

PARE DE NOS FILMAR! MOMENTOS DE NEGOCIAÇÃO EM MEIO ÀS IMAGENS COLONIAIS DA ÁFRICA?

STOP FILMING US! MOMENTS OF NEGOTIATION AMIDST COLONIAL IMAGES OF AFRICA?

Dieison Marconi*

RESUMO:

Movido por um arranjo entre crítica cinematográfica e reflexão teórica, este ensaio disserta sobre o filme *Pare de nos filmar* (*Stop filming us*, Joris Postema, 2020). O longa-metragem, coprodução dos Países Baixos com a República Democrática do Congo (RDC), acompanha o holandês Joris Postema em um exercício fílmico autorreflexivo: “como cineasta ocidental, cidadão nativo de um rico país europeu, sou capaz de usar uma outra lente que não seja a colonialista para filmar a África e os africanos?” De saída, o ensaio fraciona uma pergunta vastamente utilizada pelo próprio diretor holandês: “posso filmar?” Em seguida, reflete sobre as tensões entre narrativa única, estereótipo e discurso colonialista, apoiado especialmente nos estudos de Homi Bhabha (2013) e Stuart Hall (2016). No terceiro momento, o ensaio passeia pelas tensões entre estética e política da imagem (RANCIÈRE, 2018) e, por fim, aponta para um instante de negociação (BHABHA, 2013) que permite uma experiência espectral com o longa-metragem sem ceder a posições essencialistas.

PALAVRAS-CHAVE:

Pare de nos filmar, Cinema africano, Colonialidade.

ABSTRACT:

Based on film criticism and theoretical reflection, this essay discusses the film *Stop filming us* (Joris Postema, 2020). Co-produced by the Netherlands and the Democratic Republic

* Pesquisador de pós-doutorado no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Práticas de Consumo da Escola Superior de Propaganda e Marketing (ESPM-SP), onde integra o grupo de pesquisa Sense - Comunicação, Consumo, Imagem e Experiência (CNPq/PPGCOM-ESPM). Doutor em Comunicação e Informação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), com período sanduíche realizado na Universidade Complutense de Madrid (UCM), na Espanha, junto ao Grupo de Pesquisa em Gênero, Estética e Cultura Audiovisual (GECA -UCM). E-mail: dieisonmarconi@gmail.com

of Congo (DRC), the movie follows the Dutchman Joris Postema in a self-reflective filmic exercise: “as a western filmmaker, a native citizen of a rich European country am I able to use another lens other than the colonialist to film Africa and Africans?” First, the essay interrogates a question widely used by the Dutch director himself: “can I film?” It then reflects on the tensions between a single narrative, stereotype and colonialist discourse, borrowing especially from the studies by Homi Bhabha (2013) and Stuart Hall (2016). In a third moment, the essay treads the tensions between the aesthetics and politics of image (Jacques Rancière, 2018) and, finally, it points to a moment of negotiation (Homi Bhabha, 2013) that allow a spectator experience with the feature film without giving in to essentialist stances.

KEYWORDS:

Stop filming us, African cinema, Coloniality.

Figura 1: *Pare de nos filmar* (2020, Joris Postema).



Fonte: Imagem cedida pela produtora Doxy Films.

Em 2010, o holandês Joris Postema trabalhou como cineasta para uma das 250 Organizações não Governamentais (ONGs) ocidentais de Goma, cidade localizada no nordeste da República Democrática do Congo (RDC). O cineasta afirma que, durante aquele período, devido à violência e à insegurança presentes no nordeste do país - “o lugar mais perigoso do mundo” -, a organização humanitária lhe orientou que evitasse circular a pé pela cidade e que fizesse suas filmagens apenas de dentro de um jipe. Anos depois, enquanto

rola uma página do Google Imagens que exhibe a violência e a pobreza da RDC, o cineasta holandês nos informa que retornou a Goma para trabalhar com uma organização local. Nesta segunda estada, diz que andou livremente pela cidade e que pôde conhecer um lugar completamente diferente daquele que lhe haviam descrito em 2010.

