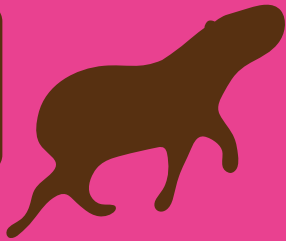


28^º FEST CURTAS BH



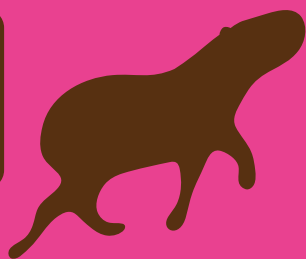
28º FESTIVAL INTERNACIONAL DE CURTAS DE BELO HORIZONTE
28TH FESTCURTASBH: BELO HORIZONTE INTERNATIONAL SHORT FILM FESTIVAL

OUT-NOV
2026

CINE HUMBERTO MAURO . PALÁCIO DAS ARTES . BH . MG . BR

FESTIVAL
CURTAS
BH

**28th FEST
CURTAS
BH**



MINISTÉRIO DA CULTURA, GOVERNO DE MINAS GERAIS, FUNDAÇÃO CLÓVIS SALGADO E PREFEITURA DE BELO HORIZONTE APRESENTAM

28^º FESTCURTASBH

30 DE OUTUBRO A 08 DE NOVEMBRO DE 2026

15•SESSÃO DE ABERTURA 15•OPENING SESSION	93•INFANTIL 93•CHILDREN'S SECTION
19•COMPETITIVA INTERNACIONAL 19•INTERNATIONAL COMPETITION	103•ANIMAÇÃO 103•ANIMATION SECTION
31•COMPETITIVA BRASIL 31•BRAZILIAN COMPETITION	109•SESSÃO MALDITA 109•MIDNIGHT SECTION
43•COMPETITIVA MINAS 43•MINAS COMPETITION	115•MOSTRA ESPECIAL CORCINA 115•CORCINA <hr/> <div>116•FORJANDO AUTONOMIA: A CORCINA E O ESTADO DAS COISAS 123•FORGING AUTONOMY: CORCINA AND THE STATE OF THINGS</div> <hr/> LUCAS PARENTE
53•PARALELA: PRESENÇAS FANTASMAGÓRICAS 53•PHANTASMAGORIC PRESENCES <hr/> <div>54•ASSOMBROS DO PASSADO PARA ABALAR AS UTOPIAS NO AGORA 56•HAUNTINGS OF THE PAST TO SHAKE UTOPIAS IN THE PRESENT</div> <hr/> VANESSA SANTOS E PEDRO VERAS	145•MOSTRA ESPECIAL CINÉCOLLAGES 145•CINÉCOLLAGES <hr/> <div>146•CINÉCOLLAGES 148•CINÉCOLLAGES</div> <hr/> MATTHIEU ORLÉAN
65•PARALELA: FUGA E MEMÓRIA 65•FLIGHT AND MEMORY <hr/> <div>66•O QUE PODE A FUGA? 67•WHAT CAN ESCAPE DO?</div> <hr/> DIEGO SILVA SOUZA E MARIANA DE MELO	155•SESSÃO ESPECIAL SARA Y ROSA: FEMINISMOS LATINO-AMERICANOS 155•SARA Y ROSA: LATIN AMERICAN FEMINISMS <hr/> <div>156•SESSÃO ESPECIAL SARA Y ROSA: FEMINISMOS LATINO-AMERICANOS DO CHORO OBSCENO À IRA LIBERTÁRIA, ESCAPAMOS DE NOSSAS PRISÕES 158•SARA Y ROSA SPECIAL SECTION: LATIN AMERICAN FEMINISMS FROM OBSCENE TEARS TO LIBERATORY RAGE, WE ESCAPE OUR PRISONS</div> <hr/> JULIANA GUSMAN
73•PARALELA: dHIPloma de HOPosição 73•dHIPloma de HOPosição <hr/> <div>74•dHIPloma de HOPosição: UMA CINEMATOGRAFIA SOCIAL 76•dHIPloma de HOPosição: A SOCIAL CINEMATOGRAPHY</div> <hr/> FLAVIANA LASAN	
83•JUVENTUDES 83•YOUTHS SECTION	

165•FILMLAB PALESTINA 165•FILMLAB PALESTINE	
169•DOSSIÊ CORCINA 169•DOSSIER CORCINA	
170•CINEMAÇÃO CURTA-METRALHA 171•ACTION CINEMA SHORTGUN	
ORLANDO SENNA E SÉRGIO PÉO	
172•MANIFESTO 173•MANIFESTO	
JOSÉ JOFFILY	
175•A CORCINA E O CINEMA ALTERNATIVO CARIOCA 181•CORCINA AND ALTERNATIVE CINEMA IN RIO DE JANEIRO	
LUCAS PARENTE colaboração de in collaboration with Roberto Moura	
188•CORCINA APRESENTA 191•CORCINA PRESENTS	
LÚCIO AGUIAR	
195•TERREMOTO CLANDESTINO 199•CLANDESTINE EARTHQUAKE	
JOÃO PAULO CAMPOS	
203•AS MULHERES NA CORCINA – PRODUÇÃO, DISTRIBUIÇÃO, EXIBIÇÃO E PRESERVAÇÃO 207•THE WOMEN IN CORCINA – PRODUCTION, DISTRIBUTION, EXHIBITION AND PRESERVATION	
PATRÍCIA MACHADO	
212•QUANDO O MURO SEPARA, UMA PONTE UNE: NOTAS SOBRE OS APARELHOS DE CONTROLE E A PRODUÇÃO DA CORCINA 216•WHEN THE WALL DIVIDES, A BRIDGE UNITES: NOTES ON THE APPARATUSES OF CONTROL AND CORCINA'S PRODUCTION	
CARLA ITALIANO	
220•O CINEMA COMO PRAÇA: A EMOÇÃO DA CIDADE E A ECONOMIA DESEJANTE DO CURTA-METRAGISMO DA CORCINA 224•CINEMA AS A SQUARE: THE CITY'S EMOTION AND THE DESIRING ECONOMY OF CORCINA'S SHORT FILMS	
LILA FOSTER	
228•CORCINA; BRASIL: É TUDO UM SONHO E TAMBÉM UM PESADELO 231•CORCINA; BRAZIL: IT IS ALL A DREAM AND ALSO A NIGHTMARE	
MARIANA QUEEN NWABASILI	
260•ATIVIDADES E ATRAÇÕES 260•ACTIVITIES AND ATTRACTIONS	
274•CURADORIA, COMISSÃO DE SELEÇÃO, JÚRI E EQUIPE 274•CURATORSHIP, SELECTION COMMITTEE, JURY AND TEAM	
294•PRÊMIOS 294•AWARDS	
296•CRÉDITOS 296•CREDIT	

O CINEMA NASCEU CURTO

Antes das grandes narrativas, das salas monumentais e dos longos percursos dramáticos, havia poucos segundos de imagens em movimento. No fim do século XIX, quando diferentes pioneiros experimentavam as possibilidades da imagem projetada, o cinema ainda não sabia tudo aquilo que viria a ser. Mas já continha uma de suas forças essenciais: condensar o mundo numa pequena duração.

Mais de um século depois, vivemos cercados por imagens e num tempo cada vez mais disputado. Talvez por isso o curta-metragem tenha adquirido uma presença tão própria no mundo contemporâneo. Ele nasce da brevidade, mas não da pressa. Em poucos minutos, pode abrir uma paisagem inteira, guardar uma memória, revelar uma violência, produzir um afeto ou deslocar o nosso modo de ver.

Duração e permanência não são a mesma coisa.

Há filmes longos que desaparecem de nossa memória e imagens de poucos segundos que nos acompanham pela vida inteira. O curta vive justamente dessa capacidade de concentrar experiência, pensamento e sensibilidade.

O Festival Internacional de Curtas de Belo Horizonte chega à sua 28ª edição reafirmando essa potência. Mais de três mil filmes inscritos, vindos de todos os estados brasileiros e de dezenas de países, revelam a vitalidade de uma linguagem aberta à experimentação, ao risco e à invenção.

Em Minas Gerais, essa linguagem encontra matéria especialmente rica. Nosso audiovisual nasce de cidades grandes e pequenas, de paisagens, sotaques, memórias, conflitos, tradições e modos de vida diversos. A força da produção mineira mostra que o curta não é passagem para um cinema maior.

Ele é cinema inteiro.

O FestCurtasBH também é espaço de formação, memória, circulação e encontro. Um lugar onde

realizadores, críticos, pesquisadores e públicos se aproximam, onde obras recentes convivem com a história do cinema e onde novas imagens encontram caminho para permanecer.

Sua brevidade não o diminui. Ao contrário, o concentra.

O FestCurtasBH é, assim, mais do que uma mostra de filmes. É um lugar de encontro entre memória e invenção, entre Minas Gerais e o mundo, entre aquilo que somos e aquilo que ainda podemos imaginar.

LEÔNIDAS OLIVEIRA

Secretário de Estado de Cultura e Turismo de Minas Gerais

CINEMA WAS BORN SHORT

Before grand narratives, monumental theaters, and long dramatic arcs, there were just a few seconds of moving images. In the late 19th century, as various pioneers experimented with the possibilities of projected imagery, cinema had yet to discover everything it would eventually become. But it already possessed one of its essential strengths: condensing the world into a brief span of time.

More than a century later, we live surrounded by images, in an era where time is increasingly contested. Perhaps this is why the short film has acquired such a distinct presence in the contemporary world. It is born of brevity, but not of haste. In just a few minutes, it can open up an entire landscape, preserve a memory, reveal an act of violence, evoke an emotion, or shift our way of seeing.

Duration and permanence are not the same thing.

There are feature-length films that fade from our memory and images lasting just a few seconds that stay with us for a lifetime. The short film thrives precisely on this ability to concentrate experience, thought, and sensitivity.

The Belo Horizonte International Short Film Festival reaches its 28th edition, reaffirming this power. More than 3,000 submitted films, coming from all Brazilian states and dozens of countries, reveal the vitality of a language open to experimentation, risk, and invention.

In Minas Gerais, this language finds particularly rich material. Our audiovisual work springs from big and small cities, from diverse landscapes, accents, memories, conflicts, traditions, and ways of life. The strength of Minas Gerais's film production shows that the short film is not merely a stepping stone to feature-length cinema.

It is cinema in its own right.

FestCurtasBH is also a space for education, memory, circulation, and connection. A place where filmmakers, critics, researchers, and audiences come together, where recent works coexist with the history of cinema, and where new images find a way to endure.

Its brevity does not diminish it. On the contrary, it concentrates it.

FestCurtasBH is, therefore, more than just a film festival. It is a meeting place between memory and invention, between Minas Gerais and the world, between who we are and what we can still imagine.

LEÔNIDAS OLIVEIRA

Secretary of State for Culture and Tourism of Minas Gerais

A Fundação Clóvis Salgado (FCS), nos 55 anos do Palácio das Artes, tem o prazer de apresentar a 28ª edição do Festival Internacional de Curtas de Belo Horizonte! A FCS é uma das mais importantes e pujantes instituições culturais da América Latina e fomenta a criação, formação, produção e difusão da cultura na capital mineira. Entre as atividades da Fundação, temos a honra de contar com um cinema público, especializado em filmes clássicos que, desde 1978, é essencial na promoção do audiovisual mineiro e da cultura belo-horizontina: o Cine Humberto Mauro.

A partir do trabalho minucioso e apaixonado dos profissionais da nossa Gerência de Cinema, contamos com uma programação única e espetacular, incluindo mostras que agradam desde o público *nerd*, passando pelos amantes da era de ouro de Hollywood, além de pérolas do cinema europeu e latino-americano. Tivemos até a oportunidade de conhecer filmes chineses, uma raridade em Belo Horizonte, por meio do Ciclo China em Perspectiva.

Impossível falar do nosso Cinema sem destacar o tradicional FestCurtasBH. A mostra é dedicada à exibição e à premiação de curtas-metragens, além de sua itinerância e de atividades educativas e de formação. Neste ano o Festival acontece no período de 30 de outubro a 8 de novembro.

A abertura será realizada no Cine Humberto Mauro às 20h do dia 30 de outubro. Na sequência, às 22h30, será realizado um show no Jardim Interno do Palácio das Artes. A banda escolhida é a Orquestra Mineira de Brega, cuja irreverência e criatividade dialogam com a pauta de nossa programação.

O Festival Internacional de Curtas de Belo Horizonte chega à sua 28ª edição celebrando o vigor da produção contemporânea de curta-metragem. A curadoria do evento, que mergulhou em um total recorde de 3.340 filmes inscritos, dentre os quais 1.305 são brasileiros, vindos de todos os estados,

e 2035 filmes internacionais, de 86 países de todos os continentes.

Nosso processo de seleção destinou um olhar atento para as formas filmicas inventivas, característica central da programação do Festival, em diálogo com os temas urgentes do tempo presente. A curadoria selecionou aproximadamente 130 filmes, de todos os cantos do mundo, com temáticas diversas.

O FestCurtas mostra muito bem como o nosso Cine Humberto Mauro é um dos espaços mais especiais de Minas Gerais. Um cinema público, com tanta qualidade e com programação gratuita, é um privilégio e um marco para o Palácio das Artes, o principal espaço integrado das artes do Brasil.

A atuação da FCS é ampla e diversa. Para além do cinema, temos os nossos três corpos artísticos permanentes – Orquestra Sinfônica de Minas Gerais, Coral Lírico de Minas Gerais e Cia de Dança Palácio das Artes –, que são referências em todo o país. Temos também uma potente escola, o Cefart, com cursos técnicos e artísticos para seus mais de 2000 alunos, além dos espaços expositivos dedicados às artes visuais, produções de ópera, e muito mais!

A Fundação Clóvis Salgado coordena também o Circuito Liberdade, iniciativa de enorme sucesso na articulação das programações culturais de Belo Horizonte. Isso tudo transforma o Palácio das Artes em um dos espaços mais únicos e plurais para a nossa cultura.

Vida longa ao FestCurtasBH!

YURI MELLO MESQUITA

Presidente da Fundação Clóvis Salgado

As the Palácio das Artes marks its 55th anniversary, Fundação Clóvis Salgado (FCS) is delighted to present the 28th edition of the Belo Horizonte International Short Film Festival! FCS is one of Latin America's most important and vibrant cultural institutions, fostering cultural creation, education, production, and dissemination in the capital of Minas Gerais. Among the Foundation's many activities, we are proud to have a public cinema specializing in classic films – Cine Humberto Mauro – which has been essential to the promotion of audiovisual production from Minas Gerais and the culture of Belo Horizonte since 1978.

Thanks to the meticulous and passionate work of the professionals in our Film Programming Department, we offer a unique and spectacular program, featuring selections that appeal to everyone, from film nerds to lovers of Hollywood's Golden Age, as well as gems of European and Latin American cinema. We have even had the opportunity to discover Chinese films – a rarity in Belo Horizonte – through the *China in Perspective* series.

It is impossible to talk about our cinema without highlighting the long-running FestCurtasBH. The festival is dedicated to screening short films and presenting awards, as well as organizing traveling screenings and educational and training activities. This year, the Festival will take place from October 30 to November 8.

The opening ceremony will be held at Cine Humberto Mauro at 8 p.m. on October 30. Afterwards, at 10:30 p.m., a concert will take place in the Palácio das Artes' Inner Garden. The featured band is Orquestra Mineira de Brega, whose irreverence and creativity resonate with the themes of our program.

Now in its 28th edition, the Belo Horizonte International Short Film Festival celebrates the vitality of contemporary short film production. This year, the curatorial team reviewed

a record-breaking total of 3,340 submissions: 1,305 Brazilian films from every state in the country and 2,035 international films from 86 countries across all continents.

Our selection process paid close attention to inventive film forms – a defining feature of the Festival's programming – and to their dialogue with the urgent issues of our time. The curatorial team selected approximately 130 films from all corners of the world, exploring a wide range of themes.

