o fazer parte da natureza e de todo o mundo que as cerca.

A transição da *Parte I* para a *II* ocorre com a apresentação de imagens de ilustrações de plantas e, então, a *Parte II* inicia-se com uma mulher fazendo a apresentação de plantas medicinais e os seus usos, a partir de ilustrações

ou das próprias plantas organizadas em uma pasta e, mais uma vez, nos é mostrado como o senso de pertencimento dessas mulheres está atrelado também ao conhecimento e bom uso dessa terra na qual vivem. Acompanhamos, aqui, dois casos em que o ativismo pela terra e o senso de pertencimento ocorrem juntamente com o posicionamento feminista das envolvidas. Primeiro vemos Jinwar, uma vila somente para mulheres no norte da Síria e, em seguida, o filme continua perto da fronteira com a Síria no Vale Bekaa libanês, em uma cooperativa agrícola, lugar que se tornou um espaço seguro para mulheres refugiadas sírias.

Em ambos os casos, podemos acompanhar como a atuação feminista de organização da vida propõe um estilo do viver em harmonia com a natureza e em respeito à terra, que é de onde pertencem, vivem, e têm, a partir dela, sua subsistência. Segundo Federici (2019), mulheres resistem há anos às tentativas de destruição dos sistemas femininos de agricultura e representam, atualmente, a maioria dos trabalhadores agrícolas do planeta, além disso, estão à frente da luta por um uso não capitalista dos recursos naturais. Ainda segundo a autora, “É um fato indiscutível, mas ao mesmo tempo difícil de mensurar, tanto nas áreas rurais quanto nas urbanas, que as mulheres são as agricultoras de subsistência do planeta” (Federici, 2019, p. 279). Os filmes *Who Is Afraid of Ideology? Part I & II* confirmam a luta feminista e de resistência de mulheres ao redor do mundo, em comunhão com a terra e a natureza.

“O que significa pertencer a um lugar? O que significa 'estar aqui'? O que a palavra 'natureza' abrange? O que significa quando dizemos 'nós'?”. São as perguntas trazidas pela diretora Marwa Arsanios, cujo filme responde a tais questionamentos, apresentando-nos a relação daquelas mulheres com a terra – o solo, o meio ambiente – como um espaço de reconhecimento, de pertencimento e também através das relação entre elas, levando um estilo de vida não competitivo, centrado na solidariedade e no comum. A terra e a vida não são negociáveis, e essas mulheres lutam pela defesa de sua história, cultura e povo.

O filme nos faz lembrar que mulheres, ao longo da história, resistiram e ainda resistem coletivamente e que a perspectiva feminista sobre o comum é uma força importante para repensar nossas relações com a natureza, território e como sociedade.

**Fernanda Estevam** é graduada em Cinema e Audiovisual pelo Centro Universitário UNA, especialista em Roteiro para Cinema e Televisão pela PUC Minas e mestre em Ciências Sociais pela PUC Minas. Sócia da produtora Partisane Filmes na qual atua como diretora e roteirista.

## REFERÊNCIAS

FEDERICI, Silvia. *O ponto zero da revolução: trabalho doméstico, reprodução e luta feminista*. São Paulo: Elefante, 2019.

IDEOLOGIA. In: DICIO, Dicionário Online de Português. Porto: 7Graus. 2021. Disponível em: <<https://www.dicio.com.br/ideologia/>>. Acesso em: 13/03/2021



# WHO IS AFRAID OF IDEOLOGY? REFLECTIONS ON FEMINISM, ECOLOGY, AND THE COMMON GOOD

**FERNANDA ESTEVAM**

TRANSLATION: CAROLINE FERREIRA

Ideology: a noun that, according to the dictionary, means “a manner or the content of thinking characteristic of an individual, group, or culture; a systematic body of concepts especially about human life or culture”. In *Who Is Afraid of Ideology? Part I and Part II*, directed by Marwa Arsanios, we follow women struggling to protect each other from state- and men-perpetrated violence, and from poverty and war, through the collectivization of work, aiming to build a society with the maximum of human emancipation in ecological balance.

*Who Is Afraid of Ideology? – Part I* addresses the modes of self-government and knowledge production that emerged from the autonomous women’s movement in Rojava. Shot in the Kurdistan mountains and using recorded testimonies, the film brings stories of women telling how they became a part of the guerrilla, highlighting the group learning and the relation with nature as fundamental for their next move and, while we listen to them, images of the mountains, of the local nature are shown. At a certain point, one of the women recounts:

My mother was my first ecology teacher, because, as a child, she taught me that we, as human beings, have a place in nature just as the birds, cats or trees do. I, as a human being, have the same right of existing in nature, just as everything else, we all have the same place.

This story, which the director had already introduced, tells a great deal about the feelings of these women, of their relationships with each other, and about being part of nature and the world surrounding them.

The film transitions from part I to part II showing illustrations of plants, and part II then begins with a woman presenting medicinal plants and their applications, using both illustrations and the very plants organized in a folder. Once again, we are shown how their sense of belonging is also attached to the knowledge and good

use of the land in which they live. We see, here, two cases in which environmental activism and the sense of belonging are concomitant to a feminist stand by the involved women. First, we see Jinwar, a women-only village in Northern Syria. The film moves forward close to the Syrian border in the Lebanese Beqaa Valley, in a farmer's co-op, a place that has become a safe harbor for Syrian refugee women.

In both cases, we see how the feminist organization of life proposes a lifestyle in harmony with nature and respect for the land, which is where they belong, live, and earn their livelihood. According to Federici (2019), women have been resisting for years attempts of destruction of the women's agricultural systems and currently represent the majority of agricultural workers in the planet. Moreover, they are heading the fight for a non-capitalist use of natural resources. Also according to the author, "It is an indisputable fact, while also hard to measure, both in rural and urban areas, that women are the subsistence farmers of the planet" (Federici, 2019, p. 279). *Who is Afraid of Ideology? — Parts I and II* reaffirms the feminist and resistance fight of women around the world, in communion with the land and the nature.

"What does it mean to belong to a place? What does it mean to 'be here?' What does the 'nature' word encompass? What does it imply when we say 'we'?" These are the questions raised by director Marwa Arsanios, whose film answers to these questionings by presenting us the relationship of those women to the land—the soil, the environment—as a space of recognition, of belonging, and also through the relationships among them, living a non-competitive lifestyle, centered in solidarity and common good. Land and life are unnegotiable, and these women fight for the defense of their history, culture, and people.

The film reminds us that women throughout history have resisted and still collectively resist, and that the feminist perspective on the common good is a major strength for rethinking our relations with the nature, the territory, and as a society.

**Fernanda Estevam** holds a degree in Film and Media Studies from the UNA University Center. She has a specialization in Film and TV Screenwriting and a Master's degree in Social Science from PUC Minas. Fernanda is a partner at Partisane Filmes, where she works as a director and screenwriter.

## REFERENCES

FEDERICI, Sílvia. *O ponto zero da revolução: trabalho doméstico, reprodução e luta feminista*. São Paulo: Elefante, 2019.

IDEOLOGY. In: Merriam-Webster. Available at: <<https://www.merriam-webster.com/dictionary/ideology>>. Accessed on: March 27, 2021.

## VÃOS DA MEMÓRIA: A BUSCA DE FIOS SOLTOS NA LINHA DO TEMPO DA ANCESTRALIDADE

**RAQUEL IRE OKAN**

O resgate ancestral se faz fundamental quando desejamos compreender nossa própria história desde as raízes. Cada vez que revisitamos as memórias familiares temos a oportunidade de recontar e remontar parte do grande quebra-cabeça que diz respeito a nós mesmas. Toda história tem fios que ficam soltos por inúmeros motivos ao longo do tempo.

Os filmes *Ibrahim: A Fate to Define, You Come From Far Away* e *The Adam Basma Project* abordam a busca de fios soltos de um familiar: uma filha que procura saber do misterioso desaparecimento e morte de um pai, uma neta que revisita as memórias peregrinas de uma avó que foi marcada pela desintegração da família, uma sobrinha que remonta a história invisibilizada do tio dançarino e gay. Histórias marginais corroboradas pelo contexto de conflitos políticos e territoriais ou pelo preconceito de identidades diversas marcadas pela arte e pela homossexualidade.

Buscar sentidos para as lacunas e vazios que permeiam todes nós é se deparar com diversas encruzilhadas do destino. Limitações, perdas, exclusões: elementos em amálgama às histórias que vão sendo repassadas em fragmentos. Muitas vezes, escolher essa jornada é catar os cacos de uma linhagem familiar quebrada pelas intempéries da vida.

Quando se trata da busca da história de alguém que desapareceu, encontrar fatos se torna ainda mais desafiador, como podemos ver no filme *Ibrahim: A Fate to Define (Ibrahim: Um destino a ser traçado)*. Nesse caso, soma-se ainda, o mistério de uma morte injustificada e atravessada por ideologias políticas. O filme narra os vãos que marcam a vida de uma filha e uma família que cresceram com a ausência do pai e de histórias referentes a ele.

Em *You Come From Far Away (Você vem de muito longe)*, a narrativa é contada pela própria dona da história. O filme, feito pela neta, rememora a longa trajetória da avó que, marcada pelo afastamento de seu núcleo familiar de origem, ocorrido por conflitos políticos, viveu inúmeras travessias áridas em diferentes países e culturas. Escutar histórias dessa anciã é abrir um baú antigo que conta com acervo

de fotos e memórias recontadas pela irmã e irmão. Uma mulher de avançada idade remonta sua própria vida deixando às gerações seguintes um legado de aprendizados para sua continuidade.

Em *The Adam Basma Project (O projeto Adam Basma)*, a narrativa segue por outra lógica. Uma sobrinha remonta histórias de um tio que, por ser dançarino e gay, foi invisibilizado dentro da trama familiar. O filme é composto por acervos de apresentações de dança e relatos de familiares e, na maior parte do tempo, é narrado em terceira pessoa. A memória de um personagem contada por terceiros recebe outros tons quando o dono da história traz a sua perspectiva própria.

Esses três filmes trazem à luz o tema da memória familiar e provocam reflexões acerca de ancestralidade e oralidade das histórias que vão sendo, ou não, recontadas pelo tempo. Resgatar e revisitar a linha do tempo sob a perspectiva de um familiar específico abre caminhos para compreender o contexto maior da tecelagem ancestral que liga as histórias dos que vieram antes até nós. Quantas são as perspectivas que remontam a história de uma pessoa?

Adentrar nos vãos da memória é um convite a resgatar a verdade sob diferentes olhares e recontar as histórias familiares com elementos e/ou situações que, até que sejam acesas, ficam em lugares ocultos do tempo. Cavoucar, escavar a terra profunda que abriga as raízes que nos sustentam de pé é caminho pelo passado que ressignifica o presente e faz seguir para o futuro.

Você, leitora/leitor, provocada/o por esses filmes, se fosse remontar parte de seu quebra-cabeça ancestral, qual personagem familiar guiaria a sua jornada? Que caminhos você percorreria para encontrar as suas histórias fragmentadas pelo tempo? Pergunte-se, procure saber e recrie o seu próprio destino.

**Raquel Ire Okan** é uma mulher afro-indígena gestada em ventre ítalo-roceiro, filha de educadores do ensino público. Artista, parteira tradicional, astróloga. Mãe de umbigo da comunidade BAOBÁ - Saberes Ancestrais.

# MEMORY GAPS: THE SEARCH FOR LOOSE THREADS IN THE TIMELINE OF ANCESTRY

**RAQUEL IRE OKAN**

TRANSLATION: BETTINA WINKLER

The rescue of what is ancestral becomes fundamental when we want to understand our own history from its roots. Every time we revisit family memories, we have the opportunity to retell and reassemble part of the big puzzle concerning ourselves. Every story has threads that get loose for numerous reasons over time.

The films *Ibrahim: A Fate to Define*, *You Come From Far Away* and *The Adam Basma Project* discuss the search for loose threads from a relative: a daughter who seeks to know about the mysterious disappearance and death of a father, a granddaughter who revisits the pilgrim memories of a grandmother who was marked by the disintegration of her family, a niece who reconstructs the invisible story of a gay uncle who is a dancer. Marginal stories corroborated by the context of political and territorial conflicts or by the prejudice of diverse identities marked by art and homosexuality.

To seek meaning in the blanks and voids that permeate all of us is to face different crossroads of destiny. Limitations, losses, exclusions: elements in amalgam with the stories that are being passed on in fragments. Often, choosing this journey is to pick up the pieces of a family lineage broken by the storms of life.

When it comes to searching for the history of someone who has disappeared, finding facts becomes even more challenging, as we can see in the film *Ibrahim: A Fate to Define*. In this case, there is also the mystery of an unjustified death traversed by political ideologies. The film tells the story of the gaps that mark the life of a daughter and a family that grew up with the absence of a father and of stories related to him.

In *You Come From Far Away*, the story is told by the owner of the story herself. The film, produced by her granddaughter, recalls the long trajectory of her grandmother who, marked by the separation of her original family core, which it happened due to political conflicts, experienced numerous arid crossings in different countries and cultures. To hear stories from this ancient woman is to open

an old chest that has a collection of photos and memories retold by her sister and brother. A woman of advanced age goes back to her own life, leaving the following generations a legacy of learning for their continuity.

In *The Adam Basma Project*, the narrative has a different logic. A niece reconstructs the stories of her uncle who was obliterated from the family history because he was a gay dancer. The film consists of collections of dance performances and tales from family members and, most of the time, is narrated in third person. The recollections of a character told by others receive different tones than when the owner of the story brings their own perspective.

These three films bring up the topic of family memory and provoke reflections on ancestry and orality of stories that are being, or not, retold by time. Rescuing and revisiting the timeline from the perspective of a specific family member clears a path to understand the larger context of ancestral weaving that binds the stories of those who came before us. How many are the perspectives to rebuild a person's history?

Entering the memory gaps is an invitation to rescue the truth from different perspectives and retell family stories with elements and / or situations that, until they are lightened, remain in hidden places of time. Digging, excavating the deep earth that shelters the roots that support us is a path through the past that gives a new meaning to the present and makes it go on into the future.

Provoked by these films, if you, reader, were to reconstruct part of your ancestral puzzle, which familiar character would guide your journey? What paths would you take to find your stories fragmented by time? Ask yourself, find out and recreate your own destiny.

**Raquel Ire Okan** is an Afro-indigenous woman gestated in an Italian-farmer womb, daughter of public school educators. Artist, traditional midwife, astrologer. She is a *mãe de umbigo* (traditional midwife) in the BAOBÁ Community - Ancestral Knowledge.

## SOBRE RITOS E O CUIDADO COM A MORTE: ROSA, DE SUHA ARAJ

ANALU BAMBIRRA

Com a permissão de pegar emprestado e parafrasear os comentários da Carol Almeida sobre este mais de um ano de pandemia que se alastra e se arrasta no Brasil: nós somos feitos de ritos: uma festa é um rito; uma formatura – mesmo com todas as chatices, as mesmas músicas e as mesmas palavras – é um rito; o ano novo é um rito; um funeral é um rito. Sem vacina, nos trancamos em nossas casas e somos proibidos de exercer esta função primária nossa: a de cumprir nossos rituais.

*Rosa*, curta-metragem lançado em 2020, me remete a essa busca de um rito pós-morte. Exilados no ocidente e sem qualquer perspectiva de retornar ao que chamariam de “terra natal”, familiares buscam *Rosa* para que o corpo de uma pessoa seja enterrado em seu país de origem.

*Rosa* trabalha, para os olhos da sociedade, em uma floricultura; embaixo dos panos, embalando corpos. A floricultura existe para firmar os ritos. Presentear uma pessoa querida, um acamado ou um túmulo com flores são ritos. Comprar flores para si é um rito. Utilizar flores em uma oferenda é um rito.

Um filme que traz tamanha preocupação com a passagem da vida para a morte e com a dignidade de um corpo me impacta muito neste momento da pandemia em que corpos são enterrados em valas comuns, sem direito a velório, funeral e lápide; neste momento em que nós não podemos estar ao lado de pessoas, provavelmente, no fim de sua vida, em macas, entubadas, ou até mesmo ao lado de pessoas queridas que moram a meros 100km de distância. O ritual é quebrado. A dignidade vira número. Se é verdade que sozinho viemos, e sozinho partiremos, isto ficou ainda mais forte neste último ano de 2020/2021.

Banhar um corpo.

Cantar uma música.

Orar uma última prece.

Oferecer flores.

No caso de *Rosa*, não é a COVID que permite o trabalho de despacho de corpos; o exílio de pessoas do Sul global para buscar melhores oportunidades no Norte



é um desterro e uma solidão para quem parte. O embate de Ali sobre permitir que o corpo do seu pai seja embalado em uma mala de viagem *versus* enterrá-lo em solo estadunidense “com dignidade” reflete isso. Um iraquiano não deveria abrir mão de sua terra para buscar “dignidade” em solo daquele que destruiu seu lar, seu país. O mesmo para a própria Rosa, que confessa começar este trabalho para “enterrar” a sua própria mãe: por mais que não saibamos de qual país esta família vem, ela claramente tem origens do Sul. Rosa entende aqueles que se sacrificaram pela “dignidade” monopolizada pelo sistema colonial do Norte.

Não precisamos fugir tanto da nossa realidade. De acordo com o *El País*, não foram os próprios EUA que assinaram ordem executiva para ter seu contrato priorizado com a Pfizer e a BioNTech na vacinação contra a COVID-19? E, de acordo com a BBC Brasil, além de possuírem 30 milhões de doses da vacina da AstraZeneca – paradas por ainda não ter sido aprovada pelo órgão responsável para uso emergencial –, o governo se recusa a compartilhar essas vacinas com outros países antes que finalize sua campanha de imunização, mesmo já contando com doses das farmacêuticas Moderna, Johnson&Johnson Pfizer. “Dignidade” para os detentores de poder no colonialismo.

Rosa é um abraço de apoio aos enlutados. E, para mim, um suspiro de saudades da morte ser tratada com dignidade.

**Analú Bambirra** é formada em Cinema e Audiovisual pelo Centro Universitário UNA, em Belo Horizonte/MG. Sócia da Partisane Filmes, atua nas áreas de produção executiva e distribuição. Foi assistente de produção na Anavilhana de 2014 a 2021 e, atualmente, após se especializar em trâmites institucionais em esfera federal, é consultora de projetos da Anavilhana. É curadora e coordenadora da Mostra de Cinema Árabe Feminino.

## REFERÊNCIAS

EL PAIS. Trump assina ordem executiva para priorizar norte americanos na vacinação. Disponível em: <<https://brasil.elpais.com/internacional/2020-12-09/trump-assina-ordem-executiva-para-priorizar-norte-americanos-na-vacinacao.html>>. Acesso em: 03/04/2021

BBC. Covid-19: EUA deveriam mandar vacinas paradas ‘imediatamente’ ao Brasil, diz pesquisadora de Yale. Disponível em: <<https://www.bbc.com/portuguese/internacional-56503903>>. Acesso em: 03/04/2021

# ON RITES AND TAKING CARE OF DEATH: ROSA, BY SUHA ARAJ

**ANALU BAMBIRRA**

**TRANSLATION: BETTINA WINKLER**

Allow me to borrow and paraphrase Carol Almeida's comments on this more than a year of a pandemic that is spreading and dragging on in Brazil: we are made up of rites; a party is a rite; a graduation - even with all the boredom, the same songs and the same words - is a rite; the new year is a rite; a funeral is a rite. Without having access to vaccines, we lock ourselves in our homes and are forbidden to practice this primary function of ours: that of fulfill our rituals.

*Rosa*, a short film released in 2020, reminds me of this search for a post-death rite. Exiled in the West and with no prospect of returning to what they would call "homeland", family members look for *Rosa* so that a person's body can be buried in their country of origin.

*Rosa* works, in the eyes of society, in a flower shop; behind the scenes, she is wrapping bodies. The flower shop exists to firm up the rites. Gifting a loved one, a bedridden person or a grave with flowers are rites. Buying yourself flowers is a rite. Using flowers in an offering is a rite.

A film that brings such concern for the passage from life to death and for the dignity of a body impacts me a lot in this pandemic moment in which bodies are buried in mass graves, with no right to a wake, funeral or gravestone; at this moment when we cannot be around people, probably, at the end of their lives, on stretchers, intubated, or even around to loved ones who live a mere 100km away. The ritual gets broken. Dignity becomes a number. If it is true that we are born alone and we die alone, this has become an even stronger statement in the past year of 2020/2021.

To bathe a body.

Singing a song.

Saying one last prayer.

Offering flowers.

In case of *Rosa*, it is not COVID that allows the work of dispatching bodies; the exile of people from the Global South to seek better opportunities in the North is a banishment and solitude for those who leave. Ali's conflict over allowing her father's body to be packed

in a suitcase versus burying him in American soil “with dignity” reflects this. An Iraqi should not give up their land to seek “dignity” on the soil of the one who destroyed his home, his country. The same goes for Rosa herself, who confesses to have started at this job to “bury” her own mother: as much as we do not know which country this family comes from, it clearly has origins in the South. Rosa understands those who sacrificed themselves for the “dignity” monopolized by the colonial system of the North.

There is no need to escape much of our reality. According to El País, it was not the United States itself that signed an executive order to have their contract prioritized with Pfizer and BioNTech in the vaccination against COVID-19? And, according to BBC Brazil, in addition to having 30 million doses of AstraZeneca vaccine—stalled because it has not yet been approved by the agency responsible for the emergency use—the government refuses to share these vaccines with other countries before it ends its immunization campaign, even though it already counts on doses of the pharmaceuticals Moderna, Johnson & Johnson Pfizer. “Dignity” for those in power in colonialism.

*Rosa* is a hug of support for the mourners. And, for me, a sigh of longing for death being treated with dignity.

**Analu Bambirra** holds a degree in Film and Audiovisual from Centro Universitário UNA, in Belo Horizonte / MG. Partner at Partisane Filmes, she works on the fields of executive production and distribution. She was an assistant producer at Anavilhana from 2014 to 2021 and, currently, after specializing in institutional procedures at federal level, she is a project consultant at Anavilhana. She is the curator and coordinator of the Arab Women’s Film Festival in Brazil.

## REFERENCES

EL PAIS. Trump assina ordem executiva para priorizar norte americanos na vacinação. Available at: <<https://brasil.elpais.com/internacional/2020-12-09/trump-assina-ordem-executiva-para-priorizar-norte-americanos-na-vacinacao.html>>. Accessed on: 03/04/2021

BBC. Covid-19: EUA deveriam mandar vacinas paradas ‘imediatamente’ ao Brasil, diz pesquisadora de Yale. Available at: <<https://www.bbc.com/portuguese/internacional-56503903>>. Accessed on: 03/04/2021

## ECOS DE UMA REVOLTA, TRILHA SONORA DE UM SONHO CONSTANTE

GG ALBUQUERQUE

Nascido nas periferias do Cairo, o *mahragan* (“festival”, em árabe) é uma confluência entre a música pop ocidental e as tradições árabes: a música egípcia de origem Sufi encontra *beats* eletrônicos acelerados e melodias vocais encharcadas em Auto-Tune, acionando sonoridades transnacionais que vão do *reggaeton* caribenho ao *grime* londrino. Na falta de *clubs* e casas de shows, os músicos encontraram seu palco nos casamentos populares realizados nas ruas e vielas de bairros pobres, transformando-os em *raves* que alavancaram novos ídolos e construíram uma nova percepção sobre a identidade egípcia – digital, urbana e conectada a tendências globais.

Não demorou muito e aquele ritmo acelerado e estridente, produzido em *softwares* pirateados nos distritos mais pobres, espalhou-se por toda cidade tocando nos *tuk tuks* (os famosos triciclos elétricos do país), micro-ônibus, táxis e celulares. Em pouco tempo, o *mahragan* – que também é chamado de *mahraganat* ou *rave shaabi* – furou barreiras de classe e ocupou shoppings, casamentos da elite, programas de TV e anúncios publicitários. Mas, assim como acontece com as músicas periféricas do Brasil, essa penetração social não livrou o novo gênero de estigmas e medidas criminalizantes. Em 2016, a rádio Nagham FM, por exemplo, baniu o *mahragan* de sua programação, alegando que essas músicas não eram “compatíveis com os costumes e tradições egípcias”.<sup>1</sup> De acordo com José Sanchez García e Carles Feixas Pampols, que pesquisam as culturas urbanas jovens do Egito, o “mahragan é simultaneamente percebido como algo intrinsecamente egípcio pelos grupos [tradicionais] de shabi e potencialmente perigoso pelas classes médias e altas mais ocidentalizadas” (García e Pampols, 2020). Essas tensões permeiam *Underground/ On the surface (Underground na superfície, 2014)*, documentário da diretora egípcia Salma El Tarzi sobre o *mahragan*.

O movimento musical teve início por volta de 2007, mas foi durante a chamada Primavera Árabe, entre os anos de 2011 e 2012, que ele conquistou maior difusão

<sup>1</sup> Ver: <<https://web.archive.org/web/20160526213135/http://freemuse.org/archives/12158>>. Acesso em: 24 de março de 2021.

internacional e local. Inicialmente, os artistas do *mahragan* (quase exclusivamente homens) falavam sobre drogas, sexo, mulheres, amizade e a vida no gueto. Quando irromperam os protestos contra o presidente Hosni Mubarak (que estava no poder há quase 30 anos) na Revolução de 25 de Janeiro, o cenário poético do *mahragan* se transformou. “Vou falar sobre os que estão de pé, os sobreviventes e os mortos”, cantou a dupla Sadat e Alaa Fifty na música *The people and the government* (2012).<sup>2</sup>

Como narrar um movimento musical como este, que é movido pela “fome coletiva de ganhar a voz” (Kilomba, posição 266), que está em plena emergência e emaranhado em um complexo movimento social? *Underground/ On the surface* escolhe focar nas percepções individuais, retratando a rotina da dupla Okka wi Ortega em vez de fazer entrevistas formais ou apresentar uma genealogia do movimento. Embora criticada por não se debruçar sobre o panorama histórico da música (Elnabawi, 2021), a estratégia narrativa de *Underground/ On The Surface*, no entanto, parece interessante exatamente por não tentar fixar os sentidos do *mahragan* em uma forma definida. Como saber o papel histórico do *mahragan* quando ele mal havia se formado? Em vez de tentar legitimar a cena ou incluí-la na história cultural oficial do Egito, a diretora capta os eventos no olho do furacão com um senso apurado da efemeridade do momento, alinhando-se ao ritmo de invenção constante das cenas musicais negras periféricas – e também à volatilidade política e social do Egito e demais países árabes pós-Primavera.

Filmando a escalada à fama do duo Okka Wi Ortega, quase como uma infiltrada, El Tarzi revela no cotidiano os desejos conflitantes e incertezas desse movimento recém-nascido. Vemos, por exemplo, a dificuldade para estar em sintonia com a tecnologia do ocidente (“O que eu queria não era nem um estúdio. Eu queria um microfone com um pedestal e um filtro e um laptop”, diz Okka), as primeiras apresentações como *headliners* em casas de show, a primeira viagem para um show em outra cidade. Em uma cena reveladora, acompanhamos a reunião dos músicos com um empresário de gravadora interessado em “melhorar o conceito” para “desenvolver comercialmente” o *mahragan*.

A disputa pelo reconhecimento social e o embate entre classes é uma encruzilhada que permeia o filme. Quando Okka e Ortega encontram o cantor romântico

---

<sup>2</sup> Link da música <https://youtu.be/LuaQkJlbog>

Mahmoud Al-Laithy, o DJ Wezza, de camiseta *tie dye* colorida e jaqueta, propõe uma parceria. Porém, Al-Laithy, vestindo um *trench coat* alinhado, deixa claro que seu público alvo é outro, de outro poder aquisitivo: “Não posso cantar este estilo do jeito que está. Não conseguimos deixá-lo elegante. Nos dê outro caminho e a vida vai sorrir para a gente. Vamos passar a vida toda trabalhando para os que estão nas ruas?”.

A pergunta parece se alastrar na mente de Okka. Mais tarde, no carro a caminho da gravação da primeira entrevista do grupo a um programa de TV, ele interrompe o discurso de Wezza sobre o preconceito das elites com o *mahragan*: “Os esnobes não são a elite, parceiro. Na verdade, esnobes são os do nosso bairro”. Ortega corta a conversa: “Me desculpe, mas quem esquece suas origens não tem o direito de viver aqui”. Há uma tensão permanente e sorrateira dividindo o grupo. De um lado, está o ímpeto de rebelião contra valores do *mainstream* e da cultura oficial. Do outro, o desejo de ser aceito e reconhecido nacionalmente e a possibilidade de desfrutar dos luxos proporcionados pelo dinheiro (“sempre sonhei em estar em um lugar assim”, confessa Okka quando chega ao hotel de luxo).

Mais do que um conflito entre o “underground” e o “mainstream” (como sugere o título do filme), este é um dilema recorrente entre os jovens periféricos que fazem da música o seu modo de existência e de participação na vida pública. Cenas musicais como o *mahragan* produzem espaços simbólicos alternativos que fazem uma reivindicação política contra a crise estrutural que os empurra para as margens da sociedade (García e Pàmpols, 2020). Neste contexto, a arte torna-se não apenas uma forma de expressão, mas também um modo de reescrever os roteiros sociais de morte e racismo, instaurando um horizonte de sonhos futuros no qual é possível driblar o destino de miséria imposto aos pobres e negros.

Por outro lado, notamos também os limites da arte diante das estruturas da política institucional. O *mahragan* se expandiu no contexto da Primavera Árabe, mas Okka, Ortega e Wezza deixam clara a sua atitude de decepção com a política quando discutem a próxima eleição ao fim do filme. “Não vai mudar nada, sempre fomos nós por nós”, eles afirmam. Mas desde então o cenário político e social no país só deteriorou. Em 2013, Mohamed Morsi, o primeiro presidente civil do país, foi deposto por um golpe militar conduzido pelo general Abdel Fattah el-Sissi – que assumiu a presidência no ano seguinte e está firme no cargo, com caminho livre

para continuar na cadeira até 2030.<sup>3</sup> Em janeiro de 2021, a Anistia Internacional relatou condições miseráveis e “desumanas” nas prisões do país, com torturas e julgamentos injustos. Em seu último Relatório Mundial, a Human Rights Watch lastimou que “sob o pretexto de combater o terrorismo, as autoridades egípcias demonstraram total desrespeito ao governo de lei”.<sup>4</sup> “A política é mais uma vez um tabu. Parece que o Egito está sofrendo de uma depressão coletiva. A maioria dos egípcios não tem nada pelo que ansiar”, escreveu uma manifestante em texto publicado no DW assinado com o pseudônimo Farida Layl.

Tanto as autoridades islâmicas quanto as seculares continuam a criticar o *mahragan* com os mesmos argumentos de antes da Revolução de 25 de Janeiro – mau gosto, vulgar, e ocidentalizado. No contexto atual, essa música se tornou uma contra-imagem subversiva diante do “novo muçulmano” (bem sucedido internacionalmente, cosmopolita, empreendedor, competitivo e instruído) construído pelo Estado egípcio. Os manifestantes da Praça Tahrir estão presos, exilados ou perseguidos. A música *mahragan* tornou-se um eco dos sonhos frustrados de liberdade do 25 de Janeiro, mas ainda persiste como uma forma de produzir cidadania e visibilidade para a juventude das periferias do Cairo. O filme de El Tarzi é um olhar para o seu momento inicial, um retrovisor dos problemas e da luta que estava por vir.

**GG Albuquerque** é jornalista e doutorando em Estéticas e Culturas da Imagem e do Som na UFPE, pesquisando músicas eletrônicas afrodiaspóricas. Escreve o blog *Volume Morto* e é co-fundador do *Portal Embrazado*, dedicado à música das periferias brasileiras.

---

<sup>3</sup> O Parlamento egípcio votou a favor da extensão da presidência de Al-Sissi até 2030. Ver: <<https://g1.globo.com/mundo/noticia/2019/04/16/egito-al-sissi-podera-ter-presidencia-estendida-ate-2030.ghtml>>. Acesso em: 24 de março de 2021.

<sup>4</sup> Dados dos relatórios internacionais sobre o Egito estão disponíveis em: <<https://www.dw.com/en/egypts-arab-spring-the-bleak-reality-10-years-after-the-uprising/a-56336238>>. Acesso em: 24 de março de 2021.

## REFERÊNCIAS

ELNABAWI, Maha. Accessing two films on mahragan music. Disponível em: <<https://bit.ly/2OVwejG>>. Acesso em 24 de março de 2021.

GARCÍA, J. S. e PÀMPOLS, C. F. In my name and the name of all people who live in misery: rap in the wake of revolution in Tunisia and Egypt. Young, California, n 28, págs. 85-100, 2020. Disponível em: <<https://bit.ly/3skV1y>>. Acesso em: 24 de março de 2021.

KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação*. Trad. Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Cobogó, 2020. (Edição digital)

LAYL, Farida. Opinião: dez anos após Primavera Árabe, Egito é sinônimo de desesperança. Disponível em: <<https://bit.ly/3f5oAQe>>. Acesso em: 24 de março de 2021.



# ECHOES OF AN UPRISING, SOUNDTRACK OF A CONSTANT DREAM

GG ALBUQUERQUE

TRANSLATION: LETÍCIA SOBRINHO

Born on the outskirts of Cairo, *mahragan* (“festival”, in Arabic) is an intersection of Western pop music and Arabic tradition: the Egyptian music with Sufi origin mixes electronic accelerated beats and vocal melodies bursting in Autotune, activating transnational sonorities which goes from Caribbean reggaeton to London grime. In the absence of nightclubs, musicians saw their stage on popular weddings organized on poor neighborhoods streets and alleys transforming these events into rave parties which gave origin to new idols and built a new perception about the Egyptian identity—digital, urban and connected to global trends.

Before long, that shrill, accelerated rhythm produced on pirated software in the poorer districts spread all over the city playing on *tuk tuks* (the famous electric tricycles in the country), minibuses, cabs and cell phones. In a short time, *mahragan*—which is also known as *mahraganat* or *electro-shaabi*—overcame class barriers and occupied malls, wealthy weddings, TV shows and ads. But just as in Brazil, this social penetration has not protected the new genre from stigmas and criminalization measures. In 2016, Nagham FM, for example, banned *mahragan* from the radio programming, with the argument that “the songs didn’t match with Egyptian customs and traditions”<sup>1</sup>. According to José Sanchez García and Carles Feixas Pàmols, who study Egypt’s young urban cultures, “*mahragan* is simultaneously perceived as something intrinsically Egyptian by [traditional] *shabi* groups and potentially dangerous by the more Westernized middle and upper classes” (García and Pàmols, 2020). These tensions permeate *Underground/ On the Surface* (2014), a documentary directed by the Egyptian Salma El Tarzi about *mahragan*.

The musical movement began around 2007, but it was during the Arab Spring that it has conquered greater local and international diffusion. Initially, the artists

---

<sup>1</sup> See: <<https://web.archive.org/web/20160526213135/http://freemuse.org/archives/12158>>. Accessed on: March 24th, 2021.

(almost exclusively men) used to sing about drugs, sex, women, friendship and the life in ghetto. When the protests against the president Hosni Mubarak (who was in power for almost 30 years) ceased in the January 25 Revolution, *mahragan* poetic scenario changed a lot. “I will talk about the ones who are standing, the survivors and the dead ones”, says Sadat and Alaa Fifty in their song *The people and the government*<sup>2</sup> (2012).

How do we narrate a musical movement like this one, which is driven by “the collective desire to have a voice” (Kilomba, 2016), in full emergency and entangled in a complex social movement? *Underground/ On the surface* chooses to focus on individual perceptions by depicting the duo Okka wi Ortega routine instead of shooting formal interviews or presenting the movement genealogy. Although it has been criticized for not looking at the historical background of the music (Elnabawi, 2021), the narrative strategy in *Underground/ On the Surface* seems interesting exactly for not trying to pin the meanings of *mahragan* to a specified form. How do we know *mahragan*’s historical role while it had barely been formed? Instead of trying to legitimize the scene or include it into Egypt official cultural history, the director captures events through the eye of the storm with an accurate sense of the moment ephemerality, aligning herself with the constant rhythm of invention of the peripheral black music scenes—and with Egypt and others Arabic countries political and social volatility.

While shooting the rise to fame of Okka Wi Ortega duo almost as an insider, El Tarzi reveals in everyday life the conflicting desires and uncertainties of this newborn movement. We see, for example, the difficulty that artists face to keep up with western technology (“I don’t even wish for a studio. All I want is a microphone with a stand, a filter and a laptop”, says Okka), the first performances as headliners in nightclubs, the first trip for a concert in another city. In a revealing scene, we watch the musicians meeting with a record label entrepreneur who is interested in “improving the concept” to “develop *mahragan* commercially”.

The dispute for social recognition and the conflict between classes is a crossroad that permeates the film. When Okka and Ortega find the romantic singer Mahmoud Al-Laithy, DJ Wezza, dressed in tie-dye colored shirt and jacket, proposes

---

<sup>2</sup> Link to the song: <<https://youtu.be/LuaQklJlbog>>.

a partnership. But Al-Laithy, dressing an elegant trench coat, emphasizes that he is focused on another audience, with a different purchasing power: “I can’t sing this style the way it is. We can’t make it elegant. Give us another way and life will smile at us. How could we pass life working for those on the streets?”

The question is always on Okka’s thoughts. Later, on the way to the first interview that the duo would give to a TV show, he interrupts Wezza’s speech about the elite’s prejudice against *mahragan*: “Snobs are not the elite. You know, the snob ones live in our neighborhood”. Ortega cuts off the conversation: “Sorry, but those who forget their origins should not live here”. There is a permanent and sneaky tension dividing the group. On one hand, we have the urge to rebel against mainstream values and official culture. On the other hand, we see the desire to be accepted and recognized nationally and the possibility to enjoy the luxuries afforded by money (“I’ve always dreamed about being in a place like this”, says Okka when arriving at the wealthy hotel).