Agora, enquanto assistimos ao tráfego de pessoas e automóveis nas ruas de Goma, Postema afirma em voz *off* que o imaginário ocidental do país como o “inferno na terra” se chocou com a realidade congolense. Em seguida, ele introduz a pergunta que sustenta e ao mesmo tempo fragiliza seu longa-metragem: “eu, como cineasta ocidental, posso filmar esse mundo? ”. Apesar de inicialmente parecer apenas uma pergunta clichê, o uso da palavra *posso* desvela alguns sintomas que merecem atenção. Primeiro, Postema não se pergunta, necessariamente, se ele *tem o poder* de filmar aquele lugar e aquelas pessoas. Como cidadão branco ocidental, ele sabe que tem. Já havia feito isso antes, assim como muitos outros jornalistas, cinegrafistas, fotógrafos, cineastas e turistas ocidentais já o fizeram. E fizeram isso sem questionar, na maioria das vezes, *o porquê* de terem o poder de produzir e reproduzir, nos termos da escritora Chimamanda Ngozi Adichie (2019), uma história única sobre a África e os africanos: o continente da falta, da miséria, da fome, das doenças, da instabilidade política e de uma população que precisa ser salva e tutelada pelo branco ocidental, sobretudo o europeu.

Um conjunto de estereótipos como esse não pode, portanto, ser facilmente compreendido sem levar em consideração que um elemento importante do discurso colonial é essa fixidez ideológica de uma alteridade limitada. O ato de estereotipar, como apontou o sociológico indo-britânico Homi Bhabha (2013), não é o estabelecimento de uma “falsa imagem” que se torna o bode expiatório de práticas discriminatórias nem uma mera simplificação de determinada realidade. As imagens ocidentais da África se constituem como estereótipos porque elas são uma forma metafórica (mascaramento e recusa das diferenças) e metonímica (discurso agressivo de substituição e exclusão) que, ao mesmo tempo em que promove a negação da diferença, também sustenta a repetição excessiva de uma alteridade limitada em um círculo fechado de interpretação. Assim, o *outro*, nesse caso o africano, “é citado, mencionado, emoldurado, iluminado, encaixado na estratégia de imagem/contraimagem de um esclarecimento serial” (BHABHA, 2013, p. 65).

Por esse motivo, argumenta Bhabha (2013), o que muitas vezes se nega ao sujeito colonial, tanto ao colonizador quanto ao colonizado, é o acesso ao reconhecimento da diferença. Mas suponhamos, então, que por meio da reflexão crítica e autocrítica, Postema tenha

relativamente acordado para o reconhecimento dessa diferença e que seu filme seja um operador dissensual no fluxo de imagens estereotipadas de africanos produzidas por pessoas brancas ocidentais. Dito ainda de outro modo, digamos que Postema tenha compreendido o que sustentou e ainda sustenta a produção de imaginários estereotipados sobre a África: a hegemonia, o poder, o conhecimento, a fantasia e os efeitos inconscientes do fetichismo que se difundem mediante imagens midiáticas, reducionismos e essencialismos raciais (HALL, 2016). Se levarmos adiante essa “constatação”, o termo *posso*, referente a *ter o poder* de filmar aquele mundo, sofre uma inflexão: Postema pode ter o poder de fazer mais do mesmo, no entanto não quer fazê-lo. Isso nos leva ao segundo sintoma.