FestCurtasBH clearly demonstrates why Cine Humberto Mauro is one of the most exceptional cultural spaces in Minas Gerais. A public cinema offering such high-quality programming free of charge is a privilege and a landmark for the Palácio das Artes, Brazil's leading multidisciplinary arts center.

FCS's work is broad and diverse. Beyond cinema, we have three permanent artistic ensembles – the Minas Gerais Symphony Orchestra, the Minas Gerais Symphonic Choir, and the Palácio das Artes Dance Company – all of which are renowned throughout the country. We also have a thriving arts school, Cefart, offering technical and artistic courses to more than 2,000 students, as well as exhibition spaces dedicated to the visual arts, opera productions, and much more!

Fundação Clóvis Salgado also coordinates Circuito Liberdade, an enormously successful initiative that brings together Belo Horizonte's cultural programs. All these activities make the Palácio das Artes one of the most distinctive and multifaceted spaces in our cultural landscape.

Long live FestCurtasBH!

YURI MELLO MESQUITA

President of Fundação Clóvis Salgado

APRESENTAÇÃO 28º FESTCURTASBH

ANA SIQUEIRA, BRUNO HILÁRIO, VITOR MIRANDA

“Há movimentos subterrâneos que permanecem excluídos da história oficial e que funcionam como terremotos clandestinos, despontando inesperadamente décadas depois em novas cristalizações”, escreve com argúcia o curador e pesquisador Lucas Parente, em texto com Roberto Moura em colaboração. A formulação, neste caso, refere-se à CORCINA – Cooperativa dos Realizadores Cinematográficos Autônomos – experimento coletivo artístico, social e político de realização e exibição de curtas-metragens atuante entre fins dos anos 1970 e início da década seguinte, tão significativo e consequente em seu tempo quanto praticamente obliterado até poucos anos atrás.

Em seu triplo movimento de revolver o passado, impregnar-se do presente e sondar o porvir, o 28º FestCurtasBH convoca a relativamente breve, mas não menos relevante, empreitada cinematográfica da CORCINA para o primeiro plano, numa mostra composta por três programas que (re)pensa o próprio curta: o formato em si e suas ramificações formativas, estéticas, políticas e mercadológicas. À consequente fortuna crítica, com material inédito e republicações em nosso catálogo/livro abrangendo manifestos e textos seminiais, soma-se ainda o debate *Forjando autonomia – a CORCINA e o estado das coisas*, com a participação do curador Lucas Parente, da professora e pesquisadora Lila Foster e dos cineastas Lúcio Aguiar, Maria Luiza d’Aboim e Sérgio Péo, que foram membros da cooperativa.

Em movimento semelhante, e igualmente estimulante, o FestCurtasBH apresenta ainda um programa especial intitulado *CinéCollages*, concebido por Matthieu Orléan, curador da Cinemateca Francesa. Em continuidade à exposição *Scrapbooks, dans l’imaginaire*

des cinéastes [Scrapbooks, dentro do imaginário dos cineastas] curada por ele para o *Rencontres de la photographie* d’Arles, em 2023, Orléan alinhava uma sessão em torno da prática de *scrapbook* mantida por muitos cineastas “como um diário íntimo feito de imagens em vez de palavras”. São então convocados seis curtas-metragens, assinados respectivamente por Larry Jordan, Derek Jarman, Pierre Clémenti, Gus van Sant, Valérie Mréjen e Bertrand Mandico que, segundo Orléan, “compartilham deste espírito: uma maneira livre e pessoal de filmar, em contato direto com as centelhas do inconsciente, longe das lógicas tradicionais de produção cinematográfica”. A realização desta mostra conta com o apoio da Embaixada da França no Brasil, que além de viabilizar a exibição das obras que integram o programa, possibilitou a vinda de Matthieu Orléan para o Festival.

Dando continuidade à nossa proposta de trazer visibilidade para o cinema realizado por mulheres, apresentamos a *Mostra Especial Sara y Rosa: Feminismos Latino-americanos*, com curadoria de Juliana Gusman. A mostra integra o primeiro ciclo do Cineclube Ibero-americano Permanente, uma parceria iniciada em 2026 entre o coletivo de crítica feminista Sara y Rosa, o Instituto Cervantes de Belo Horizonte e o Cine Humberto Mauro, que tem como tema “As fictícias fronteiras do lar”. Na programação do 28º FestCurtasBH, o olhar se volta para o curta-metragem elegendo e discutindo obras “realizadas por mulheres, diretoras que afrontaram a domesticidade vigente e esboçaram pioneirismos”.

E pelo segundo ano consecutivo, o FestCurtasBH acolhe a iniciativa *Filmlab Palestina: Dias de cinema palestino ao redor do mundo* com a exibição do filme de Mustafa Abu Ali *They Do Not Exist (Eles não existem)*, produzido em 1974 e por muito tempo considerado perdido, até ser finalmente resgatado de ruínas e restaurado.

Em 2026 o festival celebrou mais um recorde na quantidade de filmes inscritos: ao todo recebemos 3.430 obras. Ano após ano, este aumento aponta para um certo estado de resistência inerente à própria natureza do curta-metragem. Em um contexto político, econômico e social turbulento no mundo, apontamos que o vigor da produção que se apresenta em nossa programação aponta caminhos e reflexões que envolvem a capacidade do cinema sobreviver e, talvez mais centralmente, de que maneira as dissidências podem sobreviver no cinema. De certa forma, nos ilumina a ideia de cinemas que se articulam entre a invenção e rebeldia, que instiga a íntima relação do curta-metragem com a memória, as urgências do presente e as fabulações de futuros possíveis.

A edição apresenta ainda as incontornáveis mostras competitivas Internacional, Brasil e Minas, e as tradicionais mostras Juventudes, Infantil, Animação e Maldita. Somam-se também as paralelas particularmente inventivas e provocadoras forjadas especialmente para esta edição, acompanhadas de textos iluminadores assinados pelos respectivos curadores dos programas. Em *Fuga e Memória*, emanam “diferentes formas de escapar das imagens, das expectativas e dos lugares previamente determinados. Cada filme encontra, à sua maneira, uma rota de fuga. Cada fuga produz uma forma particular de liberdade”. Já a mostra *Presenças fantasmagóricas*, com suas “aparições, ilusões e espectros”, “se baseia em uma aposta na potência desses fantasmas de nos fazer confrontar as histórias escondidas nas lacunas, nos rasgos e nos silêncios.” E em *dHIPloma de HOPosição: uma cinematografia social*, reivindica-se, e demonstra-se, que “o rap é um curta-metragem” e “cinema é ritmo e poesia”.

Perseverando com a tradicional oficina Corpo Crítico, que chega à sua 8ª edição no 28º FestCurtasBH, convidamos a plataforma de crítica

Sara y Rosa para conduzir a reflexão e prática da crítica cinematográfica. Com o tema “Escritas em trânsito: traduzir, desordenar e dançar”, a oficina propõe introduzir a crítica cinematográfica como uma prática de deslocamento: um exercício de trânsito entre mundos, territórios, linguagens e formas de produzir sentido. Saudamos a participação de Juliana Gusman e Maria José Merino, construindo, como uma ponte entre o Brasil e a Costa Rica, um conjunto de bifurcações na construção do pensamento de cinema latino-americano. A oficina Corpo Crítico conta com o apoio do Instituto Cervantes de Belo Horizonte.

Além de apresentar um vigoroso conjunto de debates com a presença de realizadores, críticos e pesquisadores, o 28º FestCurtasBH apresenta ainda a masterclass “Desenho de audiência e distribuição de curtas-metragens”, ministrada por Marina Tarabay e realizada em parceria com o Paradiso Multiplica (Projeto Paradiso). A atividade aborda a distribuição de curtas-metragens a partir de uma perspectiva expandida e integrativa do ecossistema audiovisual. Discutimos a ideia de mercado não como uma relação que se estabelece de fora para dentro, ou como um conceito que busca delimitar os rumos de criação e circulação das obras, mas sim convocar a reflexão para o inverso, compreendendo como o curta-metragem pode se ramificar, contaminar e ampliar o espectro social e econômico do cinema.

Por fim, saudamos a realização de cada filme inscrito para o 28º FestCurtasBH! Destacamos a riqueza e a singularidade dos curtas que foram assistidos e debatidos pela comissão de seleção. Enquanto agimos em busca de respostas e soluções sobre o futuro político, social e econômico da humanidade, algo ancora nossa esperança: o curta-metragem continuará abrindo trincheiras de lutas.

28° FESTCURTASBH PRESENTATION

ANA SIQUEIRA, BRUNO HILÁRIO, VITOR MIRANDA

"There are underground movements that remain excluded from official history and that work as clandestine earthquakes, unexpectedly emerging decades later in new crystallizations," writes curator and researcher Lucas Parente perceptively, in a text co-written with Roberto Moura. In this case, the formulation refers to CORCINA – Cooperativa dos Realizadores Cinematográficos Autônomos – a collective artistic, social, and political experiment in the production and exhibition of short films that was active between the late 1970s and the beginning of the following decade, as significant and consequential in its time as it was virtually obliterated until just a few years ago.

In its threefold movement of revisiting the past, immersing itself in the present, and probing the future, the 28th FestCurtasBH brings CORCINA's relatively brief, but no less relevant, cinematic endeavor to the forefront, in a showcase comprising three programs that (re)think the short film itself: the format as such and its formative, aesthetic, political, and market-related ramifications. The resulting critical fortune, featuring unpublished material and republications in our catalogue/book, including manifestos and seminal texts, is further complemented by the debate *Forjando autonomia – a CORCINA e o estado das coisas* (*Forging Autonomy – CORCINA and the State of Things*), with the participation of curator Lucas Parente, professor and researcher Lila Foster, and filmmakers Lúcio Aguiar, Maria Luiza d'Aboim, and Sérgio Péo, who were members of the cooperative.

In a different and equally stimulating movement, FestCurtasBH also presents a special program

entitled *CinéCollages*, conceived by Matthieu Orléan, curator at the Cinémathèque Française. Following on from the exhibition *Scrapbooks, dans l'imaginaire des cinéastes* [*Scrapbooks, in Filmmakers' Imaginations*], which he curated for the Rencontres de la photographie d'Arles in 2023, Orléan brings together a program centered on the scrapbook practice maintained by many filmmakers "as an intimate diary made of images rather than words." Six short films are thus brought together, directed respectively by Larry Jordan, Derek Jarman, Pierre Clémenti, Gus van Sant, Valérie Mréjen, and Bertrand Mandico, which, according to Orléan, "share this spirit: a free and personal way of filming, in direct contact with the sparks of the unconscious, far from the traditional logics of film production." The realization of this showcase is supported by the Embassy of France in Brazil, which, in addition to making the screening of the works featured in the program possible, also facilitated Matthieu Orléan's presence at the Festival.

Continuing our proposal to bring visibility to films made by women, we present the *Sara y Rosa Special Program: Latin American feminisms*, curated by Juliana Gusman. The program is part of the first cycle of the Permanent Ibero-American Film Club, a partnership launched in 2026 between the feminist film criticism collective Sara y Rosa, the Instituto Cervantes de Belo Horizonte, and Cine Humberto Mauro, with the theme "The Fictitious Borders of Home." At the 28th FestCurtasBH, the focus turns to the short film, selecting and discussing works "made by women, female directors who confronted the prevailing domesticity and sketched out pioneering paths.

And, for the second consecutive year, FestCurtasBH welcomes the initiative *Filmlab Palestine: Days of Palestinian Cinema Around the World* with a screening of Mustafa Abu Ali's film

They Do Not Exist, produced in 1974 and long considered lost, until it was finally recovered from the ruins and restored.

In 2026, the festival celebrated yet another record in the number of films submitted: a total of 3,430 works were received. Year after year, this increase points to a certain state of resistance inherent to the very nature of the short film. In a turbulent political, economic, and social context around the world, we point to the vitality of the production represented in our program as pointing toward paths and reflections that address cinema's capacity to survive and, perhaps more centrally, how dissidences can survive in cinema. In a sense, we are illuminated by the idea of cinemas that articulate themselves between invention and rebellion, which prompts the intimate relationship between the short film and memory, the urges of the present, and the fabulations of possible futures.

The edition also features the essential International, Brazil, and Minas competitive sections, as well as the traditional Youth, Children's, Animation, and Midnight sections. Also joining them are the particularly inventive and provocative parallel programs forged especially for this edition, accompanied by illuminating texts written by the respective curators of the programs. In *Flight and Memory*, there emerge "different ways of escaping images, expectations, and predetermined places. Each film finds, in its own way, a way out. Each escape produces a particular form of freedom." Meanwhile, the program *Phantasmagoric Presences*, with its "apparitions, illusions, and specters," "is based on a wager on the power of these ghosts to make us confront the stories hidden in gaps, tears, and silences." And in *dHIPloma de HOPosição*, it is asserted, and demonstrated, that "rap is a short film" and "cinema is rhythm and poetry."

Persevering with the traditional *Corpo Crítico*

workshop, now in its eighth edition at the 28th FestCurtasBH, we have invited the Sara y Rosa film criticism platform to lead a reflection on and practice of film criticism. Under the theme "Writing in transit: translating, disordering, and dancing", the workshop proposes to introduce film criticism as a practice of displacement: an exercise in moving between worlds, territories, languages, and ways of producing meaning. We welcome the participation of Juliana Gusman and Maria José Merino, who, building a bridge between Brazil and Costa Rica, create a set of bifurcations in the construction of Latin American film thought. The *Corpo Crítico* workshop is supported by the Instituto Cervantes de Belo Horizonte.

In addition to presenting a vigorous series of discussions featuring filmmakers, critics, and researchers, the 28th FestCurtasBH also presents the masterclass "Audience Design and Short Film Distribution" taught by Marina Tarabay and held in partnership with Paradiso Multiplica (Projeto Paradiso). The activity approaches short film distribution from an expanded and integrative perspective on the audiovisual ecosystem. We discuss the idea of the market not as a relationship established from the outside in, or as a concept that seeks to determine the course of the creation and circulation of works, but rather to invite reflection in the opposite direction, understanding how the short film can branch out, permeate, and broaden the social and economic spectrum of cinema.

Finally, we celebrate the making of every film submitted to the 28th FestCurtasBH! We highlight the richness and singularity of the short films watched and discussed by the selection committee. As we act in search of answers and solutions for the political, social, and economic future of humanity, something anchors our hope: the short film will continue to open trenches for struggle.