More than a conflict between “underground” and “mainstream” (as the film’s title suggests), this is a recurring dilemma for peripheral youth who make music their way of existence and their participation in public life. Musical genres as *mahragan* produce alternative symbolic spaces which make a political claim against the structural crisis that pushes them to the margins of society (García and Pàmpol, 2020). In this context, art becomes not only a form of expression, but also a way to rewrite social scripts of death and racism, establishing a horizon of future dreams in which it is possible to avoid the misery fate imposed on black and poor people.

Conversely, we note the limits of art in the face of the structures of institutional politics. *Mahragan* expanded itself in the context of Arab Spring, but Okka, Ortega and Wezza do not hide their disappointment with politics when arguing the upcoming election at the end of the film. “Nothing’s going to change. It has always been us struggling for ourselves”, they say. But since then, the political and social landscape has only deteriorated. In 2013, Mohamed Morsi, the first civilian president in the country, was deposed by a military coup conducted by general Abdel Fattah el-Sissi—who assumed the presidency in the next year and is firmly in office, with a clear path to continue there until 2030<sup>3</sup>. In January 2021, Amnesty International

---

<sup>3</sup> Egyptian Parliament voted for the extension of Al-Sissi’s presidency until 2030. See: <<https://g1.globo.com/mundo/noticia/2019/04/16/egito-al-sissi-podera-ter-presidencia-estendida-ate-2030.ghtml>>. Accessed on: March 24th, 2021.

reported miserable and inhuman conditions in the country's prisons, where there were tortures and unfair judgements. In its last World Report, Human Rights Watch lamented that “under the guise of fighting terrorism, Egyptian authorities showed utter disregard for the rule of law”<sup>4</sup>. “Politics is once again a taboo. It looks like Egypt is suffering from collective depression. The majority of Egyptians has nothing to look forward to”, said a protester in a publication on DW signed under the pseudonym Farida Layl.

Both Islamic authorities and seculars keep criticizing *mahragan* with the same arguments used before the January 25 Revolution—poor taste, vulgar and Westernized. Currently, *mahragan* became a subversive counter-image in the face of “the new Muslim” (internationally well-heeled, cosmopolitan, entrepreneur, competitive and well-educated) created by the Egyptian State. Protesters from Tahrir Square are under arrest, exiled or persecuted. *Mahragan* became an echo of January 25th's frustrated dreams of freedom, but it persists as a form to produce citizenship and visibility to the youth of Cairo peripheries. El Tarzi's film is a look at its initial moment, a rearview mirror of the problems and the struggle that was to come.

**GG Albuquerque** is a journalist and a doctoral student in Aesthetics and Cultures of Image and Sound at UFPE, where he researches Afrodiasporic electronic music. He writes for the blog *Volume Morto* and is the cofounder of *Portal do Embrizado*, which is dedicated to peripheral Brazilian music.

---

<sup>4</sup> International reports data about Egypt are available on: <<https://www.dw.com/en/egypts-arab-spring-the-bleak-reality-10-years-after-the-uprising/a-56336238>>. Accessed on March 24th, 2021.

## REFERENCES

ELNABAWI, Maha. Accessing two films on mahragan music. Available at: <<https://bit.ly/2OVwejG>>.

Accessed on: 24 de março de 2021.

GARCÍA, J. S. e PÀMPOLS, C. F. In my name and the name of all people who live in misery: rap in the wake of revolution in Tunisia and Egypt. *Young, California*, n 28, págs. 85-100, 2020. Available at: <<https://bit.ly/3skV1yJ>>. Accessed on: 24 de março de 2021.

KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação*. Trad. Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Cobogó, 2020. (Edição digital)

LAYL, Farida. Opinião: dez anos após Primavera Árabe, Egito é sinônimo de desesperança. Available at: <<https://bit.ly/3f5oAOe>>. Accessed on: 24 de março de 2021.

## POESIA E DENÚNCIA NO CINEMA DE JOCELYNE SAAB

FEDRA RODRÍGUEZ

Entre os anos 1930 até 1956, o Egito era o grande produtor de cinema do mundo árabe sem concorrentes que pudessem ofuscá-lo. Porém, com a nacionalização de Gamal Abdel Nasser nos anos 1950, houve um êxodo maciço de cineastas egípcios à capital do Líbano. A escolha não foi casual: além da facilidade de deslocamento de Alexandria até Beirute e do *laissez-faire* vigente, o Líbano, naquele período, se revelava um consumidor voraz do cinema, projetando em seus telões filmes das mais variadas nacionalidades e gêneros.

Em processo coincidente, floresce a produção fílmica libanesa com Hussein Fawzi e Georges Q'ai e seis longas *A Noiva do Líbano* (1950 , عروس لبنان) e *Remorso* (1953 , عذاب الضمير). Essa cinefilia tornou-se elemento ativo na formação cultural e idiossincrática do povo libanês, e, em meio a ela, Jocelyne Saab, nascida em 30 de abril de 1948, se desenvolve. Embora educada em escolas francesas, portanto em meio a um ambiente mais europeu que árabe, Saab incorporou o espírito de sua geração ao buscar sua identidade cultural como mulher libanesa através do cinema, sendo este também o meio para a tomada de consciência política e social que pontuaria toda sua obra.

Sem formação na área de Cinema, mas tendo realizado seus estudos em Economia por exigência familiar, a diretora, roteirista, fotógrafa e artista plástica encontrou posteriormente uma maneira de resgatar sua paixão pela imagem. Assim, em 1970, começa a trabalhar como repórter e cinegrafista para emissoras francesas, cobrindo conflitos no Oriente Médio. Cinejornalista de fôlego, foi ao Egito durante a Guerra de Outubro (1973); à Líbia, onde registrou as conflagrações provocadas pela política de Muammar Khadafi; ao Iraque, o qual retratou na matéria *Irak, la guerre au Kurdistan* (1973); e à Palestina, entre 1973 e 1975. Essa vivência foi crucial para a posterior construção de sua trajetória como cineasta de obras ficcionais: ao testemunhar todos esses eventos, decide dar espaço à criação de produções que deem voz àqueles calados pelas guerras ou mutilados por elas. Assim, colocou sua ficção a serviço de uma outra faceta, já que a linguagem jornalística permitia apenas revelar os fatos, sem esquadriñar as vulnerabilidades e as tragédias existentes dentro de cada indivíduo inserido nesses contextos.

Já com uma vasta filmografia documental que inclui *Palestinian Women* (As mulheres palestinas, 1973), *Children of War* (Filhos da guerra, 1976), *Beirut Trilogy* (1976-1982) e *The Ship of Exile* (O barco do exílio, 1982) – em exibição na presente mostra de cinema –, Jocelyne Saab estreia, em 1985, com *A Suspended Life*, uma coprodução franco-libanesa com roteiro de Gérard Brach, conhecido pela parceria com Roman Polanski em *Repulsa ao Sexo* (1965) e *Tess* (1979). Quase uma década depois, em 1994, dirige e lança *Once Upon a Time Beirut: Story of a Star*, desta vez com sua participação no roteiro e colaboração de Philippe e Roland-Pierre Paringaux. Os dois longas que completam sua obra no âmbito ficcional foram realizados nos anos 2000: *Dunia*, *Kiss Me Not On The Eyes* (2006) e *What's Going On* (2009).

Seus filmes, além de tratar dos horrores da guerra no Oriente Médio, trazem o tema da corporeidade, especialmente feminina, sendo este uma pedra de toque destinada a promover uma reavaliação da condição da mulher em países árabe-muçulmanos. Suas personagens interpelam, quebram paradigmas e práticas que cerceiam as liberdades e identidades e se fundem com as histórias das cidades que habitam. Sua natal Beirute, por exemplo, materializa o feminino com seu histórico repleto de esfacelamentos e recomposições decorrentes das injunções patriarcais (não por acaso os gregos e romanos deram a ela um nome de mulher, Júlia Augusta, e também não é mero acidente que tenham lhe sido impostos limites, divisões e redesignação de fronteiras desde sua fundação no século XV a.C.). Essa urbe, ora em ruínas, ora próspera, está constantemente à procura de sua identidade no próprio corpo, como o fazem também demais personagens femininas nas obras de Jocelyne Saab. O olhar da cineasta vai além do mero ato de registrar uma narrativa numa película: nela também atua como espectadora crítica, testemunha compromissada, cidadã engajada, numa busca para extinguir as fronteiras e regras iníquas através do reconhecimento de si mesma, seus pares e seu entorno.

Travar contato com a arte visual de Saab nos permite apreender a dimensão de seu valor estético, simbólico e sociopolítico, ao mesmo tempo em que nos é revelado o esforço pioneiro empreendido pela artista ao longo de toda a sua trajetória, especialmente se considerarmos seu país e sua comunidade de origem.

Uma mostra de cinema busca abranger uma parcela representativa dos filmes que compõem a obra de um determinado diretor ou de uma temática escolhida. Nesse sentido, a 2ª Mostra de Cinema Árabe Feminino procurou efetuar uma criteriosa

seleção – especificada a seguir por data de produção – na filmografia de Jocelyne Saab, a fim de apresentar algumas das particularidades de sua perspectiva cinematográfica que mistura poesia, história e denúncia.

***Palestinian Women (As mulheres palestinas, 1973). Documentário, 15 min. França.*** Frequentemente esquecidas ou caladas pelos conflitos, as mulheres neste curta ganham a oportunidade de expor suas angústias, medos e traumas acumulados ao longo dos anos de dissensão entre árabes e israelenses. Encomendado pela Antenne 2 da França, este filme foi censurado e, portanto, jamais veiculado na televisão, sendo apenas resgatado muito tempo depois pela Cinemateca Portuguesa. Saab produziu esta obra, de natureza polêmica e militante, antes da visita pacificadora de Anwar el-Sadat à Israel, isto é, numa época de elevada tensão. Quando editava o filme, Saab foi expulsa da sala de edição, vivenciando a primeira interdição de sua carreira.

***Beirut, Never Again (Beirute, nunca mais, 1976). Documentário, 35 min. França.*** O primeiro documentário da trilogia sobre Beirute acompanha o cotidiano da cidade na Guerra Civil do Líbano (1975-1990). Por seis meses seguidos, a diretora circulou pela cidade das 6h às 10h da manhã registrando os despojos, enquanto os combatentes repousavam. As cenas oscilam entre a tragédia, representada pelas edificações carcomidas, e a esperança, com as crianças que brincam em meio aos restos. Saab infunde no espectador uma miríade de sentimentos, mas principalmente deseja partilhar com ele o modo como o “insólito destrói a ordem das coisas”. A imagética vem acompanhada de um *voice-over* escrito pela poeta libanesa Etel Adnan.

***Children of War (Filhos da guerra, 1976). Documentário, 12 min. França.*** Durante a Guerra Civil do Líbano, em 1976, a favela de Karantina, habitada por refugiados palestinos e curdos e controlada pelas forças palestinas, foi atacada por cristãos libaneses, resultando na morte de mais de mil pessoas. Jocelyne Saab foi ao encontro de crianças que sobreviveram a essa matança. Para que pudessem expressar os sentimentos acumulados e os traumas, a diretora lhes deu papel e lápis de cera e gravou tudo. Os desenhos, imagens traduzidas em imagens fílmicas, compõem uma metalinguagem que desvela o modo como a violência se impõe na rotina e passa a ser incorporada como componente da “normalidade” mesmo de um universo infantil.



***Letter From Beirut (Carta de Beirute, 1978). Documentário, 52 min. França.***

Os matizes poéticos de Etel Adnan e Jocelyne Saab quase transformam este média-metragem, segunda parte da *Beirut Trilogy*, em uma docuficção entrelaçada com as vivências da própria diretora, que retorna à cidade em que nasceu para se reencontrar com ela num momento de cessar-fogo. Assim como no primeiro filme da trilogia, é necessário adentrar e se “perder no Líbano” para encontrá-lo: através das entrevistas colhidas na viagem entre Beirute e o sul do país e os textos epistolares que dão título à obra, revelam-se os atos de destruir e reconstruir e as implicações dessas duas ações opostas.

***Beirut, my city (Beirute, minha cidade, 1982). Documentário, 37 min. França.***

Com um texto do dramaturgo Roger Assaf, a última parte da trilogia sobre a capital libanesa é um mergulho na memória pessoal e íntima dos cidadãos e do próprio país. Para entender o modo como esta tríade conclui, é preciso identificar o momento histórico: 1982, o ano do cerco de Israel a Beirute e do massacre de Sabra e Shatila. Saab encontra sua cidade sob escombros, inclusive a casa onde morou na juventude, metáfora do próprio país e do povo, e a partir desse choque constrói uma relação entre imagens e palavras que se espera que seja sentida pelo público, não apenas vista.

***The Ship of Exile (O barco do exílio, 1982). Documentário, 17 min. Líbano/França.***

Na forma de um diário pessoal, Yasser Arafat, então líder da Organização para a Libertação da Palestina (OLP), conta sua saída do Líbano após um período de exílio, vivendo na clandestinidade em Beirute. A bordo do barco Atlantis em direção à Grécia, onde ficaria novamente exilado, ele discorre sobre o seu futuro, a Palestina e as intrincadas relações no Oriente Médio. Jocelyne Saab, única jornalista que teve autorização para entrar no barco, registra esse testemunho não sem sua própria perspectiva extradiegética.

***A Suspended Life (Uma vida suspensa, 1984). Ficção, 90 min. Líbano/França/Canadá.***

Seu primeiro filme de ficção, selecionado para o Festival de Cannes de 1985, apresenta uma história de amor entre a romântica jovem Samar, sobrevivente que faz dos filmes egípcios uma realidade particular, e o artista plástico Karim, que encontra nas tintas e

cores o refúgio para se manter mentalmente são. Neste quase conto de fadas, o baile de encontro entre a princesa e o príncipe é a própria guerra. Se o cenário violento e as tragédias que formam o pano de fundo do filme aproximam o casal, que outros desafios poderiam apartá-los? Saab apresenta a relação Eros (amor) e Tântatos (morte) em uma Beirute desmantelada.

***Once Upon a Time: Beirut, Story of a Star (Era uma vez em Beirute, 1994).*** Ficção, 104 min. Líbano.

Duas jovens, Leïla e Yasmine, decidem descobrir e reconstruir o passado de glória de Beirute. Para tanto, contam com a ajuda de Monsieur Farouk, um excêntrico cinéfilo que guarda diversas imagens da cidade. Ocorre uma mistura de crônicas, imaginação e realidade que se nega a seguir uma linha narrativa tradicional. Tal como é fisicamente a própria Beirute, sua história só pode ser contada de maneira fragmentada, irregular, intercalada com reflexões sobre a beleza, a vida e a morte. Saab alcança o sublime (no sentido filosófico do termo) neste filme que apresenta sua cidade de origem como uma estrela de cinema que conhece também momentos de grande esplendor. Para o espectador, além da experiência estética e cultural, fica um gosto de esperança e sonho.

**Fedra Rodríguez** é graduada em Letras Francês, com Mestrado e Doutorado em Estudos da Tradução pela Universidade Federal de Santa Catarina e Universidad de Sevilla, Espanha, Fedra Rodríguez atua como tradutora, roteirista, escritora, professora e curadora de cinema desde 2008. Pesquisadora no campo da literatura, tradução intersemiótica e cultura árabe, organizou e colaborou em eventos como a 1ª Mostra de Cinema Árabe de Florianópolis (SC), o Cineclube Árabe da Fundação Badesc (SC) e a 1ª Mostra Cinema Egípcio Contemporâneo de Brasília - Especial Mohammed Khan (DF).

# POETRY AND DENOUNCEMENT IN JOCELYNE SAAB'S FILMS

FEDRA RODRÍGUEZ

TRANSLATION: DANDARA MORENA

From the 1930's until 1956, Egypt was the greatest film producer of the Arab world with no competitors that could overshadow it. However, due to Gamal Abdel Nasser's nationalization in the 1950's, there was a massive exodus of Egyptians filmmakers to Lebanon's capital. The choice was not casual: besides the ease in the displacement between Alexandria and Beirut and the existing *laissez-faire*, Lebanon, in that moment, was proving to be a voracious film's consumer, projecting films of multiple nationalities and genres onto their screens.

In a simultaneous process, the Lebanese film production flourishes with Hussein Fwazi, Georges O'ai and their two films: *Baba Areess* (1950 , عروس لبنان) and *The Torment of Conscient* (1953 , عذاب الضمير). This cinephilia became an active element in the cultural and idiosyncratic education of the Lebanese people. Jocelyne Saab, born on April 30, 1948, grows amidst all that. Although she had been educated at French schools, therefore in a more European than Arab environment, Saab embodied the spirit of her generation by seeking her cultural identity as a Lebanese woman through film, which was also the medium for the political and social awareness that would punctuate her entire work.

Without a film school degree, she has completed her studies in Economics because of her family. The director, screenwriter, photographer, and visual artist found, eventually, a way to rescue her passion for image. So, in 1970, she begins to work as a reporter and camerawoman for French television channels, covering conflicts in the Middle East. Being an outstanding film journalist, she went to Egypt during the October War (1973); She also went to Libya where she registered the conflagrations caused by Muammar Khadafi's politics; to Iraq, a trip that was portrayed in the article *Irak, la guerre au Kurdistan* (1973); and to Palestine, between 1973 and 1975. These experiences were crucial to the subsequent construction of her journey as fiction's filmmaker: after witnessing these events, she decides to give space to the creation of productions that gives voice to those who were silenced

or mutilated by wars. Thus, she put her fiction at disposal of another facet, since the journalistic language allowed her to reveal the facts, without scrutinizing the existing vulnerabilities and tragedies inside each individual inserted in these contexts.

Already having a large documental filmography that includes *Palestinian Women* (1973), *Children of War* (1976), *Beirut Trilogy*, (1976-1982) and *The Ship of Exile* (1982)—screening at this very film festival—Jocelyn Saab debuts, in 1985, with *A Suspended Life*, a Franco-Lebanese coproduction with screenplay by Gerárd Brach, known for the collaboration with Roman Polanski in *Repulsion* (1965) and *Tess* (1979). Almost a decade later, in 1994, she directs and releases *Once Upon a Time Beirut: Story of a Star*, this time participating in the screenplay with a collaboration from Philippe and Roland-Pierre Paringaux. The two features that complete her work in the fiction field were made in the 2000's: *Dunia, Kiss Me Not on The Eyes* (2006) and *What's Going On* (2009).

Her films, besides dealing with the horrors of war in the Middle East, address the topic of corporeity, especially feminine, and they are a touchstone destined to promote a reconsideration of the women's condition in Arab-Muslim countries. Her characters challenge and break paradigms and practices that curtail liberties and identities, and they merge with the stories of the cities that they inhabit. Her hometown, Beirut, for example, materialize the feminine with her history full of disintegration and reintegration due to patriarch's injunctions (it is not by chance that the Greeks and Romans gave it a woman's name, *Iulia Augusta*, and it is also not by accident that limits, divisions, and border redesignations have been imposed on it since her foundation in the fifteen-century B.C.). This city, sometimes in ruins, sometimes prosperous, is constantly seeking its identity in its own body, just how the other female characters in Jocelyne Saab's works do. The filmmaker's gaze goes beyond the mere act of fixing a narrative on film: she also acts like a critical viewer, engaged witness and citizen, in a quest to extinguish the iniquitous borders and rules through the awareness of herself, her peers, and her surroundings.

To get to know Saab's visual art allows us to grasp the dimension of its aesthetic, symbolic and socio-political value, while revealing the pioneering effort undertaken by the artist throughout her entire journey, especially if we considered her country and her community of origin.

A film festival seeks to range a representative portion of films that compose the work of a certain director or a chosen theme. In this sense, the 2<sup>nd</sup> Arab Women's Film Festival in Brazil tried to hold a careful selection—specified below by date of production—among Jocelyne Saab's filmography, in order to demonstrate some of the particularities of her filmography perspective that mixes poetry, history and denouncement.

***Palestinian Women* (1973). Documentary, 15 minutes. France.**

Often forgotten or silenced by the conflicts, the women in this short film are given the opportunity in exposure their anguish, fears and traumas accumulated throughout the years of dissension between Arabs and Israelis. Commissioned by Antenne 2 in France, this film was censored and, therefore, it was never aired on television, only being recovered much later by *Cinemateca Portuguesa*. Saab produced this work, of a polemic and militant nature, before the pacifying visit of Anwar el-Sadat to Israel, that is, in a time of elevated tension. While editing the film, Saab was expelled from the editing room, experiencing the first interdiction of her career.

***Beirut, Never Again* (1976). Documentary, 35 minutes. France**

The first documentary of the trilogy about Beirut follows the daily life of the city during the Lebanese Civil War (1975-1990). For six months straight, the director walked through the city from 6a.m to 10a.m recording the lootings, while the combatants rested. The scenes oscillate between tragedy, represented by edifications in ruins, and hope, with children playing amidst the remains. Saab infuses a myriad of feelings into the viewer, but, mainly, she wants to share with the viewer how the “unusual destroys the order of things”. The imagery comes followed by a voice-over written by the Lebanese poet Etel Adnan.

***Children of War* (1976). Documentary, 12 minutes. France.**

During the Lebanese Civil War, in 1976, the shantytown of Karantina, inhabited by Palestinian and Kurdish refugees, and controlled by Palestinian forces, was attacked by Lebanese Christians, resulting in the death of more than one thousand people. Jocelyne Saab went to meet the children who survive the genocide. The

director gave them paper and crayon so that they could express the accumulated feelings and traumas and recorded everything. The drawings, images translated into filmic images, compose a metalanguage that unveils how violence is imposed itself in the routine and begins to be incorporated as a component of “normality” even of a child’s universe.

***Letter from Beirut* (1978). Documentary, 52 minutes. France.**

The poetic hues of Etel Adnan and Jocelyne Saab almost transform this medium-length film, second part of the Beirut Trilogy, in a docufiction intertwined with the director’s own experiences, who returns to the city where she was born and finds it in a moment of ceasefire. As in the first film of the trilogy, it is necessary to enter and “get lost in Lebanon” to find it: through interviews collected during the trip between Beirut and the country’s south, and the epistolary texts that give the work its title, the acts of destroying and reconstructing and the implications of these two opposing actions are revealed.

***Beirut, my city* (1982). Documentary, 37 minutes. France.**

With a text by the playwright Roger Assaf, the last part of a trilogy about the Lebanese capital is a dive into the personal and intimate memories of the citizens and the country itself. To understand how this triad finishes, it is necessary to identify the historical moment: 1982, the year of Israel’s siege of Beirut and Sabra and Shatila massacre. Saab finds her city under debris, including the house where she lived during her youth, a metaphor of the country itself and its people. And from this chock, she builds a relationship between images and words that the director hopes that is felt by the public, not just seen.

***The Ship of Exile* (1982). Documentary, 17 minutes. Lebanon-France.**

In the form of a personal diary, Yasser Arafat, then leader of the Palestine Liberation Organization (PLO), talks about his departure from Lebanon after a period of exile, living as a clandestine in Beirut. Aboard the Atlantis ship, heading to Greece, where he would stay exiled again, he talks about his future, Palestine, and the intricate relations in the Middle East. Jocelyne Saab, the only journalist who had the authorization to access the ship, registers this testimony, but not without her own extradiegetic perspective.

*A Suspended Life* (1984). Fiction, 90 minutes. Lebanon-France-Canada.

Her first fiction film, selected for the 1985 edition of Cannes Film Festival, presents a love story between the romantic young girl Samar, a survivor who makes the Egyptian films a particular reality, and the visual artist Karim, who finds in paints and colors the refuge to keep himself mentally sane. In this almost fairy tale, the ball where the princess meets the prince is war itself. If the violent scenario and the tragedies that compose the film's background bring the couple together, what other challenges could separate them? Saab presents the relationship of Eros (love) and Thanatos (death) in a dismantled Beirut.

*Once Upon a Time: Beirut, Story of a Star* (1994). Fiction, 104 minutes. Lebanon.

Two young women, Leila and Yasmine, decide to discover and reconstruct Beirut's glorious past. For this purpose, they rely on Monsieur Farouk's help, an eccentric cinephile who stores several images of the city. A mixture of chronicles, imagination and reality occurs that refuses to follow a traditional narrative storyline. Just as Beirut itself, in a physic sense, her story can only be told in a fragmented, irregular way, interlaced with reflections on beauty, life, and death. Saab reaches the sublime (in the philosophical sense of the term) in this film that presents her hometown as a film star that also knows moments of great splendor. For the viewer, besides the aesthetic and cultural experience, a taste of hope and dream remains.

**Fedra Rodríguez** holds a bachelor's degree in Languages, a master's degree, and a doctor's degree in Translation Studies from the Federal University of Santa Catarina and Universidad de Sevilla, Spain. She works as a translator, screenwriter, writer, professor, and film curator since 2008. She is a researcher in the Literature, Intersemiotic Translation and Arab Culture field. She organized and collaborated in events such as the 1<sup>st</sup> Florianópolis Arab Film Festival, the Arab film society of the Badesc Foundation (Santa Catarina) and the 1<sup>st</sup> Contemporary Egyptian Film Festival in Brasília - Mohammed Klan Special.

# EM MEMÓRIA DE MOUFIDA TLATLI: UMA CONVERSA SOBRE OS SILÊNCIOS DO PALÁCIO

POR LAURA MULVEY

TRADUÇÃO: ALYSSON SOUZA

*A cineasta tunisiana, que morreu aos 73 anos de idade, reflete sobre o legado do colonialismo e do patriarcado, assuntos tratados em seu belíssimo longa-metragem de estreia, nesta conversa com Laura Mulvey, originalmente publicada em nossa edição de Março de 1995. BFI*

10 de Fevereiro de 2021

Em sua edição de ano novo, a revista *Time* listou os 10 melhores filmes de 1994. Como esperado, *Pulp Fiction* estava no topo da lista. E para surpresa, oito dos outros nove filmes foram realizados fora dos Estados Unidos, embora incluíssem diretores conhecidos do cinema de arte tais como André Téchine e Krzysztof Kieslowski.

Contudo, a verdadeira surpresa estava no fim da lista: o primeiro filme de uma diretora da Tunísia, um país terceiro mundista que até então lutava para estabelecer uma indústria cinematográfica. Este é *Os silêncios do palácio*, de Moufida Tlatli. A *Time* chamou de *A história de Stella Dallas*, e, com toda razão, categorizou o filme dentro da tradição do melodrama. No entanto, uma vez que a indústria cinematográfica egípcia dominou o Oriente Médio e o mundo falante da língua árabe desde a década de 1920, a estética deste melodrama vem do Cairo, não de Hollywood.

Iniciando-se em meados dos anos 60, a história é contada através de memórias em *flashback* de uma jovem mulher. Alia, uma cantora profissional, retorna ao palácio dos beis (governantes reais da Tunísia, sob domínio dos franceses), onde viveu até seus 16 anos, após uma ausência de dez anos. Essas memórias incluem o início da sua produção musical, suas observações a respeito da vida no palácio e a descoberta da sua sexualidade, mas giram principalmente em torno de sua mãe, que trabalhou sua vida inteira como serva no palácio, e de seu pai.

O primeiro silêncio envolve a identidade de seu pai (os beis escolhiam mulheres que trabalhavam na cozinha do palácio para exigir serviços sexuais). Quando



criança, a curiosidade de Alia sobre seu pai se concentrou no bei Sidi Ali, além de ter espionado o relacionamento de Sidi Ali com sua mãe. Enquanto Alia explora novamente o palácio decadente, suas memórias surgem como fantasmas e ela enfrenta mais uma vez enigmas do passado, que só eram reconhecidos em silêncio entre as mulheres da cozinha.

Seus *flashbacks* a levam de volta para 1956, quando a Tunísia conquistou a independência dos franceses. Durante o desenrolar da obra, o silêncio que rodeia as políticas do colonialismo e o nacionalismo em ascensão atinge uma certa articulação que inclusive começa a penetrar nos cômodos do palácio onde vivem as mulheres, quase em total isolamento do mundo exterior. No entanto, os silêncios em torno das explorações sexuais dos beis nunca encontram uma voz. Alia era bastante jovem, mas agora começa a amadurecer e a atrair a atenção dos beis mais jovens, ou seja, os príncipes.

No último *flashback*, Alia já é adolescente e se torna a cantora favorita de Sidi Ali. Ela interrompe sua performance em uma festa de noivado com um hino nacionalista que é censurado. Com esse ato, musical e revolucionário, ela parecia ter escapado do mundo doméstico e de exploração de sua mãe. Mas enquanto isso, em outra parte do palácio, sua mãe morria por ter realizado um aborto por conta própria.

No entanto, a mensagem que o filme passa em seu presente, meados dos anos 60, é que para qualquer mulher, mesmo neste mundo pós-revolucionário, sua sexualidade e seu corpo são incontornáveis e complexos. Alia também encara uma crise dos dias atuais: ela está grávida e foi convencida pelo seu companheiro, o jovem que havia a resgatado do palácio, a abortar. E é através de suas memórias, ou, mais precisamente, pelo processo de decifrar suas memórias, que Alia e o filme podem ter uma nova interpretação: a independência e a liberdade não são somente questões da esfera pública e da luta política. As polarizações de gênero, que antes coexistiam em um mundo dividido por classes, mais uma vez vieram à tona.

O público acompanha o processo de descoberta de Alia. Ao se alinhar à estética do melodrama, as coisas que não podem ser ditas, ou são indizíveis, são expressas através da *mise-en-scène* do enquadramento e dos movimentos de câmera, à medida que estes mesmos movimentos, lindamente coreografados, dão ao espectador o tempo e o espaço para ler as imagens enquadradas na tela. Moufida Tlatli estudou na escola de cinema de Paris, *IDHEC*. Depois de ter trabalhado como supervisora de roteiros

até 1972, construiu sua carreira como montadora. Quando Moufida estava em Londres para realizar um filme, tive a oportunidade de discutir seu trabalho com ela.

**Laura Mulvey:** Você poderia começar falando sobre sua relação com o cinema árabe?

**Moufida Tlatli:** Quando os países árabes tiveram sua independência, o primeiro instinto foi construir um cinema que fosse o oposto do que era feito na indústria egípcia a qual era vista como escapista e alienadora. Então, o objetivo inicial era desenvolver um cinema de autor que fosse intelectual e que lidasse com temas importantes, tais como a condição da mulher. Mas o público ficava entediado com esses filmes pois estava acostumado com melodramas feitos em Hollywood, na Índia e no Egito.

Hoje temos um equilíbrio melhor. Acho que nosso cinema passou por um período de autocritica e, como resultado disso, algo positivo surgiu. Estamos voltando ao melodrama, só que de uma forma nuançada. Atualmente nosso cinema está tentando alcançar um público mais popular e se ramificando em histórias de amor e comédias. O público árabe que frequenta o cinema gosta de rir. E chorar. É claro, essa nova onda de filmes populares deve muito aos filmes egípcios da década de 50, em que se via um cinema de excesso: tanto melodramas quanto comédias excessivas.

**LM:** Que papel desempenha o tema das mulheres e a libertação delas neste cinema?

**MT:** Através do meu trabalho como montadora, acompanhei de perto preocupações contemporâneas no cinema árabe. Trabalhei com vários diretores e diretoras e percebi que eles compartilham um interesse em comum a respeito da condição das mulheres árabes. Me perguntei várias vezes por que diretores homens deveriam se preocupar com a questão das mulheres, até que percebi que para eles, a mulher era um símbolo de liberdade de expressão e todo tipo de libertação. Era como se fosse um teste para sociedade árabe: se fosse possível discutir a libertação das mulheres então outros tipos de liberdade poderiam ser discutidos. É provável que não haveria

tanta liberdade de expressão, e acho que também não poderia se falar de assuntos políticos, mas a questão da mulher poderia ainda assim ser discutida. Acho que cada país no Magrebe (ou seja, na África do Norte) tende a assumir um tema em particular e o tema da libertação das mulheres tem sido especial para a Tunísia.

**LM:** Quão importante é a relação entre o cinema árabe e os demais aspectos da cultura árabe?

**MT:** Acho que poesia e tradição da oralidade são particularmente importantes para a cultura árabe. Poesia era algo que existia apenas como recitação. Ao mesmo tempo ela era sujeita à censura, por isso os poetas precisavam usar símbolos e metáforas para expressar algo que não poderia ser verbalizada de outra maneira. A poesia permite isso: ela dá uma liberdade fantástica. Só é necessário ter um pouco de imaginação para extrair outra leitura a partir das palavras. Talvez no cinema aconteça o mesmo... ele também faz uso de metáforas e símbolos, acompanhando essa falta de objetividade que caracteriza a sociedade islâmica.

Ao mesmo tempo, a cultura árabe não foi uma cultura da imagem. Preferimos nos expressar através de palavras, através de poesia. De certa forma, seria possível dizer que houve uma espécie de bloqueio em relação a imagem, e isso foi algo que tivemos que aprender, algo que tivemos que adaptar aos poucos em nossa cultura. Mas o esforço de dominar também nos ensina algo bom: um novo modo de expressão, que seja adequado e específico para essa cultura.

**LM:** Embora a cultura árabe possa não ser uma cultura da imagem, a poesia faz uso de imagens através de suas metáforas e símbolos, como você infere. Encontra-se imagens dentro da linguagem poética.

**MT:** Isso mesmo. Poesia é feita de uma sobreposição de imagens nas palavras. Talvez essa cultura do indireto tenha vantagens sobre uma cultura que valoriza a expressão simples e direta. Aqui tudo é tortuoso, pouco formulado – o não-dito e assim por diante. Por isso a câmera é tão incrível. Ela está em completa harmonia com essa linguagem bastante reprimida. A câmera é um tanto dissimulada e escondida. Ela está presente e pode capturar pequenos

detalhes do que tentamos dizer, então de alguma forma pode sim ser um instrumento de poesia.

**LM:** Gostaria de falar sobre a questão do ritmo. Para o público acostumado aos filmes hollywoodianos produzidos atualmente, pode ser difícil assistir a filmes com sequências tão longas como *Os silêncios do palácio*.

**MT:** Como alguém que trabalha como montadora, estava preocupada que a forma que filmamos não seria aceita pelo público do Ocidente, que está completamente em sintonia com o ritmo ocidental que é extremamente rápido e muito diferente do nosso. O corte ocidental é muito acelerado e os planos são muito curtos. Muita coisa é suposta nas elipses entre os planos: nunca se vê uma porta se fechar uma vez que ela se abre. De repente, alguém está em um carro ou avião, ou até mesmo em outro país. Há um colapso da Geografia, tudo se condensa.

Mas eu estava interessada nos corpos de mulheres que se movem e trabalham com todo tempo do mundo. As mulheres, as servas que trabalham no palácio, passam o dia inteiro cozinhando, lavando louça, passando roupa. Não poderia me dar a permissão de mostrá-las em uma montagem “eficiente”, o que seria falso porque o conteúdo e a forma não seriam correspondentes. Eu tinha que mostrá-las em seus próprios ritmos, nas suas próprias formas de viver e respirar. Tinha que mostrar a lentidão de suas vidas através do uso da câmera.

A poesia pode usar várias palavras diferentes para evocar uma palavra. Então um longo movimento de câmera pode passar de um rosto ou objeto para chegar até um outro ponto que escolhi, mas de forma a acumular todos os detalhes até chegar no ponto final.

**LM:** A maioria desses planos longos são feitos na cozinha.

**MT:** Isso porque a cozinha é o coração do filme. É o lugar onde elas vivem, trabalham, riem, cantam, dançam, comem, se comunicam ou não. É lá que as mulheres têm que criar um mundo para sobreviver. O mundo do primeiro andar está fechado. Os príncipes e princesas estão fechados em seus quartos e em sua própria solidão particular.

**LM:** Na cozinha, às vezes, você usou um único plano para mostrar vários acontecimentos. Gostaria de perguntar sobre o plano que começa com duas mulheres discutindo, quando Houssine, o mordomo do palácio, entra em cena. Na verdade, com exceção de um comentário entre os beis e as autoridades francesas no andar superior, esta é a primeira vez que podemos situar a história no tempo da luta pela libertação. Como as mulheres, estamos confinadas no palácio. O lado de fora é um outro mundo para as mulheres, e fora da tela para nós. Apenas Houssine se move entre esses dois mundos. Então, quando ele entra, tudo muda, mas o plano continua.

**MT:** Eu quis preservar a unidade de ações simultâneas pensando na unidade de um plano único. Se eu tivesse cortado a cena, cada plano teria sido supérfluo. Qual teria sido o sentido de mostrar essas mulheres discutindo? Eu poderia ter cortado e começado com Houssine chegando com as informações. Mas desta forma ele faz uma ligação, dizendo “Vocês todas estão brigando. Parem com isso. Essa briga começou lá fora”. E eu termino com Khedija explodindo de raiva ordenando que Alia saia da cozinha e fique fora daquela conversa “de gente grande”. Percebe? Eu ficava o tempo todo com medo de não conseguir contar a história de Alia quando inserida a história mais ampla. Ao filmar longas sequências, eu poderia manter as ligações entre as duas.

**LM:** Uma última questão geral. Gostaria de perguntar se você poderia falar um pouco sobre o uso da música no filme.

**MT:** Primeiramente, a música é algo muito importante na cultura árabe. Todos escutam música e cantam bastante. Até mesmo uma pequena reunião de pessoas se transforma em um momento para ouvir música e cantar. Alguém pega um alaúde, outra pessoa com uma boa voz canta e mais alguém dança. Até hoje. No filme, a música faz parte da realidade do cotidiano, mas também é algo simbólico. As mulheres cantam na cozinha e os beis ouvem música e tocam o alaúde nos andares de cima.

Alia cresce em meio a ambos espaços e quando tenta escapar da pressão “do andar de baixo”, ela deseja ter um alaúde, que sempre a fascinou desde que ela era menina. O alaúde acaba se tornando o seu fetiche/companhia. Sempre que ela não

pode se comunicar com os mais velhos, ela se refugia no sótão com o alaúde que ela fez para si mesma. Isso se torna um ponto de disputa entre ela e sua mãe, que diz: “Você não é uma princesa. Você tem que ficar na cozinha e aprender a cozinhar. Eu não tenho condições de te dar um alaúde”. Então para mim, é um momento extraordinário quando sua mãe dá a Alia o alaúde, porque significa que ela entendeu que o alaúde, a música e o canto são coisas que podem salvar Alia.