Ciente de que não deveria deter o poder de enquadrar a África por meio de uma lente ocidentalizada, Postema então se questiona: posso, ainda assim, me autorizar a filmar esse mundo? Seria necessário voltar à África para produzir um filme não sobre a RDC, mas sobre como o ocidente vê, imagina e produz imagens do país? Se eu não posso tão somente me autorizar, outra pessoa deveria me autorizar a filmar esse mundo? Algumas das primeiras respostas para essas perguntas podem ser ouvidas enquanto Postema acompanha Mugabo Baritegera, fotógrafo e cineasta congolês, que tenta fotografar algumas mulheres em uma movimentada rua de Goma. No momento em que Baritegera fotografa, as mulheres interpelam a equipe: “o que este homem branco está fazendo? Aonde vai com nossas fotos? Ganha dinheiro com nossas fotos? Você faz essas fotos e não nos dá nada em troca!”. Enquanto Baritegera se sai bem na situação por ser um irmão congolês, posteriormente saberemos que, além dos gritos e interpelações, as mulheres ali enquadradas chegaram a jogar objetos em Postema. O recado estava dado: *pare de nos filmar*.

Essas mulheres introduzem um argumento que, embora não seja um consenso dentro de sua comunidade, não deixa de polemizar a metalinguagem do longa-metragem. Há nessas falas iniciais uma postura crítica muito próxima do que bell hooks (2015) já havia descrito como o *olhar opositor*. As mulheres filmadas na rua, assim como outros africanos e africanas que vão se introduzindo nas imagens de *Pare de nos filmar* (2020), sabem quais são os enquadramentos que o ocidente, sobretudo os países colonizadores, produzem da África e dos africanos. Sabem também que esses enquadramentos não podem contar como verdade absoluta. Tanto sabem que não se opõem apenas depois do último corte, fruto da insistência de Postema em seguir filmando. As congolezas foram capazes

de marcar sua oposição ali, no momento em que a câmera do cineasta europeu mira seus corpos e seus rostos: “o que este homem branco está fazendo? ”.

Por último, a palavra *posso* ainda resguardaria um terceiro sintoma. Posso no sentido de: tenho a capacidade, enquanto cidadão branco ocidental, de filmar este mundo sem reproduzir a violência de uma imagem única? Essa questão é importante porque ela tensiona um tom essencialista, afinal, como cineasta ocidental, cidadão nativo de um rico país europeu, Postema é capaz de usar uma outra lente que não seja colonialista? E a que serviria essa autocrítica bem-intencionada? Não teria sido melhor desligar a câmera e ter ido embora? Em diferentes momentos de *Pare de nos filmar*, Postema segue demonstrando algumas dificuldades, ou mesmo cinismo e incompetência, para a autorreflexão e a autocrítica.

Um desses momentos é quando o diretor, logo no início do filme, enquadra um homem congolês sendo chicoteado na rua. Depois se diz chocado com tamanha violência, “pois na Holanda isso jamais seria visto”, afirma ele. Então, sua equipe de filmagem, integrada por nativos de Goma, lhe explica que castigos físicos como aquele são comuns e que o que ele acabara de ver é um resquício do período da colonização europeia na África. Não muito tempo depois, o diretor também demonstra dificuldade em entender como agiu de maneira neocolonialista ao dar um biscoito não solicitado para as crianças na rua. Ainda mais a frente, Postema pergunta aos congolezes, incluindo sua própria equipe de filmagem, se ele pode ou não ficar para continuar seu filme. Distintas opiniões são dadas, no entanto a conclusão quase absoluta é que seria melhor que Postema deixasse a RDC.

O holandês fica especialmente chocado com o fato de seu próprio tradutor, Gaius Kowene, ter dito que ele deveria deixar o país. Kowene argumenta que o trabalho de Postema não é realmente necessário, porque as pessoas na RDC poderiam fazer um filme como aquele que ele buscava fazer. Nestes três momentos e em tantos outros, Postema não só demonstra que pouco sabe sobre a história e as culturas da África, mas também sobre o próprio cinema africano. Afinal, ao menos em alguma medida, Kowene está certo. Apesar de ser uma cinematografia ainda jovem, os cinemas africanos já emergiram, nos anos 1960, com fortes propósitos anticolonialistas: “nada de bom poder vir da França”, já dizia uma personagem de *Touki Bouki: a viagem da hiena* (1973), drama senegalês dirigido por Djibril Diop Mambéty. Alexie Tcheuyap (2011) lembra, inclusive, que ao menos parte dessa cinematografia também adotou tons nacionalistas em oposição a um “ocidente homogêneo”.