ABER

SÃO

ABER

SESSÃO DE ABERTURA

TURA

OPENING SESSION

51

SESSÃO DE ABERTURA OPENING SESSION
45' 16 ANOS 30/10 20H
Swing do Elétron , (The Electron's Swing), de Coletivo Cineclube FACE: Baiano, Cida Vieira, Fernando Camargos, Gabriel Valadares, Lalá, Marcelo Brum, Nilson Queiroz, Rafael Conde, Rogério Costa Brasil, 1985, 23' Cinemação Curtametralha (Action Cinema Shotgun), de Sérgio Péo Brasil, 1979, 10' Angela Noite (Angela Night), de Roberto Moura Brasil, 1980, 12'



O SWING DO ELÉTRON THE ELECTRON'S SWING
BRASIL, MINAS GERAIS, 1982, 22'
DIREÇÃO DIRECTOR: COLETIVO CINECLUBE FACE: BAIANO, CIDA VIEIRA, FERNANDO CAMARGOS, GABRIEL VALADARES, LALÁ, MARCELO BRUM, NILSON QUEIROZ, RAFAEL CONDE, ROGÉRIO COSTA
<p>Documentário em Super-8 com Jorge Mautner, Nelson Jacobina e Banda Palmares, realizado pelo coletivo do CineClube FACE (Faculdade de Ciências Econômicas da UFMG). Em 1982, Jorge Mautner estava lançando em Belo Horizonte o livro <i>Panfletos da Nova Era</i>. O Cineclube Face era um coletivo de cinema ligado ao movimento estudantil universitário, com forte histórico de resistência contra a censura e a ditadura. Nesse período da abertura política, atuaram realizadores como Rafael Conde, Fernando Camargos, Erika Bauer, Patrícia Moran, entre outros.</p> <p>A Super-8 documentary featuring Jorge Mautner, Nelson Jacobina, and Banda Palmares, produced by the CineClube FACE collective (at the UFMG School of Economic Sciences). In 1982, Jorge Mautner was in Belo Horizonte to launch his book <i>Panfletos da Nova Era</i>. CineClube FACE was a film collective linked to the university student movement, with a strong history of resistance against censorship and the dictatorship. Filmmakers such as Rafael Conde, Fernando Camargos, Erika Bauer, and Patrícia Moran, among others, were active during this period of political opening.</p>



CINEMAÇÃO CURTAMÉTRALHA

ACTION CINEMA SHORTGUN

BRASIL, RIO DE JANEIRO, 1978, 10'

DIREÇÃO | DIRECTOR: SÉRGIO PÉO
ROTEIRO | SCRIPT: SÉRGIO PÉO
PRODUÇÃO | PRODUCTION: SÉRGIO PÉO
FOTOGRAFIA | CINEMATOGRAPHY: NOILTON NUNES
MONTAGEM | EDITING: ALEXANDRE ALENCAR
COOPERATIVA | COOPERATIVE: CORCINA

Documentário-manifesto em defesa da inclusão do filme brasileiro de curta-metragem no circuito nacional de cinemas, acompanhando cada longa-metragem estrangeiro como reserva de mercado (Lei do Curta de 1977). O filme é dedicado à ABD (Associação Brasileira de Documentaristas).

A documentary-manifesto advocating for the inclusion of Brazilian short films in the national theater circuit, accompanying every foreign feature film as a market reservation measure (1977 Short Film Law). The film is dedicated to the ABD (Brazilian Association of Documentary Filmmakers).



ANGELA NOITE

ANGELA NIGHT

BRASIL, RIO DE JANEIRO, 1980, 12'

DIREÇÃO | DIRECTOR: ROBERTO MOURA
ROTEIRO | SCRIPT: ROBERTO MOURA
PRODUÇÃO | PRODUCTION: ANTÔNIO LUIZ M. MACHADO, ROBERTO MACHADO JR., SÉRGIO COELHO, ROBERTO MOURA
FOTOGRAFIA | CINEMATOGRAPHY: CIDA DA COSTA
MONTAGEM | EDITING: ROBERTO MACHADO JR.
SOM | SOUND: ROBERTO MACHADO JR.
TRILHA SONORA ORIGINAL | SOUNDTRACK: EGBERTO GISMONTI
COOPERATIVA | COOPERATIVE: CORCINA

A vida noturna carioca, focalizando a Praça Tiradentes, ponto tradicional onde se encontram músicos, saltimbancos e artistas de vaudeville. Uma travesti, na melhor tradição dos artistas populares, faz seu espetáculo anônimo, cantando e dançando pelas ruas.

Rio de Janeiro's nightlife, centered around Praça Tiradentes, a traditional gathering spot for musicians, street performers, and vaudeville artists. A transvestite, in the finest tradition of popular artists, puts on an anonymous show, singing and dancing through the streets.

INTERNA

COMPETITIVA

COMPETITIVA INTERNACIONAL



ACIONAL

INTERNATIONAL COMPETITION

61

COMPETITIVA INTERNACIONAL INTERNATIONAL COMPETITION
INT 1 57’ 14 ANOS 31/10 19H
Ici ou ici (Here or here, Aqui ou aqui), de Collectif Hasard França, 2025, 8’
ស្ករស្លឹកផ្កា (Fresh as daisy, Fresca como flor), de Van Socheata Camboja, 2025, 13’
Nothing happens after your absence (Nada acontece após a sua ausência), de Ibrahim Omar Sudão, 2026, 15’
Taxi Moto , de Kamilindi Gael Suíça, 2026, 19’

INT 2 67’ 14 ANOS 31/11 21H
Pude ver un fantasma desde mi ventana (I could see a ghost from my window, Podia ver um fantasma de minha janela), de Mayro Romero Equador, 2025, 10’
Dieu est timide (God is shy, Deus é tímido), de Jocelyn Charles França, 2025, 16’
Das Höhenphänomen (Call of the void, O chamado do vazio), de Angelika Reitzer Áustria, 2026, 26’
Ghesseh bar yad ast (As i lay dying, Enquanto eu agonizo), de Mohammadreza Farzad e Pegah Ahangarani Irã, 2025, 15’

INT 3 62’ 14 ANOS 01/11 18H
L’mina (The mine, A mina), de Maroufi Randa França, 2025, 26’
The recce (A prospecção), de Daniel Mann Reino Unido, 2026, 15’
عقاطقتم ۆركاذ (Intersecting memory, Memória cruzada), de Shayma’ Awawdeh Palestina, 2025, 21’

INT 4 66’ 12 ANOS 01/11 20H
Could be fireflies (Podem ser vagalumes), de Jean-Yves Roy França, 2026, 20’
I used to call that man home (Eu costumava chamar aquele homem de lar), de Melissa Nocetti Espanha, 2026, 13’
AGAZ The tragic anagram (AGAZ o anagrama trágico), de Fernando José Pereira Portugal, 2026, 33’

INT 5 66’ 12 ANOS 02/11 21H
Pompa y circunstancia (Pomp and circumstance, Pompa e circunstância), de Daniela Delgado Viteri Equador, 2026, 11’
Ngôi Nhà Chưa Bao Giờ Được Nhìn Thấy (The house that was never seen, A casa que nunca foi vista), de Lâm Công Thịnh Vietnã, 2025, 25’
Overwork (Sobretrebalho), de Céline Berger Alemanha, 2025, 10’
Morgenkreis (Morning circle, Círculo da manhã), de Basma Al-Sharif Canadá e Emirados Árabes Unidos, 2025, 20’



AGAZ THE TRAGIC ANAGRAM

AGAZ THE TRAGIC ANAGRAM

AGAZ O ANAGRAMA TRÁGICO

PALESTINA, PORTUGAL, 2026, 32'

DIREÇÃO | DIRECTOR: FERNANDO JOSÉ PEREIRA, MOHAMMED HOSAM
ROTEIRO | SCRIPT: FERNANDO JOSÉ PEREIRA, MOHAMMED HOSAM
PRODUÇÃO | PRODUCTION: ISABEL ALMEIDA
MONTAGEM | EDITING: FERNANDO JOSÉ PEREIRA, MOHAMMED HOSAM
SOM | SOUND: FERNANDO JOSÉ PEREIRA
TRILHA SONORA ORIGINAL | SOUNDTRACK: HAARVÖL
EMPRESA PRODUTORA | PRODUCTION COMPANY: BACKYARD STUDIOS
CONTATO | CONTACT: EFEJOTAPE@ME.COM

Mohammed Hosam é um realizador palestino sobrevivente do genocídio na Faixa de Gaza. Por meio de uma série de filmes-cartas enviados a um colaborador português, ele narra seus pensamentos e registra os detalhes do seu dia a dia, enquanto resiste em um campo de refugiados em uma praia de Gaza. Diante de um horizonte devastador, sua câmera e seus desenhos surgem como seus últimos recursos para comunicar ao mundo a força e a resiliência de seu povo. (Pedro Veras).

Mohammed Hosam is a Palestinian filmmaker and survivor of the genocide in the Gaza Strip. Through a series of film letters sent to a Portuguese collaborator, he recounts his thoughts and documents the details of his daily life as he resists in a refugee camp on a beach in Gaza. Before a devastating horizon, his camera and his drawings emerge as his last means of communicating to the world the strength and resilience of his people. (Pedro Veras).



COULD BE FIREFLIES

COULD BE FIREFLIES

PODEM SER VAGA-LUMES

FRANÇA, 2026, 20'

DIREÇÃO | DIRECTOR: JEAN-YVES ROY
PRODUÇÃO | PRODUCTION: JEAN-YVES ROY
FOTOGRAFIA | CINEMATOGRAPHY: JEAN-YVES ROY
MONTAGEM | EDITING: JEAN-YVES ROY
SOM | SOUND: JEAN-YVES ROY
TRILHA SONORA ORIGINAL | SOUNDTRACK: PACÔME GENTY
CONTATO | CONTACT: JEANYVESROY7@GMAIL.COM

O gesto simples de posicionar uma obsidiana diante da lente permite ao cineasta descobrir cardumes de luzes, sonhos membranosos, cintilâncias que dançam – todo um universo inédito de formas, fluxos e palpitações na escuridão primordial. Talvez os vagalumes sobrevivam, afinal. (Luiz Fernando Coutinho).

The simple gesture of placing a piece of obsidian before the lens allows the filmmaker to discover schools of light, membranous dreams, dancing glimmers – an entirely new universe of forms, flows, and pulsations in the primordial darkness. Perhaps fireflies will survive after all. (Luiz Fernando Coutinho).



DAS HÖHENPHÄNOMEN
CALL OF THE VOID
O CHAMADO DO VAZIO

ÁUSTRIA, 2026, 25'

DIREÇÃO | DIRECTOR: ANGELIKA REITZER
ROTEIRO | SCRIPT: ANGELIKA REITZER
PRODUÇÃO | PRODUCTION: STEFANIE WEBERHOFER
FOTOGRAFIA | CINEMATOGRAPHY: JOHANNES GIERLINGER, MIRA KLUG
MONTAGEM | EDITING: STEFANIE WEBERHOFER, ANGELIKA REITZER
ARTE E FIGURINO | ART AND COSTUME DESIGN: CHRISTINE WINKLER
SOM | SOUND: FABIO CANNALONGA
ELENCO PRINCIPAL | MAIN CAST: MAGDALENA KRONSCHLÄGER, MIA SOPHIE DURANIK, ANDREAS SPECHTL, SINA RIEDER, MATILDA DREMEL, EMILIA CASARI
EMPRESA PRODUTORA | PRODUCTION COMPANY: STAYFANNY PRODUCTION
CONTATO | CONTACT: INFO@REFRESHINGFILMS.COM

Entre texturas do passado e do futuro, chuvas ácidas e dias pálidos, alegrias anárquicas e melancolias furtivas, Sandra escuta sirenes, canções e fantasmas. Assombrada por ameaças nucleares de ontem e hoje, Sandra também anseia silêncios. (Juliana Gusman).

Amid textures of the past and future, acid rain and pale days, anarchic joys and furtive melancholies, Sandra hears sirens, songs, and ghosts. Haunted by yesterday's and today's nuclear threats, Sandra also longs for silences. (Juliana Gusman).



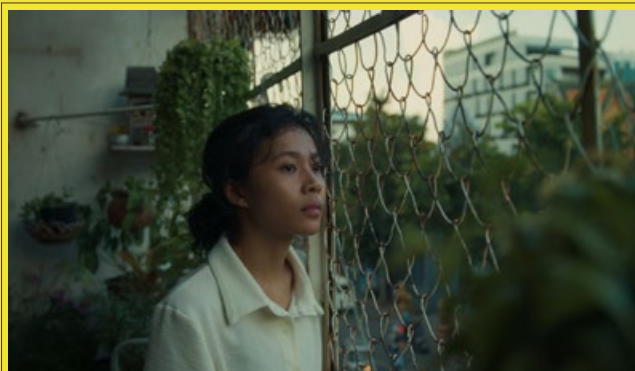
DIEU EST TIMIDE
GOD IS SHY
DEUS É TÍMIDO

FRANÇA, 2025, 15'

DIREÇÃO | DIRECTOR: JOCELYN CHARLES
ROTEIRO | SCRIPT: JOCELYN CHARLES
PRODUÇÃO | PRODUCTION: UGO BIENVENU, FÉLIX DE GIVRY, JOSÉPHINE MANCINI
ANIMAÇÃO | ANIMATION: JOCELYN CHARLES
MONTAGEM | EDITING: JOCELYN CHARLES
ARTE E FIGURINO | ART AND COSTUME DESIGN: JOCELYN CHARLES
SOM | SOUND: MATTHIEU GASNIER
TRILHA SONORA ORIGINAL | SOUNDTRACK: P.R2B
ELENCO PRINCIPAL | MAIN CAST: DANIELÉ EVENOU, ALBA GAIA BELLUGI, ANTHONY BAJON
EMPRESA PRODUTORA | PRODUCTION COMPANY: REMEMBERS
CONTATO | CONTACT: KINZY@MANIFEST.PICTURES

Numa viagem de trem, Ariel e Paul desenham os seus medos, despretensiosos, até a chegada de uma passageira misteriosa. O diálogo banal passa a tratar de questões existenciais, os seus medos insondáveis ganham contornos reais e nós embarcamos, com eles, numa viagem entre o real e o sombrio. (Mariana de Melo).

On a train journey, Ariel and Paul casually draw their fears until a mysterious passenger arrives. The ordinary conversation turns to existential questions, their unfathomable fears take on real contours, and we, too, embark with them on a journey between reality and darkness. (Mariana de Melo).



ស្រស់ដូចផ្កា
FRESH AS DAISY
FRESCA COMO FLOR

CAMBOJA, 2025, 13'

DIREÇÃO | DIRECTOR: SOCHEATA VAN
ROTEIRO | SCRIPT: SOCHEATA VAN
PRODUÇÃO | PRODUCTION: MONYSAK SOU
FOTOGRAFIA | CINEMATOGRAPHY: KONGKEA VANN
MONTAGEM | EDITING: KAVICH NEANG
ARTE E FIGURINO | ART AND COSTUME DESIGN: SOVANCHANDY MAO
SOM | SOUND: VINCENT VILLA
ELENCO PRINCIPAL | MAIN CAST: SOPHEANITH THONG, SANDY HENG
EMPRESA PRODUTORA | PRODUCTION COMPANY: ANTI-ARCHIVE
CONTATO | CONTACT: SOCHEATAJASMINE@GMAIL.COM

Ser jovem é confrontar possibilidades de caminhos e também violências. Duas amigas cambojanas partilham pensamentos, dores, perspectivas e a falta delas. A realidade do Sul Global emerge na busca por um lugar no mundo. É no afeto da amizade que Da e Srean conseguem vislumbrar suas próprias escolhas. (Mariana de Melo).

To be young is to face the possibilities of different paths, as well as violence. Two Cambodian friends share thoughts and pains, perspectives and their absence. The reality of the Global South emerges in the search for a place in the world. It is through the affection of friendship that Da and Srean can glimpse their own choices. (Mariana de Melo).



GHE SSEH BAR YAD AST
AS I LAY DYING
ENQUANTO EU AGONIZO

IRÃ, 2025, 15'

DIREÇÃO | DIRECTOR: MOHAMMADREZA FARZAD, PEGAH AHANGARANI
ROTEIRO | SCRIPT: MOHAMMADREZA FARZAD
PRODUÇÃO | PRODUCTION: MOHAMMADREZA FARZAD, PEGAH AHANGARANI
MONTAGEM | EDITING: AMIR ADIBPARVAR
SOM | SOUND: BABAK SALEK
CONTATO | CONTACT: FARZADOC@GMAIL.COM

"Nós éramos muitos", diz uma voz performativa, cujo poder de enunciação, de pendor ficcional, retira manifestantes iranianos que ocuparam as ruas em 2009, com celulares e fúria, do anonimato das multidões disformes. Num truque de montagem, dilata-se o tempo urgente dos arquivos para estancar o caos, esticar insubmissões e trapacear a morte. Neda Agah-Soltan ainda pode nos ver. (Juliana Gusman).

"We were many", says a performative voice whose enunciative power, fictionally inflected, removes Iranian protesters who took to the streets in 2009, with cell phones and fury, from the anonymity of shapeless crowds. Through a trick of montage, the urgency of archival time is dilated to stem the chaos, stretch insubordination, and cheat death. Neda Agah-Soltan can still see us. (Juliana Gusman).