**LM:** Vamos aproveitar essa questão e continuar falando sobre *Os silêncios do palácio* mais especificamente. Talvez poderíamos começar com a sociedade dividida no palácio, e o efeito disso no seu uso do espaço e nas trocas entre os espaços. Por exemplo, o momento em que Alia sai do sótão e encontra Sidi Ali no jardim, ele pede para ela dizer às cozinheiras que ele gostaria de “favala” para o jantar, é como se fosse uma troca entre eles.

**MT:** Para Alia, o sótão é um espaço intermediário que ela criou para si mesma, que está entre o mundo das servas e o mundo dos príncipes. Ela se sente desconfortável em ambos os mundos e o sótão é um pouco dos dois para ela: está no andar de cima, mas também é um espaço pobre. Sidi Ali também está um pouco entre esses dois mundos, sua esposa observa isso no fim de uma conversa quando ela diz: “Olha o quão baixo você desceu!”.

**LM:** Fiquei impressionada pela forma com que o filme reflete a respeito das metáforas dos espaços que passam a fazer parte da nossa compreensão social. O palácio é dividido ao longo de marcações de classe entre o andar de baixo, o mundo das mulheres servas, e o andar de cima que é dominado pelos príncipes. Ou seja, divido entre o alto e o baixo. O filme justapõe esta metáfora espacial com a metáfora associada ao corpo humano. Como você mesma disse, Alia aspira à mente, à música e à abstração, simbolizados pelo alaúde e sua esperança que Sidi Ali seja seu pai desconhecido. Por outro lado, ela se distancia das mulheres que trabalham na cozinha em vários momentos quase como se sentisse nojo. Por exemplo, quando uma mulher mais velha vem fazer uma visita e todas as outras dão um grito de triunfo, Alia sai correndo.

**MT:** Isso é por causa de todas as perguntas que ela está fazendo a si mesma sobre sua adolescência e sobre sua menarca, que acabou de acontecer. Aquela mulher trouxe consigo um lençol da noite de núpcias de sua filha que está manchado de sangue e prova que sua filha era virgem. É um momento traumático para Alia.

**LM:** Há uma sequência que acompanha desde o portão da frente até a aula de música de Sarra com o alaúde até uma fotografia de família.

**MT:** Queria ter filmado essa cena em apenas um plano, pois acho que é uma cena que diz muito. É claro que não foi possível, ela teria ficado imensa. O portão representa os limites do Palácio, o alaúde é o que atrai Alia. Quando Sarra é chamada para a fotografia, Alia a segue imaginando que ela seria incluída, mas é mandada de volta para ficar com os criados.

Essa sequência é uma cena que mostra toda a história do palácio. Para mim, é uma cena que mostra tudo. O palácio é um lugar a portas fechadas, totalmente isolado, mas dentro dele a música desempenha um papel crucial para Alia. Ela é rejeitada pelos beis e pertence ao lugar das servas. Assim que a foto é feita e Sidi Ali a chama, ela volta muito feliz. Ela se vê sempre entre os dois lados.

**LM:** Em certo ponto, Alia bloqueia essa sensação de estar entre os dois mundos. Quando ela corre em círculos pelo jardim, parece que ela está experimentando um primeiro momento de desejo. Ela está esperando por algo, mas o que encontra é o desastre.

**MT:** Quando ela olha pela janela e vê sua mãe com Sidi Ali, ela sente uma espécie de desejo e gira como se ela fosse louca. Mas isso nos leva à cena quando ela testemunha sua mãe sendo estuprada pelo irmão de Sidi Ali. Ela fica traumatizada. Ver sua mãe com Sidi Ali tinha sido reconfortante. Ela pode ver que há algo de bom entre eles e fica satisfeita porque ela quer acreditar que Sidi Ali é seu pai. Mas o estupro é insuportável e ela se recolhe ao silêncio.

**LM:** O estupro levanta a questão dos silêncios do palácio. Durante o filme, a luta contra o colonialismo alcançou uma articulação. Mas o silêncio que dá cobertura à

exploração sexual das mulheres não é quebrado. Khedija não tem direito de recusar um príncipe embora ela “pertença” a seu irmão Sidi Ali. Essas divisões culturais e de classe estão constantemente atravessadas pelas de cunho sexual. Antes do estupro, o irmão é apresentado caminhando calmamente com um livro no jardim, concentrado em reflexões acadêmicas. A primeira parte do filme explora essas contradições belissimamente. Não seria Lotfi quem oferece uma possibilidade de síntese, de resolução, ao entrar em cena quase que como um meio para que Alia emergja de seu silêncio e literalmente encontre uma voz com seu canto?

**MT:** Mas como descobrimos ao final, é uma ilusão. Embora isso esteja de fato presente no início no primeiro *flashback* que mostra a infância de Alia. Ele realmente parece dar a possibilidade de fuga. E é apenas através dele que Alia começa a se identificar com a luta nacionalista. Ela passa a acreditar que se o país pode ser libertado então ela também será. Ele diz que ela pode ser uma grande cantora se o país alcançar a independência, e ela passa a acreditar nisso.

No início do filme ela sai do palácio com Lotfi, que viveu com ela por 10 anos mas que tiveram problemas incontornáveis. Ela está grávida e ele quer ela faça um aborto, mas ela não quer. Por que ele quer que ela aborte? Porque ela é ao mesmo tempo cantora e vista pela família de forma ilegítima – portanto pressões sociais e familiares, típicas da sociedade da década de 60 na Tunísia, o impedem de se casar com ela. Mas ele também se sente incapaz de viver longe de seus ideais revolucionários.

Alia aproveita a oportunidade de retornar ao palácio para reviver tudo que aconteceu antes da chegada de Lotfi. Ao voltar, ela percebe que, de fato, tinha rejeitado sua mãe e que tinha agido mal ao fazê-lo. Ela percebe que Lotfi não tinha feito nada para mudar a vida dela e é nesse momento que ela toma controle de seu próprio destino. Mas para ter esse controle ela precisa pensar em sua mãe e na maneira que elas viviam antes.

**LM:** Então é nesse ponto que encontramos o feminismo do filme? Não podemos entender a política do filme através do ponto de vista de Alia. Nós entendemos, talvez com Alia, como era a vida de sua mãe enquanto mulher, e enquanto serva, que foi sexualmente explorada e privada de falar sobre os seus sofrimentos.

Para mim, esse é o ponto em que as metáforas sociais ganham uma outra



dimensão, para além dos padrões espaciais formados por oposição e polarização. Frequentemente usamos o termo “enterrado” para seu passado e memória. Alia retorna ao passado e aos seus fantasmas, mas isso não é suficiente para desenterrá-los – eles também precisam ser decifrados. Será que Alia precisava retornar para sua mãe e entender a complexidade e as tragédias de sua vida, ainda que sua mãe fosse uma serva iletrada e desprezada?

**MT:** É apenas absorvendo suas memórias e as memórias de sua mãe que Alia é capaz de compreender a coragem de Khedija e até que ponto ela tinha lutado em nome de Alia e até que ponto ela tinha sido uma força libertadora. Foi no dia em que sua mãe morreu que Alia deixa o palácio. Ela só começa a entender quando conversa com a criada cega, uma senhora de idade, antes do *flashback* começar.

**LM:** Existe uma conexão entre a relação mãe e filha e a linguagem do cinema? Claro, elas conversam entre si, mas o relacionamento delas também é, em grande parte, muito pautado no silêncio. *Os silêncios do palácio* é quase um filme mudo. Estava pensando na cena delas em frente ao espelho.

**MT:** Eu gosto dessa cena por conta do silêncio e da importância dos olhares e dos gestos. Tudo é transmitido em forma de simbolismo.

Conversamos sobre poesia no começo. Nessa cena eu quis mostrar diferentes camadas para dizer as coisas. A cena tem que expressar a maneira como o destino de Alia está incerto. Ela vai seguir os passos de sua mãe e ter acesso ao andar de cima como Khedija? Ela irá substituir sua mãe? Nós vemos a mãe assistindo sua filha ocupar seu lugar, literalmente, sentando em frente ao espelho, passando batom, gesticulando. Alia a confronta com um olhar que diz “Vou seguir seus exemplos”. É nesse momento que a mãe percebe que irá perder sua filha, que está prestes a ir para o andar de cima e cantar, e que não há nada que ela possa fazer. Ela não consegue dizer “não vá”, porque ela tem que obedecer aos beis. Ela se sente impotente e Alia explora isso de maneira um tanto infantil e maquiavélica. Ela está brincando com fogo.

**LM:** O público tem que ler o que está acontecendo através da imagem?

**MT:** Sim, através da troca de olhares, de suas posições em frente ao espelho, e de suas posições no enquadramento.

**LM:** É difícil pensar em um filme que use a potencial variedade de significados dos olhares como você faz aqui.

**MT:** Pra mim, o silêncio das mulheres é um silêncio que se dá pela incapacidade de falar. Suas bocas estão fechadas. Seres humanos querem falar, precisam se expressar. Se a boca não fala, os olhos falam. Queria fazer com que os olhos delas falassem e dissessem algo importante. Todas as mulheres estão dentro da tradição do tabu, do silêncio, mas a força de seus olhares é extraordinária. Elas tiveram que se acostumar a se expressar através de seus olhos.

Então a tentativa de Alia em descobrir o verdadeiro papel da sua mãe no palácio teve que se tornar uma investigação. Ela olha através das fechaduras, de uma fresta na porta. Seu olhar procura por coisas que ela não deveria ver. Mas quando sua mãe é estuprada diante de seus olhos, seu olhar se torna aquele de alguém que viu o que nunca deveria ter visto. É tão insuportável ao ponto dela se recusar a falar. Depois disso, é apenas o seu olhar que pode testemunhar seus medos e sentimentos e o seu pânico. O seu contato com as pessoas é reduzido a nuances mínimas de um olhar semicerrado.

**LM:** Minha primeira impressão é que o olhar de Alia é de curiosidade. Um tanto inocente, mas, mesmo assim, voyeurístico. Crianças têm esse olhar voyeurístico, afinal de contas.

**MT:** Sim, claro. Crianças são voyeurísticas. Mas minha questão aqui vai muito além do caso particular de Alia. Tenho certeza de que nunca houve uma menina que não tenha tentado ver coisas que as pessoas não queriam que ela tivesse visto. É claro que seus pais vão ser os sujeitos principais e disponíveis de sua investigação. Nesse sentido, Alia é parecida; sua curiosidade é inocente e típica de uma adolescente. Ela rouba imagens quando pode.

**LM:** Mas quando ela se torna uma jovem mulher, ela começa a atrair esse olhar voyeurístico. Então agora já temos um outro tipo de olhar.

**MT:** Assim que Alia cresce e começa a cantar, ela imediatamente atrai esse olhar. Antes disso, os príncipes não prestavam atenção nela, menos Sidi Ali, que sempre a olhou com afeto. Quando Alia canta no andar de cima, de repente, todos a percebem como uma jovem mulher desejável e com potencial para ser amante dos príncipes.

Eu tinha filmado um plano muito bonito, bastante logo, mas que infelizmente não consegui usar devido a problemas técnicos no laboratório. O plano mostrava como todo mundo presente olhava para Alia e como cada um deles respondia à sua presença ali. Uma pena eu não ter conseguido usar.

**LM:** Eu gostaria de finalizar com a cena na cozinha em que Khedija chega após ter descoberto que está grávida. Mais uma vez o plano é longo e bastante complicado. E mais uma vez, o ritmo muda. No início, as mulheres estão cantando, como de costume, e então uma espécie de melodrama irrompe. Mas não é excessivo. A câmera assume o controle.

**MT:** A questão é que o grito de Khedija afeta todas as outras servas. Queria mostrar que o fato dela ser mulher a trouxe apenas dor. Ela não consegue dar conta do seu corpo e da sua feminilidade. Mas todas as mulheres enxergam isso de forma diferente. Elas se identificam com a sua dor, mas elas também entendem essa dor como a delas mesmas. Queria mostrar que na solidariedade com Khedija cada uma consegue ver seu próprio destino. Essa era a razão daquele plano.

**LM:** Mas a cena é filmada para chamar atenção para a câmera à medida que ela registra as várias reações das mulheres. Para que a gente sinta que estamos assistindo à tela e vendo as mulheres dentro de uma sala de cinema. A câmera enquadra uma mulher por vez, e o ritmo muda à medida que cada uma se torna absorta em seus próprios pensamentos.

Quando elas param para pensar, a câmera e o público também param. Isso nos força a sair um pouco da narrativa, e pensar sobre história.

## IN MEMORY OF MOUFIDA TLATLI: A CONVERSATION ABOUT THE SILENCES OF THE PALACE

BY LAURA MULVEY

*The late Tunisian filmmaker, who has died aged 73, reflects on the legacies of colonialism and patriarchy, as distilled in her stunning debut feature, in this conversation with Laura Mulvey, originally published in our March 1995 issue. BFI*

February 10<sup>th</sup>, 2021

In its new year issue Time magazine listed the ten best movies of 1994. Predictably, Pulp Fiction was at number one. Less predictably, eight of the other nine were made outside the United States, though inevitably these nine included such well-known directors of art films as André Téchiné and Krzysztof Kieslowski.

However, the real surprise was there at the bottom of the list: a first film by a woman director from Tunisia, a Third World country struggling even to establish a film industry. This is Moufida Tlatli's *The Silences of the Palace*. Time called it "a Stella Dallas story", and quite rightly placed it in the melodrama tradition. However, since the Egyptian film industry has dominated the Middle East and the Arab-speaking world since the 20s, the tradition of melodrama at issue derives from Cairo, not Hollywood.

Opening in the mid-60s, the story is told through the flashback memories of a young woman, Alia, a professional singer who returns after an absence of ten years to the palace of the Bey, where she had spent the first 16 years of her life (the beys being the royal rulers—under the French—of Tunisia). These memories include her early music-making, her observation of palace life and her gradual discovery of her own sexuality, but they revolve particularly around her mother, who worked all her life as a servant at the palace—and around her father.

The first silence surrounds his identity (the beys demanded sexual services from chosen women working in their kitchen). As a child, Alia's curiosity about her father had focused on the bey Sidi Ali, and she had spied on his relationship with her mother. As she re-explores the decaying palace, her memories rise up like ghosts,

and she lives again the enigmas of her past, that were only ever acknowledged in silence between the women in the kitchen.

Her flashbacks are taking her back to 1956, when Tunisia won independence from the French. As the film unfolds, the silence that has surrounded the politics of colonialism and rising nationalism achieves a certain articulation, which even begins to penetrate those rooms in the palace where the women live, in almost complete isolation from the outside world. But the silences that surround their sexual exploitation by the beys never find a voice. Prior to this, Alia had been too young, but now she is beginning to mature, and to attract the attention of the younger beys, the princes.

In the final flashback, an adolescent Alia, now Sidi Ali's favourite singer, had interrupted her performance at a royal engagement party with the forbidden nationalist anthem. With this act, both musical and revolutionary, she seemed to have broken out of her mother's menial and exploited world—but her mother meanwhile lies dying, in another part of the palace, of a self-performed abortion.

However the message of the film's present—the mid-60s—is that for any woman, even in this post-revolutionary world, sexuality and the body are inescapable, and difficult. Alia faces a present-day crisis also: she is pregnant and her companion, the young revolutionary who once rescued her from the palace, has persuaded her to have an abortion, also. It is only through her memory, or rather through the process of deciphering her memories, that she and the film can bring to this crisis a new understanding: that independence and liberation are not solely matters of the public sphere and political struggle. The polarisations of gender, which had formerly co-existed with a world divided by class, have once more risen to the surface.

Alia's processes of decipherment are shared by the audience. In keeping with the aesthetics of the melodramatic genre, those things which cannot be said, the unspeakable, find expression through the *mise-en-scène*, the framing and the camera movements, while these same beautifully choreographed movements allow the viewer the time and space to read the images framed on the screen.

Moufida Tlatli studied at the Paris film school, IDHEC. After working as a script supervisor until 1972, she built a career as an editor. When she was in London for the screening, I was able to discuss her film with her.

**Laura Mulvey:** Could you begin by talking about your relationship with Arabic cinema?

**Moufida Tlatli:** When the Arab countries won their independence, their first instinct was to build a cinema that would be the exact opposite of the existing Egyptian industry, which they saw as escapist and stultifying. So the initial intention was to build a cinema d'auteurs that would be intellectual and would deal with important themes, such as the condition of women. But the people were bored by these movies, because they were used to Hollywood, or to Indian or Egyptian melodramas.

Today we have a better balance. I think our cinema went through a period of self-criticism, as a result of which something positive emerged. We are coming back to the melodrama, but in a much more nuanced manner. Nowadays our cinema is trying to reach a popular audience, and is branching out into love stories and comedies. The Arab cinema-going public loves to laugh. And to cry. Of course, this new wave of popular film owes a lot to the Egyptian cinema of the 50s, which was a cinema of excess: of both excessive melodramas and excessive comedies.

**LM:** What part does the theme of women and their liberation play in this cinema?

**MT:** Through my work as an editor, I have close contact with the contemporary preoccupations of Arabic cinema. I've worked with several male and two female directors and I've noticed that they share a common interest in the condition of Arabic women. I often wondered why it was that male directors should be so preoccupied with the question of women, until I realised that, for them, woman was the symbol of freedom of expression, and of all kinds of liberation. It was like a litmus test for Arab society: if one could discuss the liberation of women then one could discuss other freedoms. Most likely there would not that much freedom of expression, and most likely they could not speak freely about political problems, but the question of women could still be discussed. I think that each country in the Mahgreb [i.e. North Africa] tends to take up particular themes and the theme of women's liberation is the one that has been special to Tunisia.

**LM:** How important is the relationship between Arab cinema and wider aspects of Arabic culture?

**MT:** I think that poetry and an oral tradition are particularly significant for Arabic culture. Poetry was something that existed in the spoken word. At the same time it was subject to censorship, so poets frequently had to make use of symbols and metaphors to express something that could not otherwise have been spoken. Poetry allows this: it gives a fantastic freedom. You only have to have a small amount of imagination to extract another reading from the words. Perhaps the cinema is the same. It too has to make use of metaphors and symbols, in keeping with this lack of directness that so characterises Islamic society.

At the same time, Arabic culture has not been a culture of the image. We have preferred to express ourselves through words, through poetry. One could almost say that there was a sort of blockage in relation to image, which was something we had to learn, something we had to adapt little by little to our own culture. But the effort of mastering something new also leads to something good: a new mode of expression, but one that is right for and specific to this culture.

**LM:** But though Arabic culture may not be a culture of the image, poetry makes use of images through its metaphors and symbols, as you implied. One finds images inside poetic language.

**MT:** That's right. Poetry is made up of a superimposition of images on words. Perhaps this culture of the indirect has advantages over a culture valuing simple and direct expression. Here everything is a little bit devious, a bit unformulated—the unsaid, and so on. This is why the camera is so amazing. It's in complete harmony with this rather repressed language. A camera is somewhat sly and hidden. It's there and it can capture small details about something one is trying to say, so in a sense it can be an instrument for poetry.

**LM:** I'd like to move on to the question of rhythm. It can be difficult for those used to watching contemporary Hollywood movies to accept films that are shot with such long takes, like *The Silences of the Palace*.

**MT:** As someone who works as an editor, I was worried that the way that I was filming would not be acceptable to Western audiences, which are completely attuned to a Western rhythm which is extremely fast and quite different from ours. Western cutting is very accelerated and the shots are very short. An enormous amount is assumed in the ellipses between shots: one never sees a door shut once it has been opened—one is suddenly in a car or a plane, or another country. Geography collapses, everything becomes very condensed.

But I was interested in the bodies of women who move, and work, with all the time in the world. The women, the servants who work in the palace, have the whole day to do the cooking, to wash and to iron. I couldn't allow myself to show them in an 'efficient' montage, which would be false, because the content and the form would not correspond. I had to show them in their own rhythm, in their own way of living and breathing. I had to show the slowness of their lives through my use of the camera.

Poetry can use several different words to evoke one word. So a long camera movement may be travelling from one face or object to another to reach a point I have chosen, but on the way it accumulates all the detail which makes the final point.

**LM:** Most of the long takes are in the kitchen.

**MT:** That's because the kitchen is the living heart of the film. It's the place where the women live, work, laugh, sing, dance, eat, communicate or not. It's there that the women have to create a world in order to survive. The world of the first floor is closed. The princes and princesses are shut in their own individual rooms and their own particular solitude.

**LM:** In the kitchen you sometimes used a single shot to show a series of events. I'd like to ask you about the shot which starts with two of the women quarrelling, and then Houssine, the palace majordomo, comes in. In fact, apart from an aside between the beys and French officials Upstairs, this is the first time that we can actually place the story at the time of the liberation struggle. Like the women, we are confined inside the palace; the outside is another world for the women, and off-screen for us. Only Houssine moves between the two. So when he comes in, everything changes, but the shot carries on.



**MT:** I wanted to preserve the unity of simultaneous actions in the unity of a single shot. If I had cut the scene, each shot would have been superfluous. What would have been the point of showing the women quarrelling? I could have cut it and started with Houssine arriving with news. But this way he makes a link, saying, “You are all fighting. Stop it. The fighting has started outside.” And I end with Khediya angrily sending Alia out of the kitchen and away from the grown-ups’ conversation. You see, I was always afraid of losing Alia’s story when filling in the wider story. By shooting in long takes, I could keep the links between the two.

**LM:** One last general point. I would like to ask you to say something about the use of music in the film.

**MT:** First of all, music is very important in Arabic culture. Everyone listens to music and people sing a lot. Even quite a small gathering of people turns to music and singing, someone picks up a lute, someone with a good voice starts to sing and someone else will get up and start to dance. Even today. In the film, music is part of the everyday reality but it’s also symbolic. The women sing in the kitchen and Upstairs the boys listen to music and play the lute.

Alia grows up in the midst of both and when she tries to escape from the constriction of Downstairs, she wants a lute, which has fascinated her since she was a little girl. The lute becomes her fetish/companion. Whenever she can’t communicate with the grownups, she takes refuge in the attic with the lute she has made for herself. It becomes a point of dispute between her and her mother, who says, “You’re not a princess. You have to stay in the kitchen and learn to cook. I can’t afford to get you a lute.” So for me it’s an extraordinary moment when her mother gives her a lute, because it means that she has understood that the lute, music and singing are the only things that can save Alia.

**LM:** Let’s use this point to discuss *The Silences of the Palace* more specifically. Perhaps we could start with the divided society in the palace and its affect on your use of space and exchanges between spaces. For instance when Alia leaves the attic and meets Sidi Ali in the garden, and he asks her to tell the kitchen that he would like ‘favala’ for dinner, it’s like an exchange between them.

**MT:** For Alia the attic is an intermediate space that she's made for herself, between the world of the servants and the world of the princes. She is uncomfortable in both worlds. The attic is a bit of both: it's Upstairs, but it's also poor. Sidi Ali is also a little bit in between the two worlds; his wife makes this point at the end of this conversation, when she says "Look how low you've fallen."

**LM:** I was very struck by the way that the film reflects on the way that metaphors of space come to inhabit our social understanding. The palace is divided along class lines between the Downstairs, the world of the female servants, and the Upstairs, dominated by the princes. High and low.

The film juxtaposes this spatial metaphor with the metaphor associated with the human body itself. As you just said, Alia aspires to the mind, to music and abstraction, as symbolised by the lute and her hope that Sidi Ali is her unacknowledged father. On the other hand she relegates her mother to the realm of the body. She distances herself from the women in the kitchen at certain moments almost with disgust. For instance, when an old woman comes to visit and all the others give that characteristic cry of triumph, Alia runs out of the room.

**MT:** That's because of all the questions that she is asking herself about her adolescence, and about her first period, which has just happened. That woman has brought her daughter's wedding night sheet with her, which is stained with blood and proves that her daughter was a virgin. For Alia this is a traumatic moment.

**LM:** There's a sequence that moves from the front gate to Sarra's music lesson with the lute to the family photograph.

**MT:** I had wanted to shoot that scene in a single take, because it tells a lot. Of course it wasn't possible; it would have covered miles. The gate represents the constraints of the palace grounds. And the lute is Alia's point of attraction. When Sarra is called to the photograph, Alia follows, imagining that she will be included, only to be sent back to stand with the servants.

This sequence contains the whole story of the palace. For me this scene shows everything. The palace is a huis-clos, wholly shut off. But within it, music plays a

crucial role for Alia. She is rejected by the beys and belongs among the servants. But as soon as the photograph is finished and Sidi Ali calls her, she goes back very happily. She's always caught between the two sides.

**LM:** At a certain point, even this sense of being caught between the two is blocked for Alia. When she runs around in circles in the garden, it seems almost as though she was experiencing a first moment of desire. She's waiting for something, but what she finds is disaster.

**MT:** When she looks through the window and sees her mother with Sidi Ali, she feels a kind of desire and spins round as though she were crazy. But this leads to the scene when she witnesses her mother being raped by Sidi Ali's brother. She is traumatised. The sight of her mother with Sidi Ali had been reassuring. She can see that there is something good between them and she is pleased because she wants to believe that Sidi Ali is her father. But the rape is unbearable and she retreats into silence.

**LM:** The rape raises the question of the palace's silences. During the film, the struggle against colonialism achieves articulation. But the silence covering the women's sexual exploitation is never lifted. Khedija has no right to refuse one prince even though she 'belongs' to his brother Sidi Ali. Divisions of class and culture are constantly crossed by the sexual. Before the rape, the brother is introduced walking quietly in the garden with a book, absorbed in scholarly reflection. The first part of the film explores these contradictions beautifully. Isn't it Lotfi, arriving on the scene almost as the means for Alia to emerge from her silence and literally to 'find a voice' with her singing, who offers the possibility of synthesis, of resolution?

**MT:** But it's an illusion, as we discover at the end. Though it is indeed present at the beginning, before the first flashback into Alia's childhood. He does seem to offer the possibility of escape. It's only through him that Alia begins to identify with the nationalist struggle. She begins to believe that if the country can be freed then she too will be. She believes him when he tells her that she will be a great singer if the country can achieve its independence.

The beginning of the film shows that she has left the palace with Lotfi, that she has lived with him for ten years but they have inescapable problems. She's pregnant and he wants her to have an abortion. She doesn't want to. Why does he want her to? Because she is both a singer and illegitimate—so social and family pressures, typical of 60s society in Tunisia, prevent him from marrying her. He is unable to live out his revolutionary ideals.

Alia takes the opportunity offered by her return to the palace to relive everything that happened before Lotfi arrived. She goes back and realises that, in fact, she had rejected her mother and that she had been wrong to do so. She realises that Lotfi had done nothing to change her life and it's at that moment that she takes control of her own fate. But to reach this moment of realisation she has to think about her mother and the way they lived before.

**LM:** So this is where we can find the film's feminism? We can't understand the film's politics through Alia. We have to understand, perhaps with Alia, just what her mother's life was like as a woman, and as a servant, sexually exploited and unable to speak about her suffering.

For me, this is the point where the social metaphors of space open up onto another level, beyond the spatial patterns formed by opposition and polarisation. We easily use the phrase 'buried' for the past and its memories. Alia returns to the past and its ghosts but it's not enough to dig them up—they also have to be deciphered. Is it that she has to turn back to her mother and to understand the complexity and tragedy of her mother's life, even though she was an illiterate and despised servant?

**MT:** It's only by absorbing herself in her memories of her mother that Alia can understand Khedija's courage and the extent to which she had struggled on Alia's behalf, and in fact the extent to which she had been a liberating force. It was the day her mother died that Alia left the palace. Alia only begins to understand when she talks to the blind old servant woman before the flashbacks start.

**LM:** Is there a connection between the mother/daughter relation and the language of cinema? Of course, they talk to each other, but their relationship is also to a large

extent one of silent exchange. The Silences of the Palace is in some ways almost a silent film. I was thinking of the scene between them at the mirror.

**MT:** I particularly like this scene because of its silence and the importance of looks and gestures. Everything is transferred into symbolism.

We talked about poetry at the beginning. In this scene I wanted to show the different levels to telling things. The scene has to convey the way that Alia's fate is hanging in balance. Is she going to follow in her mother's footsteps, and gain access to the Upstairs in the way Khedija had done? Is she going to replace her mother? We see the mother watch her daughter literally taking her place, sitting in front of her mirror, putting her lipstick on, making her gestures. And Alia confronts her with a look which says "I'm going to follow your example." At that moment the mother realises that she is going to lose her daughter, who is about to go Upstairs and sing, and that there is nothing she can do about it. She can't say, "No, don't go," because she has to obey the beys. She is impotent. Alia exploits this in a rather childish and Machiavellian manner. She's playing with fire.

**LM:** The audience has to read what's happening through the image?

**MT:** Yes, through the exchange of looks, through the exchange of their positions in front of the mirror, through their position in the frame.

**LM:** It's hard to think of a film which uses the potential variety of meaning in looks to the extent you do here.

**MT:** For me, the women's silence is a silence through the inability to speak. Their mouths are closed. Human beings want to speak, to express themselves. If the mouth is closed then the eyes speak. I wanted to make their eyes speak—and say a great deal. All the women are within the tradition of taboo, of silence, but the power of their look is extraordinary. They have had to get used to expressing themselves through their eyes.

So Alia's attempt to find out her mother's actual role in the palace has to become an investigation. She looks through keyholes, through a crack in the door. Her look

is searching for things that she shouldn't see. But when her mother is raped in front of her eyes, her look becomes that of someone who has seen what she should never have to see. It is unbearable to the point that she then refuses to speak any more. After that it's only her look that can bear witness to her feelings, to her fear and her panic. Her contact with other people is reduced to the tiny nuances of a half look.

**LM:** At first Alia's look is one of curiosity. It's quite innocent even though it's voyeuristic. Children are, after all, voyeuristic.

**MT:** Yes, of course, children are voyeuristic. My point here goes far beyond Alia's own particular case. I'm pretty sure there never has been a small girl who hasn't tried to see things that people would rather she didn't. And of course her parents will be the main and available subjects of her investigation. In this sense, Alia is just the same; her curiosity is innocent and typical of an adolescent. She steals images when she can.

**LM:** But when she becomes a young woman, she starts attracting a voyeuristic look herself. So now we get yet another kind of look.

**MT:** As soon as Alia grows up and starts to sing she immediately attracts this new look. Before that, the princes paid no attention to her, apart from Sidi Ali, who had always looked at her with affection. When Alia sings *Upstairs*, suddenly everyone realises that she is now a desirable young woman and a possible mistress for the princes.

I had a beautiful, very long shot, which unfortunately I couldn't use because of technical problems in the lab. The shot showed the way everyone present looked at Alia and how each of them responded. It's really a pity that I couldn't use it.

**LM:** I would like to end with the scene in the kitchen when Khedija comes in having found out that she's pregnant. Once again the shot is long and quite complicated. And, once again, the rhythm changes. At first the women are singing as usual and then a kind of melodrama erupts. But it's not excessive. The camera takes over.

**MT:** The point is that Khedija's screams affect all the other servants. I wanted to show that for her being a woman has only given her pain. She can't stand her body or her femininity. But all the women take it differently. They identify with her pain but they also understand it as their own. I wanted to show the way that, within their solidarity with Khedija, each one can see her own fate. That was the point of that shot.

**LM:** But the scene is shot to draw attention to the camera as it records the various reactions of the women. So that we feel ourselves watching the screen, and watching the women, from inside a movie theatre. The camera frames each women in turn, and the usual rhythm of their work slows down as each becomes absorbed in her own thoughts.

As they pause to think, so does the camera—and so does the audience. We are forced to step back from the story, and to think about history.

# CONVERSAS COM A CINEASTA JOCELYNE SAAB

POR OLIVIER HADOUCHI

TRADUÇÃO: CAMILA NOGUEIRA E NATHALIA DIAS

O presente texto é uma retranscrição selecionada de várias entrevistas com Jocelyne Saab em Paris, de 2010 a 2013. Jocelyne Saab lidou com o formato pergunta e resposta com grande honestidade, gentileza, comprometimento, e até mesmo paciência – considerando que cada entrevista durou várias horas. Aproveito, pois, esta oportunidade para expressar meus agradecimentos a ela.

## Índice

- I. Os primeiros passos de uma cinejornalista
- II. No coração de *Le Liban dans la tourmente* (Líbano em tormenta)
- III. *Le Sahara n'est pas à vendre* (O Saara não está à venda)
- IV. A experiência como assistente de direção em *Le Faussaire*
- V. Do Cerco de Beirute ao *Bateau de l'exil* (Barco do exílio)
- VI. *Une vie suspendue...* (Uma vida Suspensa)
- VII. Rosto(s) de *l'Égypte de la cité des morts* (o Egito da Cidade dos Mortos) em *Dunia*
- VIII. *Fécondation in Video* (Fertilização in Video)
- IX. *La Dame de Saïgon* (A Dama de Saïgon)

## I

Os primeiros passos de uma cinejornalista imersa no caos

**Olivier Hadouchi:** Como iniciou o seu percurso como cineasta?<sup>1</sup>

**Jocelyne Saab:** Na verdade, eu não estudei Cinema, sequer segui o percurso

---

<sup>1</sup>A carreira de cineasta de Jocelyne Saab começou como repórter de guerra. Paralelamente, ela fez seus primeiros documentários. Após isso, ela se tornou autora e realizadora de filmes de ficção ao mesmo tempo em que continua como documentarista e estreia na fotografia como artista visual. Seu trabalho mais recente é um filme de bio-ficção intitulado *O que está acontecendo? (Qu'est-ce qui se passe)* que estreou em Tunis, em 27 de março de 2013.



clássico de um cineasta. Na minha família, na sociedade daquela época e no meio em que eu vivia, o cinema não era considerado algo sério, quando comparado ao curso de direito ou de economia, por exemplo. Então, aceitei estudar Economia sabendo que era uma forma de ganhar tempo, ao mesmo tempo em que me preparava para seguir o meu caminho em direção ao jornalismo e ao cinema.

**OH:** Quais foram os seus primeiros filmes? Tratava-se de reportagens, certo?

**JS:** De fato, eu comecei filmando reportagens e documentários e só cheguei à ficção muito mais tarde. No entanto, a fronteira entre os dois não é muito bem definida, frequentemente há elementos documentais nos filmes de ficção e vice-versa. Além disso, nesse período havia uma tradição fabulosa de grandes reportagens, com equipes de filmagem presentes em zonas de conflito que não hesitavam em correr riscos para testemunhar uma situação, e relatá-la em forma de imagens. Recorrer ao cinema, particularmente ao documentário, com a intenção de provocar ou acompanhar as mudanças sociais, denunciar ou fornecer as bases para a ação, tudo isso estava muito presente quando comecei. A efervescência dos anos 60 continuou a agitar uma grande parte da juventude no mundo. Então, sem dúvida, com a energia e talvez também a falta de consciência próprias da juventude, encontrei-me cobrindo guerras que tiveram consequências muito consideráveis, tanto a nível regional como mundial. Imagine a Guerra de Outubro de 1973 e a situação da Palestina, pois a Organização para a Libertação da Palestina (OLP)<sup>2</sup> se encontrava então refugiada no Líbano por conta de seus problemas na Jordânia; ou, a guerra libanesa, que eclodiu em 1975 e durou muitos anos; e eu encontrei líderes políticos, como Yasser Arafat, Houari Boumédiène e Coronel Khadafi.

---

<sup>2</sup> Organização da Libertação da Palestina unitária, política e militar, criada em 1964 e liderada a partir de 1969 pelo líder da Fatah, Yasser Arafat, reconhecida pela Liga dos Estados Árabes, bem como um observador pela ONU em 1974. Compreendendo instituições políticas pelas quais se tornou a organização representativa dos palestinos com mandato para as negociações com Israel concluídas pelos Acordos de Oslo em 1991, as quais estabeleceram uma administração provisória dos territórios atribuídos aos palestinos sob a autoridade de Israel em todo o roteiro para a criação de um estado palestino independente; (conhecemos hoje o apartheid que resultou do fracasso do progresso em direção a essa solução, devido a várias causas, algumas das quais foram analisadas em um artigo do palestino Haidar Eid publicado no n° 7 da revista digital *criticalsecret* em 2004 - sobre os Cadernos das prisões palestinas de Ahmed Qatamesh).

**OH:** O mesmo Khadafi que se virou contra o seu próprio povo?

**JS:** Naquela época, ele era visto como um governante nacionalista e progressista, reivindicando a causa de Nasser e da unidade árabe; mas também já o considerávamos como um arruaceiro – alguém sobre quem não se podia ter certeza, alguém que já preocupava a todos.

**OH:** Entre os filmes deste período, encontramos *Les commandos-suicides* (*Os Comandos Suicidas*) que seria transmitido na televisão sob o título *Le front du refus* (*A Frente da Recusa*) ...

**JS:** Olhando para trás, certamente é possível considerar que o conjunto foi montado de forma clássica: reunir algumas imagens, incluir uma entrevista; em seguida, ainda, mais algumas imagens, outra entrevista... No entanto, esse projeto mantém uma certa relevância, mesmo em retrospectiva, porque trouxe à luz uma realidade que estava destinada a se desenvolver até os dias atuais – a dos comandos suicidas. Homens, em sua maioria, jovens prontos para morrer como mártires de uma causa, após terem sido recrutados pelos estados-maiores de partidos ou movimentos. A fala é dada a líderes como Nayef Hawatmeh – da Frente Democrática para a Libertação da Palestina<sup>3</sup> – e Ahmed Jibril da Frente Popular para a Libertação da Palestina,<sup>4</sup> que dá seu depoimento de costas, sem

<sup>3</sup> A Frente Democrática para a Libertação da Palestina é um partido político e militar marxista-leninista palestino fundado por Nayef Hawatmeh em 1969 e membro da organização palestina.