No entanto, e aparentemente com pouco ou nenhuma reflexão prévia e mais aprofundada sobre a cidade e a cultura que iria filmar, Postema decide ficar e rodar um filme chamado *Pare de nos filmar*. Agora finalizado e divulgado, só resta atender ao seu pedido de que seja visto. Enquanto produto final, o longa-metragem não apresenta um resultado exatamente fácil de digerir ou de avaliar. Mas há, na obra, um encadeamento de imagens que talvez permita refletir, sem essencialismos, sobre como podemos ter uma experiência com esse filme sem abraçar opiniões reificadas ou cair em armadilhas dicotômicas.

Em um dado momento, Joris Postema novamente acompanha Mugabo Baritegera, que desta vez grava um curta-metragem bastante prosaico. Baritegera filma um menino congolês despertando. O garoto levanta-se da cama, dedilha um piano, brinca com seu cachorro, pega seus patins e sai para passear pelo bairro e pela cidade. O fotógrafo e cineasta congolês não combate de modo pedagógico e explícito o consenso ideológico que as imagens ocidentais apresentam da RDC e da África. Ele opta, na verdade, por contribuir de modo sutil para desenhar outras formas de articulação entre o visível, o dizível e o pensável a respeito de sua cidade, seu país e seu continente: um menino acorda e sai para brincar nas ruas de seu bairro. Não há só a pobreza, nem só a violência, nem só a doença. Dentro do filme de Postema, o curta-metragem de Baritegera é a imagem pensativa da qual nos fala Jacques Rancière (2018), pois o filme preserva essa distância que torna possível o encontro de uma visualidade qualquer com o espectador e que, por isso mesmo, é capaz de reconfigurar os sentidos do que figura nas imagens de Goma e da RDC, sendo menos uma proposta diretiva de um referente explícito capturado por alguém e entregue como produto de um olhar para outro alguém.

Mugabo Baritegera faz um filme que Postema parece não ser capaz de fazer, já que este se dedica a abraçar o intenso conflito de captar e editar imagens que se prestam a refletir sobre sua própria dificuldade - e a do ocidente - em produzir *outras* imagens sobre a RDC e a África. Enquanto Postema prossegue em sua própria obstinação em não parar de filmar, Baritegera abraça uma “política da imagem” (RANCIÈRE, 2018) que é, ao mesmo tempo, uma “prática reparadora” (SEDGWICK, 2003), pois o diretor abre mão dos afetos negativos e resolve filmar outras histórias: os dedos de um menino africano que dedilha um teclado, o medo que esse menino perdeu de usar os patins, seu passeio às margens do Lago Kivu. Ainda assim, *Goma balade* é um filme dentro de outro filme: um filme de um congolês dentro do filme de um holandês que decide refletir sobre os regimes de imaginidade que o ocidente produz sobre Goma, a RDC e a África.

Figura 2: Mugabo Baritegera em *Pare de nos filmar* (2020, Joris Postema).



Fonte: Imagem cedida pela produtora Doxy Films.

Em outro momento, Postema acompanha um grupo de congoleses analisando duas fotografias de pessoas africanas. A primeira fotografia é de uma mulher que, além de usar turbante e outros adereços da cultura congoleza, está sorrindo em direção à câmera. “Ela é uma pessoa feliz”, “sente orgulho de ser africana”, “aposto que quem fez essa fotografia foi um africano que quer mostrar a África positivamente, mostrar que as pessoas são livres aqui” - argumenta um dos rapazes diante da imagem. Já a fotografia seguinte é a de uma menina africana que, ao ocupar o centro da imagem, encara a câmera com o semblante fechado e o corpo rígido. Um dos garotos que comentam a fotografia afirma que aquela imagem é um insulto, pois foi feita para as ONGs. “Ela não está feliz em ser fotografada”, “está posando obrigada”, “essa criança comum foi colocada em frente a um espaço cheio de vida, mas ela não tem prazer pela vida”, “esse fotógrafo é desumano vendendo a foto dessa garota por milhões”, “isso não é a África” são outros comentários que escutamos em uma curta fração de minutos.