I USED TO CALL THAT MAN HOME

I USED TO CALL THAT MAN HOME
EU COSTUMAVA CHAMAR AQUELE HOMEM
DE LAR

MÉXICO, ESPANHA, ITÁLIA, 2026, 12’

DIREÇÃO | DIRECTOR: MEL NOCETTI
ROTEIRO | SCRIPT: MEL NOCETTI
PRODUÇÃO | PRODUCTION: ESTEPHANIA BONNETT, GIORGIO GIAMPÀ,
LORENZO CIOFFI
FOTOGRAFIA | CINEMATOGRAPHY: MEL NOCETTI
MONTAGEM | EDITING: MEL NOCETTI
SOM | SOUND: MEL NOCETTI, THOMAS BECKA, SIMONE USAI
ELENCO PRINCIPAL | MAIN CAST: JORGA COBA
EMPRESA PRODUTORA | PRODUCTION COMPANY: PLAYLAB FILMS, ZOE FILMS
CONTATO | CONTACT: GIORGIO.GIAMPÀ@ME.COM

Uma história de fantasma. A materialização de um sonho. O encontro criativo do luto com a película. Uma casa. Um caminho. O ponto de vista da memória. (Yasmine Evaristo).

A ghost story. The materialization of a dream. The creative encounter between grief and film. A house. A path. The point of view of memory. (Yasmine Evaristo).



ICI OU ICI HERE OR HERE AQUI OU AQUI

FRANÇA, PALESTINA, 2025, 8’

DIREÇÃO | DIRECTOR: COLLECTIF HASARD - SHAYMA AWAWDEH, MAXIME FAURE, FUAD HINDIEH, JULIE MENGELLE, EMMANUEL PITON, HÉLÈNE RASTEGAR, ARIANE ZEVACO
ROTEIRO | SCRIPT: COLLECTIF HASARD - SHAYMA AWAWDEH, MAXIME FAURE, FUAD HINDIEH, JULIE MENGELLE, EMMANUEL PITON, HÉLÈNE RASTEGAR, ARIANE ZEVACO
FOTOGRAFIA | CINEMATOGRAPHY: COLLECTIF HASARD - SHAYMA AWAWDEH, MAXIME FAURE, FUAD HINDIEH, JULIE MENGELLE, EMMANUEL PITON, HÉLÈNE RASTEGAR, ARIANE ZEVACO
MONTAGEM | EDITING: COLLECTIF HASARD - SHAYMA AWAWDEH, MAXIME FAURE, FUAD HINDIEH, JULIE MENGELLE, EMMANUEL PITON, HÉLÈNE RASTEGAR, ARIANE ZEVACO
SOM | SOUND: COLLECTIF HASARD - SHAYMA AWAWDEH, MAXIME FAURE, FUAD HINDIEH, JULIE MENGELLE, EMMANUEL PITON, HÉLÈNE RASTEGAR, ARIANE ZEVACO
TRILHA SONORA ORIGINAL | SOUNDTRACK: COLLECTIF HASARD - SHAYMA AWAWDEH, MAXIME FAURE, FUAD HINDIEH, JULIE MENGELLE, EMMANUEL PITON, HÉLÈNE RASTEGAR, ARIANE ZEVACO
EMPRESA PRODUTORA | PRODUCTION COMPANY: COLLECTIF HASARD, TY FILMS, LABOK-ZÉRO DE CONDUITE
CONTATO | CONTACT: HASARDCOLLECTIF@GMAIL.COM

“A terra está se fechando sobre nós”, aventa o verso de Mahmoud Darwish; porém, com chaves em mãos, sobreviventes palestinos abrem caminhos poéticos para retornos possíveis. (Juliana Gusman).

“The earth is closing on us”, Mahmoud Darwish’s verse suggests; yet, keys in hand, Palestinian survivors open poetic paths toward possible returns. (Juliana Gusman).



عقاطتم ةركاذ
INTERSECTING MEMORY
MEMÓRIA CRUZADA

PALESTINA, FRANÇA, 2025, 20’

DIREÇÃO | DIRECTOR: SHAYMA’ AWAWDEH
PRODUÇÃO | PRODUCTION: ANNE LUTHAUD, MARCELLO CAVAGNA
CONTATO | CONTACT: SHAYMAAWAWDEH@GMAIL.COM

A textura doméstica e nostálgica dos VHS recuperados por Shayma’ Awawdeh é ranhurada não pela poeira do tempo – as imagens permanecem intactas desde o início dos anos 2000, quando da Segunda Intifada palestina –, mas pela fuligem fatal da guerra. Numa contra-leitura desses arquivos, a diretora tenta escavar, dos escombros visíveis, suas próprias memórias incógnitas na cidade de Hebron. No seu aniversário, lembra-se de avistar o fogo de bombas israelenses em vez de soprar a chama de velas festivas. (Juliana Gusman).

The domestic and nostalgic texture of the VHS tapes recovered by Shayma’ Awawdeh is etched not by the dust of time – the images have remained intact since the early 2000s, during the Second Palestinian Intifada – but by the fatal soot of war. Through a counter-reading of these archives, the filmmaker attempts to excavate, from the visible rubble, her own unknown memories in the city of Hebron. On her birthday, she recalls seeing the fire of Israeli bombs instead of blowing out the flames of festive candles. (Juliana Gusman).



L'MINA
THE MINE
A MINA

MARROCOS, QATAR, EMIRADOS ÁRABES UNIDOS, ITÁLIA, FRANÇA, 2025, 26’

DIREÇÃO | DIRECTOR: RANDA MAROUFI
ROTEIRO | SCRIPT: RANDA MAROUFI
PRODUÇÃO | PRODUCTION: RANDA MAROUFI, OUMAYMA ZEKRI AJARRAI
FOTOGRAFIA | CINEMATOGRAPHY: LUCA COASSIN
MONTAGEM | EDITING: CÉLINE PERRÉARD, RANDA MAROUFI
SOM | SOUND: SARA KADDOURI, TONI GEITANI, RANDA MAROUFI
CONTATO | CONTACT: INFO@SQUAREEYESFILM.COM

Em Jerada, nordeste do Marrocos, a extração de carvão, oficialmente interrompida em 2001, continua sendo realizada informalmente até hoje. A partir de rigorosa pesquisa em arquivos, Randa Maroufi trabalha junto aos habitantes da cidade, que interpretam a si mesmos. Mesclando diferentes técnicas e registros de imagem, o filme mergulha nos subterrâneos de uma sociedade erguida sobre o trabalho precário nas minas, aqui reconstruídas em estúdio. (Luiz Fernando Coutinho).

In Jerada, northeastern Morocco, coal mining, officially halted in 2001, continues to this day. Randa Maroufi’s film draws on rigorous archival research and works alongside the city inhabitants, most of whom play themselves. Combining different techniques and visual registers, the film descends into the depths of a society built on precarious labor in the mines, reconstructed here in a studio. (Luiz Fernando Coutinho).



MORGENKREIS

MORNING CIRCLE

CÍRCULO DA MANHÃ

EMIRADOS ÁRABES UNIDOS, CANADÁ, ALEMANHA , 2025, 21'

DIREÇÃO | DIRECTOR: BASMA AL-SHARIF
EMPRESA PRODUTORA | PRODUCTION COMPANY: THE SHARJAH ART FOUNDATION,
THE VEGA FOUNDATION,
CONTATO | CONTACT: BASMALSHARIF@GMAIL.COM

Um passeio pelas ruas da antiga Berlim Oriental. Um agente burocrático invisível interroga e oprime um imigrante. O interrogado brinca com seu filho a caminho do jardim de infância. Por meio de uma imersiva articulação entre som e imagem, este trabalho híbrido de Basma al-Sharif abre uma fenda sensível na fronteira entre ficção e real para abordar as tensões que compõem a experiência diaspórica na Alemanha: perda, medo, deslocamento e isolamento. (Pedro Veras).

A walk through the streets of former East Berlin. An invisible bureaucratic agent interrogates and oppresses an immigrant. The man being interrogated plays with his son on the way to kindergarten. Through an immersive articulation between sound and image, this hybrid work by Basma al-Sharif opens a sensitive fissure at the border between fiction and the real, addressing the tensions that shape the diasporic experience in Germany: loss, fear, displacement, and isolation. (Pedro Veras).



NGÔI NHÀ CHƯA BAO GIỜ ĐƯỢC NHÌN THẤY

THE HOUSE THAT WAS NEVER SEEN

A CASA QUE NUNCA FOI VISTA

VIETNÃ, 2025, 25'

DIREÇÃO | DIRECTOR: LÂM CÔNG THỊNH
ROTEIRO | SCRIPT: LÂM CÔNG THỊNH
PRODUÇÃO | PRODUCTION: UN NHƯ
FOTOGRAFIA | CINEMATOGRAPHY: GÀ GÔ (LÊ DUY ANH)
MONTAGEM | EDITING: LÂM CÔNG THỊNH, NGUYỄN LÊ HOÀNG PHÚC
ARTE E FIGURINO | ART AND COSTUME DESIGN: LÂM CÔNG THỊNH, TRÂM ĐĂNG
SOM | SOUND: SIGON SOUND PRODUCTION, VŨ THÀNH LONG, NGÂN NGUYỄN,
NAM NGUYỄN, PHẠM HỒNG PHẤN, VIỆT HUY
TRILHA SONORA ORIGINAL | SOUNDTRACK: HUALUN BAND
ELENCO PRINCIPAL | MAIN CAST: QUYÊN DIỆP, HAO PHONG, VŨ TẤN DŨNG, TRẦN MINH HIẾU
CONTATO | CONTACT: LAMCONGTHINH0506@GMAIL.COM

Um jovem criado pela avó na capital está à procura da mãe e do pai, que moram no interior, e conta com a ajuda de um mototaxista. Sob os viadutos de Saigon, a noite revela um mundo desenhado pela luz artificial, onde os rejeitados se juntam para contar as suas histórias e o tempo é o regente de tudo. Sair da rodovia e entrar pela mata é mais do que se desviar das plantas no caminho: é encerrar o mistério e os poderes da natureza. (Pedro Veras).

A young man raised by his grandmother in the capital is looking for his mother and father, who live in the countryside, with the help of a motorcycle taxi driver. Beneath the overpasses of Saigon, the night reveals a world drawn by artificial light, where outcasts gather to tell their stories and time is the conductor of everything. Leaving the highway and entering the woods is more than merely avoiding the plants along the way: it means confronting nature's mysteries and powers. (Pedro Veras).



NOTHING HAPPENS AFTER YOUR ABSENCE

NOTHING HAPPENS AFTER
YOUR ABSENCE

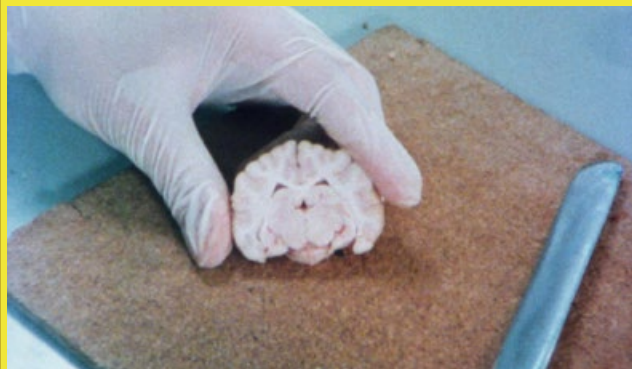
NADA ACONTECE APÓS A SUA AUSÊNCIA

SUDÃO, 2026, 15'

DIREÇÃO | DIRECTOR: IBRAHIM OMAR
ROTEIRO | SCRIPT: IBRAHIM OMAR
PRODUÇÃO | PRODUCTION: IBRAHIM OMAR
FOTOGRAFIA | CINEMATOGRAPHY: LA KHEIR
MONTAGEM | EDITING: ZIAD FAID, YOUHANNA NAGY
ARTE E FIGURINO | ART AND COSTUME DESIGN:
SOM | SOUND: ALA KHEIR, IBRAHIM OMAR, YOUSSEF ASSAF
CONTATO | CONTACT: JEANYVESROY7@GMAIL.COM

Ibrahim retorna à sua aldeia com o projeto de realizar uma sessão de cinema. Em um lugar onde quase não há espaço para o cinema existir, ele vive uma saga; enfrenta os costumes, as burocracias e a precariedade para tornar a exibição possível. A guerra irrompe no Sudão e seu projeto dá lugar a uma luta pela própria sobrevivência. O desejo aparentemente simples de projetar imagens converte-se em um gesto de resistência diante de um país em chamas. (Vanessa Santos).

Ibrahim returns to his village with plans to hold a film screening. In a place where cinema can barely find room to exist, he embarks on an odyssey, facing customs, bureaucracy, and precarity to make the screening possible. War erupts in Sudan, and his project gives way to a struggle for survival. The seemingly simple desire to project images becomes a gesture of resistance amid a country in flames. (Vanessa Santos).



OVERWORK

OVERWORK

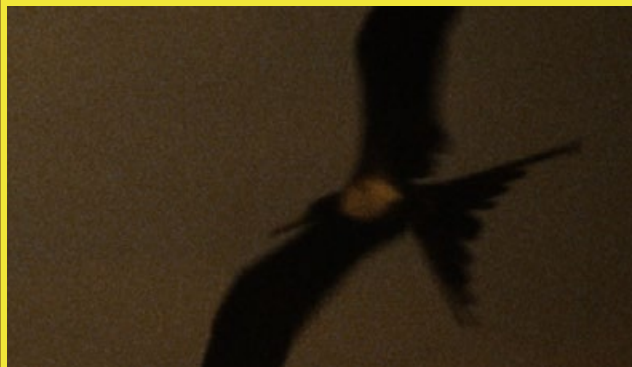
SOBRETRABALHO

ALEMANHA, 2025, 10'

DIREÇÃO | DIRECTOR: CÉLINE BERGER
ROTEIRO | SCRIPT: CÉLINE BERGER
PRODUÇÃO | PRODUCTION: CÉLINE BERGER
MONTAGEM | EDITING: CÉLINE BERGER
TRILHA SONORA ORIGINAL | SOUNDTRACK: TRISTAN BERGER,
JUDITH NORDBROCK
CONTATO | CONTACT: INFO@CELINEBERGER.COM

Uma coleção de filmes educativos em 16 mm da Agência Alemã de Emprego é recriada em uma mixagem de imagens e sons. *Overwork* é uma produção experimental que reforça a perspectiva do trabalho como uma repetição diária, uma forma de automatizar o gesto. (Yasmine Evaristo).

A collection of 16 mm educational films from the German Employment Agency is recreated through a mixing of images and sounds. *Overwork* is an experimental film that reinforces the perspective of work as a daily repetition, a way of automating the gesture. (Yasmine Evaristo).



POMPA Y CIRCUNSTANCIA

POMP AND CIRCUMSTANCE

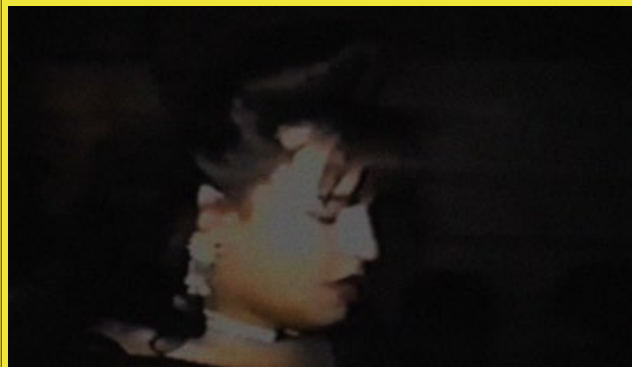
POMPA E CIRCUNSTÂNCIA

EQUADOR, ESPANHA, 2026, 11'

DIREÇÃO | DIRECTOR: DANIELA DELGADO VITERI
PRODUÇÃO | PRODUCTION: DANIELA DELGADO VITERI
CONTATO | CONTACT: DDELGADOVITERI@GMAIL.COM

Este filme propõe uma sessão colaborativa, um ritual no qual os espectadores são convidados a assisti-lo em voz alta. (Yasmine Evaristo).