<sup>4</sup> A Frente Popular de Libertação da Palestina - Comando Geral nasceu em 24 de abril de 1968 de uma divisão com a FPLP (Frente Popular de Libertação da Palestina) de Georges Habache, por iniciativa de Ahmed Jibril; essa organização - que se distinguiu particularmente pelos sucessos militares contra o exército israelense durante o Cerco de Beirute em 1982, depois pelas ações de comando, em especial, em 1987, no sul do Líbano contra o acampamento do quartel general de uma brigada de infantaria da Tsahal (FDI - Força de Defesa de Israel) - culpou a Fatah por interferência política no Líbano. O quartel general estava na Síria, bem como muitos palestinos, entre os quais a maioria de cristãos e palestinos seculares federados por esta organização, em um dos maiores campos palestinos no Oriente Médio, o distrito de Yarmouk em Damasco (contendo faculdades e universidades, um estilo de vida residencial com tolerância ao álcool e cafés públicos) - hoje, um bairro destruído pela guerra civil, cuja maioria de seus habitantes encontra-se novamente refugiada na Jordânia ou retornada ao Líbano. (Os refugiados de outro campo estão localizados principalmente na Turquia). Esta organização é hoje - e necessariamente desde o início - uma parte interessada na causa síria contra os rebeldes armados que iniciaram a luta em 2011, após uma competição de várias oportunidades regionais e internacionais contra o pano de fundo de divisões étnicas e repressão política, dentre as quais o projeto de um gasoduto catariano para cruzar a Síria em direção à Europa, a questão do status quo com o Irã e o apoio ao Hezbollah

revelar seu rosto. Vê-se os grupos de ataque em treinamento, mas você vai notar que eu decidi manter uma cena que pode parecer surpreendente e inesperada nesse contexto: um dos membros do comando dança, balançando ritmicamente, com o lenço amarrado ao redor de sua cintura. Ele efetua movimentos bastante femininos, eu acho. Não esqueçamos o lugar da dança, que acompanha todos os atos importantes da vida. Naquela época, me fizeram prometer não revelar a localização daquela base secreta. Este furo causou muita inveja aos meus colegas, juntamente com represálias e críticas do ramo mais moderado da Fatah e da OLP.<sup>5</sup>

**OH:** Os jornalistas, intrigados, se perguntaram como uma mulher jovem, estrepante e relativamente desconhecida, foi capaz de capturar essas imagens dos comandos suicidas?

**JS:** Nem sei por onde começar a lhe contar os problemas que tive, quando voltei para França, por causa deste filme... Quando eu pedi a nacionalidade francesa, fui submetida a um longo interrogatório pelos serviços de contraespionagem. Perguntei-lhes: “Por que vocês não vão ver os outros jornalistas franceses que também se reuniram com os comandos suicidas cinco ou seis meses depois de mim?”. Ora, eu estava apenas disposta a fazer o meu trabalho como jornalista, tentando fazer o melhor possível. Foi por isso que permiti que aqueles indivíduos da linha dura palestina, aqueles que se reuniram no seio do *Front du Refus*, falassem. Isso não significava que eu necessariamente apoiava os posicionamentos de uns ou de outros. Eu era jornalista e dava voz a todos.

---

palestino, a expressão de uma demanda síria pela entrega do Golã por Israel, a situação militar da Rússia na Síria, e, em todo caso, um projeto norte-americano (e dos países aliados) de reestruturação do Oriente Médio segundo dois eixos de crenças majoritárias: um Grande Oriente Médio vizinho de um Grande Israel, herdado dos anos Bush. (Ver o artigo do jornal *Libération* de 26 de dezembro de 2012, intitulado “Conflitos no Campo Palestino de Yarmouk, em Damasco”). Atualmente, a FPLP-CG (Frente Popular para a Libertação da Palestina - Comando Geral) mantém um acampamento militar na Síria, na fronteira nordeste do Líbano, de onde infligiu uma derrota no ataque rebelde de abril de 2013, ação que foi erroneamente atribuída pela imprensa ocidental ao Hezbollah (entre outras ações em solidariedade ao regime de Bashar-al-Assad), certamente, por razões táticas de apoio europeu ao campo rebelde que - aliás, a partir de um regime autoritário - visa os xiitas a fim de justificar a guerra. Ela também está ativa, como o Hezbollah libanês, na planície de Beeka.

<sup>5</sup> Ibid., ver nota (2).

**OH:** Quais foram as críticas feitas pelos membros da OLP?<sup>6</sup>

**JS:** Membros da Fatah me criticaram por ter recolhido o testemunho da linha dura do movimento de resistência – resumidamente, por passar uma má imagem da luta palestina, mostrando o lado mais radical e o mais violento. “Você não vê que eles levantam a mão e que seus gestos se assemelham a uma saudação nazista. No Ocidente, ainda se iguala aqueles que lutam por um Estado Palestino aos antissemitas ou pró nazistas, ora, você sabe bem que não é o caso...”. Eles estavam, efetivamente, efetuando uma saudação nazista? Na verdade, em retrospecto, acho que não, mas, possivelmente, pode ter havido um mal-entendido. No Líbano, onde fui criada – um país verdadeiramente cosmopolita, aberto a múltiplas confissões, assegurando direitos às minorias religiosas – não havia antissemitismo na sociedade. Após os vários conflitos com o Estado de Israel, e todos os bombardeios, foram levantadas críticas contra esse país, muitas vezes virulentas, tendo em vista a amplitude dos danos humanos e materiais; mas creio que é importante diferenciar os dois e lembrar a ausência de uma tradição antissemita no Líbano e nos países vizinhos, embora, ao contrário, tivesse sido muito difundido na Europa e na Rússia. O antissemitismo é algo que eu realmente descobri na França e não fazia parte da minha vida no Líbano.

Para voltar ao filme, nos meus trabalhos posteriores, eu apresentei e entrevistei líderes de outras correntes, começando com o próprio Yasser Arafat em 1973 – ele não dava muitas entrevistas na época, então era algo importante – sem esquecer a população palestina, as mulheres, os habitantes dos campos de refugiados no sul do Líbano ou nas portas da capital. Tentei me redimir nos documentários, dando a palavra a Yasser Arafat ou Fatah? Mais uma vez, não foi pelo motivo de eu ter escutado aquilo que um ou outro membro do comando suicida tinha a dizer que eu adotava seus pontos de vista. Os comandos suicidas eram algo novo naquele período, a prática, infelizmente, se desenvolveu muito no Oriente Médio e em outros lugares depois disso. Todas essas reprimendas e discussões me deram a oportunidade de amadurecer artisticamente e de constantemente refletir sobre o que eu estava filmando: por que e com qual finalidade fazemos uma imagem? O que se deve mostrar e apresentar? Não por razões de censura, de autocensura ou

<sup>6</sup> Ibid., ver nota (2).

de propaganda. Tudo isso provocou em mim uma reflexão útil e necessária sobre o cinema, sobre o significado das imagens e sua recepção.

## II

No coração de *Le Liban dans la tourmente* (*Líbano em tormenta*)

**Olivier Hadouchi:** Desde o início da guerra no Líbano, em 1975, você voltou ao país e decidiu se concentrar no que estava acontecendo lá?

**Jocelyne Saab:** Na verdade, os correspondentes de guerra já estavam alocados em vários locais na Ásia e no Oriente próximo. Éric Rouleau, Ania Francos, Jean Lacouture, Lucien Bodard – e eu poderia citar muitos outros –, todos passaram por Beirute durante os anos 70, especialmente porque a sede da OLP já havia sido então estabelecida no Líbano; o conflito no Chipre havia eclodido e ainda estava ativo; e havia mais liberdade lá do que em outros países árabes. Com a guerra, os correspondentes da imprensa, os fotógrafos e os repórteres chegaram em grande número (Raymond Depardon – o americano, John Randal). Eles me inspiraram, e eu disse a mim mesma que seria necessário entender o que estava acontecendo no meu país, pois muito rapidamente eu tive a intuição de que a guerra não seria de curta duração, e que as suas consequências seriam dramáticas. No entanto, eu já era muito politizada, sensibilizada pelas manifestações de 1969 no Líbano, pelo “Setembro Negro”,<sup>7</sup> que envolveu a Jordânia, a Guerra do Vietnã, a Questão Palestina, em geral, e a divisão do Chipre.

---

<sup>7</sup> Existem vários homônimos do “Setembro Negro”, incluindo a organização de comandos palestinos - que entraram em ação em 1971 - responsáveis pela sangrenta tomada de reféns de atletas israelenses durante os Jogos Olímpicos de Munique, em setembro de 1972 (11 mortos). Na resposta de Jocelyne Saab, não se trata da organização, mas sim do massacre preliminar, a guerra repressiva conhecida como “setembro negro”, levada a cabo pelo exército hachemita contra os palestinos em armas - com o objetivo de expulsá-los da Jordânia -, que começou em 12 de setembro de 1970 e matou milhares de pessoas, principalmente civis palestinos. Assim, com Yasser Arafat, os palestinos que se refugiaram na Jordânia recuaram maciçamente para o Líbano. Seguiu-se a pressão da guerra de todos os lados, os bombardeios dos israelenses aliados aos falangistas libaneses e, enfim, sucedeu o exílio negociado da OLP (Organização para a Libertação da Palestina) na Grécia (depois na Tunísia), filmado por Jocelyne Saab, deixando os palestinos desarmados sob a ocupação israelense nos campos de Sabra e Chatila, onde quinze dias depois ocorreu o massacre que deixou um número incalculável de mortos, sobretudo civis, nas mãos de falangistas autorizados pelos guardas. Nesta entrevista, Jocelyne Saab também evoca a repressão contra o campo de La Quarantaine.

**OH:** O que me surpreende quando revejo *Le Liban dans la tourmente* é a perspectiva distanciada que ele expressa em relação a cada um dos protagonistas. Ele não é dogmático, embora pareça que ele expressa mais simpatia pela esquerda do que pela direita conservadora e pelos falangistas. De onde vem esse afastamento, em um momento em que o país entra em guerra, em um cenário de radicalização de discursos e abordagens?

**JS:** Talvez seja, principalmente, graças ao meu percurso pessoal (estudos em Paris) e ao meu parceiro no filme, o jornalista suíço Jörg Stocklin, que pude adquirir uma certa distância e me beneficiar de uma verdadeira perspectiva sobre o meu próprio país. Uma história bizarra, de certos modos, sem entrar na vida privada de Jörg... Aliás, mesmo trabalhando em Beirute, ele ainda tinha uma perspectiva externa, a do estrangeiro que, às vezes, vê coisas às quais não prestamos atenção quando pertencemos a tal sociedade, quando nos desenvolvemos dentro do país. Jörg era de esquerda, apoiava o campo progressista durante o conflito, mas sempre protegia seu próprio espírito crítico, desprovido de ingenuidade. Em resumo, ele mantinha uma certa distância quando analisava a situação, e conseguiu incutir isso em mim. Sem dúvida, também devo mencionar meu pai, que nunca deixou de manter distância diante dos acontecimentos e nunca sucumbiu às sirenes da ideologia de um campo ou de outro, nem pregou a exclusão do outro. O discurso falangista não tinha qualquer poder sobre ele; era suficiente para si mesmo, pensava por si mesmo, e não precisava que alguém lhe dissesse o que fazer, o que pensar.

**OH:** No filme, dá-se muita atenção às questões sociais, assemelhando-se ao trabalho de investigação realizado em várias partes do país, em vários bairros da mesma cidade (Beirute, Trípoli). Mesmo o antigo ministro que participa de uma festa com amigos ricos e mulheres cobertas de joias parece consciente do risco de uma revolta...

**JS:** O problema é que as questões sociais foram dissolvidas em disputas sectárias, e estas acabaram se sobressaindo sobre todo o resto. Ainda assim, pareceu-nos, naquele momento, que a questão social era muito importante. No Egito, quando filmei *La Cité des morts*, eu também estava muito consciente das questões sociais,

da riqueza cheia de arrogância que convive com a miséria mais crua e insuportável. Foi a política selvagem de abertura e liberalização que trouxe a globalização ao Egito, e a crise econômica da qual o país ainda não emergiu.

**OH:** Em *Le Liban dans la tourmente*, você também mostra o caráter absurdo, o lado derrisório desses homens com suas declarações estrondosas?

**JS:** Você deve ter notado que eu sempre recorro à ironia e à distância em relação às pessoas entrevistadas, incluindo líderes políticos. Eu mostro sistematicamente o lado derrisório ou mesmo totalmente ridículo de algum aspecto, de alguma declaração emanada por algum líder político. Com esta maneira de ir em direção a um conflito armado com total despreocupação. Retrospectivamente, sabe-se que o conflito foi muito longo e muito difícil para os libaneses e palestinos, e eu acho que o filme retrata bem o processo da guerra, essa maneira de sair para o combate, sem se preocupar de fato com as consequências – ora, o preço a pagar seria verdadeiramente muito alto. Mas você vai notar que em *Le Liban dans la tourmente* todos estão representados. O Líbano de hoje é ainda assim. Todos adoram ser representados, todos se pavoneiam e exibem seu dinheiro. Por quê? Em *Le Liban dans la tourmente* já está evidente na tela, e, hoje, acontece exatamente o mesmo, talvez seja ainda pior. Na verdade, eles e outros amigos queriam jogar tudo para o alto, mudar profundamente o sistema e caminhar em direção a um verdadeiro laicismo. No entanto, estou muito consciente de que um sistema confessional é um sistema racista, o equivalente a um regime de *apartheid*.

**OH:** Em contraste com outros líderes, Kamal Jumblatt é filmado sozinho em seu palácio.

**JS:** Naquela época perguntavam-me: por que você filma todos os líderes políticos ou religiosos e seus partidários, exceto ele? Kamal Jumblatt tinha a estatura de um líder progressista moderno. Afinal de contas, ele era o líder do agrupamento da esquerda. Assim, ele representava algo importante para nós e também era uma pessoa aberta. Frequentemente, ele viajava à Índia para residir temporariamente em *ashrams* e retornava em seguida... Uma espiritualidade enorme emanava

dele, o que nos dava esperança. Perguntavam-se: mas quem é este homem que vai refletir sobre o estado do mundo? Ele representava algo verdadeiramente importante. Dito isso, ele tinha ainda assim homens armados em casa, uma milícia como todos os outros, mas este não era o aspecto que me interessava. Para outros líderes políticos, às vezes, eu dei coordenadas na escolha do contexto em que eu gostaria de entrevistá-los e de filmá-los com suas tropas. Por exemplo, o chefe dos falangistas, Pierre Gemayel, eu lhe disse: “Eu quero filmá-lo em sua mesa de reunião, com seus partidários”. Como eu não estava em boas graças com eles e não conseguia obter permissão, eu fiz com que meu pai intervisse a fim de poder filmá-los. Aliás, eu enfrentei uma série de problemas para filmar: um grupo de milicianas me questionou sem rodeios; elas me ameaçaram e tentaram confiscar minha câmera e meu equipamento de filmagem, após terem me agredido e puxado violentamente meu cabelo.

**OH:** No filme, você dá voz a outros dois líderes da esquerda: Ghassan Fawaz e Fawwaz Traboulsi. Você pode nos falar sobre eles?

**JS:** Depois de ter militado em um movimento de esquerda (a OACL),<sup>8</sup> como se vê no filme, Fawwaz Traboulsi tornou-se um grande pensador político<sup>9</sup> e está preparando um novo ensaio sobre o tema da violência e da memória, sobre os quais eu adoraria conversar com ele novamente em breve. As preocupações dele têm alguns aspectos em comum com as minhas. Em relação a Ghassan Fawaz, ele era comunista na época, nós éramos vizinhos de bairro. No que era então Beirute Ocidental, nós morávamos na primeira colina da independência, que era mista, e sua extensão se chamava bairro de Zarif (literalmente, “a areia de Zarif”). Em seguida, à medida que a situação evoluía e se agravava, com a ausência de resultados e de vitórias reais, o país tornava-se cada vez mais inabitável. Então, por volta de 1976-1977, eles partiram. Ghassan tornou-se editor na França, escreveu

---

<sup>8</sup> Organização de Ação Comunista no Líbano fundada em 1969, membro do MNL, Movimento Nacional Libanês Unitário - liderado por Kamal Joumblatt, também líder do Partido Socialista Progressista (druze).

<sup>9</sup> Sua tese de doutorado está disponível online, podendo ser lida neste endereço: <[www.111101.net/Writings/Author/Fawwaz\\_Traboulsi/](http://www.111101.net/Writings/Author/Fawwaz_Traboulsi/)>. Além disso, ela foi traduzida para o inglês e adaptada com o título A History of Modern Lebanon.



dois romances<sup>10</sup> notáveis no final dos anos 90, publicados pela Seuil; e Fawwaz publica ensaios e artigos de análise política. Eu não tive que percorrer uma grande distância para filmá-los, eles moravam muito perto da casa dos meus pais e eu tive apenas que atravessar algumas ruas. A propósito, em retrospectiva, fico pensando que eu estava inconsciente enquanto filmava os combatentes na rua... estávamos inconscientes, incapazes de prever até onde a violência poderia levar.

**OH:** Quanto a Farouk Mokadem, ele é descrito como um libertário, mas costumava dizer-se que ele se via mais como um tipo de Che Guevara libanês.

**JS:** É curioso que você o considere simpático, mas ele tinha um lado verdadeiramente megalomaniaco. Lembre-se de quando ele clamou por um levante popular contra a opressão no palácio... não se esqueça de que as ideologias viajavam muito nos anos 60. E nesse pequeno país, precisamente porque nos encontrávamos em uma monstruosa bagunça, era possível aplicar esta ou aquela ideologia, mas apenas em uma área muito pequena do território. Isto era válido, inclusive, para todos os beligerantes. Por exemplo, Fawwaz Traboulsi e seus companheiros da OACL<sup>11</sup> exerceram sua autoridade sobre algumas ruas, em território muito pequeno. Na verdade, eles e outros amigos queriam mandar tudo pelos ares. Com isso quero dizer, explodir o sistema tradicional e substituí-lo por um sistema laico e moderno. Eu também, mesmo que, ao contrário deles, nunca tenha pegado em armas. Em 1975, eu cheguei a pensar que iríamos ganhar e que a esquerda libanesa seria bem-sucedida em derrubar os conservadores cristãos. Isso porque esta direita do tipo falangista, esta direita “isolacionista” – como dizíamos na época – aliada a Israel e nutrida por um complexo minoritário, arrastava o país para a guerra e o impedia de ir em direção à modernidade e a um sistema que é ao mesmo tempo socialista e, genuinamente, democrático.

**OH:** Pensando nas notícias recentes, o fato de que os protestos por mudança na Tunísia começaram com a imolação de um jovem feirante, que havia tido suas

---

<sup>10</sup> Le Seuil publicou dois romances de Ghassan Fawaz: *Les moi volatils des guerres perdues*, em 1996, e *Sous le ciel d'Occident*, em 1998. Ghassan Fawaz, *Les moi volatils des guerres perdues*, Seuil, Paris, 1996; *Sous le ciel d'Occident*, Seuil, Paris, 1998.

<sup>11</sup> Ibid., ver nota (8).

ferramentas de trabalho confiscadas, me fez lembrar de uma sequência de *Liban dans la tourmente*. A passagem diz respeito a Farouk Mokadem e ao movimento de 24 de outubro em Trípoli. Quando ele conta sobre o confisco de produtos e equipamentos dos feirantes pelas autoridades e acrescenta: “Fomos encontrar esses senhores do poder. Nós os questionamos sobre porque o equipamento dos feirantes de Trípoli havia sido confiscado e eles nos disseram: ‘para preservar a beleza da cidade’. Respondemos a eles: aliviem esta miséria, não é nossa culpa termos nascido pobres. Nós o avisamos que iríamos recorrer à violência armada. Recuperamos o equipamento confiscado e devolvemo-lo aos feirantes, e armamo-los para que pudessem continuar as suas atividades”. Naquela época, as armas eram usadas ocasionalmente em vários tipos de luta; a situação mudou um pouco neste aspecto. Entretanto, em *Liban dans la tourmente*, como no país da época, havia um movimento de democratização comparável ao que está abalando o mundo árabe neste momento, com desejo de mudança também no plano social?

**JS:** No Líbano dos anos 60 e 70 havia um enorme anseio por mudança social, com vistas a uma transformação profunda – esse movimento terminou em 1976-77. Mas eu acompanho de perto todos os eventos atuais relacionados à Primavera Árabe, na Tunísia, no Egito, na Líbia ou na Síria... e apoio o movimento pela mudança, mas estou esperando para ver quem está mexendo os pauzinhos e quais são os interesses em jogo.

**OH:** Você já pensou em filmar uma versão de *Liban dans la tourmente* em 2011?

**JS:** Certamente, matariam-me se eu filmasse o equivalente ao *Liban dans la tourmente* nos dias de hoje. Na ocasião, os intervenientes se entregaram com uma certa inocência, o que não é de forma alguma o caso de hoje, dado que a situação parece ainda mais opaca. Infelizmente, ainda existem muitas armas no Líbano e estou certa de que, na primeira oportunidade, muitas pessoas estarão prontas para usá-las. É um país onde fica-se tenso com as coisas. Além disso, é o avesso e o lado negativo de toda essa pluralidade: cada um se sente investido de uma missão, o fiador de sua comunidade, cuja defesa deve ser feita de corpo e alma. Isso pode assumir proporções assustadoras, e gerar não somente um verdadeiro

conservadorismo social, mas também pessoas que acreditam possuir uma missão, agem em plena liberdade, exigindo, porém, a submissão dos outros, dos membros da comunidade. Trinta e cinco anos depois, infelizmente, acho que o filme não ganhou uma ruga sequer.

**OH:** À época, *Liban dans la tourmente* foi exibido em um cinema em Paris, ao lado do curta-metragem *Nouveaux Croisés d'Orient*. No entanto, nenhuma emissora de televisão ficou interessada em exibi-lo?

**JS:** Dadas as ligações estreitas entre o Líbano e a França, o filme foi rejeitado pela televisão francesa por ser perturbador. Julgam-no certamente muito crítico à direita cristã e fascista. Em contrapartida, ele foi exibido em canais de televisão de todo o mundo.

**OH:** Em contraste, o filme apresenta interesse na Argélia, que tenta desempenhar um papel no cenário mundial como defensora de uma nova ordem mundial, mais favorável aos interesses do sul...

**JS:** Em meados da década de 1970, a Argélia estava muito interessada no que estava acontecendo no Líbano, em particular porque a sede da OLP estava então instalada em Beirute, e a Questão Palestina é uma preocupação central do mundo árabe. Lembro que alguns líderes de alto escalão da Frente de Libertação Nacional (FLN) começaram a se perguntar se uma espécie de guerra civil semelhante a que incendiou o Líbano viria a acontecer na Argélia. Fui convidada por Boudjema Karèche e Yazid Khoja a apresentar meu documentário na *Cinemateca de Alger*, que era um lugar importante para a cinefilia mundial, diante de uma sala cheia de autoridades argelinas – acho que até o Presidente da República, Houari Boumédiène, estava presente na sala. O Instituto Argelino de Cinema e Televisão comprou vários dos meus documentários. Tive discussões interessantes com cineastas argelinos, como Farouk Beloufa, que descobriu o Líbano por meio dos meus filmes. Pouco tempo depois, ele filmou *Nahla*, obra que muitos críticos argelinos consideram como um dos melhores filmes da sua cinematografia – dando um papel à Lina Tabbara, quem eu filmei duas vezes (em uma reportagem e em *Lettre de Beyrouth*). Eu dei a ele

muitos contatos pessoais locais. Farouk ficou fascinado pela liberdade de circulação e pela proliferação de ideias, de partidos políticos. Ele desenvolveu seu roteiro com Rachid Boudjedra, e fez uso de meus documentários (*Liban dans la tourmente* e *Lettre de Beyrouth*), para se informar acerca da situação libanesa. Não estou dizendo de forma alguma que eu inspirei *Nahla*, apenas que o filme dialoga, por vezes, com o meu trabalho em certos pontos. No mais, esse é um filme no qual Farouk reflete sobre uma dada situação, pensa sobre vários aspectos que fazem parte dela. Estas são suas reflexões pessoais. Ele ficou fascinado pelas liberdades de expressão e circulação no Líbano nos anos 70, pela multiplicidade de orientações políticas. Durante as filmagens de *Nahla*, eu também filmei um *making-of* do filme. Farouk Beloufa deve ter os rolos em algum lugar. Em retrospecto, o que é interessante é que o departamento de cinema argelino adquiriu meu filme *Beyrouth jamais plus*, rodado em 16mm. Eles decidiram fazer uma cópia em 35mm e difundi-lo em todos os cinemas do país.

**OH:** Na verdade, você percebeu rapidamente o fracasso da esquerda e do chamado campo progressista?

**JS:** Quando assassinaram Kamal Jumblatt, em março de 1977, todos entenderam que era o fim. Parti para fazer um filme no Egito, em seguida no Saara Ocidental, naquele mesmo ano. Mas eu continuei a viver no Líbano, embora às vezes estivesse viajando para o exterior. Quando a capital libanesa foi cercada pelos israelenses, em 1982, eu estava no local com a minha câmera. Eu não saí do Líbano até 1985, pois, atingi a saturação em razão da violência. Desde então, tenho regressado regularmente.

**OH:** Como você veio a trabalhar com Etel Adnan em *Beyrouth jamais plus*? Essa poeta também aparece em *Lettre de Beyrouth*, filmado dois anos depois, não é?

**JS:** Etel é uma poeta e pintora talentosa, ela também é autora de um importante texto sobre a guerra libanesa, um romance chamado *Sitt-Marie Rose*.<sup>12</sup> Eu li muitos

---

<sup>12</sup> O primeiro nome do autor, Etel Adnan, às vezes é escrito "Ethel" com um "h", às vezes sem um "h", "Etel". Publicado pela Éditions des Femmes em 1978, seu romance *Sitt Marie Rose* foi recentemente relançado pelas Éditions Tamyra.

livros sobre o conflito, e o dela é o melhor, eu acho, o mais justo. Além disso, eu poderia retomar os personagens do romance, um a um, e dar-lhes os seus verdadeiros nomes, uma vez que, naturalmente, ela os mudou. Recentemente, ela me disse que os textos poéticos em *Beyrouth jamais plus* e *Lettre de Beyrouth* foram escritos de uma só vez. Ela visualizou, apenas uma vez, todas as imagens antes de começar a escrever. Como recentemente pedi a ela para voltar a tudo isso, prefiro deixá-la falar: “Eu amo as imagens que vêm do instinto, associei a elas um texto poético que tinha a mesma origem. Você foi a primeira a ir para rua, gravar essas imagens sem ninguém pedir. Você sabia que tinha que fazer isso, e você o fez, você não hesitou por um segundo. Eu só poderia lhe seguir. De minha parte, eu percebi instintivamente o que você queria trazer à tona. Fui muito sensível às crianças que entenderam, antes de qualquer um de nós, que nada nem ninguém seria como antes, que um período acabava de terminar e que elas nunca mais seriam as mesmas. Era tão forte que o mínimo que poderia fazer era homenagear a lucidez delas”.

**OH:** Um pouco mais tarde, você filmou outro documentário, intitulado *Les enfants de la guerre...*

**JS:** Depois de *Le Liban dans la tourmente*, eu dispunha de uma câmera e de um carro – eu tinha minha casa. É verdade que eu não tinha dificuldades financeiras, embora não tivesse muito dinheiro extra. E então, entrei em contato com o meu diretor de fotografia e lhe disse: “Vamos!”. Pois, eu tinha acabado de passar a noite conversando com jornalistas que retornavam de *La Quarantaine* (o campo de refugiados que havia sido tomado pelos falangistas), e eu tinha visto o fim do massacre. Além disso, fiquei sabendo que uma amiga minha, sem dúvida influenciada por aqueles ao seu redor, estava se divertindo filmando a partir do ponto de vista dos assassinos. Mais tarde, ela sofreu muito por outras razões. Quando o campo de refugiados foi atacado, muitos dos adultos foram mortos a sangue frio. E, depois de terem conquistado o local, os invasores abriram champanhe ao lado dos cadáveres. As crianças sobreviveram. Quando elas saíram durante a noite, eu não tinha luz nem nada, mas segui o seu caminho para descobrir onde estavam, já que seriam incapazes de chegar ao campo de refugiados, *Quarantaine*, que

havia sido arrasado, e seus pais haviam sido executados. Eu vi que elas estavam nos chalés em praias chiques na cidade, Saint Simon, Saint Michel – estes locais se tornaram favelas, existentes ainda hoje. Então, comprei papel, lápis de cor, e fui encontrá-las no dia seguinte. Quando liguei para meu diretor de fotografia na TV, Hassan, que trabalha comigo, eu disse a eles: Eu venho filmar vocês no domingo e vocês me mostram suas brincadeiras de infância. Elas brincavam de guerra na praia, algo que rapidamente se tornou muito violento, tanto que tive de obrigá-las a parar de brincar. Duas crianças se feriram e tive que levá-las ao hospital para tomar alguns pontos. Retornei em seguida. E foi ali que encontrei o momento mais forte. Elas estavam um pouco cabisbaixas, pois três delas estavam feridas, mas foi como se trouxessem à tona a violência em torno delas que receberam e acumularam em si mesmas – pois não devemos nos esquecer de que elas haviam sobrevivido a um massacre. Encontrei-as entre os chalés, dispostos como uma pequena aldeia chique, e sugeri que continuássemos a filmar. Ali, essas crianças feridas e traumatizadas pelo que havia acontecido, mimetizavam o massacre para se libertar de tudo aquilo. E eu os filmei. Guardei cuidadosamente minhas latas de filme e peguei o primeiro avião para Paris, em direção à televisão. Naquela época, fazíamos assim: ou desenvolvíamos escondido na TV, por intermédio de pessoas que eram nossas amigas, ou seguíamos o procedimento tradicional, o que fiz dessa vez. Neste caso, eu sabia que tinha um material impactante. Falei com o meu editor-chefe (Jean-Marie Cavada) e lhe disse: “Revele o rolo de filme 16mm, veja as imagens e, se você gostar, eu monto o filme”. Eles revelaram o filme, custaram a acreditar, e me puseram em contato com uma editora que trabalha no estilo da TV. Com o passar do tempo, jornalistas começaram a aparecer na ilha de edição para me perguntar se eu havia dirigido as crianças. Como eu poderia ter feito isso? Então o filme foi montado, e na época, não se podia opinar sobre a montagem, pediram-me apenas para adicionar um texto, e eu o fiz. Em seguida, eu construí minha reputação. Já para *Beyrouth jamais plus*, eu tive a liberdade de fazer o filme inteiramente como eu queria. Trinta anos mais tarde, eu reutilizei as imagens das crianças da guerra para minha instalação em Singapura. O filme rodou o mundo, foi projetado em muitos festivais, ganhou prêmios, até mesmo foi transmitido pela UNICEF. A NBC o comprou de mim um ano depois... para minha instalação, eu remontei o filme, a fim de projetá-lo em três telas, acelerando certas passagens

de modo que o público pudesse encontrar-se imerso na própria guerra. Mais uma vez, tudo é uma questão de abordagem. Mais do que isso, trata-se de uma grande questão no gênero documentário: como abordar as pessoas.

**OH:** Na verdade, a partir de 1975, você viveu a guerra diariamente?

**JS:** Ao filmar meu documentário *Le front du refus* sobre os primeiros comandos suicidas, eu conheci jovens entre 15 e 17 anos de idade que desejavam oferecer suas vidas em prol da causa de seu povo. Desamparados, sem casa, sem sonhos ou projetos para o futuro, a não ser viver a vida inteira debaixo de uma tenda, eles encontraram algum significado em seu comprometimento. Eu havia passado a noite com eles nas suas bases subterrâneas escavadas nas rochas. Tinha-os visto e ouvido cantar, dançar e gingar. A revolução havia tomado emprestado suas canções do folclore. Após a cerimônia, alguns dos jovens voluntários vieram até mim e, um após o outro, me perguntaram se eu poderia dar-lhes meus óculos de sol Ray-Ban. Eu lhes disse: “Foi um presente de aniversário, não posso lhes dar”, um pouco envergonhada por minha falta de generosidade. Três anos depois, filmei *Beyrouth jamais plus*. Quando eu descia, todas as manhãs, entre às seis e às dez, enquanto o combate era menor de intensidade, eu cruzei com um combatente que usava um par de óculos Ray-Ban. Ele me chamou pelo meu primeiro nome e me disse que ele e o seu grupo estavam aproveitando um dia de descanso em Beirute depois de terem feito o juramento. Durante sua estadia na capital, ele tinha comprado um par de Ray-Bans. Depois disso, ele pretendia participar de uma operação especial com seu grupo, mas um dos membros do grupo falhou e o projeto nunca foi realizado. O encontro foi surreal. Dois dias depois, eu passei novamente pela mesma área e procurei pelo soldado de Ray-Ban na mesma barricada: seus camaradas me deram a notícia de que um projétil havia arrancado sua cabeça. Um exemplo da vida cotidiana durante a guerra.

### III

*Le Sahara n'est pas à vendre* (O Saara não está à venda)

**Olivier Hadouchi:** Em 1977, você examinou uma nova área de conflito em *Le*

*Sahara n'est pas à vendre*. A Espanha se retirou da sua antiga colônia situada entre a Mauritânia e o Marrocos. Marrocos considerava o Saara Ocidental como parte de seu país, enquanto o movimento Frente Polisário, apoiado pela Argélia, reivindicava a independência do território e afirmava que os saarauís não eram marroquinos.

**Jocelyne Saab:** Vários críticos da época enfatizavam a preocupação com a objetividade do filme, e ele foi exibido nas Nações Unidas durante uma sessão dedicada a esta questão. Honestamente, eu não estava tentando aderir à tese dos argelinos ou dos marroquinos sobre o Saara Ocidental. O mais engraçado ou mais surpreendente é que os dois países contribuíram indiretamente para o financiamento do documentário. Ambos me criticaram. Os argelinos não apreciaram o fato de eu ter mostrado imagens de arquivo contendo uma declaração do presidente deles, Houari Boumédiène. Ora, eu tinha comprado aquelas imagens e me parecia natural mostrá-las, uma vez que os argelinos estavam implicados no conflito e apoiavam a Frente Polisário. Por outro lado, o Marrocos ficou ressentido por eu não aderir ao ponto de vista deles sobre a questão... No fundo, senti-me, acima de tudo, favorável aos saarauís, habitantes do deserto – aliás, sempre fui fascinada pelo deserto –, foi para eles que fiz o filme, e não por conta de um ou de outro Estado.

#### IV

A experiência como assistente de direção em *Le Faussaire* (O falsificador)

**Olivier Hadouchi:** Você foi assistente de direção em *Le Faussaire*, de Volker Schlöndorff. Foi uma experiência interessante?

**Jocelyne Saab:** O filme foi muito criticado e devo dizer que tenho sentimentos contraditórios em relação a ele. Porém, ao ter contato com uma equipe de filmagem de uma ficção, composta por muitas pessoas, aprendi muito. Em um programa de televisão intitulado *Filmer la guerre* (Filmar a guerra) (com um painel composto por Depardon, Volker Schlöndorff, Roger Pic, Michel Honorin, Jonathan Randal, Freddie Eytan, Samuel Fuller e eu), achei muito engraçado ser questionada se meus documentários não eram muito mais interessantes e próximos da realidade do que em *Le Faussaire*, de Volker. Na época, eu não tinha nenhum distanciamento e achei que não cabia a mim responder a isso.



**OH:** Sem dúvida, seus filmes são mais pertinentes. Munida de sua experiência como repórter, você não tentou intervir mais nas filmagens de *Le Faussaire* para corrigir um pouco a situação?

**JS:** Volker Schlöndorff estava no auge de sua fama na época – ele tinha ganhado a Palma de Ouro por *Le Tambour* em 1979, e eu era uma jovem diretora sem experiência de trabalho em ficção. Em 1980, ele filmou *Faussaire* em Beirute. Ele optou por uma estrutura clássica e, sem dúvidas, se perdeu na temática do carrasco-vítima; e em um conflito cuja complexidade ele provavelmente não pôde perceber, porque, a princípio, tinha uma visão bastante inspirada em Camus. Hoje, o filme ainda é um testemunho importante da guerra. Afinal, vir a Beirute e filmar em tempos de guerra não é em si um ato de resistência contra o que se chama de “A Guerra”?

## V

### Do Cerco de Beirute ao *Bateau de l'exil* (Barco do exílio)

**Olivier Hadouchi:** *Beyrouth, ma ville* é um filme muito importante para você, não é?

**Jocelyne Saab:** Eu considero que é o mais importante dos meus filmes, aquele que mais toca o meu coração. Em 1982, minha casa pegou fogo. Foi algo realmente impactante – era uma casa muito velha. Ali estavam 150 anos de história ardendo em chamas e desaparecendo. Tudo foi aniquilado de repente. O lar da nossa família apagado do mapa, da cidade, transformado em um monte de ruínas.

**OH:** Naquele momento, a guerra atinge a sua família mais uma vez?

**JS:** Completamente. Eu iria abordar isso em um filme seguinte, mas somente seis meses mais tarde, pois, precisava de um tempo de recuperação a fim de encontrar forças para fazê-lo. Alguns me diziam, então, “por que você ofereceu as imagens de sua casa em chamas a um canal de televisão concorrente?” – era o FR3. Viam-no simplesmente como uma questão de competição, ora, era necessário que eu digerisse tudo aquilo antes.

**OH:** Em *Beyrouth, ma ville* certas cenas me lembraram as imagens terríveis de bombardeios em Madrid e Barcelona durante a Guerra Civil Espanhola. Os bombardeios que atingiram civis não pouparam ninguém, nem mesmo as crianças. A cena com as crianças emaciadas é realmente muito difícil, assemelha-se à desolação total...