O grupo chega a um impasse: um africano seria capaz de produzir tal foto? Teria sido mais um estrangeiro e sua lente ocidental? Ou, então, um africano com a mentalidade colonizada pelas ONGs? O grupo coloca essas questões na mesa para descobrir, logo em seguida, que aquela imagem fora captada por Ley Uwera, uma fotógrafa de Goma, ao que um dos rapazes conclui: “ou ela trabalha para uma ONG ou tem uma mentalidade colonizada. Ela não vê a garota como uma pessoa. Ela fotografou a irmã dela. Estragou a fotografia mostrando a garota sem emoção, sem presença”.

Figura 3: Congolese analisam fotografia feita sob a linha editorial de uma ONG ocidental (*Pare de nos filmar*, 2020, Joris Postema).



Fonte: Imagem cedida pela produtora Doxy Films.

Em seguida, Postema acompanha Ley Uwera, autora da fotografia, dentro de um jipe a caminho de um campo de refugiados onde vivem algumas famílias, sobretudo formadas por mulheres e crianças que estão fugindo da guerra. Lá, ela bate mais algumas fotos semelhantes àquela que o grupo de congoleses analisou. Quando é contratada pelas ONGs, Uwera vai atrás desse perfil de pessoas e, em geral, acaba sendo orientada a produzir aquele tipo de imagem. Mulheres e crianças tristes, abatidas, magras, deslocadas. Ao que parece, fotografar a tristeza e o deslocamento forçado rende um tipo de ajuda financeira que não só falha em resolver os problemas da África, como também justifica a permanência neocolonialista do trabalho humanitário de ocidentais que são, no final das contas, os responsáveis pelos baixos índices de desenvolvimento humano e econômico de alguns países do continente.

“Antes de assinar o contrato, tem algumas instruções estabelecendo as coisas”, “faço o que eles me pedem, entrego o que eles esperam”, diz Uwera. E acrescenta: “as pessoas em dificuldades precisam ser ajudadas, não é porque queremos mudar a imagem da África que os problemas devem ser esquecidos, evitar mostrar o que está errado”. Neste momento, um dos membros da equipe intervém e argumenta que a imagem produzida pela fotógrafa “é a foto clichê de refugiados que vemos no ocidente” e que as fotografias “reforçam uma imagem de que a população africana sempre está na miséria”. Uwera afirma que entende o argumento, mas ressalta que esse é o seu trabalho e que

há uma distância entre ela e um fotógrafo ocidental: “um fotógrafo ocidental vai até uma escola e, dentro de uma sala de aula, fotografa uma criança que está nua. Isso é expor a criança. Eu não faço isso; antes de ser fotógrafa, sou africana, respeito certas coisas, respeito as pessoas”.

Depois da entrevista, Ley Uwera aparece conversando com mulheres congolezas de maneira amigável enquanto faz fotos diferentes daquelas exigidas pelas ONGs. Antes disso, Postema nos mostra algumas cenas filmadas em um festival de música em Goma, depois acompanha a cineasta congoleza Bernadette Vivuya que deseja fazer um filme sobre as relações coloniais entre a RDC e a Bélgica e, para isso, busca apoio financeiro no Instituto Francês. Em outro momento, o diretor filma um dos membros da equipe fazendo piada com a cobertura que a imprensa ocidental faz da epidemia do ebola e, mais adiante, o diretor vai até as ONGs para entrevistá-las. Além disso, ora diante, ora atrás das câmeras, Postema permite ser alvejado por críticas anticolonialistas, como na cena em que seu tradutor lhe explica que ele deveria ter ido embora. Mais tarde, o holandês mostra esse mesmo tradutor pedindo para seus chefes uma autorização para que seu depoimento pudesse entrar no filme.