This film proposes a collaborative spectatorship, a ritual in which spectators are invited to watch it aloud. (Yasmine Evaristo).



PUDE VER UN FANTASMA DESDE MI VENTANA

I COULD SEE A GHOST FROM MY WINDOW

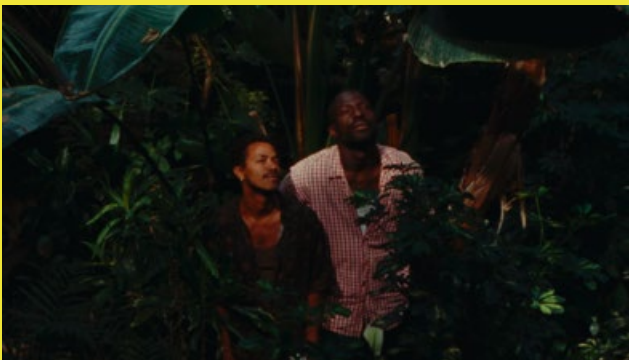
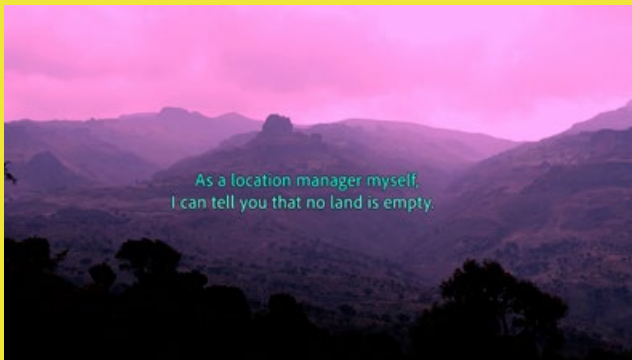
PODIA VER UM FANTASMA DE
MINHA JANELA

EQUADOR, 2025, '10

DIREÇÃO | DIRECTOR: MAYRO ROMERO
ROTEIRO | SCRIPT: MAYRO ROMERO
PRODUÇÃO | PRODUCTION: MAYRO ROMERO
FOTOGRAFIA | CINEMATOGRAPHY: MAYRO ROMERO
MONTAGEM | EDITING: MAYRO ROMERO
SOM | SOUND: MAYRO ROMERO
TRILHA SONORA ORIGINAL | SOUNDTRACK: MARCELO VILLACIS
ELENCO PRINCIPAL | MAIN CAST: SILVIA MARIN
CONTATO | CONTACT: MAYR0052@GMAIL.COM

Imagens de arquivo da comunidade trans no Equador dos anos 1990 servem como instrumento de sobrevivência de espectros. Os fantasmas se acumulam; causa da morte: maricón. Mayro Romero desnovela uma linha que sai das memórias de infância e encontra o destino trágico daqueles/as que morreram e, no entanto, reencarnam no e pelo cinema. (Luiz Fernando Coutinho).

Archival images of Ecuador's trans Community in the 1990s serve as a means of spectral survival. The ghosts pile up; cause of death: maricón. Mayro Romero unravels a thread that runs from childhood memories to the tragic fate of those who died and yet reincarnate in and through cinema. (Luiz Fernando Coutinho).

	
<p>TAXI MOTO TAXI MOTO TÁXI MOTO</p>	<p>THE RECCE THE RECCE A PROSPECÇÃO</p>
<p>SUIÇA, FRANÇA, 2026, 21'</p>	<p>REINO UNIDO, ALEMANHA, 2026, 15'</p>
<p>DIREÇÃO DIRECTOR: GAËL KAMILINDI ROTEIRO SCRIPT: GAËL KAMILINDI PRODUÇÃO PRODUCTION: FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY: EVA SEHET MONTAGEM EDITING: MARIE-THOMAS PERNETTE SOM SOUND: ADRIEN KESSLER, UGO GONIAS, TIPHAIN DEPRET TRILHA SONORA ORIGINAL SOUNDTRACK: GASPARD SOMMER ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST: GAËL KAMILINDI, ERWAN KEPOA FALÉ EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY: ADOK FILMS, MICHEL BUHLER SAULE PRODUCTIONS, DESTORS FRANÇOIS XAVIER CONTATO CONTACT: FESTIVAL@SUDU.FILM</p>	<p>DIREÇÃO DIRECTOR: DANIEL MANN ROTEIRO SCRIPT: DANIEL MANN PRODUÇÃO PRODUCTION: DANIEL MANN FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY: UGANDA FIXERS LTD, DANIEL MANN MONTAGEM EDITING: DANIEL MANN SOM SOUND: OZ ZICHERMANN CONTATO CONTACT: INFO@SQUAREEYESFILM.COM</p>
<p>Um filme de amor gay impedido de existir encontra outra forma de ser feito, quando o diretor decide transpor e reinventá-lo em um território e corpo distintos dos inicialmente pensados. A censura vira matéria cinematográfica e o próprio ato de filmar encarna uma forma íntima de resistência. Desejo, encontro e liberdade traduzem a capacidade das imagens de encontrar caminhos possíveis. O que permanece quando uma história é proibida de existir? (Vanessa Santos).</p> <p>A gay love film prevented from existing finds another way to be made when the director decides to transpose and reinvent it through a different territory and body. Censorship becomes cinematic material and the very act of filming embodies an intimate form of resistance. Desire, encounter, and freedom translate images' ability to find possible paths. What remains when a story is forbidden to exist? (Vanessa Santos).</p>	<p>Um <i>location scout</i> percorre Uganda buscando paisagens para um filme sobre uma antiga expedição sionista, de 1904, destinada a encontrar território para um Estado judeu. Mais de um século depois, ao tentar representar essa história, o cinema reproduz as mesmas lógicas colonialistas de selecionar, enquadrar e projetar sobre a terra uma ficção que a faz parecer disponível. Uma troca de e-mails expõe a suposta neutralidade do olhar cinematográfico. (Vanessa Santos).</p> <p>A <i>location scout</i> travels across Uganda looking for landscapes for a film about a Zionist expedition from 1904 tasked with finding territory for a Jewish state. More than a century later, in attempting to represent this history, cinema reproduces the same colonial logics of selecting, framing, and projecting onto the land a fiction that makes it appear available. An exchange of emails exposes the supposed neutrality of the cinematic gaze. (Vanessa Santos).</p>

DRAMA

CO

APETITIVA

COMPETITIVA BRASIL



BRASIL

BRAZILIAN COMPETITION

<div>COMPETITIVA BRASIL</div> <div>BRAZILIAN COMPETITION</div>
<div>BRA 169'12ANOS04/1119H</div>
<div><div>Trivakra, de Sofia Angst Rio de Janeiro (RJ), 2025, 10'</div><div>Noite sem ninguém (A night left behind), de Mauricio Vassali Rio Grande do Sul (RS), 2026, 15'</div><div>Caldeirão (Caldeirão reservoir), de Oliveira Júnior, Weslley Oliveira e Milena Rocha Piauí (PI), 2026, 20'</div><div>Caso isolado (An isolated incident), de Jamila Facury e Edson Lemos Akatoy Paraíba (PB), 2026, 24'</div></div>
<div>BRA 269'16ANOS04/1121H</div>
<div><div>Real, de Júlio Abreu Goiás (GO), 2026, 20'</div><div>Grão (Dirty Commodity), de Gianluca Cozza e Leonardo da Rosa Rio Grande do Sul (RS), 2026, 24'</div><div>A Perdição de Lázaro (Lázaro's temptation), de Paulino Diego São Paulo (SP), 2026, 25'</div></div>
<div>BRA 370'12ANOS05/1119H</div>
<div><div>Gastronomia do olho (Gastronomy of the eye) de Nicolau Distrito Federal (DF), 2026, 10'</div><div>Ih, morri (Oops, I died), de Carmo Lara Rio de Janeiro (RJ), 2025, 15'</div><div>Disciplina (Discipline), de Affonso Uchôa Minas Gerais (MG), 2026, 45'</div></div>

<div>BRA 462'12ANOS06/1119H</div>
<div><div>Kakxop pahok: as crianças cegas (Kakxop pahok: the blind children), de Cassiano Maxakali e Charles Bicalho Minas Gerais (MG), 2025, 17'</div><div>O ponto do mel (The honey point), de Mirian Oliveira e Pedro Lessa Paraíba (PB), 2026, 20'</div><div>Floresta do fim do mundo (Forest of the end of the world), de Denilson Baniwa e Felipe M. Bragança Rio de Janeiro (RJ), 2026, 25'</div></div>
<div>BRA 570'16ANOS06/1121H</div>
<div><div>Notas do abismo (Notes from the void), de Gabraz Minas Gerais (MG) e Rio de Janeiro (RJ), 2026, 11'</div><div>Cavalo Serpente (Serpent Horse), de Priscila Smiths Ceará (CE), 2026, 20'</div><div>Vim e irei como uma profecia (I came and I will go like a prophecy), de Fábio Rogério Sergipe (SE), 2025, 14'</div><div>Pirexia (Pyrexia), de Nico da Costa Ceará (CE), 2026, 20'</div></div>



A PERDIÇÃO DE LÁZARO
LÁZARO'S TEMPTATION

SÃO PAULO, 2026, 26'

DIREÇÃO | DIRECTOR: DIEGO PAULINO
ROTEIRO | SCRIPT: DIEGO PAULINO
PRODUÇÃO | PRODUCTION: VIC CASÉ, DIEGO PAULINO, TIÊ VILLARES
ANIMAÇÃO | ANIMATION: GUERREIRO DO DIVINO AMOR
FOTOGRAFIA | CINEMATOGRAPHY: LUCAS RAION
MONTAGEM | EDITING: DIEGO PAULINO, GUERREIRO DO DIVINO AMOR, VITA PARENTE
ARTE E FIGURINO | ART AND COSTUME DESIGN: MAIARU DEL PINO, DAYONY MOURA
SOM | SOUND: DIANA RAGNOLE
TRILHA SONORA ORIGINAL | SOUNDTRACK: PODESERDESLIGADO
ELENCO PRINCIPAL | MAIN CAST: LUCAS WICKHAUS, LORRE MOTTA, JHONNÂ BAO, GABRIEL ANTÔNIO
EMPRESA PRODUTORA | PRODUCTION COMPANY: REPTILIA PRODUÇÕES
CONTATO | CONTACT: DIEGO.PAULINO@REPTILIA.ART.BR

Lázaro se dedica aos exercícios da academia em busca de transformar ainda mais um corpo já definido. Em casa, se encanta pelos músculos de outros na tela do celular. Com o amigo, usa uma retórica quase religiosa para defender a academia como caminho. Aos poucos, o mundo ao redor parece não reconhecê-lo. Está tudo sob controle? (Diego Silva Souza).

Lázaro dedicates himself to working out at the gym, seeking to further transform an already sculpted body. At home, he is captivated by other people's muscles on his phone screen. With his friend, he uses an almost religious rhetoric to defend the gym as a path. Little by little, the others stop recognizing him. Is everything under control? (Diego Silva Souza).



CALDEIRÃO
CALDEIRÃO RESERVOIR

PIAUI, 2026, 20'

DIREÇÃO | DIRECTOR: OLIVEIRA JÚNIOR, MILENA ROCHA, WESLEY OLIVEIRA
ROTEIRO | SCRIPT: OLIVEIRA JÚNIOR, MILENA ROCHA, WESLEY OLIVEIRA
PRODUÇÃO | PRODUCTION: OLIVEIRA JÚNIOR, MILENA ROCHA
FOTOGRAFIA | CINEMATOGRAPHY: WESLEY OLIVEIRA
MONTAGEM | EDITING: OLIVEIRA JÚNIOR
SOM | SOUND: FABRÍCIO CAMPOS, LUCAS COELHO
ELENCO PRINCIPAL | MAIN CAST: MARCOS ANTÔNIO, HENRIQUE DE SOUZA, SEBASTIÃO ROSA, SEU FRANCISCO, EMANUELLY SANTOS, ADRIELA MOURA, FABRÍCIO CAMPOS, WESLEY OLIVEIRA, OLIVEIRA JÚNIOR, MILENA ROCHA, ZÉ DA FOLHA, MARIA DE FÁTIMA, VALDENE SANTOS, ALINE CASTRO, JOSÉ DAMIÃO, RAIMUNDA DOS SANTOS
EMPRESA PRODUTORA | PRODUCTION COMPANY: COCAIS FILMES
CONTATO | CONTACT: OLIVEIRAJUNIOR.CONTATO@GMAIL.COM

Um açude e seu entorno são o mote para que uma narrativa aconteça. Imagens de arquivo e do tempo presente se entrelaçam para dar vazão à experiência do lugar. Da paisagem descomunal às singularidades reflexivas das pessoas filmadas, ao adentrar os espaços de memória, a equipe se implica no tecido da rememoração. *Caldeirão* fabula por meio do documentário e rende homenagem aos que nele mergulham. (Glaura Cardoso Vale).

A reservoir and its surroundings provide the starting point for a narrative to unfold. Archival and present-day images intertwine to give free rein to the experience of the place. From the sheer scale of the landscape to the reflective singularities of the people filmed, as they enter spaces of memory, the film crew finds itself woven into the fabric of remembrance. *Caldeirão Reservoir* uses documentary to fabulate and pays homage to those who plunge into it. (Glaura Cardoso Vale).



CASO ISOLADO

AN ISOLATED INCIDENT

PARAÍBA, 2026, 23'

DIREÇÃO | DIRECTOR: JAMILA FACURY, EDSON LEMOS AKATOY
 ROTEIRO | SCRIPT: JAMILA FACURY
 PRODUÇÃO | PRODUCTION: EDSON LEMOS AKATOY, DEBORAH ABREU, GABRIELA ARRUDA
 FOTOGRAFIA | CINEMATOGRAPHY: MARCELO QUIXABA
 MONTAGEM | EDITING: EDSON LEMOS AKATOY
 ARTE E FIGURINO | ART AND COSTUME DESIGN: ARLINDA TRINDADE, YURI FECHNER
 SOM | SOUND: JANAÍNA LACERDA, MARINA SILVA
 TRILHA SONORA ORIGINAL | SOUNDTRACK: ERICK DE ALMEIDA, KEVIN MELO
 ELENCO PRINCIPAL | MAIN CAST: JAMILA FACURY, CELY FARIAS, INGRID TRIGUEIRO
 EMPRESA PRODUTORA | PRODUCTION COMPANY: TECELÃ FILMES, RESTINGA FILMES, FILMES URGENTES
 CONTATO | CONTACT: EDSONLEMOSEKATOY@OUTLOOK.COM

Cristina, uma mulher negra não retinta, trabalha como vendedora em uma loja de cosméticos. Uma fatalidade a obriga a realizar as entregas do dia. Seu percurso de moto pela cidade de João Pessoa dá sequência a inúmeras violências raciais. Caso isolado? O dia "aparentemente atípico" denuncia, de forma assustadoramente didática, o racismo presente nas relações cotidianas no Brasil e leva o espectador a questionar sua posição diante dessa realidade. (Bruno Hilário).

Cristina, a light-skinned Black woman, works as a saleswoman in a cosmetics store. A misfortune forces her to take over the day's deliveries. Her motorcycle journey through the city of João Pessoa unfolds into a series of racialized acts of violence. An isolated incident? The "apparently atypical" day exposes, in a disturbingly didactic way, the racism embedded in everyday interactions in Brazil and leads the audience to question their own position in relation to this reality. (Bruno Hilário).