**JS:** Durante o cerco de Beirute, sabíamos que ninguém mais havia conseguido entrar em contato com uma escola para crianças deficientes localizada perto dos campos de Sabra e Chatila. A cidade estava sendo bombardeada constantemente pelo exército de ocupação israelense. Conversávamos sobre isso todos os dias e nos perguntávamos se as crianças ainda estariam vivas. A área onde elas estavam era inacessível, a Cruz Vermelha levou vários dias para obter um corredor humanitário, a fim de ter acesso a esta escola de crianças. Era uma das nossas preocupações diárias e significava muito porque dizíamos a nós mesmos: “se as crianças estão vivas, nós também continuaremos a viver”, e isso nos dava forças. Quando a notícia da evacuação das crianças chegou até nós, foi como se tivéssemos conquistado uma vitória. Quando descobri que as crianças seriam transferidas para uma escola perto da casa da minha família, que tinha sido incendiada – a qual vemos no início do filme – voltei até lá com minha câmera, mesmo sabendo que aquela área ainda era perigosa. Elas foram transferidas de ambulância para a escola armênia de Homenetmen. Todos os dias, arriscávamos nossas vidas durante o cerco de Beirute, porque a cidade era bombardeada sem cessar. Estranhamente, esse risco de morte vindo do céu era quase que algo abstrato para nós. Na verdade, nós o víamos como um perigo a ser enfrentado. As crianças extremamente magras (e deficientes) que filmei eram como imagens da morte se aproximando de nós, de mim. Ao mesmo tempo, capturar essas imagens era equivalente a matar a morte ou domar a morte. Como se o processo de testemunhar por meio da imagem pudesse me salvar de minha própria morte eventual. Além disso, eu sabia que, com meu trabalho como repórter de guerra, eu poderia ser morta. Contudo, desde que eu filmasse e meu olho estivesse escondido pela câmera, eu me achava invencível.

**OH:** Qual era a sua rotina sob os bombardeios diários durante o cerco em 1982, enquanto você filmava *Beyrouth, ma ville*?

**JS:** Sair, assim que os aviões passassem, para filmar, para testemunhar; para comprar caixas de queijo Picon (tipo *La Vache qui rit*<sup>13</sup>) e para encontrar gasolina e água. Ir jantar nos dois ou três restaurantes que ainda estavam abertos – essa história de ter a impressão de que continuávamos a viver uma vida “normal”. Salvar pessoas, filmar, encontrar algo para se apoiar, descobrir o que estava acontecendo, ter certeza de que outros ainda estavam vivos. Eu tinha meu carro, então eu passava todos os dias na sede da organização palestina para ficar a par da situação. Na cidade, não havia mais nada além de pessoas miseráveis que mal tinham o que comer. Quanto ao nosso grupo, éramos cerca de cinquenta artistas e intelectuais. Quando um de nós morreu, metade do nosso grupo foi embora.

**OH:** O que aconteceu exatamente?

**JS:** Um de nós foi assassinado. Quando estávamos saindo de um restaurante, um carro nos deu uma fechada, alguns homens saíram e começaram a atirar – nosso amigo foi morto em uma saraivada de metralhadora à queima roupa. Ele distribuía água para toda a cidade sitiada.

**OH:** Apesar dos bombardeios incessantes durante o cerco, você saía mesmo assim?

**JS:** Nós saíamos à noite, éramos loucos, íamos a um dos dois ou três restaurantes que continuavam abertos ou ao Hotel Commodore, onde se encontravam os jornalistas. Durante o dia, eu saía com uma motocicleta, além de ter meu carro. Os palestinos da resistência se organizavam para que pudéssemos fazer nosso trabalho de jornalista, de testemunha. Eles sabiam quem era quem. Eles nos forneciam gasolina para que pudéssemos nos locomover. Eu buscava gasolina todos os dias. Mudamos de casa quatro vezes durante o cerco. O exército israelense queria assassinar Arafat e ele não pegava leve, destruía edifícios inteiros, pensando que poderia atingi-lo. Frequentemente, dezenas de mortos e feridos apareciam, mas nenhum vestígio do líder da OLP. Em uma ocasião, um prédio inteiro, bem próximo ao nosso, foi destruído por uma bomba.

---

<sup>13</sup> N.T.: Marca francesa típica de laticínios.

**OH:** Foi um período particular para você e seus amigos?

**JS:** Imagine só, se você perguntar às pessoas que viveram o cerco, todas dirão que esse foi o período mais bonito de suas vidas. Por mais louco que possa parecer, é realmente o período mais lindo da minha vida, da nossa vida. Porque naquele momento a razão de viver se multiplicou mil vezes, pois se você escolheu estar lá, *in loco*, você acredita defender uma causa. Um pouco como os artistas e intelectuais como Capra ou Hemingway durante a Guerra Civil Espanhola. Esse foi um ato de resistência. “Com que direito você vem e ocupa Beirute e o Líbano?”. Essa era a pergunta que estávamos fazendo para o mundo inteiro. Ao permanecer no local, testemunhávamos e ficávamos junto àqueles que estavam sendo atacados e bombardeados. Tudo é forte, intenso. É um momento excepcional, embora seja destrutivo. Depois disso, você não tem mais medo de nada. Você se envolve tanto que adquire sabedoria. E sempre que sou confrontada por um filme que evoca uma guerra sem sinceridade, sinto uma indignação imediata: não há verdade nisso. E aí você se culpa por ser dessa forma. Comigo, é autêntico! Quando você vai tão longe, com tamanha sinceridade, você precisa encontrar uma alta exigência nas produções artísticas ou jornalísticas.

**OH:** Em seguida, você imortalizou a partida de Yasser Arafat e dos combatentes da OLP no filme *Le bateau de l'exil*. Eles deixam Beirute e se mudam para um lugar e um futuro que pareciam ainda mais incertos...

**JS:** Quando filmei essas imagens, definitivamente senti que estava vivendo um momento histórico. Não queria sair da cidade e hesitei antes de embarcar. Aliás, aqueles que forneceram o barco que levaria Arafat e suas tropas escolheram voluntariamente um barco chamado “Atlantis”?. O nome do barco é o fio condutor das filmagens. E agora esse filme faz parte da história dos palestinos – eu lhes dei uma cópia –, ele é dedicado a eles.

**OH:** Posso imaginar que muitos repórteres e documentaristas gostariam de estar presentes a bordo do barco para imortalizar este momento, mas você foi a única cineasta autorizada a fazer isso.

**JS:** Há alguns meses, aconteceu de eu cruzar com Elias Sanbar em Beirute; ele autografou minha cópia do seu *Dictionnaire amoureux de la Palestine* e depois saímos para comer, junto com alguns outros amigos. Quando eu o lembrei de que nunca soube quem me deu permissão para entrar no barco, ele respondeu: “Ah, tá... você não sabe mesmo ainda?...” (com o ar de insinuação: “Foi Arafat, é claro”). Embora minha casa tenha sido totalmente queimada no início do cerco, eu não havia deixado o país.

## VI

### *Une vie suspendue...* (Uma vida suspensa...)

**Olivier Hadouchi:** Como aconteceu a filmagem de *Une vie suspendue*?

**Jocelyne Saab:** Inicialmente, um ator egípcio iria interpretar o personagem principal – eventualmente interpretado por Jacques Weber – mas ele me deixou, já que não queria filmar em Beirute, em cenário natural. Acima de tudo, ele estava com medo da guerra no Líbano, pois ela ainda não tinha acabado. Foi meu produtor que sugeriu Jacques Weber, e Selim Nassib escreveu um artigo adorável no jornal *Libération* sobre as filmagens.

**OH:** No filme, ele (Jacques Weber) fala árabe; ele não foi dublado?

**JS:** Não, é a voz dele que ouvimos no filme. Ele teve muitas aulas de conversação com excelentes professores e devo dizer que estou bastante satisfeita com o resultado. Ele se expressa foneticamente, mas funciona bem. Além disso, ele me disse que falar em uma língua que não conhecia o ajudava a ter um certo distanciamento e lhe permitia construir melhor seu personagem. Quanto a mim, nunca tinha filmado uma obra de ficção e devo dizer que fiquei bastante intimidada.

**OH:** Em *Une vie suspendue*, Juliet Berto desempenhou um papel coadjuvante, acredito que ela já estava doente. Foi você quem a escolheu?

**JS:** Meu produtor tinha me sugerido outra atriz para o papel, mas eu não estava

interessada, eu queria Juliet Berto. Ela estava sofrendo de câncer no fígado – certamente estava limitada pela doença. Eu disse a mim mesma: ela precisa ir para Beirute – talvez quando ela entrar em contato com todo esse absurdo, todo esse caos amarrado à guerra, ela se recupere e seja salva. Sua doença também tinha um caráter absurdo – ela não era muito velha... e foi isso que aconteceu, tive a impressão de que as filmagens lhe faziam bem. Ela vivia muito bem com o caos e eu percebi que ela pegava o touro pelos chifres, por um tempo, mesmo tomando remédios e litros de água regularmente. Sinto que você quer saber, por que Juliet Berto? Para mim, ela era uma grande atriz, e, acima de tudo, a imagem da mulher liberta, moderna. Talvez, inconscientemente, eu projetava nela a imagem do que eu sou ou do que eu queria ser.

**OH:** A moça que interpretou o papel da jovem refugiada que se apaixona pela personagem do jovem pintor, interpretado por Jacques Weber: ela era uma atriz profissional?

**JS:** Na verdade, ela não era uma profissional. Eu a escolhi porque após ter feito o seu teste e após alguns ensaios, eu senti que ela tinha potencial para atuar. No decorrer das filmagens, ela realmente se apaixonou por seu parceiro na história, Jacques Weber. Ela ficou realmente com ciúmes de sua verdadeira esposa e de Juliet Berto. Ele provocou isso para que a relação ficasse mais credível na tela.

**OH:** No auge da guerra, as filmagens correram bem?

**JS:** No início, elas começaram com um grande susto após falharem em atacar meu ator principal. Estávamos nas ruas paralelas à rua Hamra e os combatentes nos seguiram. Quando os milicianos viram aquele rapaz alto, de cabelos grisalhos, que parecia um estrangeiro, imediatamente pensaram que algo estava acontecendo – talvez ele fosse um espião israelense ou europeu. Eles se posicionaram à nossa frente e apontaram suas metralhadoras para ele. Gritei: “Você não tem vergonha! Eu sou sua mãe, você vai matar sua mãe?”. Assim que mencionamos suas mães, esses milicianos perdem o controle. Eles perceberam que estavam cometendo um erro e nos deixaram passar. Naquele momento, de repente, fiquei com medo de

que ele se recusasse a continuar as filmagens e pegasse o primeiro avião de volta para Paris, mas ele considerou que eu tinha salvado sua vida e aceitou o desafio de continuar, de levar o projeto até o fim. Sua esposa, Christine, resumiu bem a situação ao afirmar que as filmagens tinham começado de maneira bem forte!

## VII

### Rosto(s) de *l'Égypte de la cité des morts* (o Egito da cidade dos mortos) em *Dunia...*

**Olivier Hadouchi:** Com seus filmes, você frequentemente dialoga com o Egito. Pode-se até falar de um longo relacionamento que remonta aos anos 70 e que dura até hoje.

**Jocelyne Saab:** Nos anos 60 e 70, o Egito era o centro do mundo árabe. Em 1973, cobri a Guerra de Outubro. Em seguida, conheci vários membros da esquerda egípcia, com os quais mantive contato. Desde o início, fiquei intrigada com o sentimento nacionalista na reflexão sobre a nação. Entrei em diálogo com homens como Mohamed Sid Ahmed, alguém que tinha uma verdadeira consciência política. Ele ofereceu seu ponto de vista sobre o anti-imperialismo, a vontade do povo egípcio de viver livre, sem interferências externas, de fazer uso de seus ricos recursos naturais. Em 1967, eu mesma vivi o sentimento de humilhação dos árabes ao ouvir rádio. Fotografias publicadas na *Paris Match* mostravam sapatos de soldados egípcios abandonados no deserto do Sinai. Ao menos quando Nasser perdeu a guerra de 1967 em alguns dias, ele anunciou para o seu povo o desejo de renunciar; ora, foi o povo que insistiu para que ele ficasse. Multidões inteiras lhe imploraram para continuar no cargo.

**OH:** E você filmou *Égypte de la cité des morts* em 1977.

**JS:** Ainda hoje me pergunto como consegui mesclar o surrealismo e realidade social neste filme. O grande poeta Ahmed Fouad Negm ainda estava na prisão, pois seus textos de protesto desagradavam ao regime da época – você poderia ser preso por um sim ou por um não. Assim, eu seguia sua companheira Azza sob

as janelas da prisão para recolher os poemas que ele jogava pelas grades de sua cela. Sheikh Imam recitava seus poemas para os estudantes revolucionários que se reuniram na Cidade dos Mortos. Era emocionante. Ainda acreditávamos que podíamos mudar o mundo. Eu tinha descoberto o Egito em 1970 ao lado de Gamal Abdel Nasser. Naquela época, as minissaias conviviam com *galabyias* nas ruas do Cairo. E, como disse anteriormente, tinha conhecido a esquerda egípcia e me simpatizei muito com ela. Eu conhecia todo mundo, líderes, artistas, mas também com o povo egípcio, que adoro. Meu olhar próximo às pessoas vem de lá. Eu sempre procurei encontrar personagens os dos romances de Naguib Mahfouz e Ihsan Addis Koudous na vida real... eles nos ensinaram muito. Quase dez anos depois, fiz vários outros filmes sobre o Egito. *L'architecte de Louxor*, um documentário sobre os coptas, depois um sobre a dança... O programa *Taxi*, no FR3, me deu carta branca para fazer um filme sobre a Alexandria, com a única instrução de dialogar com o olhar de Lawrence Durrell em *Justine, Cléa e Batlazar*.

**OH:** Como o regime egípcio reagiu a isso?

**JS:** Logo depois de *Égypte de la cité des morts* fui proibida de viajar ao país por sete anos, pois havia denunciado as divergências de uma política de abertura, assim como o resto da imprensa fazia na época. Além disso, havia feito um relato crítico do empobrecimento da população, expondo a política dita de abertura de maneira crítica, que era, na verdade, a instauração de um liberalismo economicamente selvagem, baseado em corrupção, repressão e retrocessos em muitos domínios. Custou-me sete anos de proibição para viajar para o Egito. Mas assim que consegui, voltei para lá. Na verdade, eu não entendi um dos motivos da proibição (especialmente do ponto de vista político) até anos depois. Tinha tocado em um assunto tabu: a Cidade dos Mortos é considerada um local sagrado para os egípcios, já que muitas figuras religiosas islâmicas estão enterradas lá (incluindo a família do Profeta e seus amigos próximos), e eu não sabia disso quando fiz o filme.

**OH:** Você também encontrou e conheceu outros diretores como Tewfik Saleh, Shadi Abdel Salam ou Youssef Chahine, durante suas várias estadias no Egito?



**JS:** Chahine sempre teve sucesso em conseguir financiamento para seus filmes – ele sempre foi uma pessoa muito simpática comigo e me aconselhou em diversas ocasiões. Tewfik Saleh ficou muito conhecido por seu filme *Les Dupes*.<sup>14</sup> Em seguida, ele foi seduzido por uma encomenda com a possibilidade de ganhar muito dinheiro... e ele fez um retrato hagiográfico de Saddam Hussein nos anos 70. Por causa disso, logo depois, ele foi marginalizado como cineasta no Egito, mas ainda podia lecionar na universidade. É realmente uma pena que ele não tenha feito mais filmes porque ele é alguém talentoso. Quando estava desenvolvendo *Dunia*, ele me disse gentilmente que eu deveria ter cuidado, pois o fato de eu o conhecer e trabalhar com ele poderia me trazer problemas, especialmente porque eu estava escolhendo abordar um assunto muito difícil para os egípcios. Shadi Abdel Salam dirigiu uma obra-prima reconhecida mundialmente – *La Momie*. Ele tinha uma presença genuína, generosidade humana e verdadeira elegância. Eu ia regularmente a Luxor para visitar meu amigo, o arquiteto especializado em construções à base de terra Olivier Sednaoui, apelidado de Zeitoun (“azeitona”, em árabe), que foi o tema de um de meus curtas documentários. Regularmente, Shadi Abdel Salam e eu nos encontrávamos no trem para o Alto Egito. Ele trabalhava no Museu do Cairo, na restauração da cadeira de Tutancâmon, dedicando, aliás, um filme ao tema da restauração. Shadi tinha mãos lindas; ele costumava colocá-las na mesa como um faraó. Um dia, eu estava explicando a Gérard Brach – meu roteirista em *Une vie suspendue* – a noção de tempo no Oriente; decidi apresentá-lo a Shadi Abdel Salam. A visita a Shadi me poupou muitos discursos. Gérard Brach disse então: “Nunca imaginei que um dia conheceria um faraó nesta vida”.

**OH:** O arquiteto de Luxor era, então, um de seus amigos?

**JS:** Olivier Sednaoui construiu uma excelente casa de barro. Esta casa representava toda uma filosofia de vida. Uma maneira de ver o mundo. O tempo de inatividade necessário para recarregar as baterias e dizer a si mesmo que permanecerá autêntico e verdadeiro. Acredito que essa sensibilidade transparece no filme. Ele é um amigo, mas o que também me interessou e poderia dar origem a um filme,

---

<sup>14</sup> Trata-se de uma adaptação de um conto de Ghassan Kanafani, escritor e porta-voz da FPLP, que será assassinado em Beirute em um atentado perpetrado pelos serviços israelenses.

na minha opinião, foi a sua abordagem do mundo, a sua forma de combinar “o Oriente” e “o Ocidente”, em particular por meio de projetos de construção em terra e a baixo custo.

**OH:** Em vários de seus filmes, você ofereceu uma espécie de alternativa à suposta oposição entre Oriente e Ocidente, muitas vezes reduzida a clichês tanto de um lado quanto do outro, dentro do contexto internacional que conhecemos bem. Em *L'architecte de Louxor* – e eu cito suas palavras: “Oriente e Ocidente parecem ser polos opostos”, observa Olivier Sednaoui antes de acrescentar que seu desejo é reconciliar os dois elementos, “não estar de um lado ou de outro, ao contrário, viver os dois ao mesmo tempo”.

**JS:** Não se esqueça de que no contexto pós-68, no Líbano, estávamos ouvindo Leo Ferré, Joan Baez e Bob Dylan. Uma brisa fresca de liberdade parecia soprar em todo o Oriente Médio... No meu trabalho mais recente, brinco com representações do Oriente e do Ocidente. Mas você irá notar que essa questão já estava presente nos meus primeiros filmes.

**OH:** Em 2005, *Dunia* foi lançado nas telas, depois de muitos obstáculos: ameaças de intimidação e de morte.

**JS:** Sim, o projeto demorou muito para engrenar e eu sofri muita pressão, mas aguentei firme.

**OH:** Ao receber ameaças de morte, você continuou a filmar, sem sair do país no primeiro avião...

**JS:** Eu tinha decidido levar meu projeto a cabo e fiz isso. Recebi a primeira ameaça de morte em 1975 – vinda dos falangistas do Líbano – e continuei meu trabalho como cineasta apesar de tudo.

**OH:** Você poderia nos falar sobre seu trabalho com a direção de atores em *Dunia*?

**JS:** Quando mostrei o filme ao elenco eles me disseram: “Você nos dirigiu como *khawagates*” (o que quer dizer ocidentais). Na minha direção, busquei uma certa precisão de tom e atuação, evitando a todo custo a atuação exagerada que se notava em inúmeras produções egípcias. Ao mesmo tempo, queria homenagear também a energia daquelas mulheres, e não traír a cultura egípcia, já que as normas e critérios de beleza, por exemplo, podem variar dependendo do país. Seria possível dizer que as mulheres que vemos em *Dunia*, vestidas com cores vivas e berrantes, parecem pessoas comuns, como personagens populares típicas de Fellini, mas, na verdade, eu queria valorizá-las. Imagine, eu coloquei todas elas em um salão do século XVIII, em uma bela casa abandonada. Era um palácio antigo que antes pertenceu à família de Asma El Bakri, cineasta que filmou *Mendiants et orgueilleux*. Eu escolhi um papel de parede egípcio da época, branco, azul e dourado. Contudo, no Oriente valorizamos as mulheres curvilíneas, o critério da beleza não é o mesmo, e elas não percebem que seu modo de vestir poderia ser considerado vulgar em outro lugar. Elas têm a impressão de estar dentro da norma. Para as cenas de dança, trabalhei com um professor de dança muito talentoso, que desempenha, em alguma medida, seu próprio papel no filme: Walid Aouni. Ele é o encarregado da trupe de dança contemporânea da Ópera do Cairo, ex-aluno de Maurice Béjart. Já Mohamed Mounir,<sup>15</sup> é uma superestrela no Egito. Em contrapartida, para convencer a atriz principal (Hanan Turk) a fazer o papel, eu tive que ser paciente e demonstrar muita convicção. Ela é uma atriz muito profissional e, ao mesmo tempo, muito intuitiva. Fiquei muito decepcionada quando ela se aproximou dos fundamentalistas e, depois, não defendeu o filme.

**OH:** Esses personagens femininos com cores intensas e o uso do vermelho vivo me fizeram, por vezes, pensar no trabalho de Almodóvar. Talvez, de certa forma, também em uma sensibilidade mediterrânea de algum modo – embora vocês tenham, cada um, seu universo.

**JS:** É engraçado que você faça essa aproximação. Você não é o primeiro a fazê-la. Você está pensando no trabalho com o vermelho e com o afeto em *Saltos Altos*, por

---

<sup>15</sup> Mohamed Mounir também aparece em *Le Destin* de Youssef Chahine, onde canta várias canções. Em *Dunia*, esse cantor muito popular tem bastante credibilidade como intelectual progressista, professor de literatura especializado em poesia.

exemplo? Sabe, trabalhei muito com as cores, junto do meu diretor de fotografia. O vermelho é muito importante, muito carregado de sentido. *Dunia* é geralmente muito bem recebido, muito bem compreendido pelos espectadores espanhóis. Percebo isso toda vez que assisto a uma exibição do filme na Espanha.

**OH:** O busto de Nasser no escritório do personagem professor (interpretado por Mohammed Mounier)?

**JS:** Isso não é totalmente por acidente, como ocorre na cena da biblioteca. No Egito, você encontra uma diversidade de estratos, estilos e épocas diferentes – basta pesquisar, vasculhar um pouco e aí está, tudo aparece. Nesta mesma biblioteca, também havia um busto de Mohammed Ali. É como se toda a história do país pudesse ser encontrada na biblioteca.

**OH:** Quais foram as reações do público?

**JS:** Alguns espectadores ocidentais questionaram e se perguntaram por que não assistimos uma cena de excisão desde o início do filme. Simplesmente porque não é o assunto do meu filme! Sim, a excisão não é o assunto principal do meu filme e muitos outros aspectos são abordados em *Dunia*.

**OH:** *Dunia* também é uma história de iniciação e de uma procura, um desejo de libertação? A excisão tem uma parte simbólica, ela representa a mutilação das pessoas?

**JS:** Todos são livres para interpretar, não quero fixar a recepção e prefiro dar rédea solta aos sentimentos, imaginação e percepção de cada espectador. O tema do acesso ao prazer. Para os sufistas, o prazer é uma pequena morte e, portanto, a coisa mais pessoal em cada ser. Era para mim uma forma de falar do indivíduo como tal, do “eu” diante do “nós”.

## VIII

### *Fécondation in Video* (Fertilização in Video)

**Olivier Hadouchi:** Em seu trabalho, percebe-se um interesse de cantar sobre a vida, a sobrevivência em meio da guerra e do caos. A sua maneira, seu documentário *Fécondation in Video* também se preocupa com a questão da vida. Foi um filme encomendado ou, pelo contrário, ele respondeu a uma preocupação pessoal?

**Jocelyne Saab:** *Fécondation in Video* está longe de ser um filme encomendado. Esta é uma iniciativa muito privada que remonta a uma época em que os efeitos da guerra no meu corpo eram lentamente sentidos. Passava meu tempo entre minha casa e o hospital. Além disso, o médico me achava muito angustiada. Eu não queria ir para casa. Ele, então, sugeriu que eu desse uma olhada no recém-criado serviço de “fertilização em vídeo”, caso isso me desse alguma ideia. Em seguida, trabalhei sozinha no hospital. A aventura durou 6 meses, sem contar o tempo gasto procurando patrocinadores médicos. O canal France 2 entrou na produção do documentário no momento da edição, graças a Roland Paringaux e MK2 / Le Monde. Fiz um filme muito pessoal para a ocasião, um filme premiado que alcançou um grande público quando foi ao ar, na televisão. Foi um projeto muito pessoal, que, sem dúvida, me deu muita energia para continuar.

## IX

### *La Dame de Saïgon* (A senhora de Saigon)

**Olivier Hadouchi:** Percebi que não mencionamos outro filme importante de sua carreira, datado de 1997: *La Dame de Saïgon*, no qual você filma uma ex-líder comunista vietnamita, saída da burguesia, prestando assistência médica aos pobres ou aos habitantes de lugares remotos após a guerra. Quem era esta grande dama de Saigon?

**Jocelyne Saab:** Essa mulher, Madame Hoa, era médica e estava fazendo um trabalho humanitário formidável em seu país. Ela veio de uma família burguesa letrada de origem chinesa, mas ela apoiou o movimento de libertação comunista e

ainda passou 7 anos com seu marido em matagais. Depois de assumir altos cargos durante a Guerra do Vietnã, ela – que tinha sido Ministra da Saúde do Governo Provisório do Vietnã do Sul – decidiu se manter independente e se distanciar do poder para se dedicar ao tratamento da população, passando a cuidar de famílias de baixa renda em áreas remotas e inacessíveis do país.

**OH:** Essa mulher tinha uma presença enorme, uma personalidade forte – você pode sentir que, ali, estava uma mulher muito ativa, dotada de uma grande tenacidade.

**JS:** Ela ficou em seu país para tratar e educar as populações, para participar da reconstrução e isso me surpreendeu muito. Eu vou e volto do meu. Por outro lado, alguns diriam que ela era mandona, dirigia seus dispensários com muita energia e, ao mesmo tempo, era muito diretiva. Você tem defeitos, eu tenho defeitos, cada um tem os seus, essa é a complexidade humana. Ela me impressionou e agregou muito neste momento da minha vida. Eu realmente acredito que ela me salvou.

**OH:** Você foi vigiada pelas autoridades vietnamitas durante as filmagens?

**JS:** Madame Hoa (“a senhora de Saigon”) e seu marido estavam constantemente sob vigilância do regime, por isso, trouxemos os rolos do filme para a França clandestinamente, para que pudessem sair do país.

**OH:** Antes desse filme, quase houve outro filme...

**JS:** Esse é o caso de muitos dos meus filmes. Por trás de cada um deles, está um outro. Para *Dunia*, poderíamos até escrever um livro sobre o filme e tudo o que o rodeia. Eu gostaria tanto que alguém fizesse isso.

**OH:** Eu sei que você acompanha de perto os eventos mundiais atuais, especialmente aqueles que dizem respeito ao Oriente Médio – as guerras no Iraque, no Afeganistão, bem como os movimentos de mudança que se desenvolveram em vários países árabes. A Primavera Árabe inspira-lhe de alguma forma?

**JS:** Minha experiência como cineasta e como cinejornalista, minha experiência com a Guerra do Líbano e outros conflitos, me levam a dizer que os sofrimentos do Iraque e do Afeganistão ainda não acabaram. Esses conflitos continuarão por muito tempo, sem dúvida. Para os países em questão, as consequências serão variadas. Quando você começa uma guerra nem sempre você tem controle sobre o seu curso ou sobre o desfecho dos acontecimentos, e ambos podem durar muito tempo. Uma engrenagem é colocada em movimento, até onde ela irá? Quanto à Primavera Árabe, apoio o movimento e espero que produza bons resultados em todos os países árabes que precisam de mudanças reais, democrática e socialmente. Mas também sei que este é um trabalho muito longo, que deve acontecer a longo prazo. E sou contra intervenções externas e expedições militares que nunca são do interesse do povo. Como ser verdadeiramente democrata? Isso não se fará em um dia. Mesmo no Líbano, somos apenas tribos engravatadas para homens e em tangas para mulheres.

# CONVERSATIONS WITH FILMMAKER JOCELYNE SAAB

BY OLIVIER HADOUCHI

TRANSLATION: HENRIQUE COTRIM

This text is a selective transcription of several interviews carried out in Paris, from 2010 to 2013. Jocelyne Saab participated in this Q&A game with great honesty, kindness, seriousness, and even patience, as the interviews lasted several hours each time. Also, I take this opportunity to express my gratitude to her.

## Contents

I. The first steps of a filmmaker-reporter

II. At the heart of *Lebanon in Turmoil...*

III. *Sahara Is Not For Sale*

IV. The experience of assistant director for *Circle of Deceit*

V. From the siege of Beirut to the Ship of Exile...

VI. *A suspended life*

VII. Face(s) of Egypt, *the City of the Dead in Dunia...*

VIII. *Fécondation in video*

IX. *The Lady of Saigon*

## I

The first steps of a filmmaker-reporter in the heart of chaos...

**Olivier Hadouchi:** How did your career as a filmmaker begin?<sup>1</sup>

**Jocelyne Saab:** I actually haven't studied cinema, nor have I followed the classic filmmaker's path. Back in the day, in my family, in the society and in the environment in which I lived, cinema was not considered to be something serious, unlike studying law or economics, for example. So, I agreed to study economics

---

<sup>1</sup> Jocelyne Saab's career as a filmmaker began as a war reporter cameraman, while in parallel she created her first documentaries. She went on to become an author and director of fiction films, yet continued to make documentaries and inaugurated photography as an artist of the visual arts. Her latest film is a bio-fiction titled *What's going on?* which premiered in Tunis on March 27, 2013.



knowing that it was a way to buy me time, while still being ready to follow my path, to move into journalism and filmmaking.

**OH:** What were your first films? These were reports, right?

**JS:** Indeed, I started out shooting reports, documentaries, and I didn't come to fiction until much later. However, the line between the two is not that clear, and there are often documentary elements in fictional films and vice versa. There was, however, a fabulous tradition of great reporting at the time, with film crews in conflict zones willing to take risks to bear witness to a situation by reporting footage. Using films, especially documentaries, to provoke or follow social change, to denounce or to provide a basis for action, all of this was very present when I started. The hustle and bustle of the 1960s continued to agitate much of the world's youth. So, for sure, with all the energy and perhaps also the recklessness peculiar to youth, I found myself covering wars with very important consequences, on both regional and global scales. Think of the October War in 1973, of the Palestinian situation, because the PLO<sup>2</sup> was then in Lebanon after its problems in Jordan, or of the war in Lebanon which broke out in 1975 and would last too many years; and I met political leaders like Yasser Arafat, Houari Boumédiène, Colonel Gaddafi.

**OH:** The same Gaddafi who fired against his people?

**JS:** At the time, he was seen as a nationalist and progressive leader, claiming to be associated with Nasser and the Arab unity. He was already seen as a troublemaker, though, someone unreliable who had everyone worried.

---

<sup>2</sup> NdCS: Unitary, political and military Palestine Liberation Organization, created in 1964 and headed from 1969 on by the leader of Fatah Yasser Arafat, recognized by the League of Arab States and as an observer by the UN in 1974, comprising political institutions by which it became the representative organization of the Palestinians mandated for the negotiations with Israel concluded by the Oslo Accords in 1991, which instituted a provisional administration of territories allotted to the Palestinians under the authority of Israel throughout a roadmap towards the creation of an independent Palestinian state; (We know today the apartheid which resulted from the failure of progress towards this solution, due to various causes, some of which were analyzed in an article by the Palestinian Haidar Eid published in No. 7 of the digital magazine of *criticalsecret* in 2004—about Ahmed Qatamesh's *Reformulating the alternative, Palestinian prisons notebooks* ).

OH: Among these works, we find *The suicide commandos* which will be broadcast on television with the title *The Rejection Front*...

JS: Of course, with hindsight, we can consider that the whole is assembled in a classic way: you take a few images, you add an interview, then a few more images, a new interview... However, it retains a certain value, even with the hindsight, because it shows a reality meant to develop until today: that of suicide commandos. Men, often young, and ready to die as martyrs for a cause, after having been recruited by the staffs of parties or movements. And the floor is given to leaders such as Nayef Hawatmeh (of the DFLP),<sup>3</sup> and Ahmed Jibril of the PFLP-CG,<sup>4</sup> who will speak with his back to the camera without showing his face. And we see shock groups being trained. You will notice, though, that I decided to keep a scene that may seem unexpected and surprising in this context: one of the members of the commando dances, sways in rhythm, scarf tied around his waist. He performs very feminine movements, I think. Let's not forget the place of dance which

---

<sup>3</sup> NdCS: Democratic Front for the Liberation of Palestine, a Palestinian Marxist-Leninist organization with a Maoist tendency, founded in 1969 from a split from the PFLP (Popular Front for the Liberation of Palestine) of Georges Habache, at the instigation of Nayef Hawatmeh.

<sup>4</sup> NdCS: The Popular Front for the Liberation of Palestine–General Command was created on April 24, 1968 from a split with the PFLP of Georges Habache at the instigation of Ahmed Jibril; this organization, which was particularly distinguished by military successes against the Israeli army during the Siege of Beirut in 1982, then by commando actions in particular in 1987 in Southern Lebanon against the encampment of the headquarters of a brigade of IDF infantry blamed Fatah for political interference in Lebanon. The headquarters is in Syria, as well as many Palestinians, including a majority of Christians and secular Palestinians federated by this organization, in one of the largest Palestinian camps in the Middle East, the Yarmouk district in Damascus (with colleges and universities, a residential lifestyle with the tolerance of alcohol, and public cafes)—a district now destroyed by the civil war and most of its inhabitants having once again taken refuge in Jordan or having returned to Lebanon. (Refugees from the other camp are mostly found in Turkey). This organization is today—and since the beginning—a stakeholder of the Syrian cause against the armed rebels who started the fighting in 2011, following a competition of various opportunities, both regional and international, against the backdrop of ethnic divisions and political repression, including the project of a Qatari gas pipeline to cross Syria to Europe, the issue of the status quo with Iran and support for Palestinian Hezbollah, the expression of a Syrian demand for the handover of the Golan by Israel, the military situation of Russia in Syria, and in any case an American project (and of the allied countries) of restructuring the Middle East according to two axes of majority beliefs, a Greater Middle East neighboring with a Greater Israel, inherited from the Bush years. (See the Liberation article of December 26, 2012, Clashes in the Palestinian Yarmouk Camp in Damascus). Currently the PFLP-CG maintains a military camp in Syria on the northeastern border of Lebanon, from where it inflicted a defeat in the rebel attack in April 2013, an action that was wrongly attributed in the Western Press to Hezbollah (as well as other actions in solidarity with the regime of Bashar-al-Assad), undoubtedly for tactical reasons of European support for the rebel camp which, moreover, from an authoritarian regime targets the Shiites to justify the war. It is also active, like the Lebanese Hezbollah, in the Beeka plain.

accompanies all the important acts in life. At the time, I was made to promise not to reveal the location of this secret base. And this scoop has earned me much jealousy from my colleagues, as well as scolding and criticism from the more moderate branch of *Fatah* and the PLO.<sup>5</sup>

**OH:** Did journalists, intrigued, wonder how a young woman, an almost unknown beginner, had managed to capture images of suicide commandos?

**JS:** I won't even start telling you all the problems I later had in France because of this film... When I applied for French nationality, I was treated to a lengthy questioning by the counter-intelligence services. I asked them why they did not go see the other French journalists who also met suicide commandos 5 or 6 months after me? I was just doing my job as a journalist, trying to do it as best I could. That's why I let the members of hardline Palestinians who were then united in the "Rejection Front" express themselves. This did not mean that I necessarily supported their positions. I was a journalist, and I gave the floor to everyone.

**OH:** What were the criticisms from PLO members?<sup>6</sup>

**JS:** The members of *Fatah* criticized me for taking the word of the hard wing of the resistance movement, in short, for portraying the Palestinian struggle in a bad light by showing its most radical and violent fringes. "Can't you see they are raising their hands and their gesture looks like a Nazi salute. In the West, we're still going to equate those who fight for a Palestinian state with anti-Semites or pro-Nazis, but you know that is not the case..." Were they giving a Nazi salute? I actually don't think so, in hindsight, but maybe there was a possible misunderstanding. In Lebanon where I grew up, a truly cosmopolitan country, open to multiple faiths, granting rights to religious minorities, there was no anti-Semitism in society. Following the various conflicts with the State of Israel and all the bombings, criticisms have been leveled against this country, criticisms often virulent given the extent of the

---

<sup>5</sup> Ibid., see note 2.

<sup>6</sup> Ibid., see note 2.

human and material damage, but I believe that it is important to differentiate the two and to recall the absence of an anti-Semitic tradition in Lebanon or in neighboring countries, whereas it was once very widespread in Europe and Russia. This is really something that I discovered in France—anti-Semitism –, and which was not part of my experience in Lebanon. Back to the film, in my later works I introduced and interviewed the leaders of other currents, starting with Yasser Arafat himself in 1973—he didn't give a lot of interviews at the time, it was therefore a big deal,—without forgetting the Palestinian population, the women, the inhabitants of the refugee camps in the south of Lebanon or at the gates of the capital. Was I trying to make up for it, by giving the floor to Yasser Arafat or Fatah, in documentaries? Again, just because I listened to what such and such a member of the “Rejection Front” had to say did not mean that I adopted their point of view. Suicide commandos were something new at the time, the practice unfortunately developed a lot in the Middle East and elsewhere thereafter. All these reprimands and discussions allowed me to gain artistic maturity and to always think about what I was filming: why and for what purpose do we make an image? What to show and present? Not for reasons of censorship, self-censorship, or propaganda. All this provoked in me a useful and necessary reflection on filmmaking, on the meaning of images and their reception.

## II

### At the heart of *Lebanon in turmoil*...

**Olivier Hadouchi:** After the start of the Lebanese war in 1975, did you return to the country and decide to focus on what is going on there?

**Jocelyne Saab:** Indeed, the war correspondents were then present in several places in Asia and the Middle East. Éric Rouleau, Ania Francos, Jean Lacouture, Lucien Bodard—and I can name many others. They'd all pass through Beirut in the 1970s, especially because the PLO headquarters was then in Lebanon; the conflict in Cyprus had just broken out and was still alive and because there was more freedom than in other Arab countries. With the war, press correspondents, photographers and reporters arrived in large numbers (Raymond Depardon, American John

Randal...). They inspired me, and I told myself that I had to understand what was happening in my country, because I very quickly had the intuition that the war would not be short-lived and that its consequences would be dramatic. However, I was already very politicized, sensitized by the 1969 protests in Lebanon, the “Black September”<sup>7</sup> that had unfolded in Jordan, the Vietnam War, the question of Palestine in general, and the division of Cyprus.