Assim segue o filme de Postema até o fim, sempre ganhando fôlego a partir das dobras conflituosas de imagens, repetindo sempre a mesma pergunta em perífrases de estranhamento e contradição. Diferentes ângulos de visão que se veem condicionados a transacionar, ceder e avançar, fazendo com que as imagens captadas e sua posterior montagem apresentem uma tessitura híbrida. No entanto, essa tessitura híbrida, fruto de uma coprodução da República Democrática do Congo com os Países Baixos, não comunica uma visualidade sobre a diversidade cultural. Esse mosaico de imagens conflituosas trata, muito mais, da diferença cultural e da dificuldade de lidar com esse deslizamento.

Em *O local da cultura*, Homi Bhabha (2013) argumenta que, muito facilmente, grande parte do discurso considerado político - seja teórico, seja artístico - estrutura-se a partir do princípio binário de oposição de contrários: “nós” e “eles”, “oprimidos” e “opressores”, “colonizados” e “colonizadores”. De fato, em *Pare de nos filmar* esses pares opostos se tensionam a todo instante. No entanto, mesmo reconhecendo essas oposições e sabendo que elas são fruto das históricas relações de exploração e poder dos países europeus sobre o território africano, as imagens do longa-metragem não se prestam a agir a partir da *negação* - típica estratégia dos discursos e práticas de ordem binária que precisam obrigatoriamente excluir e silenciar o ponto de vista do outro para validar a si mesmos.

Pare de nos filmar insiste em “articular e encadear elementos antagônicos e opacionais sem a racionalidade redentora da superação dialética ou da transcendência” (BHABHA, 2013, p. 57), talvez por esse motivo seja possível argumentar que o longa-metragem também se esforça para entregar o que Homi Bhabha (2013) nomeia como espaço de *negociação* ou de *tradução*. Tendo em vista que o filme opta pela constante manutenção do conflito e pelo aprofundamento das tensões sem o apagamento da instância contrária, o filme de Postema se qualifica como esse instante fronteiriço que não é a comunidade congoleza figurada enquanto identidade homogênea de vítima, nem os ocidentais figurados como instância salvadora ou cristalizados no essencialismo algoz, mas algo a mais. Algo “que contesta os termos e territórios de ambos” (BHABHA, 2013, p. 55).

Mesmo na sequência final, por exemplo, essa tensão de ambas as posições fica longe de ser resolvida. Após a exibição do mesmo longa-metragem que acabamos de ver, Postema escuta as opiniões dos espectadores congolezes. Junto às passagens anteriores, as cenas finais seguem sendo didáticas em demonstrar como a população de Goma é formada por espectadores críticos e intelectualizados. Ali, a comunidade de Goma não é o sujeito do horizonte exegético da diferença, mas um dos agentes ativos da articulação fílmica. Nem um “povo mítico e misterioso”, como eram vistos esses grupos no início da colonização europeia, nem um sintoma monstruoso da natureza, como fez acreditar o Iluminismo, diria Stuart Hall (2016).

Como agentes ativos, os congolezes novamente explicam que o trabalho de Postema não é necessário, porque eles poderiam fazer aquele filme sozinhos e melhor, produzindo as imagens positivas que são necessárias à luta anticolonialista, ao mesmo tempo que o risco de um outro essencialismo, o das imagens positivas, também já havia sido colocado em xeque pelos próprios congolezes, a exemplo do relato de Ley Uwera. Já em relação a Postema, outro espectador argumenta que a postura do diretor é interessante, pois, ao contrário de outros cineastas ocidentais que vieram filmar na África, o holandês não se comportou como um deus. Estudou, escutou e aprendeu com os congolezes.