CAVALO SERPENTE

SERPENT HORSE

CEARÁ, 2026, 20'

DIREÇÃO | DIRECTOR: PRISCILA SMITHS
 ROTEIRO | SCRIPT: PRISCILA SMITHS
 PRODUÇÃO | PRODUCTION: VIRNA PAZ
 FOTOGRAFIA | CINEMATOGRAPHY: LINGA ACÁCIO
 MONTAGEM | EDITING: TROJANY
 ARTE E FIGURINO | ART AND COSTUME DESIGN: THAÍS DE CAMPOS, ARARA HARI
 SOM | SOUND: ELENA MEIRELLES
 TRILHA SONORA ORIGINAL | SOUNDTRACK: CLAU ANIZ, TROJANY
 ELENCO PRINCIPAL | MAIN CAST: RUBI BARRETO, LETÍCIA GOIS, MALU, ESTHER DE PAULA, GUTO PARENTE, LINO LOPES, ÍTALO FERNANDES
 CONTATO | CONTACT: PRISCILA.SMITHS@GMAIL.COM

Três gerações de mulheres habitam o mesmo sonho. Onde tempo e espaço seguem uma lógica particular, suas histórias encontram outras possibilidades de existir e de se transformar. (Diego Silva Souza).

Three generations of women inhabit the same dream. Where time and space follow a logic of their own, the women's stories find other possibilities of existing and transforming themselves. (Diego Silva Souza).



DISCIPLINA

DISCIPLINE

MINAS GERAIS, 2026, 45'

DIREÇÃO | DIRECTOR: AFFONSO UCHÔA
ROTEIRO | SCRIPT: AFFONSO UCHÔA
PRODUÇÃO | PRODUCTION: AFFONSO UCHÔA, JULIA ALVES
FOTOGRAFIA | CINEMATOGRAPHY: LUCAS BARBI
MONTAGEM | EDITING: LUIZ PRETTI
ARTE E FIGURINO | ART AND COSTUME DESIGN: BRENO HENRIQUE, KARINE ASSIS, ROBERTA CURCIO
SOM | SOUND: GUSTAVO FIORAVANTE, BRUNO VASCONCELOS, LÉO BORTOLIN, ISADORA MARIA TORRES
TRILHA SONORA ORIGINAL | SOUNDTRACK: FRANCISCO CESAR, PABLO SOUZA, YURI VELLASCO
ELENCO PRINCIPAL | MAIN CAST: KELLY CRIFER, NICOLAS NILL, CARLANDRÉIA RIBEIRO, CARLOS HENRIQUE, RENAN ROVIDA
EMPRESA PRODUTORA | PRODUCTION COMPANY: VASTO MUNDO, QUARTA-FEIRA FILMES
CONTATO | CONTACT: AFFONSOUCHOA@GMAIL.COM

Kelly e Nicholas, professora e aluno, entram em conflito numa escola pública de quebrada. Ela aprende que o mundo é diferente da ponte para cá. Ele aprende que o futuro está no presente. Onde a exceção é a regra, a rigidez esconde a fragilidade. Aqui, a juventude não marcha. (Renan Eduardo).

Kelly and Nicholas, teacher and student, come into conflict at a public school in the hood. She learns that the world is different on this side of the tracks. He learns that the future lies in the present. Where exception is the rule, rigidity conceals fragility. Here, youth is not on the march. (Renan Eduardo).



FLORESTA DO FIM DO MUNDO

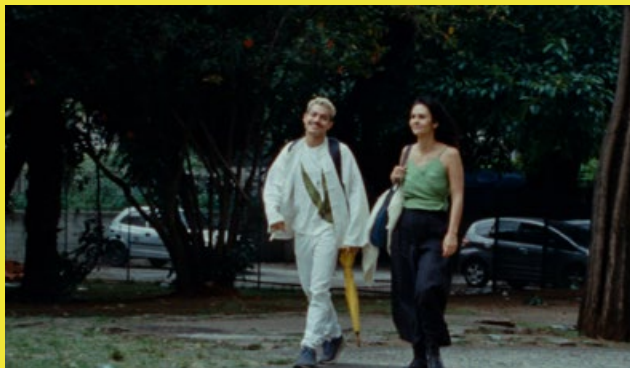
FOREST OF THE END OF THE WORLD

RIO DE JANEIRO, 2026, 25'

DIREÇÃO | DIRECTOR: DENILSON BANIWA, FELIPE M. BRAGANÇA
ROTEIRO | SCRIPT: FELIPE M. BRAGANÇA
PRODUÇÃO | PRODUCTION: RAFAELA CAMPOS, RAFAEL TEIXEIRA, MARINA MELIANDE
FOTOGRAFIA | CINEMATOGRAPHY: GUILHERME TOSTES
MONTAGEM | EDITING: LOBO MAURO
ARTE E FIGURINO | ART AND COSTUME DESIGN: DENILSON BANIWA
SOM | SOUND: ANNE SANTOS, EDSON SECCO
TRILHA SONORA ORIGINAL | SOUNDTRACK: BRISA FLOW
ELENCO PRINCIPAL | MAIN CAST: IRACEMA PANKARARU, ÍTALO MARTINS, YWYZAR TENTEHAR.
EMPRESA PRODUTORA | PRODUCTION COMPANY: DENILSON BANIWA ESTÚDIO, DUAS MARIOLA FILMES
CONTATO | CONTACT: FMB1988@GMAIL.COM

No loop maquinico da cidade, lapsos de floresta fazem Suely despertar. (Rita Vênus).

In the city's machinic loop, glimpses of forest awaken Suely. (Rita Vênus).



GASTRONOMIA DO OLHO

GASTRONOMY OF THE EYE

DISTRITO FEDERAL, 2026, 10'

DIREÇÃO | DIRECTOR: NICOLAU
ROTEIRO | SCRIPT: NICOLAU
PRODUÇÃO | PRODUCTION: NICOLAU, TULIO STARLING
FOTOGRAFIA | CINEMATOGRAPHY: GABRIEL LUCENA
MONTAGEM | EDITING: HENFIL
SOM | SOUND: ENRICO ALCHIMIM, BERNARDO COQUEIRO
ELENCO PRINCIPAL | MAIN CAST: MARINA WISNIK, VICTOR ROSA
EMPRESA PRODUTORA | PRODUCTION COMPANY: RELATAR-SE
CONTATO | CONTACT: CONTATO@RELATARSE.COM

Sob o murmúrio urbano e a desordem espacial do cotidiano, o teatro contempla e incorpora a cidade. O que é registro distende a lógica entre rotina, cinema e encenação. (Flaviana Lasan).

Amid the urban murmur and the spatial disorder of everyday life, theater contemplates and incorporates the city. That which is captured stretches the logic connecting routine, cinema, and staging. (Flaviana Lasan).



GRÃO

DIRTY COMMODITY

RIO GRANDE DO SUL, 2026, 24'

DIREÇÃO | DIRECTOR: GIANLUCA COZZA, LEONARDO DA ROSA
ROTEIRO | SCRIPT: ANDRÉ BERZAGUI, GIANLUCA COZZA, LEONARDO DA ROSA
PRODUÇÃO | PRODUCTION: GIULIA BELMONTE, JOÃO FERNANDO CHAGAS
FOTOGRAFIA | CINEMATOGRAPHY: ELOISA SOARES
MONTAGEM | EDITING: ANDRÉ BERZAGUI
ARTE E FIGURINO | ART AND COSTUME DESIGN: ARTHUR AMARAL
SOM | SOUND: OTÁVIO VASSÃO
TRILHA SONORA ORIGINAL | SOUNDTRACK: OTÁVIO VASSÃO
ELENCO PRINCIPAL | MAIN CAST: LEANDRO GOMES, MARCELO IKEDA
EMPRESA PRODUTORA | PRODUCTION COMPANY: SATURNO FILMES
CONTATO | CONTACT: FILMESSATURNO@GMAIL.COM

Um trabalhador recolhe sacos de soja extraviada em um porto no extremo sul do Brasil. Um Clio vermelho e tunado desfila pelas ruas. Os grãos saltam com o tremor do grave, nos lembrando que som automotivo não é crime. Leandro quer transar, mas, assim como em seu trabalho, só lhe restam as sobras. (Renan Eduardo).

A worker collects sacks of lost soybeans at a port in the far south of Brazil. A tuned-up red Clio cruises through the streets. The grains bounce to the pounding bass, reminding us that vehicle audio is not a crime. Leandro wants to have sex, but, just as in his work, all he gets are the leftovers. (Renan Eduardo).



IH, MORRI OOPS, I DIED

RIO DE JANEIRO, 2025, 15'

DIREÇÃO | DIRECTOR: LARA CARMO
PRODUÇÃO | PRODUCTION: GISELLA CARDOSO, EDUARDA GALVÃO
FOTOGRAFIA | CINEMATOGRAPHY: HENRIQUE VALE
MONTAGEM | EDITING: LARA CARMO, MARILIA MORAES
SOM | SOUND: GUILHERME FARKAS, ERNESTO SENA, DANY ROLAND
TRILHA SONORA ORIGINAL | SOUNDTRACK: KYOTETSU HORIKAWA, LUTER FILHO
ELENCO PRINCIPAL | MAIN CAST: ANTÔNIO LIMA, CAIO LEAL, LINO ARRUDA, SOFIA BELLA
EMPRESA PRODUTORA | PRODUCTION COMPANY: CURIMÃ FILMES, INSTIGA FILMES
CONTATO | CONTACT: LARACARMO@GMAIL.COM

Imergir na cultura *gamer* infantil e levantar o debate sobre o controle da atenção e das emoções. Em *Ih, morri*, deparamo-nos com crianças que compartilham, no espaço virtual, a ansiedade, a excitação e a frustração de um jogo. Em montagem vertiginosa, olhos, lábios e mãos ágeis colados à tela, suas vozes comandam e informam. Um outro movimento do filme as apresenta saltitantes e desejantes de um futuro que as acolha como seres humanos. (Glaura Cardoso Vale).

To delve into children's gaming culture and open up a debate on the regulation of attention and emotions. In *Oops, I died*, we encounter children who share, within the virtual space, the anxiety, excitement, and frustration of a game. In a vertiginous montage, eyes, lips, and nimble hands glued to the screen, their voices command and inform. Another movement of the film presents them bouncing, yearning for a future that will embrace them as human beings. (Glaura Cardoso Vale).



KAKXOP PAHOK: AS CRIANÇAS CEGAS KAKXOP PAHOK: THE BLIND CHILDREN

MINAS GERAIS, 2025, 17'

DIREÇÃO | DIRECTOR: CASSIANO MAXAKALI, CHARLES BICALHO
ROTEIRO | SCRIPT: CHARLES BICALHO, ISAEAL MAXAKALI, MARCOS HENRIQUE
COELHO, DELCIDA MAXAKALI, SUELI MAXAKALI
PRODUÇÃO | PRODUCTION: CHARLES BICALHO, CLÁUDIA ALVES, JACKSON ABACATU
ANIMAÇÃO | ANIMATION: JACKSON ABACATU
FOTOGRAFIA | CINEMATOGRAPHY: JACKSON ABACATU
MONTAGEM | EDITING: CHARLES BICALHO, JACKSON ABACATU
ARTE E FIGURINO | ART AND COSTUME DESIGN: COMUNIDADE MAXAKALI DA ALDEIA ESCOLA-FLORESTA
SOM | SOUND: CHARLES BICALHO, JACKSON ABACATU
TRILHA SONORA ORIGINAL | SOUNDTRACK: GUILHERME BAHIA
ELENCO PRINCIPAL | MAIN CAST: AGNALDO MAXAKALI, ALEXANDRE MAXAKALI, DELCIDA MAXAKALI, DIMAS MAXAKALI, ILTON MAXAKALI, ISAEAL MAXAKALI, JUREMA MAXAKALI, OSCAR MAXAKALI, ROLANDO MAXAKALI, SUELI MAXAKALI, VONINHO MAXAKALI
EMPRESA PRODUTORA | PRODUCTION COMPANY: PAJÉ FILMES
CONTATO | CONTACT: PAJEFILMES@GMAIL.COM

Após um longo tempo fora da aldeia, os homens voltam da caça e percebem que algo havia mudado. (Rita Vênus).

After a long time away from the village, the men return from the hunt and realize that something had changed. (Rita Vênus).



NOITE SEM NINGUÉM

A NIGHT LEFT BEHIND

RIO GRANDE DO SUL, 2026, 15'

DIREÇÃO | DIRECTOR: MAURÍCIO VASSALI
ROTEIRO | SCRIPT: MAURÍCIO VASSALI
PRODUÇÃO | PRODUCTION: JOÃO FERNANDO CHAGAS
FOTOGRAFIA | CINEMATOGRAPHY: ELOISA SOARES
MONTAGEM | EDITING: RUBENS FABRICIO ANZOLIN
SOM | SOUND: ANALU FAVRETTO, OTÁVIO VASSÃO
ELENCO PRINCIPAL | MAIN CAST: GABRIEL BORTULINI
EMPRESA PRODUTORA | PRODUCTION COMPANY: MUTIRÃO FILMES
CONTATO | CONTACT: MAURICIOVASSALI@GMAIL.COM

Acordar e não se saber num sonho ou numa realidade difusa. Caminhar incerto por ruas desertas, sem se exasperar frente ao insólito. *Noite sem ninguém* nos convida a experimentar, ao mesmo tempo e na justa medida, o onírico e o efeito de real. Entre o estado de vigília e a expectativa, reside o extraordinário. (Glaura Cardoso Vale).

To wake without knowing whether one is in a dream or a diffuse reality. To wander uncertainly through deserted streets, without being exasperated by the uncanny. *A night left behind* invites us to experience, at once and in due measure, the oneiric and the reality effect. Between wakefulness and expectation lies the extraordinary. (Glaura Cardoso Vale).



NOTAS DO ABISMO

NOTES FROM THE VOID

RIO DE JANEIRO, MINAS GERAIS, 2026, 11'

DIREÇÃO | DIRECTOR: GABRAZ
ROTEIRO | SCRIPT: GABRAZ
PRODUÇÃO | PRODUCTION: GABRAZ
FOTOGRAFIA | CINEMATOGRAPHY: GABRAZ
MONTAGEM | EDITING: GABRAZ
SOM | SOUND: GABRAZ
TRILHA SONORA ORIGINAL | SOUNDTRACK: GABRAZ, NILO CASTELLO SANDES
ELENCO PRINCIPAL | MAIN CAST: SARA NÃO TEM NOME
CONTATO | CONTACT: SANNAGABRIEL@GMAIL.COM

Miúda, alva e impotente, uma mulher tenta lutar contra o maquinário do capitalismo. A terra marrom escura, quase vermelha, marca o solo virgem com o sangue da mineração. O narrador contra-ataca. A guerra acabou de começar. (Renan Eduardo).

Small, white, and powerless, a woman attempts to fight the machinery of capitalism. The dark brown, almost red earth marks the virgin soil with the blood of mining. The narrator strikes back. The war has just begun. (Renan Eduardo).