**OH:** What surprises me when I see *Lebanon in turmoil* again is the distance it expresses towards each of the protagonists. It is not dogmatic, although one feels that it arguably expresses more sympathy for the left than for the conservative right and the Phalangists. Where does this decline come from, at a time when the country is entering a war, against a background of radicalization of discourses and approaches?

**JS:** It is perhaps mainly thanks to my personal background (studies in Paris) and my partner on the film, the Swiss journalist Jörg Stocklin, that I was able to acquire a certain distance and benefit from a real perspective on my own country. A bizarre story, in some ways, without going into Jörg’s private life... Besides, even though he worked in Beirut, he still had an outside perspective, that of the foreigner who sometimes sees things that you do not pay attention to when you belong to such and such a society, when you operate within the country. Jörg was on the left, he supported the progressive camp in the conflict, but he always kept his critical mind, devoid of naivety. In short, he had a certain distance when he analyzed the situation and he managed to instill it in me. Perhaps I should also mention my

---

<sup>7</sup> NdCS: There are several namesakes for “Black September”, including the organization of Palestinian commandos which took action in 1971, responsible for the bloody hostage-taking of Israeli athletes during the Olympic Games in Munich in September 1972 (11 dead) . In Jocelyne Saab’s answer, it is not a question of the organization but of the preliminary massacre, the repressive war known as “the black September” carried out by the Hashemite army against the Palestinians in arms to drive them out of Jordan, which began on September 12, 1970, and killed thousands of people, mostly Palestinian civilians. Thus, with Yasser Arafat, the Palestinians who had taken refuge in Jordan retreated massively to Lebanon; War pressure followed from all sides then the bombardments of the Israelis allied with the Lebanese Phalangists, and finally it was the negotiated exile of the PLO to Greece (then to Tunisia), filmed by Jocelyne Saab, leaving the Palestinians unarmed under the Israeli occupation in the Sabra and Chatila camps, where a fortnight later the massacre took place which left an incalculable number of deaths, mainly civilians, at the hands of the Phalangists authorized by the guards. In this interview, Jocelyne Saab also evokes the repression against La Quarantaine camp. (See article Septembre noir in fr.wikipedia).

father who never ceased to keep a distance from events, and never succumbed to the ideological sirens of one side or another, nor preached the exclusion of the other. The Phalangist discourse had no hold on him; he had his own opinion, thought for himself and did not need anyone to tell him what to do, what to think.

**OH:** In the film, a great deal of attention is paid to social issues; it can actually be described as investigative work carried out in several parts of the country, several districts of the same city (Beirut, Tripoli). Even the former minister who sits in a feast-like meal with his wealthy friends, and jeweled women, seems aware of the risk of an explosion.

**JS:** The problem is that social issues were dissolved in sectarian disputes, which eventually took precedence over everything else. But it seemed to us, at the time, that the social issue was very important. In Egypt, when I shot *The City of the Dead*, I was also very sensitive to social issues, to this arrogant wealth that rubs shoulders with the crudest, the most unbearable poverty. It was the policy of savage openness and liberalization that brought globalization to Egypt and the economic crisis from which it still has not emerged.

**OH:** In *Lebanon in turmoil*, you also show the absurd character and the derisory side of these men too, with their great thunderous declarations.

**JS:** You will notice that I always use irony and distance from interviewees and political leaders. And I systematically show the derisory side, even totally ridiculous of this or that aspect, of this or that declaration emanating from this or that political leader. With this manner of moving towards an armed conflict in all heedlessness. In retrospect, we know that the conflict will have been very long and very hard for Lebanon and the Palestinians, and I find that the film shows the process of the war well, this way of going into combat without really worrying about the consequences, but the price to be paid will be very high indeed. But you will notice that in *Lebanon in turmoil*, everyone is showing off. Lebanon today is still like that. Everyone loves to show off, everyone struts, comes to show off their money. Why? In *Lebanon in turmoil*, you can already see it on screen and it's still

the same today, maybe even worse. In fact, they and other friends wanted to blow everything up, change the system profoundly and move towards true secularism. Today I am very much aware that a confessional system is a racist system, the equivalent of an apartheid regime.

**OH:** Unlike the other leaders, Kamal Jumblatt is filmed alone in his palace.

**JS:** At the time, I was asked: why do you film all political or religious leaders with their supporters, except him? Kamal Jumblatt had the stature of a modern and progressive leader. He was still the leader of the left. So, he meant something important to us, he was someone open too. He often went to India, stayed in Ashrams, and then came back... A great spirituality emanated from him, which gave us hope. We wondered: but who is this man who is going to reflect on the state of the world? He represented something really important. Having said that, he still had armed men in his house, a militia like all the others, but that was not the aspect that interested me. For other political leaders, I sometimes gave directions, choosing in what context I wanted to interview them and film them with their troops. For example, the leader of the Phalangists, Pierre Gemayel, I told him: "I want to film you at the meeting table, with your supporters. Since I was not really in the odor of sanctity with them and could not get permission, I brought in my father so that I could film them. Moreover, I found myself facing a series of problems when filming: a group of militia women questioned me bluntly, I was the target of threats and they tried to confiscate my camera and my filming equipment, after assaulting me and pulling my hair out.

**OH:** In the film, you give the floor to two other leaders of the left: Ghassan Fawaz and Fawwaz Traboulsi. Can you tell us about it?

**JS:** After having campaigned in a left movement (the CAOL)<sup>8</sup> as seen in the film, Fawwaz Traboulsi became a great political thinker<sup>9</sup> and is preparing a new essay on

---

<sup>8</sup> Communist Action Organization in Lebanon founded in 1969, member of the unitary Lebanese National Movement (LNM)—headed by Kamal Jumblatt, a prominent Druze leader of the Progressive Socialist Party (PSP).

<sup>9</sup> His doctoral thesis was posted on the Internet, it can be read at this address: [www.111101.net/Writ-](http://www.111101.net/Writ-)

the theme of violence and memory which I would like to discuss with him again soon. His concerns have aspects in common with mine. As for Ghassan Fawaz, he was a Communist at the time, we lived in the same neighborhood. In what was West Beirut, we lived in the first Independence Hill which was mixed, and its extension was called the Zarif neighborhood (literally “Zarif’s sand”). Then, as the situation evolved, always getting worse, with the absence of outcomes and real victories, the country became more and more unlivable. And around 1976-1977, they left. Ghassan became a publisher in France, he wrote two<sup>10</sup> remarkable novels in the late 1990s, which appeared in *Le Seuil*, and Fawwaz publishes essays and articles on political analysis. I didn’t have to travel a long way to film them, they lived very close to my parents’ house and I just had to cross a few streets. Besides, when I look back, I tell myself that when I went to film the fighters in the street, I was being reckless ... we were all reckless, unable to foresee where the violence could lead.

**OH:** As for Farouk Mokkadem, he is defined as libertarian, but it seems that he sees himself more as a sort of Lebanese “Che Guevara”.

**JS:** It’s funny that you find him likeable, but he really had a completely megalomaniacal side to him. Remember when he talks about the people rising against oppression in the castle... Don’t forget that ideologies traveled a lot in the 1960s. And in this small country, precisely because we were in a monster mess, we had the possibility of applying this or that ideology, but on a small piece of land. It was also valid for all the belligerents. For example, Fawwaz Traboulsi and his CAOL comrades<sup>11</sup> wielded authority over a few streets, over a very small area... In fact, they and other friends wanted to blow everything up. By that I mean blowing up the traditional system and replacing it with a secular and modern system. Me too, although unlike them, I never took up arms. Plus, in 1975, I myself believed that we were going to win, that the Lebanese left would win it and overthrow the conservative Christian right. Because this right of the Phalangist type, this “isolatio-

---

ings/Author/Fawwaz\_Traboulsi/. In addition, it has been translated into English and adapted under the title *A History of Modern Lebanon*.

<sup>10</sup> *Le Seuil* has published two novels by Ghassan Fawaz: *Les moi volatils des guerres perdues*, in 1996, and *Sous le soleil d’Occident*, in 1998.

<sup>11</sup> *Ibid.*, see note 8.



nist” right—as we said at the time—allied with Israel and nourished by a minority complex, dragged the country towards war and prevented it from moving towards modernity, and towards a system that is both socialist and genuinely democratic.

**OH:** Thinking of recent news, of the fact that the protests for change in Tunisia began with the self-immolation of a young street vendor in response to the confiscation of his wares, I remembered a streak of *Lebanon in turmoil*. The passage concerning Farouk Mokedem and the October 24 movement in Tripoli. When he says that the wares of street vendors in Tripoli had been confiscated by the power and adds this: “We went to see these gentlemen in power. We asked them why the wares of street vendors had been confiscated. . . They told us: to keep the beauty of the city center. We answered them: remove poverty for this, we were born poor, it is not our fault. We warned them: we are going to resort to arms. We took back the confiscated wares to give them back to the street vendors and we armed the street vendors who can continue their activity”. At the time, a rifle was sometimes used in various types of struggles, the situation has sometimes changed on this point. However, in *Lebanon in turmoil*, as in the country at the time, was there a democratization movement comparable to the one that is shaking the Arab world now, with a desire for change at the social level as well?

**JS:** In the Lebanon of the 1960s and 1970s, there was a deep yearning for social change, with a view to profound transformation. This movement was broken around 1976-77. But I follow all current events related to the Arab Spring, Tunisia, Egypt, Libya or Syria very closely... and I support the movement for change, but I am waiting to see who is pulling the strings and what are the interests at stake.

**OH:** Have you ever thought of shooting a 2011 version of *Lebanon in turmoil*?

**JS:** I would certainly be killed if I filmed the equivalent of *Lebanon in turmoil* today. At the time, the interveners delivered themselves with a certain innocence which is no longer the case today, where the situation seems even more opaque. Sadly, there are still a lot of guns in Lebanon, and I’m sure that at the first opportunity many people are ready to pull them out and use them. It is a country where

things are tense. It is the reverse side and the negative side of all this plurality: each one feels invested with a mission, the guarantor of his community that he must defend body and soul. This can take on terrifying proportions, and not only does it generate real social conservatism, but also people who believe they have a mission to act in complete freedom but demand the submission of others, of members of the community.. Thirty-five years later, unfortunately, I don't think the film has aged a bit.

**OH:** At the time *Lebanon in turmoil* was screened in Paris, with the short film *New Crusader in Orient*. But no television is willing to broadcast it?

**JS:** Given the privileged links between Lebanon and France, it is refused by French television, because it disturbs. It is certainly seen as too critical of the Christian and fascist right wing. On the other hand, it is broadcast on television channels all over the world.

**OH:** On the other hand, it interests a country, Algeria, which then tries to play a role on the world stage by campaigning for a new world order, more favorable to the interests of the South...

**JS:** In the mid-1970s, Algeria was very interested in what was happening in Lebanon, especially because the PLO was then headquartered in Beirut and the question of Palestine was at the center of concerns in the Arab world. And I remember that some top FLN leaders were starting to wonder if Algeria was going to experience some sort of civil war comparable to the one that was inflaming Lebanon. I was invited by Boudjema Karèche and Yazid Khodja to present my documentaries at the Cinémathèque d'Alger which was then a high place of world cinephilia, in front of a room filled with Algerian officials; I even believe that the President of the Republic, Houari Boumédiène, was also in the room. The Algerian Film Institute and Television bought several of my documentaries and I have interesting discussions with Algerian filmmakers like Farouk Beloufa who discovers Lebanon through my films. Shortly after, he will shoot *Nahla*, which many Algerian critics consider to be one of the best films of their filmography, giving a role to Lina

Tabbara, whom I filmed twice (in a report and in *Letter from Beirut*) . And I passed on many personal contacts to him on the spot. Farouk was fascinated by the freedom of movement and the proliferation of ideas and political parties. He worked on his screenplay with Rachid Boudjedra and he used my documentaries from *Lebanon in turmoil* to *Letter from Beirut* to learn about the Lebanese situation. Mind you, I am not saying at all that I am the originator of *Nahla*, just that the film sometimes dialogs with my work, on certain points. Otherwise, it's a film where Farouk reflects on a given situation, thinks about several aspects that go into it, these are his personal reflections. He was fascinated by the freedom of speech and movement in 70's Lebanon, by the multiplicity of political orientations. On the set of *Nahla*, I actually shot a BTS film, Farouk Beloufa must have the reels somewhere. What is interesting in retrospect is that the Algerian cinema office acquired my film *Beirut Never Again*, shot in 16mm. They decided to make it into 35mm and broadcast it to all cinemas across the country.

**OH:** In fact, did you realize quickly enough the failure of the left and the so-called progressive camp?

**JS:** When Kamal Joubblatt got killed in March 1977, we all understood that it was over. I left to make a film in Egypt, then in Western Sahara, the same year. But I continued to live in Lebanon, even though I was sometimes traveling elsewhere. When the Lebanese capital was besieged by the Israelis in 1982, I was there, with my camera. And I did not leave Lebanon until 1985, because it reached saturation point due to the violence. Since then, I return there very regularly.

**OH:** How did you work with Etel Adnan on *Beirut never again*? The poet also appears in *Letter from Beirut*, shot two years later, doesn't she?

**JS:** Etel is a talented poet and painter, she is also the author of a major text on the war in Lebanon, a novel called *Sitt-Marie Rose*.<sup>12</sup> I have read a lot of books on

---

<sup>12</sup> The author's first name, Etel Adnan, is sometimes spelled Ethel with an "h", sometimes without an "h", Etel. Published by Éditions des Femmes in 1978, her novel *Sitt Marie Rose* was recently reissued by Éditions Tamyras.

conflict, this is the best, I think, it is the fairest. Besides, I could take the characters one by one and put their real names on them, because of course she changed their names. The poetic texts of *Beirut Never Again* and *Letter from Beirut* were written in one go, she told me recently. She viewed the edited images only once before starting to write. As I recently asked her to come back to all this, I prefer to let her speak. “I liked these images that come from instinct, I associated with them a poetic text that had the same source. You were the first to take to the streets, record these images without anyone asking you. You knew you had to do it, and you did it; you did not hesitate for a second. I could only follow you. For my part, I had understood by instinct everything you were showing. I was very sensitive to the children who understood before us that nothing and no one would be the same as before, that a period had just ended and that they would never be the same again. It was so strong that I could only pay tribute to their lucidity”.

**OH:** And, a little earlier, you had just shot another documentary, called *Children of War*...

**JS:** After *Lebanon in Turmoil*, I had a camera and a car, I had my house. It's true that I didn't have money problems, without having a lot. And so, I tell my cameraman: come on, let's go! Because I had spent the night chatting with journalists returning from *La Quarantaine* (the refugee camp that had just been taken by the Phalangists), and I had seen the end of the massacre. Plus, I had even learned that a friend of mine, surely influenced by those around her, had fun filming it on the killer side. Then she suffered a lot for other reasons. When the settlement was stormed, many adults were shot in cold blood, and once the refugee camp was conquered, the assailants were pouring champagne near the corpses. Children survived. When they went out at night, I had neither a lamp nor anything, but I followed the children's path, to find out where they were going because they could no longer reach *La Quarantaine* which had just been razed to the ground and their parents had been executed. I saw that they went to the chalets on the chic beaches of the city, Saint Simon, Saint Michel, which became settlements that still exist today. So, I bought some paper, some colored pencils, and I went to meet them, the next day. Time to call my TV cameraman, Hassan, who works with me. I told them: I'm coming to film you on Sunday, you'll show me your childhood games.

And they play war, on the beach, but it quickly becomes very violent, so much so that I have to tell them to stop playing and I have to bring two of them to the hospital, to be stitched up, because they were injured. Then we went back. And this is where I have the strongest moment. They were a little sheepish, as three of their own had been injured, but it was as if they were pulling out the surrounding violence that they had received and accumulated within them, remember that they were emerging from a massacre. I found them between the chalets arranged like a small chic village and I suggested that they continue to shoot. And there, the children injured and traumatized by what had just happened break free and mimic the massacre. And I film it. I carefully put away my boxes, take the first plane to Paris and go to the television. Back then we used to do this: either we'd develop on the sly TV through people who were our buddies, or we followed the traditional procedure, which I did this time. This time I knew it was tough. I go to my editor (Jean-Marie Cavada) and I tell him: "Develop the 16mm film, look at the images, and if you like them, I'll edit the film". They develop them but can't get over it and give me an editor who works in TV style. And as we go along, reporters walk by the editing room and ask me if I have portrayed the children. How could I have done that? So, the film was edited, and at the time we didn't have a say in the editing, I was asked to add a text, which I did. Then I made a name for myself, and for *Beirut never again*, I had the freedom to make the film entirely as I wanted. 30 years later, I reused the images of the children of war for my installation in Singapore. The film has been around the world, it is shown in many festivals, wins awards, even UNICEF broadcast it, NBC bought it from me a year later... For my installation, I reassembled the film in order to project it on three screens, speeding up certain passages so that the viewer finds himself immersed in the war itself. Once again, it was all about the approach. Actually, this is the major question of a documentary: how to approach people.

**OH:** In fact, from 1975, you live the war on a daily basis.

**JS:** While filming my documentary *The Rejection Front* on the first suicide commandos, I met young people between 15 and 17 years old, who wish to offer their lives for the cause of their people. Deprived of everything, without a home,

without dreams or plans for the future except to live their whole life in a tent, they find meaning in their commitment. I had spent the evening with them in underground bases carved out of the rock. I had seen and heard them singing, dancing and swaying. The revolution borrowed its songs from folklore. After the ceremony, some young volunteers came up to me, and one of them asked if I could give him my Ray Ban glasses. I said, “It’s a birthday gift, I can’t give it to you,” a little ashamed of my lack of generosity. Three years later, I’m shooting *Beirut never again*. While I was going down every morning between 6 a.m. and 10 a.m., when the fights waned... I met a fighter wearing a pair of Ray Bans. He calls me by my first name and tells me that he and his group had a day off in Beirut after taking the oath. While in the capital, he got hold of a pair of Ray Bans. Then he was to participate in a special operation with his group, but one of them failed and the plan did not materialize. The encounter was surreal. Two days later, I came back to the same place and looked for the fighter with the Ray Ban on the same barricade: his comrades told me that a shell had blown his head off. It is an example of everyday life during the war.

### III

#### *Sahara is Not For Sale*

**Olivier Hadouchi:** In 1977, you surveyed a new conflict zone for *Sahara Is Not For Sale*. Spain has withdrawn from its former colony located between Mauritania and Morocco. Morocco considers Western Sahara to be an integral part of the country, while a movement (the Polisario Front) supported by Algeria, claims the independence of the territory and asserts that the Sahrawis are not Moroccans.

**Jocelyne Saab:** Several critics of the time highlighted the film’s concern for objectivity, and it was screened at the UN during a session dedicated to the issue. Honestly, I did not seek to subscribe to the thesis of the Algerians or the Moroccans on Western Sahara. Funny or more astonishing thing is that the two countries indirectly participated in funding this documentary. Both criticized me. Some Algerians did not like my showing archive footage containing a statement by their President Houari Boumédiène. However, I had simply captured these images,

and it seemed normal to me to show them because the Algerians were involved in the conflict and supported the Polisario Front. On the other hand, Morocco regretted it for I did not agree to its point of view on the question... Basically, I felt above all favorable to the Sahrawis, the inhabitants of the desert; I have I always been fascinated by the desert. I made the film for them and not for the account of such or such State.

#### IV

#### The experience of assistant director for *Circle of Deceit*

**Olivier Hadouchi:** You were assistant director on Volker Schlöndorff's *Circle of Deceit*. Was it an interesting experience?

**Jocelyne Saab:** The film has received a lot of criticism. I have to say that I have mixed feelings about it. But coming into contact with a fictional film crew, made up of a lot of people, I learned a lot. The funny thing is that in a television show called "*Filmer la guerre*" (with a set bringing together Raymond Depardon, Volker Schlöndorff, Roger Pic, Michel Honorin, Jonathan Randal, Freddie Eytan, Samuel Fuller, and myself), I was asked if my documentaries were more interesting and closer to reality than Volker's film, *Circle of Deceit*. At the time, I had no distance and felt that it was not for me to answer that.

**OH:** They are, without a doubt, much more relevant. Armed with your experience as a reporter, didn't you try to intervene more on the set of *Circle of Deceit*, to correct the situation?

**JS:** Volker Schlöndorff was at the height of his fame at the time, winning the Golden Palm for *Le Tambour* in 1979. And I was a young director with no experience in fiction. And in 1980, he was filming *Circle of Deceit* in Beirut. He opted for a classic scheme and undoubtedly got lost in the hangman-victim theme, and in a conflict whose complexity he probably did not manage to perceive, because he initially had a vision quite inspired by Camus. Today, it is still an important testimony to the war. After all, isn't coming to Beirut in times of war in itself an act of resistance against what is called "The War"?

## V

From the siege of Beirut to the *Ship of Exile*...

**Olivier Hadouchi:** *Beirut My City* is an important film for you, isn't it?

**Jocelyne Saab:** I consider this the most important of my films, the one that is most important to me. In 1982, my house was burned down. It was a big deal. It was a very old house. 150 years of history go up in flames and disappear. All of this is suddenly shattered. The family home erased from the map, the city, became a heap of ruins.

**OH:** Did the war hit your own family once again at this point?

**J. S.:** Completely. I'll cover this in a film afterwards, but only six months later because I needed to have a minimum of perspective to be able to do it. They then tell me: "Why are you offering the images of your burnt house to a competing television station?" (It was FR3). They only saw a question of competition, and I had to digest that first.

**OH:** In *Beirut My City*, certain scenes reminded me of the terrible images of the bombings of Madrid or Barcelona during the Spanish Civil War. Bombings that affected civilians and spared no one, not even children. The scene with the emaciated children is really very hard, it seems like total desolation...

**JS:** During the siege of Beirut, we knew that no one was able to reach a school for disabled children located near the Sabra and Shatila camps. The city was constantly bombarded by the Israeli occupation army. We talked about it to each other every day and we wondered if the children were still alive. The area they were in was inaccessible and it took the Red Cross several days to secure a safe corridor and a stop to the shelling to gain access to this children's school. It was one of our daily concerns, and it meant a lot to us because we said to each other: "If the children are alive, we too will continue to be" and that gave us strength. When the news of the evacuation of the children broke, it was as if we had won. When I learned that they were going to be transferred to a school, very close to my family house



which had been burnt down—and which we see at the beginning of the film—I returned there with my camera, even though the area was still dangerous. They were transferred by ambulance to the Armenian school in Homenetmen. We risked our lives every day during the siege of Beirut because the city was bombarded non-stop. It was strange, but this risk of death from the sky was almost something abstract for us. In fact, we saw it then as a danger to be faced. The skinny (and disabled) children I filmed were like images of death approaching us, me. At the same time, capturing this image was for me like killing or taming death. To make it a witness image, to save me from my own eventual death. Besides, I knew that with my job as a war reporter, I could be killed. Yet when I was filming and had my eye hidden by the camera, I always thought I was invincible.

**OH:** What was your daily life like, under the bombs during the 1982 siege, when you filmed *Beirut, My City*?

**JS:** It was about going out and filming, testifying, as soon as the planes have passed. Buy boxes of Picon cheese (like *La Vache qui rit*), find gasoline and water. Sometimes going to dinner in the 2 or 3 restaurants that remained open, just to give the impression that we continued to lead a “normal” life. Saving people, filming, finding something to hold on to, going to the news, making sure the others are still alive. I had my car; I drove by the Palestinian HQ every day to keep abreast of the situation. In the city, there were hardly anymore but poor people who barely had enough to eat. As for our group: we were about fifty artists and intellectuals at most. When one of us died, half of our group left.

**OH:** What exactly happened?

**JS:** One of us was murdered. We were leaving a restaurant and a car made a fishtail, men got out and our friend was killed by a machine gun burst at point blank range. He was distributing water to the entire besieged city.

**OH:** Despite the incessant bombardments caused by the siege, were you going out anyway?

**JS:** We went out at night, we were crazy, we went to one of the two or three restaurants that remained open or to the Hotel Commodore, where the journalists were. During the day I was riding a moped and had my car. The Palestinians of the resistance were making arrangements so that we could work and do our work as journalists, as witnesses. They knew who was who, and they found us gasoline so we could get around. I went to get gas every day. We changed houses 4 times during the siege. The Israeli army wanted to assassinate Arafat, and they didn't take any caution, they'd destroy entire buildings thinking they could get to him. Often there were dozens of dead and wounded, but no trace of the PLO leader. Once, this building was destroyed by a bombardment, very close to ours.

**OH:** Is this a special time for you and your friends?

**JS:** Imagine that if you ask those who experienced the siege... They will all tell you that this is the happiest time of their lives. As crazy as it sounds, it really is the happiest time of my life, of our life. Because at that time, your reason for living is multiplied to the power of 1000, because you have chosen to be there, on the spot, you believe you are defending a cause. Like artists and intellectuals such as Capra and Hemingway during the Spanish Civil War. It was an act of resistance. By what right do you come to occupy Beirut and Lebanon? This is the question we were asking the whole world. By being present there, we testify and we are with those who are attacked and bombed. Everything is strong, intense. It is an exceptional moment, while being destructive. After that you are no longer afraid of anything. You have come so far that you acquire wisdom. And as soon as I find myself in front of a film or a work that evokes war without sincerity, I immediately get indignant: the truth is not there. So, you blame yourself for being like that. Me, it's authentic! When you have gone that far, with such sincerity, you need to find great standards in artistic or journalistic productions.

**OH:** Then, you immortalize the departure of Yasser Arafat and the PLO fighters with *The Ship of Exile*. They leave Beirut and head for a place and a future which then seem very uncertain...

**JS:** When I shoot these images, I really have the feeling of living a historic moment. I didn't want to leave town and hesitated before getting on the ship. Besides, did those who provided the ship that was to take Arafat and his troops voluntarily choose a ship named "Atlantis"? The name of the ship is the focus of the shoot. And now this film is part of the history of the Palestinians, I gave them a copy, it is dedicated to them.

**OH:** I imagine a lot of reporters or documentary filmmakers would have liked to be on that ship to capture that moment, but you were the only filmmaker allowed to do so.

**JS:** A few months ago, I ran into Elias Sanbar in Beirut, he was signing his *Dictionnaire amoureux de la Palestine*, and then we had dinner together, in the company of other friends. And when I reminded him that I still didn't know who gave the clearance for me to get on the ship, he replied: "Oh well... Really, you still don't know" (as if to mean: it was Arafat, of course). My house had burned down when the siege began, but I had not left the country.

## VI

### *A suspended life...*

**Olivier Hadouchi:** How was the filming of *A Suspended Life*?

**Jocelyne Saab:** At the start, an Egyptian actor was supposed to play the main character—who will ultimately be played by Jacques Weber—but he lets go of me, because he doesn't want to shoot in Beirut in a natural setting. And he is especially afraid of the war in Lebanon because it is not over yet. It was my producer who suggested Jacques Weber to me, and Sélim Nessib wrote a nice article in *Libé* about the shooting of the film.

**OH:** In the film, he speaks Arabic. Wasn't he dubbed?

**JS:** No, it's his voice that we hear in the film. He took a lot of conversation lessons, with excellent teachers and I have to say I'm very happy with the results. He

expresses himself phonetically, but it works very well. Besides, he told me that speaking in a language he didn't know helped him to have a certain distance and allowed him to better build his character. As for me, I had never done fiction and I must say I was quite intimidated.

**OH:** In *A Suspended Life*, Juliet Berto plays a supporting role, she was already ill, I believe. Did you choose her?

**JS:** My producer had suggested another actress for the role, but I didn't feel her, and I wanted Juliet Berto. She had liver cancer, was in terrible shape. I thought to myself: she has to go to Beirut, maybe in contact with all this nonsense, all this war-related chaos, she will recover and be saved. Her illness was absurd too, she wasn't very old... And that's what happened, I feel like this shoot did her some good. She was going through this chaos very well and I have the impression that she recovered for a while, even though she was regularly taking gallons of water and medication. I feel you want to know why Juliet Berto. For me, she was a great actress, and especially the image of the liberated, modern woman, perhaps unconsciously I was projecting the image of who I am or what I wanted to be.

**OH:** The young girl who plays the role of the young refugee who falls in love with the character of painter played by Jacques Weber: was she originally an actress?

**JS:** Actually, she was not a professional actress. I chose her because after auditioning her and after a few tries, I felt she had acting potential. As the film progressed, she really fell in love with the lead actor, Jacques Weber, her partner in the film. She was getting really jealous of his real wife and Juliet Berto. He had brought about this in order to make the relationship more believable on screen.

**OH:** Did the shooting, against the backdrop of the war, go well?

**JS:** At first it started with a big scare because my main actor almost got attacked. We were in streets parallel to Hamra Street, and fighters followed us. When the militiamen saw this tall gray-haired guy, who looked like a foreigner, they immediately thought he was a foreign spy (Israeli or European). They took up positions

in front of us and started aiming at him with their submachine guns. I stood between them and him, and I shouted: “You have no shame! I’m your mother, are you going to kill your mother? As soon as we tell them about their mother, these militiamen lose their means. They realized they were making a mistake and let him go. Suddenly, I was afraid that he would refuse to continue and take the first plane back to Paris, but he considered that I had saved his life, and agreed to continue, to carry the project to the end. His wife, Christine, summed up the situation well by saying that the shooting had started very strong!

## VII

### Face(s) of Egypt, the City of the Dead in *Dunia*...

**Olivier Hadouchi:** With your films, you often interact with Egypt. You could even speak of a long relationship that spans from the 1970s to the present day.

**Jocelyne Saab:** In the 1960s and 1970s, Egypt was at the center of the Arab world. In 1973, I covered the October War. As a result, I got to know several members of the Egyptian left and kept in touch afterwards. Initially, I was interested in nationalist sentiment, in thinking about the nation, and I dialog with men such as Mohamed Sid Ahmed who have real political thought. And he gave me his point of view on anti-imperialism, the will of the Egyptian people to live free without outside interference, with their natural resources. In 1967, I myself experienced the feeling of humiliation of Arabs listening to the radio. Photographs published in Paris Match showing the shoes of Egyptian soldiers abandoned in the Sinai desert. But at least when Nasser lost the 1967 war in a matter of days, he announced to his people his desire to resign. But it was the people who asked him to stay. Crowds begged him to stay in his place.

**OH** And you shoot *Egypt, the City of the Dead* in 1977.

**JS:** I still wonder today how I was able to combine surrealism and social reality in this film. The great poet Ahmed Fouad Negm was then in prison, because his protest texts had displeased the regime and at the time, you were put in prison for

a yes or a no. So, I followed his mate Azzam under the prison windows to retrieve the poems he threw through the bars of his cell. Sheikh Imam sang his poems to revolutionary students who gathered in the city of the dead. It was exhilarating. We still believed that we could change the world. I had discovered Egypt in 1970 with Gamal Abdel Nasser. At that time, mini skirts rubbed shoulders with galabieh in the streets of Cairo. And like I told you before, I had met the Egyptian left and we really hit it off. I knew everyone, the leaders, the artists, but also the Egyptian people whom I adore. My close look to people comes from there. I have always tried to find in life the characters of the novels of Naguib Mahfouz and Ihsan Addis Koudous... They have taught us so much. And I made several other films about Egypt, almost ten years later. *The Architect of Luxor*, a documentary on the Copts, then on dance... The “Taxi” show on FR3 gave me carte blanche to shoot a film on Alexandria, with the sole instruction to engage in a dialog with Lawrence Durrell’s gaze in *Justine*, *Clea* and *Balthazar*.

**OH:** How did the Egyptian regime react?

**JS:** Following *Egypt*, *City of the Dead*, I was banned from staying in the country for 7 years, because I denounced the excesses of the policy of openness like all the press of the time. In addition, I reported on the impoverishment of the population, by critically exposing the so-called openness policy, which was in fact the establishment of a savage economic liberalism, against a background of corruption, repression and setbacks in various fields. It will therefore have earned me 7 years of ban on stay in Egypt. But as soon as I could, I went back. Besides, I did not understand one of the reasons for this ban (besides the political side) until years later; I had touched on a taboo subject: the city of the dead is considered a sacred place for the Egyptians, many religious figures of Islam are buried there (including relatives of the prophet) and I did not know it when I shot the film.

**OH:** And you have also met and known filmmakers such as Tewfik Saleh, Shadi Abdel Salam or Youssef Chahine, during your various stays in Egypt.

**JS:** Chahine has always managed to find funding for his films, he was a nice person who even gave me some advice. Tewfik Saleh had been very noticed for his film *The Dupes*.<sup>13</sup> Then, he was attracted by a project likely to bring him a large sum... and he shot a hagiographic portrait of Saddam Hussein in the 1970s. As a result, he was later marginalized as a filmmaker in Egypt, but he could still teach at university. It's a shame he hasn't made more films because he's such a talented person. When I consulted him for *Dunia*, he kindly told me to be careful, because meeting him and working with him could get me in trouble, especially since I had chosen to broach a subject very delicate for the Egyptians. Shadi Abdel Salam is the author of an internationally recognized masterpiece, *The Night of Counting the Years*. He had a real presence and he was a very rich person in human terms, with real elegance. I regularly went to Luxor to visit my friend, earthen architect Olivier Sednaoui, nicknamed Zeitoun (olive in Arabic), which was the subject of one of my short documentaries. And I regularly ran into Shadi Abdel Salam on the train that took me to Upper Egypt. He was working at the Cairo Museum on the restoration of Tutankhamun's chair, and he has dedicated a film to this subject. Shadi had very beautiful hands, he placed them on the table like a pharaoh. One day, to explain to Gérard Brach—my screenwriter for *A Suspended Life*—the notion of time in the East, I decided to introduce him to Shadi Abdel Salam. Visiting Shadi saved me a lot of talk. Gérard Brach then told me: “I didn't think that in my life, I would one day meet a pharaoh”.

**OH:** So *The architect of Luxor* was a friend of yours?

**JS:** Olivier Sednaoui had built a superb mud house. This house represented a whole philosophy of life. A look at the world. The downtime necessary to recharge your batteries and tell yourself that you will remain authentic and true. I think it comes out well in the film. He's a friend, but what interested me also and could give rise to a film, in my opinion, was his approach to the world, his way of combining “the East” and “the West”, in particular through low-cost earthen construction projects.

---

<sup>13</sup> It is an adaptation of a short story by Ghassan Kanafani, writer and spokesperson for the PFLP, who will be assassinated in Beirut in an attack perpetrated by the Israeli services.

**OH:** With the international context we know, the alleged opposition between East and West often reduced to two-way clichés, you have offered a sort of alternative to all of this, in several of your films. And in *The Architect of Luxor*, I quote his words: “East and West appear to be two opposing poles. (...)” says Olivier Sednaoui. Before adding his desire to reconcile the two elements, “not to be on one side or the other, but to experience both at the same time”.

**JS:** Remember that in the post 68 context in Lebanon we were listening to Léo Ferré, Joan Baez and Bob Dylan. A wind of freedom seemed to be blowing in the Middle East... In my recent work, I play with representations of the East and the West. But you will notice that this question was already present in my first films.

**OH:** In 2005, *Dunia* hit the screens after several twists and turns: intimidation attempts and even death threats.

**JS:** Yes, the project took a long time to start and I was under a lot of pressure but I held on.

**OH:** When you receive death threats, you continue filming without taking the first plane to leave the country...

**JS:** I was determined to complete my project and I did. The first death threat I received in 1975 came from the Lebanese Phalangists and despite everything I continued to do my work as a filmmaker.

**OH:** Can you tell us about your work on acting in *Dunia*?

**JS:** When I showed them the film, the actors said to me: “You direct us like Khawagates” (which means Westerners). In my direction of actors, I sought a certain accuracy in the tone and in the acting, avoiding at all costs that excessive play that one finds in many Egyptian productions. At the same time, I also wanted to pay tribute to the energy of these women, and not betray the Egyptian culture, because standards and criteria of beauty, for example, may vary from country to



country. So, the women you see in *Dunia*, dressed in bright, garish colors, you could tell they look like popular Fellini-style figures, but actually I wanted to show them off. Imagine that I put them in an 18th century living room in a superb, abandoned house. It was an ancient palace that once belonged to the family of the filmmaker who shot *Beggars and Noblemen*, Asma El Bakri, and I chose a period Egyptian wallpaper, blue white and gold. On the other hand, in the East, we appreciate curvy women, beauty standards are not the same, and they do not realize that their way of dressing could be considered vulgar elsewhere. They feel like they are in the norm. For the dance scenes, I worked with a very talented dance teacher, who kind of plays his own role in the film: Walid Aouni. He is in charge of the contemporary dance troupe at the Cairo Opera, he is a former student of Maurice Béjart. As for Mohamed Mounir,<sup>14</sup> he is a super star in Egypt. Otherwise, to convince the lead actress (Hanan Turk) to play the role, I had to be patient and put a lot of conviction into convincing her. She is a really professional actress, at the same time very intuitive. I was very disappointed when she sided with the fundamentalists and did not defend the film afterwards.

**OH:** These colorful female characters and the use of bright red sometimes reminded me of Almodovar's work. Perhaps also a Mediterranean sensibility in a way... Afterwards, you have each your own universe.

**JS:** It's funny that you make this connection. You are not the first person to do this. Do you think of *High Heels*, for example, the work on red and affect? You know, I worked on the color scheme a lot with my cameraman. Red is very important, very meaningful. And *Dunia* is generally very well received, very well understood by the Spanish spectators. I realize this every time I attend a screening of the film in Spain.

**OH:** The bust of Nasser in the office of the character of professor (played by Mohamed Mounir)?

---

<sup>14</sup> Mohamed Mounir also appears in *Le Destin* by Youssef Chahine, where he sings several songs. In *Dunia*, this very popular singer is very credible as a progressive intellectual, professor specializing in literature and poetry.

**JS:** This is absolutely no coincidence; it can be found in the library scene. In Egypt, you find several strata, several styles and different eras, you just have to search, dig a little, everything is there. In this same library, there was also a bust of Mohamed Ali. As if the whole history of the country was in the library.