Mesmo assim, ainda na mesma sequência final, outro espectador aponta que quando o filme for exibido no Ocidente, provavelmente as pessoas irão lembrar apenas de cenas como aquela em que Ley Uwera vai até o campo de refugiados para fazer fotografias de acordo com a linha editorial das ONGs e da cena em que a cineasta Bernadette Vivuya pede auxílio ao Instituto Francês para finalizar seu longa-metragem. Estas cenas, para

aquele espectador, apenas reforçariam a visão de uma África vulnerável e, portanto, Postema caiu na armadilha que desejava combater.

Se, segundo Marcius Freire (2012), alguns documentários, para tomarem forma, precisam ser o produto de um encontro, *Pare de nos filmar* é produto de um encontro difícil de ser sustentado, mas que apesar disso não cede aos que gostariam de acreditar no abismo da diferença cultural. O filme não tenta, nem conseguiria, conter os conflitos da diferença, mas ao contrário, é composto por instantes de abertura de um outro lugar cultural e político de reflexão no cerne da representação colonial. Em outras palavras, *Pare de nos filmar* se afasta, com sua linguagem quase tautológica, de uma retórica radical de separação na qual a diversidade cultural apenas representaria as comunidades isoladas em seus locais históricos, “protegidos na utopia de uma memória mítica e de uma identidade coletiva única” (BHABHA, 2013, p. 62). Talvez um lugar em que fosse possível, inclusive, fingir que o trauma colonial já não é mais uma pedra em nosso sapato.

Na derradeira cena final, Postema pergunta, novamente, se ele deveria ter ficado ou ido embora. “Você deveria ter ido embora” é a resposta que se ouve de imediato. Ao menos em parte, também acredito que Postema poderia ter desligado a câmera e voltado para a Holanda, mas dizer isso agora soa demasiado tarde e improdutivo. Nesse caso, tendo em vista que o diretor *não parou de filmar*, que ao menos a negociação política e cultural de imagens em seu longa-metragem tenha a sorte de colocar uma rasura no imaginário fetichista e essencialista de quem se dispuser a entrar em contato com seu trabalho. No caso, não me refiro às populações da RDC e da África: estes que não precisam assistir ao longa, aqueles que aceitaram contribuir para um filme que poderiam ter feito sozinhos, tantos outros que preferem contar suas próprias histórias e, assim, ocupar as imagens do cinema. Afinal, como disse outro espectador congolês após a exibição, “esse filme não foi feito por nós, nem é para nós. É para eles, os ocidentais”.

REFERÊNCIAS

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. *O perigo de uma história única*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

FREIRE, Marcius. *Documentário: ética, estética e formas de representação*. São Paulo: Annablume, 2012.

HALL, Stuart. *Cultura e representação*. Rio de Janeiro: Editora Puc-Rio: Apicuri, 2016.

HOOKS, bell. Olhar opositor: mulheres negras espectadoras. *In*: HOOKS, Bell. **Olhares negros: raça e representação**. São Paulo: Elefante, 2015. p. 182-204.

PARE de nos filmar. Direção: Joris Postema. Países Baixos: Doxy Films, 2020. On-line (95 min).

RANCIÈRE, Jacques. **O desentendimento: política e filosofia**. São Paulo: Editora 34, 2018.

SEDGWICK, Eve Kosofsky. **Touching feelings: affect, pedagogy, performativity**. Durham: Duke University Press, 2003.

TCHEUYAP, Alexie. **Postnationalist African cinemas**. Manchester: Manchester University Press, 2011.

TOUKI Bouki: a viagem da hiena. Direção: Djibril Diop Mambéty. Senegal: Cinegrit Studio Kankourama, 1973. On-line (85 min).

Artigo recebido em: 02 de outubro de 2021.

Artigo aceito em: 26 de novembro de 2021.