	
<h2>O PONTO DO MEL</h2> <h3>THE HONEY POINT</h3>	<h2>PIREXIA</h2> <h3>PYREXIA</h3>
<p>PARAÍBA, 2026, 20'</p>	<p>CEARÁ, 2026, 19'</p>
<p>DIREÇÃO DIRECTOR: MIRIAN OLIVEIRA, PEDRO LESSA ROTEIRO SCRIPT: MIRIAN OLIVEIRA, PEDRO LESSA PRODUÇÃO PRODUCTION: CAMILA ALMEIDA, KAROLAINA SILVA, LUCAS JAPHTH FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY: MIRIAN OLIVEIRA, PEDRO LESSA MONTAGEM EDITING: PEDRO LESSA ARTE E FIGURINO ART AND COSTUME DESIGN: MIRIAN OLIVEIRA SOM SOUND: ADECIANY CASTRO, KAROLAINA SILVA, MIRIAN OLIVEIRA ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST: ANA DÉBORA OLIVEIRA, ANA FÁBIA DE OLIVEIRA, ANA SAFIRA, ANTONIA ALMEIDA GOMES, FRANCISCO LEIRY DE OLIVEIRA, FRANCISCO LEONARDO DE OLIVEIRA, FRANCISCO OLIVEIRA, JOEL BATISTA BEZERRA, OLIVEIRA DUARTE, MARCELO ALEXANDRE, MARIA AUDERLÂNIA PEREIRA DE OLIVEIRA, NÊGO DE AGEMIRA EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY: REDEMUNHO PRODUÇÕES CULTURAIS CONTATO CONTACT: PEDROLESSA00@GMAIL.COM</p>	<p>DIREÇÃO DIRECTOR: NICO DA COSTA ROTEIRO SCRIPT: NICO DA COSTA PRODUÇÃO PRODUCTION: LUCAS MADI, AÍDA COSTA FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY: RAONI FREITAS MONTAGEM EDITING: NICO DA COSTA ARTE E FIGURINO ART AND COSTUME DESIGN: ARARA HARI SOM SOUND: PEDRO EMÍLIO SÁ, ESTÚDIOS MOCOHOUSE TRILHA SONORA ORIGINAL SOUNDTRACK: RUÍDO PRETO ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST: TIYÊ MACAU, LUI FOITO, AMORFAS CONTATO CONTACT: NICODACOSTA033@GMAIL.COM</p>
<p>O filme apresenta a organização do trabalho na produção do mel de rapadura em um engenho comunitário do sertão paraibano. A narrativa, ao abraçar a subjetividade dos personagens, desvela um universo em constante transformação. A beleza da ação humana é cortante como o gume do facão. A dureza do trabalho contrasta com a imponência das imagens. A vivacidade dos trabalhadores, por vezes cômica, re-encanta nosso povo. (Bruno Hilário).</p> <p>The film presents the organization of labor in the production of rapadura syrup at a community sugar mill in the Paraíba backlands. By embracing its characters' subjectivity, the narrative unveils a world in constant transformation. The beauty of human action is as sharp as the edge of a machete. The harshness of the work contrasts with the grandeur of the images. The workers' spiritedness, at times comical, re-enchants our people. (Bruno Hilário).</p>	<p>Baby arde enquanto o tempo é contado através da lua. Nas noites de febre, em sonora radicalidade, começam as buscas pela cura. (Flaviana Lasan).</p> <p>Baby burns as time is measured through the moon. On feverish nights, in sonic radicality, the searches for a cure begin. (Flaviana Lasan).</p>



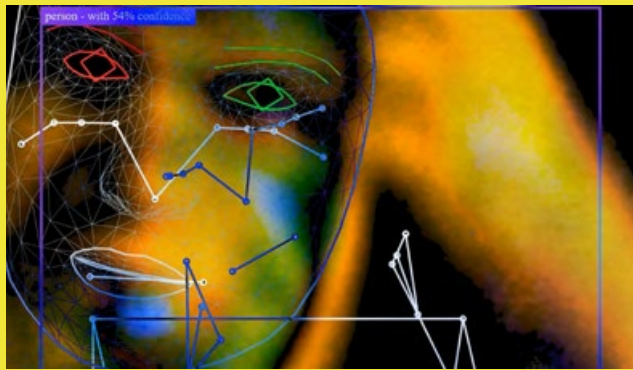
REAL REAL

GOIÁS, 2026, 19'

DIREÇÃO | DIRECTOR: JÚLIO ABREU
ROTEIRO | SCRIPT: JÚLIO ABREU, MARILZA ABREU
PRODUÇÃO | PRODUCTION: LUANA OTTO, JÚLIO ABREU, RAFAEL FREIRE
FOTOGRAFIA | CINEMATOGRAPHY: JÚLIO ABREU, ANALU REIS
MONTAGEM | EDITING: ELDER QUEIROZ
ARTE E FIGURINO | ART AND COSTUME DESIGN: PEDRO OTTO
SOM | SOUND: ALEXANDRE FERREIRA
ELENCO PRINCIPAL | MAIN CAST: ALINE ABREU, ADAILTON FERREIRA (CAIAU), DAVID VINÍCIUS, DÉBORA SANTOS, DIORLEY GOMES, EDSON
EMPRESA PRODUTORA | PRODUCTION COMPANY: NATIVO FILMES
CONTATO | CONTACT: EDEMORTEGA@GMAIL.COM

Os acontecimentos da vida de uma mulher são testemunhados pelo rio Araguaia. Nas idas e vindas, entre a amizade e as despedidas, os sonhos vão compondo o sentido de existir. (Flaviana Lasan).

The events of a woman's life are witnessed by the Araguaia river. Amid comings and goings, between friendship and farewells, dreams gradually compose the meaning of existence. (Flaviana Lasan).



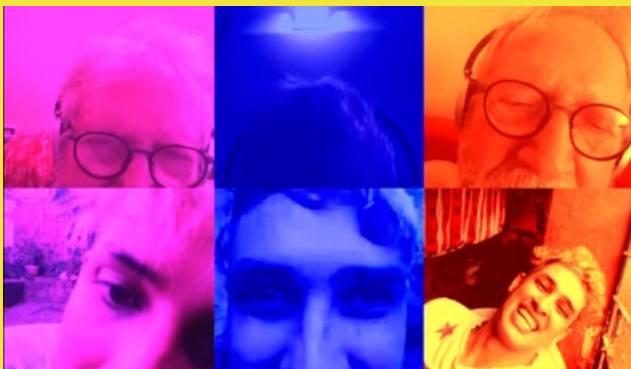
TRIVAKRA TRIVAKRA

RIO DE JANEIRO, 2025, 10'

DIREÇÃO | DIRECTOR: SOFIA ANGST
ROTEIRO | SCRIPT: SOFIA ANGST
PRODUÇÃO | PRODUCTION: SOFIA ANGST
FOTOGRAFIA | CINEMATOGRAPHY: SOFIA ANGST
MONTAGEM | EDITING: SOFIA ANGST
SOM | SOUND: SOFIA ANGST
TRILHA SONORA ORIGINAL | SOUNDTRACK: FEMMONIA, HÉLÈNE VOGELSINGER, RYOJI IKEDA
ELENCO PRINCIPAL | MAIN CAST: ÁRTEMIS REZENDE, RACHELL ROSA, SOFIA ANGST
EMPRESA PRODUTORA | PRODUCTION COMPANY: EXCESSO FILMES
CONTATO | CONTACT: RRANQUINE@GMAIL.COM

Imagens de arquivo são atravessadas por *glitches*, ruídos e interferências. *Trivakra* experimenta refazer a imagem enquanto o próprio corpo também se transforma. Imagens são mutáveis. O corpo também. (Diego Silva Souza).

Archival images are traversed by glitches, noise, and interference. *Trivakra* experiments with remaking the image as the body itself undergoes transformation. Images are mutable. So is the body. (Diego Silva Souza).



VIM E VIREI COMO UMA PROFECIA

I CAME AND I WILL GO LIKE
A PROPHECY

SERGIPE, 2025, 15'

DIREÇÃO | DIRECTOR: FÁBIO ROGÉRIO

ROTEIRO | SCRIPT: FÁBIO ROGÉRIO

PRODUÇÃO | PRODUCTION: FÁBIO ROGÉRIO

MONTAGEM | EDITING: FÁBIO ROGÉRIO

ELENCO PRINCIPAL | MAIN CAST: JEAN-CLAUDE BERNARDET E WESLEY
PEREIRA DE CASTRO

EMPRESA PRODUTORA | PRODUCTION COMPANY: NOVOS OLHARES

CONTATO | CONTACT: NOVOSOLHARESFILMES@GMAIL.COM

Os meios interessam mais. Jean-Claude Bernardet e
Wesley Pereira de Castro cromaticam. (Rita Vênus).

The means matter most. Jean-Claude Bernardet and
Wesley Pereira de Castro chromaticize. (Rita Vênus).

COMPETITIVA

MIN



was

COMPETITIVA MINAS MINAS COMPETITION				
MIN 1	58'	16 ANOS	02/11	19H
<p>TV entreaberta (Partially open TV), de Mateus Compart Belo Horizonte, 2025, 8'</p> <p>Nós é ruim e mora longe (The parable of the green rooster), de Ítalo Almeida Belo Horizonte, 2026, 20'</p> <p>Cinzenta: inventários da chaminé (Chimney Inventories), de Natália Reis Santos Dumont/Juiz de Fora, 2026, 19'</p> <p>Andança (Path), de Ben-Hur Nogueira Belo Horizonte, 2026, 19'</p>				
MIN 2	70'	12 ANOS	03/11	19H
<p>Encantarias (Enchantments), de Lucas Fabrício Nova Lima, 2025, 21'</p> <p>Minhocoçu, de Leonardo Branco e Lucas Campos Belo Horizonte, 2026, 18'</p> <p>Ciclo (Cicles), de Karen Suzane Sabará, 2026, 11'</p> <p>Cordões e sinos de além-mar (Bells from beyond the sea), de Yuji Kodato e Jeremias Brasileiro Uberlândia, 2026, 20'</p>				
MIN 3	61'	12 ANOS	03/11	21H
<p>Flor e o Jequitibá (Flor and the Jequitiba), de Ieda Maria Lagos Belo Horizonte, 2026, 25'</p> <p>Experimento peliculoso N°1 - a pós produção da loucura (Film experiment #1 - the post-production of madness), de Desali, ice, Rosinha Disgrassa Belo Horizonte, 2026, 9'</p> <p>Ecdise (Ecdysis), de Patrícia Bizzotto Belo Horizonte, 2026, 27'</p>				



ANDANÇA
PATH

BELO HORIZONTE, 2025, 19’

DIREÇÃO | DIRECTOR: BEN HUR NOGUEIRA
PRODUÇÃO | PRODUCTION: BEN HUR NOGUEIRA
FOTOGRAFIA | CINEMATOGRAPHY: BEN HUR NOGUEIRA
MONTAGEM | EDITING: BEN HUR NOGUEIRA
ARTE E FIGURINO | ART AND COSTUME DESIGN: BEN HUR NOGUEIRA
SOM | SOUND: BEN HUR NOGUEIRA
ELENCO PRINCIPAL | MAIN CAST: PRISCILA VIEIRA, MATHEUS VIEIRA, MARCOS VIEIRA, MAYCON VIEIRA
CONTATO | CONTACT: HURBEN895@GMAIL.COM

Acompanhamos a trajetória de Matheus, jovem morador do Morro das Pedras (Belo Horizonte), em seu sonho de ascender socialmente como jogador de futebol. Somos apresentados à sua família e comunidade, guiados por Priscila, mãe obstinada que acompanha com orgulho cada passo do filho. A narrativa, mergulhada nos anseios da periferia, demonstra um vigor inventivo genuinamente independente. Aqui, o cinema também é sonho, realidade e motor para transformação social. (Bruno Hilário).

We follow Matheus, a young resident of Morro das Pedras (Belo Horizonte), as he pursues his dream of achieving a better life through soccer. We are introduced to his family and community, guided by Priscila, a determined mother who proudly follows her son’s every step. Immersed in the aspirations of the periphery, the narrative displays a genuinely independent creative vigor. Here, cinema is also a dream, a reality, and a driving force for social transformation. (Bruno Hilário).



CICLO
CYCLE

SABARÁ, 2025, 11’

DIREÇÃO | DIRECTOR: KAREN SUZANE
ROTEIRO | SCRIPT: KAREN SUZANE
PRODUÇÃO | PRODUCTION: KAREN SUZANE, VALÉRIA BOAVENTURA, MARIAH
FOTOGRAFIA | CINEMATOGRAPHY: GUSTAVO BARSKE
MONTAGEM | EDITING: RODRIGO LEME
ARTE E FIGURINO | ART AND COSTUME DESIGN: LABIBE ARAÚJO, MAY BARROSO
SOM | SOUND: YATO SOM, MONTÍVIA
TRILHA SONORA ORIGINAL | SOUNDTRACK: HUGO ZÉ, DANGELIS BRITO
ELENCO PRINCIPAL | MAIN CAST: KAYLAINE VICTÓRIA, PAULO, MEIBE RODRIGUES
EMPRESA PRODUTORA | PRODUCTION COMPANY: FILTRO FILMES
CONTATO | CONTACT: BUVAFILMES@GMAIL.COM

Entre o tempo da brincadeira e o da vida adulta, Luísa é ainda menina que sonha com o que coleta dos gestos de quem a acolhe. Tem a rua como moradia e quintal. Ao traçar percursos no entorno da casa improvisada, encontra uma mulher enigmática que a conduzirá a um mundo sem dor. *Ciclo* narra uma transformação aparentemente interrompida. Um exemplo de como o recurso ao melodrama pode se dissolver numa fábula afrofuturista. (Glaura Cardoso Vale).

Between childhood play and adulthood, Luisa is still a girl who dreams of what she gathers from the gestures of those who welcome her. The street is her home and her backyard. While tracing paths around the makeshift house, she encounters an enigmatic woman who will lead her to a world without pain. *Cycle* tells the story of a transformation that seems to have been interrupted. An example of how the use of melodrama can dissolve into an Afrofuturist fable. (Glaura Cardoso Vale).



CINZENTA: INVENTÁRIOS DA CHAMINÉ

CHIMNEY INVENTORIES

SANTOS DUMONT, 2026, 19'

DIREÇÃO | DIRECTOR: NATÁLIA REIS
PRODUÇÃO | PRODUCTION: NATÁLIA REIS
FOTOGRAFIA | CINEMATOGRAPHY: JOÃO GABRIEL RABELO, RODRIGO BRANDÃO
MONTAGEM | EDITING: NATÁLIA REIS
CONTATO | CONTACT: SANGUECORSARIO@GMAIL.COM

Cinzenta reflete o significado da passagem da indústria por um município mineiro. Fontes escritas relativas à presença da Companhia Brasileira de Carbureto de Cálcio em Santos Dumont, registros experimentais das estruturas remanescentes e depoimentos de mulheres que viveram o tempo de sua plena atividade expõem as consequências dos processos industriais. Uma chaminé se impõe na paisagem urbana como sentinela e testemunha da contaminação pelo ar. (Glaura Cardoso Vale).

Chimney Inventories reflects the significance of the industrial era in a small town in the state of Minas Gerais. Written sources regarding the presence of the Brazilian Calcium Carbide Company in Santos Dumont, experimental records of the remaining structures, and testimonies from women who lived through the period of its peak activity reveal the consequences of industrial processes. A chimney looms over the urban landscape like a sentinel and a witness to air pollution. (Glaura Cardoso Vale).



CORDÕES E SINOS DE ALÉM-MAR

BELLS FROM BEYOND THE SEA

UBERLÂNDIA, 2026, 20'

DIREÇÃO | DIRECTOR: YUJI KODATO, JEREMIAS BRASILEIRO
ROTEIRO | SCRIPT: YUJI KODATO, JEREMIAS BRASILEIRO
PRODUÇÃO | PRODUCTION: YUJI KODATO, JEREMIAS BRASILEIRO
FOTOGRAFIA | CINEMATOGRAPHY: YUJI KODATO, ROBERTO CAMARGOS, BRENO BARROS, CARLOS OLIVEIRA, CHRIS TIGRA, DALILA COELHO, DOLORES ORANGE, ÍTALO ALMEIDA
MONTAGEM | EDITING: CAMILA ALBRECHT
ARTE E FIGURINO | ART AND COSTUME DESIGN: LARISSA DARDANIA
SOM | SOUND: LUCAS VIDAL, GABRIEL RIMOLDI, MONTÍVIA, ISADORA MARIA TORRES, LÉO BORTOLIN
ELENCO PRINCIPAL | MAIN CAST: JORGE SANTOS, THIAGO SANTOS, CLAUDIOMIRO RAMOS, ÂNGELA MARIA ALVES, DENIVALDO REIS XAVIER, PABLO AUGUSTO XAVIER
EMPRESA PRODUTORA | PRODUCTION COMPANY: DERIVA CARTOGRÁFICA
CONTATO | CONTACT: YKODATO@GMAIL.COM

O bastão, a comida de santo, o gunga. O Congado narrado em dupla exposição. (Rita Vênus).