**OH:** What were the reactions of the public?

**JS:** Some Western viewers have questioned and wondered why we were not witnessing an excision scene from the start of the film. It's simply because it's not the subject of my film! Yes, excision is not the main subject of my film, and many other aspects are covered in *Dunia*.

**OH:** *Dunia* is also a story of initiation and a quest, a desire for liberation? Excision has a symbolic part; does it represent the mutilation of people?

**JS:** Everyone is free to interpret, I do not want to freeze the reception and prefer to give free rein to the feelings, imagination and perception of each viewer. The theme of access to pleasure. For Sufis, pleasure is a small death and therefore it is the most personal thing in every being. It was for me a way of speaking of the individual as such, of the "I" before "we".

## VIII

### *Fécondation in Video*

**Olivier Hadouchi:** In your work, we can sense an interest in singing about life, survival itself, in the midst of war and chaos. In its own way, your documentary *Fécondation in Video* is also concerned with the question of life. Was it a commissioned film or did it on the contrary respond to a personal concern?

**Jocelyne Saab:** *Fécondation in Video* is far from being a commissioned film. This is a very private initiative that dates back to a time when the effects of war on my body were slowly being felt. I spent my time going back and forth between my home and the hospital. Besides, the doctor found me very distressed. I didn't

want to go home. He then suggested that I check out the newly created “in-video fertilization” service in case that gave me any ideas. Then I worked on my own with the hospital. The adventure lasted 6 months, not counting the time spent finding medical sponsors. The France 2 channel entered the production of the documentary at the time of editing, thanks to Roland Paringaux and MK2/Le Monde. And I made a really personal film for the occasion, an award-winning film that reached a large audience when it aired on television. It was a very personal project, which no doubt gave me a lot of energy to continue.

## IX

### *The Lady of Saigon*

**Olivier Hadouchi:** I realize that we have not mentioned another important film in your journey from 1997: *The Lady of Saigon*, in which you will film a former Vietnamese communist leader from the bourgeoisie, providing medical assistance to the poor or to inhabitants of isolated corners after the war. Who was this - grand - lady of Saigon?

**Jocelyne Saab:** This woman, Madame Hoa, was a doctor and she was doing tremendous humanitarian work in her country. She came from a well-educated upper-middle-class family of Chinese origin, but she had supported the communist liberation movement and still spent 7 years in the bush with her husband. After assuming high office during the Vietnam War, she had been Minister of Health of the Provisional South Vietnamese Government, she then decided to remain independent and distanced herself from power to devote herself to treating the population, by going to care for low-income families in remote and inaccessible areas of the country.

**OH:** This woman has a presence, a very strong personality, we feel that she is a very active woman with great tenacity.

**JS:** She stayed in her country, to treat and educate the populations, to participate in the reconstruction and that really blew me away. Me, I go and I come. Some would

say that she was bossy, ran her clinics very energetically while being very directive. You have flaws, I have flaws, each one their own, it's human complexity. She impressed me and brought me a lot at this time in my life. I even believe she saved me.

**OH:** Were you watched by the Vietnamese authorities while shooting the film?

**JS:** Madame Hoa (“the lady of Saigon”) and her husband were under constant surveillance by the regime, and we brought the reels of the film back to France by smuggling them out of the country.

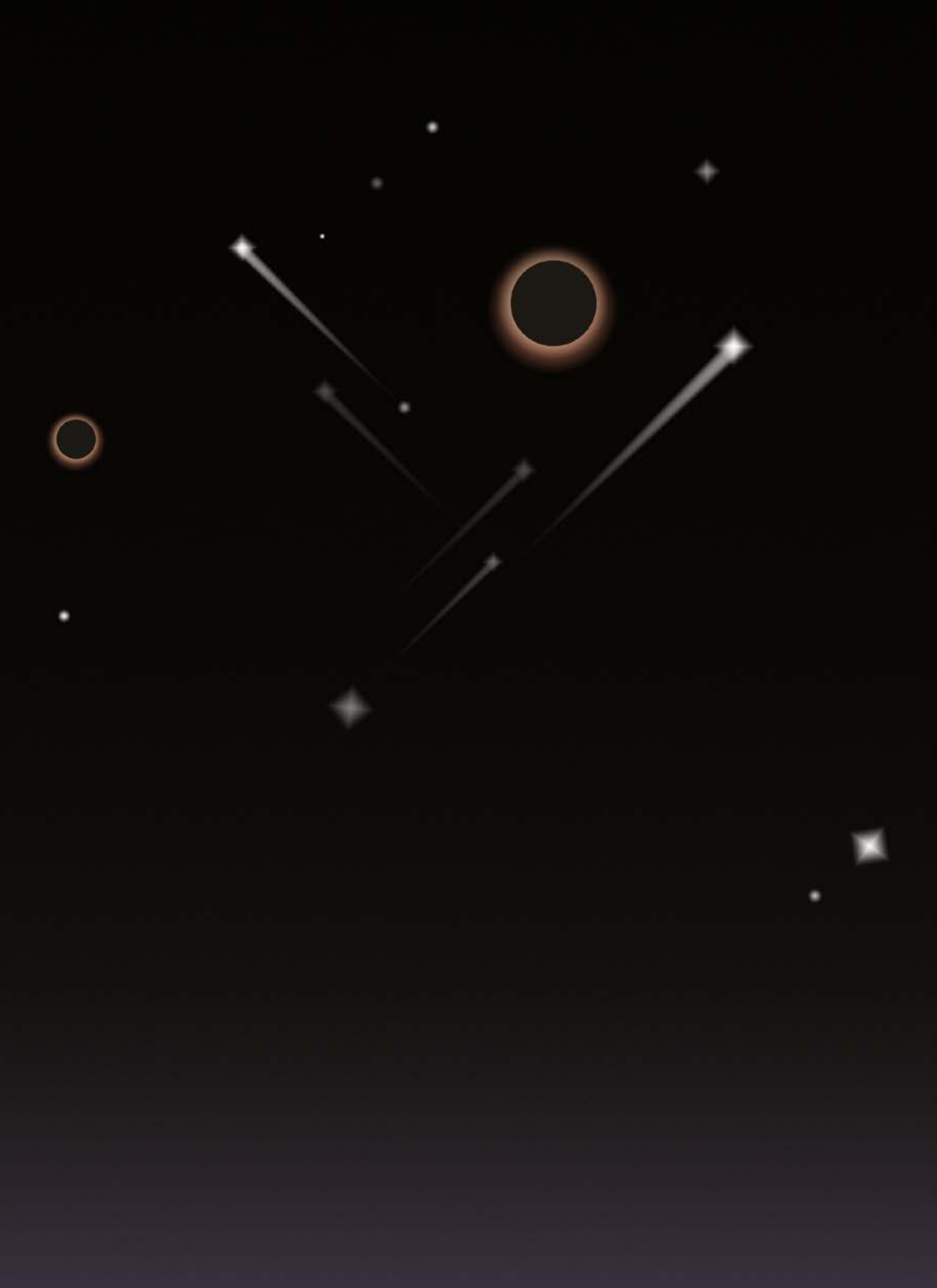
**OH:** Behind this film, there would be almost another film...

**JS:** This is the case with a lot of my films. Behind almost every one of them is another film. For *Dunia*, we could even write a book about the film and everything that surrounded it. I would love so much for someone to do it.

**OH:** I know that you are following world news closely, affecting the Middle East, the wars in Iraq and Afghanistan, as well as the movements for change that have developed in several Arab countries. Does the “Arab Spring” inspire you?

**JS:** My experience as a filmmaker and journalist-reporter, my experience of the war in Lebanon and other conflicts, leads me to say that Iraq and Afghanistan are not at the end of their sentence... The conflicts will undoubtedly last a long time, they will have a lot of consequences on the countries in question. When you start a war, you don't always have control over the course and outcome of events and that can go on for a long time. A gear starts up, how far will it go? As for the Arab Spring, I support the movement, and I hope it will produce good results in all Arab countries that need real change, democratically and socially. But I also know that this is a very long journey, which must take place over the long term. And I am against outside interventions and military expeditions that are never in the interest of the people. How to be truly democrats? It will not happen overnight. Even in Lebanon, we are just tribes in ties for men and in thongs for women.







**ATIVIDADES FORMATIVAS**  
***TRAINING ACTIVITIES***

**MASTER CLASS**

**MESAS REDONDAS**

***ROUNDTABLES***

**DEBATES**





## MASTER CLASS

### O FUTURO ANTERIOR

*The Future Anterior*

*com Larissa Sansour*

*with Larissa Sansour*

22/05/2021 às 13h

Duração: 02 horas

05/22/2021 at 1 p.m. (GMT-3 Brazilian Time)

Length: 2 hours



Larissa Sansour trabalha principalmente com cinema e também produz instalações, fotografias e esculturas. O que é central em seu trabalho é a dialética entre mito e narrativa histórica. Nascida em Jerusalém Oriental, Palestina, seu trabalho recente utiliza a ficção científica para endereçar questões sociais e políticas, lidando com memória, traumas herdados, estruturas de poder e estados-nação.

Na aula, ela lidará com o uso de tropos da ficção científica em um contexto artístico e a mudança de significados que se resulta. Sansour apresentará excertos de filmes assim como imagens de seu trabalho cobrindo mais de uma década de sua prática artística. A discussão irá girar em torno das ideias por trás do enquadramento do discurso político na ficção especulativa e a retro temporalidade inadvertida que essa proximidade gera.

Larissa Sansour works mainly with film, besides installations, photos, and sculptures. Central to her work is the dialectics between myth and historical narrative. Born in East Jerusalem, Palestine, her recent work uses science fiction to address social and political issues while dealing with memory, inherited traumas, power structures and nation-states.

The talk will bring the use of sci-fi tropes in an art context and the shifting of meaning resulting from that. Sansour will show excerpts of films and images of her work covering more than a decade of her art practice. The discussion will revolve around the ideas behind framing political discourse in speculative fiction and the inadvertent retro temporality this proximity generates.

## MESAS REDONDAS

ROUNDTABLES

### PALESTINIDADES: CORPO E TERRITÓRIO

Palestinianess: Body and Territory

**Convidadas:** Mahasen Nasser-Eldin (cineasta); Riham Isaac (artista performática e professora); Dina Matar (professora e pesquisadora).

**Mediação:** Daniele Regina Abilas e Fernando Resende (PPGCOM - UFF)

**Guests:** Mahasen Nasser-Eldin (filmmaker); Riham Isaac (performance artist and professor); Dina Matar (professor and researcher).

**Moderators:** Daniele Regina Abilas e Fernando Resende (PPGCOM - UFF)

28/05/2021 às 14hs

Duração: 1h30

05/28/2021 at 2 p.m.(GMT-3 Brazilian Time)

Length: 1h30

A Palestina é um território e uma experiência que atravessa corpos. Ela é composta de memórias vividas, sentidas, contadas e recontadas por gerações que se amontoam e transitam por espaços limítrofes, múltiplos e disputados. Na Palestina histórica e na *al-shatat*, a diáspora, as experiências vividas e narradas revelam identidades multi-geográficas (Tawil-Souri) que, em constante urdidura, se tecem no sobrepor de gerações. Os filmes e documentários contemplados nessa Mostra revelam subjetividades e experiências diversas e nos convidam a adentrar câmaras escuras de sensações e imaginações, substâncias reais que revelam formas (im)possíveis de vida. A Palestina produz distintos regimes de subjetividades, gera protagonismos e ideais muitas vezes contraditórios, projetos de vida que sustentam o território palestino como solo comum. Assim, esta mesa tem como objetivo provocar, a partir de uma perspectiva histórica, uma reflexão sobre os engendramentos criados pela experiência subjetiva do conflito no território palestino, tendo como foco o corpo

feminino. Mais do que buscar definir a identidade palestina, o intuito é colocar em questão as formas distintas de experimentar os “modos de ser palestina”, levando em conta a trágica experiência do conflito. Dessa forma, buscamos compor quadros que revelam palestinidades, formas de habitar e de se perceber como mulheres sujeitas de uma história que, muitas vezes, insiste em apagá-las e confiná-las, a partir de uma lógica de silenciamento, restrição e condensamento de suas experiências.

Palestine is a territory and an experience that permeates bodies. It is composed of lived memories, which are felt, told and retold by generations that pile up and transit through bordered, multiple, and disputed spaces. In historical Palestine and *al-shatat*, the diaspora, the lived and narrated experiences reveal multi-geographic identities (Tawil-Souri) that, in constant dispute, weave together overlapping generations. The films and documentaries included in this exhibit reveal different subjectivities and experiences, inviting us to enter dark chambers of sensations and imaginations, real substances that reveal (im)possible forms of life. Palestine produces different regimes of subjectivities, generating protagonism and ideals that are often contradictory; life projects that sustain the Palestinian territory as a common ground. Thus, this roundtable elicits, from a historical perspective, a reflection on the entanglements created by the subjective experiences from the conflict in the Palestinian territory, through a focus on the female body. More than seeking ways to define the Palestinian identity, the aim is to question the different experiences that open up “ways of being Palestinian,” taking into account the tragic experience of the conflict. We seek to compose frames that reveal Palestinianess, ways of living and perceiving themselves as women subject to a history that often insists on erasing and confining them, based on a logic of silencing, restraining and condensation of their experiences.

## UM ASSUNTO DE FAMÍLIA

### A Family Matter

**Convidadas:** Aline Motta (cineasta); Kawthar Younis (cineasta); Leila Basma (cineasta); Reman Sadani (cineasta).

**Moderação:** Carol Almeida (curadora)

**Guests:** Aline Motta (filmmaker); Kawthar Younis (filmmaker); Leila Basma (filmmaker); Reman Sadani (filmmaker).

**Moderator:** Carol Almeida (curadora)

13/06/2021 às 15hs

Duração: 1h30

06/13/2021 at 3 p.m. (GMT-3 Brazilian Time)

Length: 1h30

Toda memória familiar é parte constitutiva da História, particularmente quando essa memória familiar se projeta também como políticas da lembrança e políticas de apagamento. Nessa mesa, a proposta é debater algo que não é novo no cinema, mas que vem se intensificando e se capilarizando nos últimos anos: filmes que narram a História a partir de uma mirada muito pessoal sobre narrativas familiares, contadas no olhar e na voz de quem faz parte dessas famílias.

Every family memory is a constitutive part of history, particularly when this family memory is also projected as policies of recollection and policies of erasure. This roundtable proposes to debate something that is not new in cinema, but has been intensifying and becoming more popular in recent years: films that tell stories from a very personal look at family narratives, told in the eyes and in the voice of someone who is part of these families.

## **SUL-SUL: CURANDO FILMES PARA/POR NÓS**

**South to South: programming films for/by ourselves**

**Convidadas:** Janaína Oliveira (curadora e pesquisadora); Mary Jirmanus Saba (cineasta).

**Moderação:** Alia Ayman (curadora); Analu Bambirra (curadora) e Carol Almeida (curadora).

**Guests:** Janaína Oliveira (curator and researcher); Mary Jirmanus Saba (filmmaker).

**Moderators:** Alia Ayman (curator); Analu Bambirra (curator) e Carol Almeida (curator).

20/06/2021 às 15hs

Duração: 1h30

06/20/2021 at 3 p.m. (GMT-3 Brazilian Time)

Length: 1h30

Com muita frequência, a experiência de pensar, programar e curar filmes que pertencem ao chamado Sul Global se dá a partir de negociações com as expectativas que os grandes festivais de cinema europeus ou estadunidenses impõem sobre o que os territórios de “alteridade” supostamente devem revelar. O que acontece então quando essa experiência se dá somente entre pessoas e instituições do Sul Global? O que se altera nas conversas, nas propostas curatoriais e na energia que circula entre as pessoas? São com essas questões que lançamos esta roda de conversa.

Often, the experience of thinking, programming, and curating films that belong to the so-called Global South comes from negotiations bearing the expectations that the great European or American film festivals impose on what the territories of “otherness” are supposed to reveal. What happens when this experience takes place only between people and institutions in the Global South? What changes in the conversations, curatorial proposals, energy circulating among people? With these questions, we launch this conversation circle.

## DEBATES

### DEBATES

#### CONVERSA SOBRE O FILME OS SILÊNCIOS DO PALÁCIO DE MOUFIDA TLATLI

Talk about the film *The Silences of The Palace*, by Moufida Tlatli

**Convidada** Viola Shafik (pesquisadora)

**Mediação** Analu Bambirra (curadora)

**Guest** Viola Shafik (researcher)

**Moderator** Analu Bambirra (curator)

19/05/2021 às 16h

05/19/2021 at 4 p.m. (GMT-3 Brazilian Time)

#### MÃE DAQUELE NÃO NASCIDO, NADINE SALIB

*Mother of the Unborn* | Nadine Salib

**Convidada** Nadine Salib

**Mediação** Alia Ayman (curadora)

**Guest** Nadine Salib

**Moderator** Alia Ayman (curator)

06/06/2021 às 16h

06/06/2021 at 4 p.m. (GMT-3 Brazilian Time)

## FOCO RANDA MAROUFI - A REALIDADE COMO PERFORMANCE

Focus on Randa Maroufi – Reality as a Performance

**Convidada** Randa Maroufi

**Mediação** Clarissa Campolina (cineasta e professora)

**Guest** Randa Maroufi (director)

**Moderator** Clarissa Campolina (filmmaker and professor)

16/06/2021 às 14h

06/16/2021 at 2 p.m. (GMT-3 Brazilian Time)

\* *Disponível de 16/06/2021 a 22/06/2021*

\* *Available from 06/16/2021 to 06/22/2021*

## UNDERGROUND NA SUPERFÍCIE, SALMA EL-TARZI

*Underground/On The Surface | Salma El-Tarzi*

**Convidada** Salma El-Tarzi

**Mediação** Analu Bambirra (curadora)

**Guest** Salma El-Tarzi

**Moderator** Analu Bambirra (curator)

19/06/2021 às 14h

06/19/2021 at 2 p.m. (GMT-3 Brazilian Time)



## TRIBUTO A JOCELYNE SAAB

Tribute to Jocelyne Saab

**Convidadas** Mathilde Rouxel (pesquisadora), Nour Ouayda (curadora, crítica e cineasta)

**Mediação** Fedra Rodríguez (pesquisadora)

**Guests** Mathilde Rouxel (researcher), Nour Ouayda (curator, critic, and filmmaker)

**Moderator** Fedra Rodríguez (researcher)

24/06/2021 às 14h

06/24/2021 at 2 p.m. (GMT-3 Brazilian Time)

## **ERA UMA VEZ EM BEIRUTE, JOCELYNE SAAB**

*Once Upon A Time in Beirut* | Jocelyne Saab

**Convidadas** Michele Tyan (atriz) e Myrna Maakaroun (atriz)

**Mediação** Fedra Rodríguez (pesquisadora)

**Guests** Michele Tyan (actress) e Myrna Maakaroun (actress)

**Moderator** Fedra Rodríguez (researcher)

26/06/2021 às 15h

06/26/2021 at 3 p.m.(GMT-3 Brazilian Time)





**PROGRAMAÇÃO**  
***PROGRAM***



## 2ª MOSTRA DE CINEMA ÁRABE FEMININO

>> 19/05 a 27/06/2021

>> On-line CCBB

>> Programação Gratuita

>> As exposições acontecerão no site [www.cinemaarabefeminino.com](http://www.cinemaarabefeminino.com)

>> Debates e Mesas Redondas pelo canal do Youtube - Mostra de Cinema Árabe Feminino

### PROGRAMAÇÃO - DEBATES, MESAS REDONDAS E MASTER CLASS

>> 19 DE MAIO | QUARTA-FEIRA

16h - SESSÃO DE ABERTURA

Homenagem a Moufida Tlatli

#### DEBATE

**Convidada** Viola Shafik (pesquisadora)

**Mediação** Analu Bambirra (curadora)

Conversa sobre o filme *The Silences Of The Palace* | *Os Silêncios do Palácio* de Moufida Tlatli.

>> 22 DE MAIO | SÁBADO

13h - MASTER CLASS 

Um Futuro Anterior com Larissa Sansour

Larissa Sansour trabalha principalmente com cinema e também produz instalações, fotografias e esculturas. O que é central em seu trabalho é a dialética entre mito e narrativa histórica. Nascida em Jerusalém Oriental, Palestina, seu trabalho recente utiliza a ficção científica para endereçar questões sociais e políticas, lidando com memória, traumas herdados, estruturas de poder e estados-nação.

Nesta aula, ela lidará com o uso de tropos da ficção científica em um contexto artístico e a mudança de significados que se resulta. Sansour apresentará excertos de filmes assim como imagens de seu trabalho cobrindo mais de uma década de sua prática artística. Ela discutirá as ideias por trás do enquadramento do discurso político na ficção especulativa e a retro temporalidade inadvertida que essa proximidade gera.

>> 28 DE MAIO | SEXTA-FEIRA

### 14h - MESA REDONDA

Palestinidades: Corpo e Território

**Convidadas** Dina Matar (professora e pesquisadora), Mahasen Nasser-Elsin (diretora do filme *The Silent Protest: Jerusalem 1929 | O Protesto Silencioso: Jerusalém 1929*), Riham Isaac (artista performática e professora)

**Mediação** Daniele Regina Abilas (pesquisadora e produtora cultural), Fernando Resende (PPGCOM / UFF)

A Palestina é um território e uma experiência que atravessa corpos. Ela é composta de memórias vividas, sentidas, contadas e recontadas por gerações que se amontoam e transitam por espaços limítrofes, múltiplos e disputados. Na Palestina histórica e na *al-shatat*, a diáspora, as experiências vividas e narradas revelam identidades multi-geográficas (Tawil-Souri) que, em constante urdidura, se tecem no sobrepôr de gerações. Os filmes e documentários contemplados nessa Mostra revelam subjetividades e experiências diversas e nos convidam a adentrar câmaras escuras de sensações e imaginações, substâncias reais que revelam formas (im)possíveis de vida. A Palestina produz distintos regimes de subjetividades, gera protagonismos e ideais muitas vezes contraditórios, projetos de vida que sustentam o território palestino como solo comum. Assim, esta mesa tem como objetivo provocar, a partir de uma perspectiva histórica, uma reflexão sobre os engendramentos criados pela experiência subjetiva do conflito no território palestino, tendo como foco o corpo feminino. Mais do que buscar definir a identidade palestina, o intuito é colocar em questão as formas distintas de experimentar os “modos de ser palestina”, levando

em conta a trágica experiência do conflito. Dessa forma, buscamos compor quadros que revelam palestinalidades, formas de habitar e de se perceber como mulheres sujeitas de uma história que, muitas vezes, insiste em apagá-las e confiná-las a partir de uma lógica de silenciamento, restrição e condensamento de suas experiências.

## >> 06 JUNHO | DOMINGO

### 16h - DEBATE | CONSTELAÇÃO SERPENTE

*Mother of the Unborn | Mãe daquele não Nascido*, Nadine Salib

**Convidada** Nadine Salib

**Mediação** Alia Ayman (curadora)

## >> 13 DE JUNHO | DOMINGO

### 15h - MESA REDONDA

Um Assunto de Família


**Convidadas** Aline Motta (cineasta), Kawthat Younis (diretora do filme *A Present From The Past | Um Presente do Passado*), Leila Basma (diretora do filme *The Adam Basma Project | O Projeto Adam Basma*)

**Mediação** Carol Almeida (curadora)

Toda memória familiar é parte constitutiva da História, particularmente quando essa memória familiar se projeta também como políticas da lembrança e políticas de apagamento. Nesta mesa, a proposta é debater algo que não é novo no cinema, mas que vem se intensificando e se capilarizando nos últimos anos: filmes que narram a História a partir de uma mirada muito pessoal sobre narrativas familiares, contadas no olhar e na voz de quem faz parte dessas famílias.

>> 16 DE JUNHO | QUARTA-FEIRA

14h - DEBATE | CONSTELAÇÃO CINTURÃO DE ÓRION

Foco Randa Maroufi - A Realidade como Performance 

**Convidada** Randa Maroufi

**Mediação** Clarissa Campolina (cineasta e professora)

\*Debate excepcionalmente disponível do dia 16/06 a 22/06/2021

>> 19 DE JUNHO | SÁBADO

14h - DEBATE | CONSTELAÇÃO CINTURÃO DE ÓRION

*Underground/On The Surface | Underground Na Superfície*, Salma El-Tarzi

**Convidada** Salma El-Tarzi

**Mediação** Analu Bambirra (curadora)

>> 20 DE JUNHO | DOMINGO

15h - MESA REDONDA

Sul-Sul: Curando Filmes Para/Por Nós

**Convidadas** Janaína Oliveira (curadora e pesquisadora), Mary Jirmanus Saba (Diretora do filme *A Feeling Greater Than Love | Um Sentimento Maior que o Amor*)

**Mediação** Alia Ayman (curadora), Analu Bambirra (curadora), Carol Almeida (curadora)

Com muita frequência, a experiência de pensar, programar e curar filmes que pertencem ao chamado Sul Global se dá a partir de negociações com as expectativas que os grandes festivais de cinema europeus ou estadunidenses impõem sobre o que os territórios de “alteridade” supostamente devem revelar. O que acontece então quando essa experiência se dá somente entre pessoas e instituições do Sul Global?



O que se altera nas conversas, nas propostas curatoriais e na energia que circula entre as pessoas? São com essas questões que lançamos esta roda de conversa.

## >> 24 DE JUNHO | QUINTA-FEIRA

### 14h - DEBATE | LUA VERMELHA

Tributo a Jocelyne Saab 

**Convidadas** Mathilde Rouxel (pesquisadora), Nour Ouayda (curadora, crítica e cineasta)

**Mediação** Fedra Rodríguez (pesquisadora)

## >> 26 DE JUNHO | SÁBADO

### 15h - DEBATE | LUA VERMELHA

*Once Upon A Time in Beirut* | *Era Uma Vez Em Beirute*, Jocelyne Saab

**Convidadas** Michele Tyan (atriz) e Myrna Maakaroun (atriz)

**Mediação** Fedra Rodríguez (pesquisadora)


## PROGRAMAÇÃO - FILMES DISPONÍVEIS

DAS 10H DO DIA 19/05 ÀS 21H DO DIA 25/05/2021

### >> HOMENAGEM A MOUFIDA TLATLI

THE SILENCES OF THE PALACE | OS SILÊNCIOS DO PALÁCIO,

Moufida Tlatli


França, Tunísia, 1994, 127' 

\*filme excepcionalmente disponível das 10h do dia 19/05 às 10h do dia 20/05/2021.

### >> UNIVERSO CONSTELAÇÃO CÃO MAIOR

**Foco Larissa Sansour - Terrorismo Narrativo para Bagunçar a Matemática da Mitomáquina**


A SPACE EXODUS | UM ÊXODO ESPACIAL, Larissa Sansour

Palestina, Dinamarca, 2008, 5'  



AL MUKHTABAR | IN VITRO, Larissa Sansour, Soren Lind

Palestina, Dinamarca, Reino Unido, 2019, 28'  

IN THE FUTURE THEY ATE FROM THE FINEST PORCELAIN | NO FUTURO, ELES COMIAM DA MELHOR PORCELANA, Larissa Sansour, Soren Lind

Palestina, Reino Unido, Dinamarca, Qatar, 2015, 29'  

NATION ESTATE | PATRIMÔNIO NACIONAL, Larissa Sansour

Palestina, Dinamarca, 2012, 9'  

---

A FILM ABOUT A CIRCLE | UM FILME SOBRE UM CÍRCULO, Omnia  
Seham Sabry  
Egito, 2017, 4' **L**

BEFORE I FORGET | ANTES QUE EU ME ESQUEÇA, Mariam Mekiwi  
Egito, 2018, 31' **L**

KAMA FISSAMAA', KATHALIKA ALA AL-ARD | AS ABOVE, SO BELOW |  
TANTO ACIMA, QUANTO ABAIXO, Sarah Francis  
Líbano, 2020, 70' **10**

SUBMARINE | SUBMARINO, Mounia Akl  
Libano, 2016, 21' **10**

**DAS 10H DO DIA 26/05 ÀS 21H DO DIA 01/06/2021**

**>> UNIVERSO CONSTELAÇÃO ANDRÔMEDA**

:AL-MUTHAHARAH ASSAMITAH: AL-QUDS SANAT 1929 | THE SILENT  
PROTEST: JERUSALEM 1929 | O PROTESTO SILENCIOSO: JERUSALÉM  
1929, Mahasen Nasser-Eldin  
Palestina, 2019, 20' **L**

HAVE YOU EVER KILL A BEAR - OR BECOMING JAMILA | VOCÊ JÁ  
MATOU UM URSO - OU TORNANDO-SE JAMILA, Marwa Arsanios  
Egito, Líbano, 2013/2014, 25' **10**

HOLY DAYS | DIAS SAGRADOS, Narimane Mari  
Argélia, França, 2019, 40' **L**

LETTER TO A FRIEND | CARTA PARA UM AMIGO, Emily Jacir  
Palestina, 2019, 43' **16**

SHU'OUR AKBAR MIN EL HOB | A FEELING GREATER THAN LOVE |  
UM SENTIMENTO MAIOR QUE O AMOR, Mary Jirmanus Saba  
Líbano, 2017, 93' **10**

WHEN THINGS OCCUR | QUANDO COISAS OCORREM, Oraib Toukan  
Palestina, Reino Unido, 2016, 28' **16**  
\*disponível excepcional das 10h do dia 28/05 às 10h do dia 30/05/2021

**DAS 10H DO DIA 02/06 ÀS 21H DO DIA 08/06/2021**

**>> UNIVERSO CONSTELAÇÃO SERPENTE**

DROUGHT | NA SECA, Remi Itani  
Líbano, Inglaterra, 2020, 15' **14**

KHARTOUM OFFSIDE | IMPEDIMENTO EM CARTUM, Marwa Zein  
Sudão, Noruega, Dinamarca, França, 2019, 76' **L**

UM GHAYEB | MOTHER OF THE UNBORN | MÃE DAQUELE NÃO NAS-  
CIDO, Nadine Salib  
Egito, 2014, 84' **12**

SHAHMARAN, Elodie Baldwin  
Escócia, Reino Unido, 2020, 8' **14**

**مَسبب مدآ عورشم** | THE ADAM BASMA PROJECT | O PROJETO ADAM  
BASMA, Leila Basma  
Líbano, República Tcheca, 2020, 15' **10**

WHO IS AFRAID OF IDEOLOGY? PART I & II | QUEM TEM MEDO DE  
IDEOLOGIA? PARTE I E PARTE II, Marwa Arsanios  
Líbano, Curdistão, Síria, 2017-2019, Parte I: 18' - Parte II: 39' **L**

WILD RELATIVES | PARENTES SELVAGENS, Jumana Manna  
Líbano, Noruega, Alemanha, 2018, 66' **L**

**DAS 10H DO DIA 09/06 ÀS 21H DO DIA 15/06/2021**

>> **UNIVERSO CONSTELAÇÃO URSA MAIOR**

**٢٠ سبتمبر** | A PRESENT FROM THE PAST | UM PRESENTE DO PASSADO,  
Kawthar Younis  
Egito, 2015, 80' **L**

**... خوزو عيني** | BEST DAY EVER | QUE DIA!, Anissa Daoud, Aboozar Amini  
Tunísia, França, 2018, 15' **12**

IBRAHIM: A FATE TO DEFINE | IBRAHIM: UM DESTINO A SER TRAÇADO,  
Lina Al Abed  
Líbano, Palestina, Qatar, Dinamarca, Eslovênia, 2019, 75' **10**  
\*filme excepcionalmente disponível das 10h do dia 13/06 às 10h do dia 14/06/2021

MOUTHWASH | LAVANDO A BOCA, Reman Sadani  
Reino Unido, 2014, 19' **10**

ROSA, Suha Araj  
EUA, 2020, 23' **10**

LE BAIN | THE BATH | O BANHO, Anissa Daoud  
Tunísia, França, 2020, 15' **10**


TA'TOUN MEN BA'ID | YOU COME FROM FAR AWAY | VOCÊ VEM DE  
MUITO LONGE, Amal Ramsis  
Egito, Espanha, Líbano, Qatar, 2018, 84' **10**  
\*filme excepcionalmente disponível das 10h do dia 12/06 às 10h do dia 13/06/2021

DAS 10H DO DIA 16/06 ÀS 21H DO DIA 23/06/2021

>> UNIVERSO CONSTELAÇÃO CINTURÃO DE ÓRION

**Foco Randa Maroufi - A Realidade como Performance**

BAB SEPTA | CEUTA'S GATE | O PORTÃO DE CEUTA, Randa Maroufi  
Marrocos, França, 2019, 20' 


BARBÈS, Randa Maroufi  
França, 2019, 6' 

STAND-BY OFFICE | ESCRITÓRIO DE ESPERA, Randa Maroufi  
França, Líbano, 2017, 13' 

---

74 (ISTIAADAT LI NIDAL) | 74 (THE RECONSTITUTION OF A STRUGGLE)  
| 74 (A RECONSTITUIÇÃO DE UMA LUTA), Rania Rafei, Raed Rafei  
Líbano, 2012, 100' 

\*filme excepcionalmente disponível das 10h do dia 18/06 às 21h do dia 20/06/2021

سياحة داخلية | DOMESTIC TOURISM II | TURISMO DOMÉSTICO II,  
Maha Maamoun  
Egito, 2009, 62' 


GHOFRANE ET LES PROMESSES DU PRINTEMPS | SHE HAD A DREAM  
| ELA TEVE UM SONHO, Raja Amari  
França, 2020, 90' 

الجدار | THE WALL, Mira Sidawi  
Líbano, 2020, 28' 

ELI BEYHEB RABENA YERFA EIDO LEFO2 (IF YOU LOVE GOD RAISE YOUR HAND) | UNDERGROUND/ON THE SURFACE | UNDERGROUND NA SUPERFÍCIE, Salma El Tarzi  
Egito, 2013, 70' 


**DAS 10H DO DIA 24/06 ÀS 21H DO DIA 27/06/2021**

**>> UNIVERSO CONSTELAÇÃO LUA VERMELHA**

IL ÉTAIT UNE FOIS BEYROUTH, HISTOIRE D'UNE STAR | ONCE UPON A TIME IN BEIRUT | ERA UMA VEZ EM BEIRUTE, Jocelyne Saab  
França, Líbano, 1994, 100' 

LE BATEAU DE L'EXIL | THE SHIP OF EXILE | O BARCO DO EXÍLIO, Jocelyne Saab  
Líbano, 1982, 12' 

LES ENFANTS DE LA GUERRE | CHILDREN OF WAR | FILHOS DA GUERRA, Jocelyne Saab  
França, 1976, 10' 

LES FEMMES PALESTINIENNES | PALESTINIAN WOMEN | AS MULHERES PALESTINAS, Jocelyne Saab  
França, 1974, 15' 

UNE VIE SUSPENDUE (ADOLESCENTE, SUCRE D'AMOUR) | A SUSPENDED LIFE | UMA VIDA SUSPensa, Jocelyne Saab  
França, Líbano, 1985, 90'  









## TRILOGIA BEIRUTE

BEYROUTH, JAMAIS PLUS | BEIRUT, NEVER AGAIN | BEIRUTE, NUNCA  
MAIS, Jocelyne Saab  
Líbano, 1976, 35' 

BEYROUTH, MA VILLE | BEIRUT, MY CITY | BEIRUTE, MINHA CIDADE,  
Jocelyne Saab  
Líbano, 1982, 37' 

LETTRE DE BEYROUTH | LETTER FROM BEIRUT | CARTA DE BEIRUTE,  
Jocelyne Saab  
Líbano, 1978, 52' 





## LEGENDA CLASSIFICAÇÃO INDICATIVA

-  Livre para todos os públicos
-  Não recomendado para menores de 10 anos
-  Não recomendado para menores de 12 anos
-  Não recomendado para menores de 14 anos
-  Não recomendado para menores de 16 anos
-  Não recomendado para menores de 18 anos
-  Legenda Descritiva
-  Atividade com Intérprete de Libras

## CONTATO

-  [m.c.arabe.f@gmail.com](mailto:m.c.arabe.f@gmail.com)
-  [partisanefilmes@gmail.com](mailto:partisanefilmes@gmail.com)

## REDES SOCIAIS

-  Mostra de Cinema Árabe Feminino
-  [cinema\\_arabefeminino](#)
-  [mcaf2021](#)
-  Mostra de Cinema Árabe Feminino



**MINI CURRÍCULOS**  
***SHORT BIOS***



## ALIA AYMAN

Alia Ayman realiza e programa filmes, vídeos e lives entre Cairo e Nova York. Ela é cofundadora da Zawya, um cinema de arte no Cairo, e é doutoranda na NYU, onde desenvolve uma tese sobre decolonialidade, diferença e circulação global de imagens documentais. Ela é atualmente curadora residente da mostra Flaherty NYC 2020, consultora de curadoria para a Berlinale Forum e curadora no Images Festival em Toronto, Canadá, em 2021.

Alia Ayman makes and curates film and video and lives between Cairo and New York. She is a cofounder of Zawya, an art-house cinema located in Cairo and a doctoral candidate at NYU where she is working towards a dissertation on decoloniality, difference and the global circulation of documentary images. She is currently a programmer in residence for the 2020 Flaherty NYC series, a programming advisor for Berlinale Forum and a programmer for the 2021 edition of the Images Festival in Toronto.

## ALINE MOTTA:

Nasceu em Niterói (RJ), vive e trabalha em São Paulo. É bacharel em Comunicação Social pela UFRJ e pós-graduada em Cinema pela The New School University (Nova Iorque). Combina diferentes técnicas e práticas artísticas, mesclando fotografia, vídeo, instalação, performance, arte sonora, colagem, impressos e materiais têxteis. Sua investigação busca revelar outras corporalidades, criar sentido, ressignificar memórias e elaborar outras formas de existência. Foi contemplada com o Programa Rumos Itaú Cultural 2015/2016, com a Bolsa ZUM de Fotografia do Instituto Moreira Salles 2018 e com 7º Prêmio Indústria Nacional Marcantonio Vilaça 2019. Recentemente participou de exposições importantes como *Histórias Feministas, artistas depois de 2000* - MASP, *Histórias Afro-Atlânticas* - MASP/Tomie Ohtake. Abriu sua exposição individual *Aline Motta: memória, viagem e água* no MAR/Museu de Arte do Rio em 2020.

Aline Motta lives and works in São Paulo, Brazil. She holds a bachelor degree in Communication Studies at the Federal University of Rio de Janeiro and a graduation in Film Production at the New School University. She combines di-

fferent techniques and artistic practices, merging photography, video, installation, performance, sound art, collage, and textile materials. Her research seeks to reveal other corporealities, create meaning, resignify memories and elaborate other forms of existence. She has received the *Rumos Itaú Cultural* 2015/2016 grant, earned the ZUM Photography Scholarship of Instituto Moreira Salles in 2018 and the prestigious “Marcantonio Vilaça Award for the Arts” in 2019. She recently participated in groundbreaking exhibitions such as *Feminist Histories: artists after 2000* - São Paulo Art Museum/MASP, *Afro-Atlantic Histories* - MASP / Tomie Ohtake. Her solo exhibition *Aline Motta: memory, journey and water* opened at the Rio Art Museum in 2020.

### **ANALU BAMBIRRA**

Analu Bambirra é formada em Cinema e Audiovisual pelo Centro Universitário UNA, em Belo Horizonte/MG. Sócia da Partisane Filmes, atua nas áreas de produção executiva e distribuição. Foi assistente de produção na Anavilhana de 2014 a 2021 e, atualmente, após se especializar em trâmites institucionais em esfera federal, é consultora de projetos da Anavilhana. É curadora e coordenadora da Mostra de Cinema Árabe Feminino.

Analu Bambirra holds a degree in Film and Audiovisual from Centro Universitário UNA, in Belo Horizonte / MG. Partner at Partisane Filmes, she works on the fields of executive production and distribution. She was an assistant producer at Anavilhana from 2014 to 2021 and, currently, after specializing in institutional procedures at federal level, she is a project consultant at Anavilhana. She is the curator and coordinator of the Arab Women’s Film Festival in Brazil.

### **CAROL ALMEIDA**

Carol Almeida é doutora pelo programa de pós-graduação em Comunicação na UFPE, com pesquisa centrada no cinema contemporâneo brasileiro. Faz parte da equipe curatorial desta edição da Mostra de Cinema Árabe Feminino e integra a equipe curatorial do Festival Olhar de Cinema/Curitiba desde 2017. Dá oficinas sobre crítica de cinema, curadoria, cinema brasileiro contemporâneo e representação de mulheres no cinema. Escreve sobre cinema no blog *foradequadro.com*.

Carol Almeida holds a Ph.D in Communication from the Federal University of Pernambuco. Her thesis focused on the contemporary Brazilian cinema. Since 2017, she is part of the curatorial team at this edition of the Arab Women's Film Festival in Brazil and the Festival Olhar de Cinema/Curitiba. Carol tutors workshops on film criticism, curatorship, contemporary Brazilian cinema, and women's representation in film. She writes about film on *foradequadro.com*.

### **CLARISSA CAMPOLINA:**

Clarissa Campolina é residente em Belo Horizonte, Brasil. Formou-se em Comunicação Social (UFMG) e graduou-se em Artes Plásticas (UEMG). Sócia da produtora Anavilhana desde 2005, foi membro da Teia onde, em parceria com outros membros do grupo, realizou documentários, instalações, curtas e longas-metragens. Os filmes que dirigiu circularam nas principais janelas do mercado de cinema autoral e também foram exibidos no circuito comercial no Brasil, Argentina, Alemanha, França e Portugal. Além de diretora, Clarissa trabalha como roteirista, montadora, professora e curadora. Participa também de projetos de audiovisual ligados ao teatro e às artes plásticas. Atualmente está em fase de finalização do seu terceiro longa-metragem *Canção ao Longe* e em fase de pesquisa do seu quarto longa *A Fera na Selva*, este último em codireção com Sérgio Borges.

Clarissa Campolina is based in Belo Horizonte, Brazil. She has a degree in Social Communication (UFMG) and in Fine Arts (UEMG). Business associate at the production company *Anavilhana* since 2005, she was a member of *Teia* where, in partnership with other members of the group, she produced and created documentaries, installations, short and feature films. Her films circulated in the main authorial screening windows and were also screened on the commercial circuit in Brazil, Argentina, Germany, France and Portugal. In addition to being a director, Clarissa works as a screenwriter, editor, teacher and curator. She also participates in audiovisual projects related to theater and fine arts. She is currently finishing her third feature film *Canção ao Longe* and in research stage for her fourth feature *A Fera na Selva*, the latter in co-direction with Sérgio Borges.

**DANIELE ABILAS:**

Daniele Regina Abilas é antropóloga, desenvolveu pesquisas etnográficas sobre memória traumática, experiência do refúgio, subjetividades no exílio e dinâmicas de elaboração de redes de solidariedade transnacional no Brasil e Oriente Médio. Na Palestina, desenvolveu pesquisas de observação participante junto a organizações e iniciativas locais, que elaboram espaços experienciais de produção e promoção de gramáticas afetivas e a configuração de novas subjetividades na resistência não-violenta. Atua também como produtora cultural, colaborando na organização de festivais artísticos e culturais na cidade de Belém, onde morou por cerca de quatro anos (entre os anos de 2013 e 2017). É também pesquisadora afiliada ao NEOM – Núcleo de Estudos do Oriente Médio, da Universidade Federal Fluminense.

Daniele Regina Abilas is an anthropologist, developed ethnographic research about traumatic memory, refuge experience, subjectivities in exile and dynamics of elaboration of transnational solidarity networks in Brazil and in the Middle East. In Palestine, she developed observational research along with *glocal* organizations and initiatives, which elaborate experiential spaces of production and promotion of affective grammars and the configuration of new subjectivities in the non-violent resistance. She is also a cultural producer, collaborating in the organization of artistic and cultural festivals in Bethlehem, where she lived for about four years (from 2013 to 2017). She is also a researcher affiliated to NEOM - Núcleo de Estudos do Oriente Médio, at Universidade Federal Fluminense.

**DINA MATAR:**

Dina Matar leciona na SOAS, Escola de Estudos Orientais e Africanos da Universidade de Londres, e é presidente do Centro de Estudos da Palestina. Autora de *What it Means to be Palestinian* (2010); coautora do *Hizbullah Phenomenon* (2014); co-editora de *Gaza as Metaphor* (2016) e *Narrating Conflict in the Middle East* (2013). Ela é cofundadora do *Middle East Journal of Culture and Communication*. Dina trabalha com comunicação política no Oriente Médio, culturas políticas, mídia e ativismo, narrativa e identidades, memórias e história oral palestina.

Dina Matar is a reader at SOAS and is chair of the centre for Palestine Studies. She is the author of *What it Means to be Palestinian* (2010); co-author of the *Hizbullah Phenomenon* (2014); co-editor of *Gaza as Metaphor* (2016) and *Narrating Conflict in the Middle East* (2013). She is co-founder of the *Middle East Journal of Culture and Communication*. Dina works on political communication in the Middle East, political cultures, media and activism, narrative and identities, memories and Palestinian oral history.

### **FEDRA RODRÍGUEZ:**

Graduada em Letras Francês, com Mestrado e Doutorado em Estudos da Tradução pela Universidade Federal de Santa Catarina e Universidad de Sevilla, Espanha, Fedra Rodríguez atua como tradutora, roteirista, escritora, professora e curadora de cinema desde 2008. Pesquisadora no campo da literatura, tradução intersemiótica e cultura árabe, organizou e colaborou em eventos como a 1ª Mostra de Cinema Árabe de Florianópolis (SC), o Cineclube Árabe da Fundação Badesc (SC) e a 1ª Mostra Cinema Egípcio Contemporâneo de Brasília – Especial Mohammed Khan (DF).

Fedra Rodríguez holds a bachelor's degree in Languages, a master's degree, and a doctor's degree in Translation Studies from the Federal University of Santa Catarina and Universidad de Sevilla, Spain. She works as a translator, screenwriter, writer, professor, and film curator since 2008. She is a researcher in the Literature, Intersemiotic Translation and Arab Culture field. She organized and collaborated in events such as the 1st Florianópolis Arab Film Festival, the Arab film society of the Badesc Foundation (Santa Catarina) and the 1st Contemporary Egyptian Film Festival in Brasília – Mohammed Klan Special.

### **FERNANDO RESENDE:**

Professor do Departamento de Estudos Culturais e Mídia e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação, da Universidade Federal Fluminense (UFF). Coordenador do TRAVESSIA - Centro de Estudos e Pesquisas do Sul Global e do [LAN] Laboratório de Experimentação e Pesquisa de Narrativas da Mídia (UFF). Coordenador local do Projeto “Futures under construction the Global

South” (Universität Tübingen, Alemanha). Pesquisador PQ/CNPq com ênfase em teoria e estudos da Comunicação e do Jornalismo, atuando principalmente nos seguintes temas: jornalismo, discurso, narrativas, cultura, comunicação, Sul Global; alteridade, conflito e Oriente Médio. Pesquisador associado do Centre for Film and Media Studies e do Centre for Palestinian Studies da SOAS - University of London.

Professor at the Department of Cultural and Media Studies from the Communication Graduate Program at the Fluminense Federal University (UFF). He is the coordinator of TRAVESSIA - Centre for Global South Studies and Research, and LAN - Laboratório de Experimentação e Pesquisa de Narrativas da Mídia (UFF). He also acts as the local coordinator of the project “Futures under construction the Global South” (Universität Tübingen, Germany). He is a researcher (PQ/CNPq) with emphasis in Communication and Journalism Studies and Theory, acting mainly on the following subjects: journalism, discourse, narratives, culture, communication, Global South, alterity, conflict and Middle East. Resende is also a research associate at the Centre for Film and Media Studies and Centre for Palestinian Studies from SOAS - University of London.

### **JANAÍNA OLIVEIRA:**

Pesquisadora e curadora, Janaína Oliveira é doutora em História, professora no IFRJ (Instituto Federal do Rio de Janeiro), e foi Fulbright Scholar no Centro de Estudos Africanos na Universidade de Howard, em Washington D.C. nos EUA. Desde 2009, desenvolve pesquisas sobre as cinematografias negras e africanas, atuando também como curadora, consultora, júri e painelistas em diversos festivais e mostras de cinema no Brasil e no exterior. Em 2019 realizou a mostra “Soul in the eye: Zóximo Bulbul’s legacy and the Contemporary Black Brazilian Cinema” no IFFR - International Film Festival Rotterdam. Foi também consultora de filmes da África e da diáspora negra para o Festival Internacional de Locarno (2019-2020). Atualmente é curadora do Encontro de Cinema Negro Zóximo Bulbul (RJ), do FINCAR (Festival Internacional de Realizadoras/PE) e da Baobáçine Mostra de Filmes Africanos de Recife. Faz parte da APAN (Associação dos Profissionais do Audiovisual Negro). É idealizadora e coordenadora do FICINE, Fórum Itinerante



de Cinema Negro ([www.ficine.org](http://www.ficine.org)) e é a programadora do Flaherty Film Seminar (Nova York) para 2021.

Janaína Oliveira is a researcher and curator who holds a doctorate in History, is a professor at IFRJ (the Federal Institute of Rio de Janeiro,) and was a Fulbright Scholar at the Department of African Studies at Howard University, Washington D.C., USA. Since 2009, she has been researching black and African filmographies, acting as a curator, consultant, jury, and panelist at several film festivals and film screenings in Brazil and abroad. In 2019, she staged the program “Soul in the eye: Zózimo Bulbul’s legacy and the Contemporary Black Brazilian Cinema” at IFFR – International Film Festival Rotterdam. She was also a consultant of African and black diaspora films to the Locarno Film Festival (2019-2020.) Nowadays, she is a curator at the *Encontro de Cinema Negro Zózimo Bulbul* (Rio de Janeiro,) the FINCAR (*Festival Internacional de Realizadoras/Pernambuco*) and the *Baobá cine Mostra de Filmes Africanos de Recife*. Oliveira is also part of the APAN (*Associação dos Profissionais do Audiovisual Negro*); is founder and head of the FICINE, *Fórum Itinerante de Cinema Negro* ([www.ficine.org](http://www.ficine.org)); and is the 2021 programmer of the Flaherty Film Seminar (New York).

### **MATHILDE ROUXEL:**

Mathilde Rouxel é pesquisadora em estudos cinematográficos e curadora independente, especializada em cinema da região MENA. Ela publicou em 2015 a primeira monografia sobre a cineasta franco-libanesa Jocelyne Saab: *Jocelyne Saab, la mémoire indompté* (Jocelyne Saab, a memória indomada) e está atualmente trabalhando na preservação de sua herança artística.

Mathilde Rouxel is a researcher in film studies and an independent curator, specializing in cinema from the MENA region. She published in 2015 the first undergraduate thesis about the French-Lebanese filmmaker Jocelyne Saab: *Jocelyne Saab, la mémoire indomptée*, and is currently working on the preservation of her artistic heritage.

### **MICHÈLE TYAN:**

Michèle Tyan nasceu em 1972, é mãe de 3 filhos e é uma cineasta libanesa. Atualmente escreve seu primeiro longa-metragem *Grey Glow*. Sua primeira experiência profissional foi acompanhar, como estagiária, a diretora Jocelyne Saab no processo de produção e montagem de *Era uma vez em Beirute* por mais de 18 meses em 1992. Ela editou mais de 50 filmes independentes que foram selecionados em diversos festivais, e muitos foram premiados. Trabalhou com aclamados cineastas e artistas árabes como Ghassan Salhab, Mai Masri, Bahij Hojeij, Akram Zaatari, Jean Chamoun, Tamara Stepanyan, Zeina Dacchache, Reine Mitri. Michèle Tyan dirigiu dois documentários: *Against the current*, selecionado e premiado em vários festivais, e *In search of Emile Tyan*. É cofundadora da Djinn House Productions desde 1995, coordenando a produção dos longas-metragens dirigidos por Merzak Alwache, Randa Chahal, Joana Hadjitomas e Khalil Joreige. Lecionou montagem por vários anos na universidade e atualmente supervisiona a montagem de trabalhos de estudantes de cinema.

Born in 1972, mother of 3, Michèle is a Lebanese filmmaker. She is in the process of writing her first feature film *Grey Glow*. Her first professional experience in 1992 was to assist Jocelyne Saab as a trainee in production and editing of *Once upon a time Beirut, The story of a Star* for more than 18 months. She has edited over 50 independent films that were selected in many festivals, and were often awarded. She has worked with acclaimed Arabic filmmakers and artists such as Ghassan Salhab, Mai Masri, Bahij Hojeij, Akram Zaatari, Jean Chamoun, Tamara Stepanyan, Zeina Dacchache, Reine Mitri. Michèle Tyan has directed two documentaries: *Against the current*, selected and awarded in many festivals, and *In search of Emile Tyan*. She is the co-founder of Djinn House Productions since 1995, overseeing the line production of feature films directed by Merzak Alwache, Randa Chahal, Joana Hadjitomas, and Khalil Joreige. She was an editing teacher for several years at the University and is supervising the editing of cinema student' diplomas.

### **MYRNA MAAKAROUN:**

Myrna Maakaron nasceu em Beirute em 1974 no início da Guerra Civil Libanesa. Ela obteve o diploma do ensino médio em francês e libanês aos 17 anos. Seu amor

pelo cinema começou na infância graças ao avô, um dos primeiros distribuidores de filmes libaneses. Desde os quinze anos, ela atuou no palco e em filmes tais como *Once Upon a Time Beirut* (dirigido por Jocelyne Saab) e *Civilized People* (dirigido por Randa Chahal). Estudou cinema na Lebanese Academy of Fine Arts (ALBA) e teatro/artes do espetáculo na *Sorbonne Nouvelle* em Paris e completou um semestre de montagem em 35mm na Universidade FEMIS em Paris. Desde 2002, mora na Alemanha. Ela foi um dos talentos convidados para o primeiro *Berlinale Talent Campus*, que se tornou uma importante instituição do festival. Myrna foi programadora e consultora do Festival Internacional de Cinema de Dubai (2005-2018) e do *Beirut International Film Festivals* (2010-2013). *Pink* é seu longa-metragem de estreia, atualmente em desenvolvimento, que recebeu incentivo para o desenvolvimento de roteiro através do *Film Förderung Hamburg*, do *Medienboard Berlin-Brandenburg* e do Ministério da Cultura do Líbano.

Myrna Maakaron was born in Beirut in 1974 at the beginning of the Lebanese war. She got a French & Lebanese Baccalaureate at 17. Her love for film began in childhood thanks to her grandfather, one of the first Lebanese film distributors. Since the age of fifteen she has acted on stage and in films such as *Once Upon a Time Beirut* (by Jocelyne Saab) and *Civilized People* (by Randa Chahal). She studied filmmaking at the Lebanese Academy of Fine Arts (ALBA) and theatre/Arts of show at the Sorbonne Nouvelle in Paris and completed a 35mm film editing semester at the FEMIS University in Paris. Since 2002 she has been living in Germany. She was one of the talents invited to the very first Berlinale talent campus, which became today a major festival institution. Myrna was a film programmer and consultant for the Dubai international film festival (2005-2018) and the Beirut International Film Festivals (2010-2013). *Pink* is her debut feature that is currently in development and has been granted the script development funds from the Film Förderung Hamburg, the Medienboard Berlin-Brandenburg and the Lebanese ministry of culture.

#### **NOUR OUAYDA:**

Nour Ouayda é cineasta, crítica e curadora. Ela é co-editora da revista on-line de cinema sediada em Montreal *Hors champ*. É vice-diretora da *Metropolis Cinema*

*Association* em Beirute, onde também coordena o projeto da Cinemateca de Beirute. Seus filmes e textos pesquisam a prática da deriva no cinema. Ela faz parte do *Camelia Committee*, um coletivo que explora formas híbridas de escrita para/no cinema.

Nour Ouayda is a filmmaker, film critic and programmer. She is a co-editor of the Montreal-based online film journal *Hors Champ*. She is deputy director at Metropolitan Cinema Association in Beirut where she also coordinates the Cinematheque Beirut project. Her films and writing research the practice of drifting in cinema. She is part of the Camelia Committee, a collective that explores hybrid forms of writing for and in cinema.

#### **RIHAM ISAAC:**

Riham Isaac é uma artista performática que combina uma gama de práticas – atuação, canto, dança, vídeo – e explora novos meios de performance ao vivo e artes multidisciplinares, criando espaços visuais e instalações de vídeo com performance ao vivo integrada. Riham tem ampla experiência em liderança e criação de projetos artísticos. Em 2017, co-dirigiu *The Alternativity*, com o diretor vencedor do Oscar Danny Boyle & Banksy, que foi apresentado como parte da programação da BBC2. Em 2016, dirigiu e produziu *I Am You*, uma performance multidisciplinar que percorreu a Palestina, Suécia e Dinamarca.

Em 2014, ela fez uma performance de *happing* durante a Bienal Internacional de Qalandia ‘Stone on Road’. Recentemente, ela apresentou seu novo trabalho em andamento, *Another Lover’s Discourse* no AWAN Festival-Arab Woman Artist Now, em Londres, em março de 2020, e está desenvolvendo sua estreia no Festival Internacional de Artes de Belfast em outubro de 2021. Possui Mestrado em Performance pela Goldsmiths 2013. Ela também é a fundadora do *Art Salon*, um espaço de arte independente na antiga cidade de Beit-Sahour, que traz diferentes membros da comunidade ao espaço para promover práticas artísticas e oferecer oficinas para quem deseja se envolver nas artes e na exploração de seu eu criativo.

Riham Isaac is a performance artist who brings together a range of practices such as acting, singing, dancing, video. She explores new mediums of live performance and multidisciplinary arts, creating visual spaces and video installations with integrated live performance. Riham has extensive experience leading and creating artistic projects. In 2017 she co-directed *The Alternativity* with Oscar-winning Director Danny Boyle & Banksy which was broadcasted on BBC2. In 2016 she directed and produced *I Am You*, a multi-disciplinary performance that toured Palestine, Sweden & Denmark. In 2014 she performed a *happing* during Qalandia International Biennale 'Stone on Road'. Recently she presented her new work in progress *Another Lover's Discourse* at AWAN Festival-Arab Woman Artist Now- in London March 2020 and is developing it to be premiered at Belfast International Arts Festival October 2021. She is an MA Graduate in Performance from Goldsmiths 2013. She is also the Founder of 'Art Salon' which is an independent art space in the old city of Beit-Sahour that brings different community members to the space to promote art practices and offer workshops for anyone who wants to be engaged in arts and exploring their creative self.

### **VIOLA SHAFIK:**

Viola Shafik é cineasta, pesquisadora e curadora. É uma das autoras de *Cinema árabe: História e Identidade cultural*, *Cinema Popular Egípcio: Gênero, Classe e Nação*, e editou *Histórias de Documentários Árabes*. Lecionou na American University no Cairo, na Universidade de Zurique, Universidade Humboldt, e na Universidade Ludwig Maximilians. Dirigiu vários documentários, dentre os quais *Meu nome não é Ali* (2011) e *Arij - Cheiro de Revolução* (2014).

Viola Shafik is a filmmaker, film curator, and film scholar. She authored among others *Arab Cinema: History and Cultural Identity*, *Popular Egyptian Cinema: Gender, Class and Nation*, and edited "Histories of Arab Documentaries". She lectured at the American University in Cairo, the Zürich University, the Humboldt University and the Ludwig Maximilians University. She directed several documentaries, most notably *Jannat 'Ali-Ali im Paradies/My Name is not Ali* (2011) and *Arij - Scent of Revolution* (2014).



**NOTA DA IDENTIDADE VISUAL**  
***NOTES ON THE ART***





## NOTA DA IDENTIDADE VISUAL

A natureza opera na diversidade e, nesse sentido, se existe um mundo observável, existe também a possibilidade de coexistirem vários mundos. Uma multiplicidade de perspectivas. A natureza é única em sua forma complexa e múltipla de permitir a vida.

Segundo o conceito de multiversos, “a realidade pressupõe a existência de uma pluralidade de universos (entre os quais se conta aquele que conhecemos) que coexistem de forma paralela”.

Quando comecei a elaborar o design da 2ª Mostra de Cinema Árabe Feminino, senti como é importante este projeto e como ele abre muitas janelas ao pensar o cinema alargando fronteiras de gênero e território. Amplia o foco ao apresentar uma mostra repleta de filmes que traduzem outros universos femininos. A necessidade de conhecer novas narrativas e vozes.

A arte precisava transmitir a potência e o processo da curadoria do festival. Uma brincadeira de montar constelações, em que filmes se atraem e repelem, abre para criação de uma metáfora do espaço. Um céu escuro onde os filmes transitam como universos múltiplos, multiversos. Esse era o meu desafio e foi daí que parti com a abstração e com a liberdade que as metáforas suportam. Os elementos gráficos viraram estrelas, planetas, constelações, esferas luminosas.

Criei uma paleta de cores escuras, que vai do cinza claro ao escuro, preto, um pouco de roxo também. A luz vem do branco e de alguns tons de rosa salmão. A tipografia da mostra traz uma infinidade de pesos e contrastes, é clara, objetiva e permite também a utilização da tradução em árabe.

Karina Freitas

## **NOTES ON THE ART**

Nature operates in diversity and, in that sense, if there is an observable world, there is also the possibility of several worlds coexisting. A multiplicity of perspectives. Nature is unique in its complex and multiple way of allowing life.

According to the multiverses concept, “reality presupposes the existence of a plurality of universes (including the one we know) that coexist in parallel.”

When I started to create the design to the 2nd Arab Women’s Film Festival in Brazil, I felt how important this project is and how it opens many windows by thinking about film while widening the boundaries of gender and territory. It expands the focus by presenting a festival filled with films that translate other female universes. The necessity of knowing new narratives and voices.

Art needed to convey the power and the curatorial process of the festival. A game of assembling constellations, in which films attract and repel one another, allowing the creation of a space metaphor. A dark sky where films move as multiple universes, multiverses. That was my challenge and that is where I started from, with the abstraction and the freedom that metaphors tolerate. The graphics became stars, planets, constellations, luminous spheres.

I created a palette of dark colors, going from light gray to dark, black, a touch of purple as well. The light comes from white and some shades of salmon pink. The typography of the festival brings a multitude of weights and contrasts. It is clear, objective, and it also allows the use of the Arabic translation.

Karina Freitas

Translation: Bettina Winkler

**ÍNDICE (FILMES/DIRETORAS)**  
***INDEX (FILMS/DIRECTORS)***



## DIRETORAS

AMAL RANSIS  
ANISSA DAOUD  
ÉLODIE BALDWIN  
EMILY JACIR  
KAWTHAR YOUNIS  
LARISSA SANSOUR  
LEILA BASMA  
LINA AL ABED  
JOCELYNE SAAB  
JUMANA MANNA  
MAHA MAAMOUN  
MAHASEN NASSER-ELDIN  
MARIAM MEKIWI  
MARWA ARSANIOS  
MARWA ZEIN  
MARY JIRMANUS SABA  
MIRA SIDAWI  
MOUFIDA TLATLI  
MOUNIA AKL  
NADINE SALIB  
NARIMARE MARI  
OMNIA SABRY  
ORAIB TOUKAN  
RAJA AMARI  
RANDA MAROUFI  
RANIA RAFEI  
REMAN SADANI  
REMI ITANI  
SALMA EL TARZI  
SARAH FRANCIS  
SUHA ARAJ

## FILMES

74 (A RECONSTITUIÇÃO DE  
UMA LUTA)

74 (THE RECONSTITUTION OF  
A STRUGGLE)

ANTES QUE EU ME ESQUEÇA  
BEFORE I FORGET

AS MULHERES PALESTINAS  
PALESTINIAN WOMEN

BARBÈS  
BARBÈS

BEIRUTE MINHA CIDADE  
BEIRUT, MY CITY

BEIRUTE, NUNCA MAIS  
BEIRUT, NEVER AGAIN

CARTA DE BEIRUTE  
LETTER FROM BEIRUT

CARTA PARA UM AMIGO  
LETTER TO A FRIEND

DIAS SAGRADOS  
HOLY DAYS

ERA UMA VEZ EM BEIRUTE  
ONCE UPON A TIME BEIRUT

ELA TEVE UM SONHO  
SHE HAD A DREAM

ESCRITÓRIO DE ESPERA  
STAND-BY OFFICE

FILHOS DA GUERRA  
CHILDREN OF WAR

IBRAHIM: UM DESTINO A SER  
TRAÇADO

IBRAHIM: A FATE TO DEFINE

IMPEDIMENTO EM CARTUM  
KHARTOUM OFFSIDE

IN VITRO  
IN VITRO

LAVANDO A BOCA  
MOUTHWASH

MÃE DAQUELE NÃO NASCIDO  
MOTHER OF THE UNBORN

NA SECA  
DROUGHT

NO FUTURO, ELES COMIAM DA  
MELHOR PORCELANA  
IN THE FUTURE THEY ATE  
FROM THE FINEST PORCELAIN

O BANHO  
THE BATH

O BARCO DO EXÍLIO  
THE SHIP OF EXILE

O PORTÃO DE CEUTA  
BAB SEPTA

O PROJETO ADAM BASMA  
THE ADAM BASMA PROJECT

O PROTESTO SILENCIOSO:  
JERUSALÉM 1929  
THE SILENT PROTEST:  
JERUSALEM 1929

OS SILÊNCIOS DO PALÁCIO  
THE SILENCES OF THE PALACE

PARENTES SELVAGENS  
WILD RELATIVES

PATRIMÔNIO NACIONAL  
NATION ESTATE

QUANDO COISAS OCORREM  
WHEN THINGS OCCUR

QUE DIA!  
BEST DAY EVER

QUEM TEM MEDO DE  
IDEOLOGIA? (PARTES 1 E 2)  
WHO IS AFRAID OF IDEOLOGY?  
(PART 1 AND 2)

ROSA  
ROSA

SHAHMARAN  
SHAHMARAN

SUBMARINO  
SUBMARINE

TANTO ACIMA, QUANTO  
ABAIXO  
AS ABOVE SO BELOW

THE WALL  
THE WALL

TURISMO DOMÉSTICO II  
DOMESTIC TOURISM II

UM ÊXODO ESPACIAL  
A SPACE EXODUS

UM FILME SOBRE UM CÍRCULO  
A FILM ABOUT A CIRCLE

UM PRESENTE DO PASSADO  
A PRESENT FROM THE PAST

UM SENTIMENTO MAIOR  
QUE O AMOR  
A FEELING GREATER THAN  
LOVE

UMA VIDA SUSPENSA  
A SUSPENDED LIFE

UNDERGROUND NA SUPERFÍCIE  
UNDERGROUND ON THE  
SURFACE

VOCÊ JÁ MATOU UM URSO -OU  
TORNANDO-SE JAMILA  
HAVE YOU EVER KILLED A  
BEAR? OR BECOMING JAMILA

VOCÊ VEM DE MUITO LONGE  
YOU COME FROM FAR AWAY



**CRÉDITOS**  
**CREDITS**

# CRÉDITOS

## Patrocínio

Banco do Brasil

## Realização

Ministério do Turismo  
Secretaria Especial da Cultura  
Centro Cultural Banco do Brasil

## Produção

Partisane Filmes

## Idealização

Analu Bambirra

## Curadoria

Analu Bambirra  
Alia Ayman  
Carol Almeida

## Pesquisa de Curadoria

Ana França  
Fernanda Estevam

## Direção Artística

Analu Bambirra  
Layla Braz

## Coordenação Geral

Layla Braz

## Produção

Fernanda Vidigal / Carapiá Filmes

## Produção Executiva

Layla Braz

## Assistente de Produção Executiva

Fernanda Vidigal / Carapiá Filmes

## Produção de Cópias

Mariana Mól  
Vanessa Santos

## Identidade Visual, Projeto Gráfico e Diagramação

Karina Freitas

## Vinheta

biarrítzzz

## Coordenação Editorial

Layla Braz

## Editorial

Fernanda Estevam

## Organização e Revisão das Traduções

Matheus Pereira / Rosa de Areia

## Revisão

Fernanda Estevam  
Glaura Cardoso Vale / Rosa de Areia

## Tradução Textual

Aline Ferreira

Alysson Souza  
Bettina Winkler  
Camila Nogueira  
Caroline Ferreira  
Dandara Morena  
Henrique Cotrim  
Letícia Sobrinho  
Nathália Dias

#### **Autoração de Cópias**

Luisa Lanna / Batráquia Produções

#### **Coordenação de Traduções e Legendagem**

Luisa Lanna / Batráquia Produções

#### **Tradução Fílmica**

Ana María Jessie Serna  
Camila Nogueira  
Cynthia Fiuza  
Daniela Belmiro  
Elizabeth Pereira  
Higor Gomes/ Ponta de Anzol  
Juan Rodrigues  
Julio Cruz / Hatari Filmes  
Luis Flores  
Pedro Veras  
Thales Campos  
Vitor Miranda / Hatari Filmes

#### **Legendagem**

Camila Nogueira

Elizabeth Pereira  
Higor Gomes/ Ponta de Anzol  
Juan Rodrigues  
Julio Cruz / Hatari Filmes  
Luis Flores  
Pedro Veras  
Vitor Miranda / Hatari Filmes

#### **Legendagem Descritiva**

Giordano Lima / Sem Rumo

#### **Website e Plataforma de Exibição Virtual**

Cento e Oito

#### **Transmissão On-line**

Letícia Notini  
Marcela Santos

#### **Intérprete de Libras**

Layse Moura  
Rosane Lucas

#### **Tradução Simultânea Debates e Maste rclass**

#### **Português - Inglês**

Raquel de Souza

#### **Tradução Simultânea Debate**

#### **Português - Francês**

Dyhorrani Beira

**Desenvolvimento de Material  
de Divulgação**

Patrícia Fernandes

**Redes Sociais**

Andreza Vieira

Rute de Santa

**Gestão Financeira e Assessoria**

**Jurídica**

Diana Gebrim / Sociedade Individual  
de Advogados Diversidade

Gestão e Desenvolvimento de Projetos

**Assistente Gestão Financeira**

Andreza Vieira

**Assessoria de Imprensa**

Palavra Assessoria em Comunicação

**Clipping**

CService

# CREDITS

## **Sponsorship**

Banco do Brasil

## **Promotion**

Ministério do Turismo  
Secretaria Especial da Cultura  
Centro Cultural Banco do Brasil

## **Production**

Partisane Filmes

## **Conception**

Analu Bambirra

## **Curators**

Analu Bambirra  
Alia Ayman  
Carol Almeida

## **Curatorial Research**

Ana França  
Fernanda Estevam

## **Artistic Directors**

Analu Bambirra  
Layla Braz

## **General Coordinator**

Layla Braz

## **Producer**

Fernanda Vidigal / Carapiá Filmes

## **Executive Producer**

Layla Braz

## **Executive Producer Assistant**

Fernanda Vidigal / Carapiá Filmes

## **Film Copies Producers**

Mariana Mól  
Vanessa Santos

## **Visual Identity, Graphic Design and Pagination**

Karina Freitas

## **Promotional Video**

biarritzzz

## **Editorial Coordinator**

Layla Braz

## **Editorial**

Fernanda Estevam

## **Head of Translation and Proofreading**

Matheus Pereira / Rosa de Areia

## **Proofreading**

Fernanda Estevam  
Glaura Cardoso Vale / Rosa de Areia

### **Translation**

Aline Ferreira  
Alysson Souza  
Bettina Winkler  
Camila Nogueira  
Caroline Ferreira  
Dandara Morena  
Henrique Cotrim  
Letícia Sobrinho  
Nathália Dias

### **Digital Authoring**

Luisa Lanna / Batráquia Produções

### **Head of Audiovisual Translation and Subtitling**

Luisa Lanna / Batráquia Produções

### **Audiovisual Translation**

Ana María Jessie Serna  
Camila Nogueira  
Cynthia Fiuza  
Daniela Belmiro  
Elizabeth Pereira  
Higor Gomes/ Ponta de Anzol  
Juan Rodrigues  
Julio Cruz / Hatari Filmes  
Luis Flores  
Pedro Veras  
Thales Campos  
Vitor Miranda / Hatari Filmes

### **Subtitling**

Camila Nogueira  
Elizabeth Pereira  
Higor Gomes/ Ponta de Anzol  
Juan Rodrigues  
Julio Cruz / Hatari Filmes  
Luis Flores  
Pedro Veras  
Vitor Miranda / Hatari Filmes

### **Closed Captions**

Giordano Lima / Sem Rumor

### **Website and Streaming Platform**

Cento e Oito

### **Online Streaming**

Letícia Notini  
Marcela Santos

### **Brazilian Sign Language Interpreters**

Layse Moura  
Rosane Lucas

### **Simultaneous interpretation -**

#### **Debates and Master Class**

#### **English - Portuguese**

Raquel de Souza

### **Simultaneous interpretation - Debate**

#### **French - Portuguese**

Dyhorrani Beira

### **Promotional Material Development**

Patrícia Fernandes

### **Social Media**

Andreza Vieira

Rute de Santa

### **Management and Legal Counsel**

Diana Gebrim / Sociedade Individual  
de Advogados Diversidade

Gestão e Desenvolvimento de Projetos

### **Management Assistant**

Andreza Vieira

### **Press Office**

Palavra Assessoria em Comunicação

### **Press Clipping**

CService





# **AGRADECIMENTOS**

## **ACKNOWLEDGEMENTS**

Ahmed El Sobky, Alene Botareli, Alia Ayman, Aline Motta, Amaranta César, Ana Car-taxo, Ana França, Association des Amis de Jocelyne Saab, Carol Almeida, Carolina Mariano, Centro Universitário UNA, Clarissa Campolina, Cleusa Vidigal, Daniela Cambraia, Daniele Regina Abilas, Delma do Espírito Santo Braz, Dina Matar, Doc Lisboa, Eléonore Pretet, Eugénia Castello, Fedra Rodríguez, Fernanda Estevam, Fer-nanda Kalil, Fernando Resende, Fernie Mary, Flavia Leiroz, Gabriela Garcia, Geraldo Agatão Braz, GG Albuquerque, Goethe-Institut Salvador-Bahia, Hania Mroue, Iago Pereira, Isabelle Vidigal, Janaína Oliveira, Kawthar Younis, Kênia Freitas, Larissa San-sour, Laura Godoy, Leila Basma, Lorena Cardoso, Luana Melgaço, Lucas Lima Aguiar, Mahasen Nasser-Eldin, Maria Carolina Morais, Mariana Campos, Maria Tereza Este-vam, Mary Jirmanus Saba, Mathilde Rouxel, Michèle Tyan, Myrna Maakaroun, Nacib Rachid Silva, Nadine Salib, Nawara Shoukry, Nina Gazire, Noá Araújo Prado, Nour Ouayda, Ohana Abreu, Olhar de Cinema, Otávio Almeida, Patrícia “Kali” Valduga, Rafaella Callegari, Ramon Zagoto, Randa Maroufi, Raquel Ire Okan, Reman Sadani, Riham Isaac, Rosa Bambirra, Salma El Tarzi, Silmara Gertrudes, Tatiana Carvalho Costa, Viola Shafik

---

2a Mostra de cinema árabe feminino [livro  
letrônico] = 2nd arab women's film festival  
in Brazil / organização Analu Bambira ... [et  
al.]. – 1. ed. – Belo Horizonte, MG :  
Partisane Filmes, 2021.  
PDF

“19/05 a 27/06/2021 - 05/19 to 06/27/2021 on-line  
Centro Cultural Banco do Brasil”.  
Edição bilíngue : Português/Inglês.  
Outros organizadores : Layla Braz, Carol Almeida,  
Fernanda Estevam, Alia Alyman.  
Bibliografia.  
ISBN 978-65-995048-0-8

1. Artes 2. Árabes 3. Cinema I. Braz, Layla. II.  
Almeida, Carol. III. Estevam, Fernanda. IV. Alyman,  
Alia. V. Título : 2nd arab women's film festival in  
Brazil

---

21-66586

CDD-791.43





Produção



Realização

SECRETARIA ESPECIAL DA CULTURA

MINISTÉRIO DO TURISMO



PÁTRIA AMADA  
**BRASIL**  
GOVERNO FEDERAL