The staff, the sacred food, the gunga. The Congado narrated in double exposure. (Rita Vênus).



ECDISE ECDYSIS

BELO HORIZONTE, 2026, 26'

DIREÇÃO | DIRECTOR: PATRÍCIA BIZZOTTO
ROTEIRO | SCRIPT: AMORA TITO
PRODUÇÃO | PRODUCTION: FLÁVIA MAFRA
FOTOGRAFIA | CINEMATOGRAPHY: BERNARD MACHADO, JOÃO DUMANS
MONTAGEM | EDITING: LUIZ PRETTI
SOM | SOUND: HENRIQUE IWAO
TRILHA SONORA ORIGINAL | SOUNDTRACK: AJÍTENA MARCO SCARASSATTI, LUIZ PRETTI, PATRÍCIA BIZZOTTO, AMORA TITO
ELENCO PRINCIPAL | MAIN CAST: AMORA TITO, AJÍTENA MARCO SCARASSATTI, LUIZ PRETTI, PATRÍCIA BIZZOTTO, WALLISON GONTIJO, BERNARD MACHADO, JOÃO DUMANS
EMPRESA PRODUTORA | PRODUCTION COMPANY: PATRÍCIA BIZZOTTO
CONTATO | CONTACT: PATRICIABIZZOTTO@GMAIL.COM

Um texto. Uma música. Um encontro mediado pela interpretação. A partir do livro *Vagarosa Movência*, a performance faz escrita e sons se harmonizarem em des controle. Palavras se fazem no improviso. (Diego Silva Souza).

A text. A song. An encounter mediated by interpretation. Drawing from the book *Vagarosa Movência*, the performance brings writing and sound together in a chaotic harmony. Words are created through improvisation. (Diego Silva Souza).



ENCANTARIAS ENCHANTMENTS

NOVA LIMA, 2025, 21'

DIREÇÃO | DIRECTOR: LUCAS FABRÍCIO
ROTEIRO | SCRIPT: LUCAS FABRÍCIO, NÍVEA SABINO, WELL AMORIN
PRODUÇÃO | PRODUCTION: LUCAS FABRÍCIO, WELL AMORIN
FOTOGRAFIA | CINEMATOGRAPHY: WELL AMORIN
MONTAGEM | EDITING: WELL AMORIN
ARTE E FIGURINO | ART AND COSTUME DESIGN: RAUL NUNNES
SOM | SOUND: FERNANDO LELES, JEFFERSON AHZUL
TRILHA SONORA ORIGINAL | SOUNDTRACK: VICTOR JARAMILLO
ELENCO PRINCIPAL | MAIN CAST: HENRIQUE LOPES, LUCAS FABRÍCIO, SABRINA NOGUEIRA, MÜLLER DE Ô ÛMÀRÊ, SANDRA DE ARAÚJO, TEREZINHA BARNABÉ
EMPRESA PRODUTORA | PRODUCTION COMPANY: CANSANÇÃO - PLATAFORMA DE CRIAÇÃO ARTÍSTICA, MALOKA FILMES
CONTATO | CONTACT: EMAILDOLUCASFABRICIO@GMAIL.COM

Entre quintais e os deslocamentos da memória, a percepção do mundo é elaborada a partir do mistério e evocada no brilho do que somos. (Flaviana Lasan).

Between backyards and the shifts of memory, our perception of the world is shaped by mystery and evoked in the radiance of who we are. (Flaviana Lasan).



EXPERIMENTO PELICULOSO Nº1 - A PÓS-PRODUÇÃO DA LOUCURA

FILM EXPERIMENT #1 - THE
POST-PRODUCTION OF MADNESS

BELO HORIZONTE, 2026, 9'

DIREÇÃO | DIRECTOR: DESALI, ICE SILVA, ROSINHA DISGRASSA
PRODUÇÃO | PRODUCTION: DESALI, ICE SILVA, ROSINHA DISGRASSA
FOTOGRAFIA | CINEMATOGRAPHY: DESALI, ICE SILVA, ROSINHA DISGRASSA
MONTAGEM | EDITING: DESALI, ICE SILVA, ROSINHA DISGRASSA
ARTE E FIGURINO | ART AND COSTUME DESIGN: DESALI, ICE SILVA, ROSINHA DISGRASSA
SOM | SOUND: DESALI, ICE SILVA, ROSINHA DISGRASSA
TRILHA SONORA ORIGINAL | SOUNDTRACK: DESALI, ICE SILVA, ROSINHA DISGRASSA
CONTATO | CONTACT: TRUPESIMBIONTE@GMAIL.COM

Reapropriações da luz para um cinema de resíduos.
(Rita Vênus).

Reappropriations of light for a cinema of residues.
(Rita Vênus).



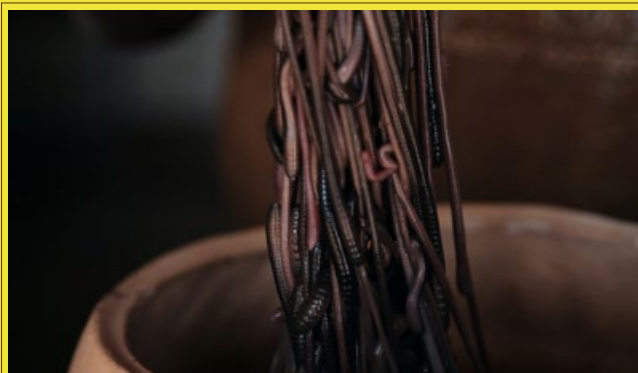
FLOR E O JEQUITIBÁ FLOR AND THE JEQUITIBA

BELO HORIZONTE, 2026, 25'

DIREÇÃO | DIRECTOR: IEDA MARIA LAGOS
ROTEIRO | SCRIPT: IEDA MARIA LAGOS
PRODUÇÃO | PRODUCTION: VANESSA GOMES
FOTOGRAFIA | CINEMATOGRAPHY: RENAN TÁVORA SOARES
MONTAGEM | EDITING: FELIPE VIGNOLI
ARTE E FIGURINO | ART AND COSTUME DESIGN: TAÍS RIBEIRO, CAMILA DUARTE
SOM | SOUND: RAMON MODENESI
TRILHA SONORA ORIGINAL | SOUNDTRACK: ARTHUR MELO
ELENCO PRINCIPAL | MAIN CAST: FERNANDA VIANNA, INÊS PEIXOTO
EMPRESA PRODUTORA | PRODUCTION COMPANY: GANGORRA FILMES
CONTATO | CONTACT: GANGORRAFILMES@GMAIL.COM

Flor se isola em uma casa de campo para lidar com o luto pelo falecimento de sua neta. A narrativa se ancora na passagem entre gêneros dramáticos: o melodrama acentua os ritos de uma dolorosa despedida, dando lugar ao suspense de viés fantástico e desembocando em uma fábula que mergulha sem receios no tom teatral. Sozinha, tendo como companhia o espírito ancestral que habita um jequitibá, Flor se expande experimentando o transcendental da vida. (Bruno Hilário).

Flor isolates herself in a country house to cope with the grief over the death of her granddaughter. The narrative is anchored in a transition between dramatic genres: the melodrama emphasizes the rituals of a painful farewell, giving way to suspense with a fantastical edge and unfolding in a fable that fearlessly embraces a theatrical tone. Alone, accompanied only by the ancestral spirit inhabiting a jequitibá tree, Flor expands herself by experiencing the transcendental nature of life. (Bruno Hilário).



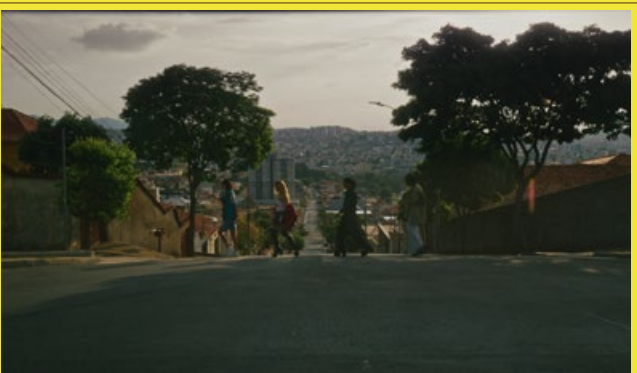
MINHOCUÇU
MINHOCUÇU

BELO HORIZONTE, 2026, 18’

DIREÇÃO | DIRECTOR: LEONARDO BRANCO, LUCAS CAMPOS
ROTEIRO | SCRIPT: LEONARDO BRANCO, LUCAS CAMPOS
PRODUÇÃO | PRODUCTION: GABRIEL QUINTÃO, LEONARDO BRANCO, LUCAS CAMPOS
FOTOGRAFIA | CINEMATOGRAPHY: LUCAS CAMPOS
MONTAGEM | EDITING: LEONARDO BRANCO, LUCAS CAMPOS
SOM | SOUND: GABRIEL QUINTÃO E SÉRGIO SALUM
EMPRESA PRODUTORA | PRODUCTION COMPANY: LIMÃO CAPETA FILMES
CONTATO | CONTACT: DISTRIBUICAO@TARRAFAPRODUTORA.COM.BR

Apanhadores de minhocuçu traduzem as tradições de um colapso que atinge solo, cultura e política mineira. Estranhamento e fascínio diante das imagens provocam reflexões que quebram hábitos da lógica extrativista. (Flaviana Lasan).

Minhocuçu gatherers embody the traditions of a collapse affecting the soil, culture, and politics of Minas Gerais. The images evoke a sense of strangeness and fascination, prompting reflections that challenge the habits of extractivist logic. (Flaviana Lasan).



NÓS É RUIM E MORA LONGE
THE PARABLE OF THE GREEN ROOSTER

BELO HORIZONTE, 2026, 20’

DIREÇÃO | DIRECTOR: ÍTALO ALMEIDA
ROTEIRO | SCRIPT: ÍTALO ALMEIDA, MARYA BITTENCOURT
PRODUÇÃO | PRODUCTION: LILI ANDRADE
FOTOGRAFIA | CINEMATOGRAPHY: HUGO HADDAD, YUJI KODATO, ANA BEATRIZ PEREIRA, ALEXANDRE SPECHT, LUCIANO NEGO DRAMA, LUAN ENRIQUE
MONTAGEM | EDITING: EVA RANDOLPH
ARTE E FIGURINO | ART AND COSTUME DESIGN: GABRIEL MENDES, CAROLINA BAIÃO, GIOVANA LEMOS VIEIRA, AMANDA XAVIER, MARIANA HELENA, IZABELA MIRANDA
SOM | SOUND: MONTÍVIA, YATO SOM, PRIS CAMPELO, FLORA GUERRA
TRILHA SONORA ORIGINAL | SOUNDTRACK: MISTER MAGUILA
ELENCO PRINCIPAL | MAIN CAST: NICA ALCÂNTARA, JANAMÔ, DANIEL PERON, FLIP, MARYA BITTENCOURT, RODRIGO ARRUDA, GUILHERME
EMPRESA PRODUTORA | PRODUCTION COMPANY: SONICA
CONTATO | CONTACT: SONICAFILMES@GMAIL.COM

Rayra quer uma última noite de curtidão antes de começar seu novo trabalho em um shopping. Mas, quando se mora longe, muita coisa pode acontecer entre a ida e a volta de um rolê, inclusive outros corres para conseguir dinheiro. (Diego Silva Souza).

Rayra wants one last night of fun before starting her new job at a mall. But when you live far away, a lot can happen on the way there and back from a night out, including other hustles to make money. (Diego Silva Souza).



TV ENTREABERTA

PARTIALLY OPEN TV

BELO HORIZONTE, 2025, 8'

DIREÇÃO | DIRECTOR: MATEUS COMPART
ROTEIRO | SCRIPT: MATEUS COMPART
PRODUÇÃO | PRODUCTION: MATEUS COMPART
ANIMAÇÃO | ANIMATION: MATHEUS NEILOR
MONTAGEM | EDITING: VÍTOR BATISTA
ARTE E FIGURINO | ART AND COSTUME DESIGN: SARAH LEITE, LUISA SCALIA
SOM | SOUND: VÍTOR BATISTA
TRILHA SONORA ORIGINAL | SOUNDTRACK: BRUNO MEDEIROS, LUIZA ROZZA, VÍTOR BATISTA
ELENCO PRINCIPAL | MAIN CAST: GUILHERME PEREIRA, DIORCÉLIO ANTÔNIO, NAYARA LEITE
EMPRESA PRODUTORA | PRODUCTION COMPANY: UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
CONTATO | CONTACT: TVENTREABERTA@GMAIL.COM

Uma mulher vê sua própria imagem na TV. Ela é abduzida e um apresentador estadunidense perturba seus segundos de fama. Um pesadelo acordado ou um sonho febril? (Renan Eduardo).

A woman sees her own image on TV. She is abducted, and an American TV host disrupts her few seconds of fame. Is it a waking nightmare or a fever dream? (Renan Eduardo).

PARR

PRESENÇA FANTASMA

ELA

PARALELA: PRESENÇAS FANTASMAGÓRICAS

AS FANTASMAGÓRICAS

53

PHANTASMAGORIC PRESENCES

ASSOMBROS DO PASSADO PARA ABALAR AS UTOPIAS NO AGORA

VANESSA SANTOS E PEDRO VERAS

Aparições, ilusões e espectros. Fantasma podem assombrar uma casa, um território. Podem se fazer presentes no trauma de uma família, na memória de uma comunidade. Insinuam-se em imagens que, de certa forma, lutam para sobreviver. Sobrenaturais, ressurgem como aquilo que parecia derrotado, mas que não chegou, completamente, a desaparecer. Podem habitar a própria história política, porque fantasma é também aquilo que foi sistematicamente apagado, silenciado ou tornado invisível pelas relações de poder, e que justamente por não ter sido plenamente reconhecido, insiste em retornar e assombrar. Avery Gordon (1997), quando evoca a noção de *haunting*, dá corpo a esse fantasma que pactua com o assombro, por assim dizer; e que aparece quando algo exige ser visto, quando uma história interrompida continua produzindo consequências. Esse não é um fantasma que retorna do além necessariamente para punir, mas para exigir reconhecimento.

Um fantasma que nos interpele, sobretudo, no presente. Se, como defende Serge Margel (2017), nossa contemporaneidade se configura como uma “sociedade do espectral”, onde a subjetividade foi expurgada da experiência dos indivíduos,

cabe questionar: não seriam os fantasmas, eles próprios, portadores de uma força de ruptura, capaz de estremecer o lugar mesmo onde se produz a ilusão coletiva, o discurso unívoco e o apagamento das singularidades? A mostra *Presenças fantasmagóricas* se baseia em uma aposta na potência desses fantasmas de nos fazer confrontar as histórias escondidas nas lacunas, nos rasgos e nos silêncios. Os filmes aqui reunidos encarnaram todos esses fantasmas que ganham vida no cinema para assombrar o presente.

Na primeira sessão, o fantasma aparece como presença. Mas mesmo quando o sobrenatural está no centro da narrativa, aquilo que assombra raramente é apenas uma criatura ou aparição. Em *Entrevista com fantasmas* (Lincoln Péricles LK, 2026), a própria existência do cinema é colocada em questão. Existe um cinema que não existe, e o fantasma está nessa imagem impossível, naquilo que desapareceu mas deixou vestígios. *Um dia chegará a noite* (*Um día llegará la noche*, Chica Barbosa, 2025) mistura um figura mítica do folclore maia à herança familiar e aos fantasmas do alcoolismo, da morte e do desespero. O mito não está separado da vida, ele dá forma àquilo que uma família e uma comunidade carregam consigo.

Em *Aqueles que nunca foram embora* (*Those who never left*, 2025), Pierre Mouzannar traz a Guerra do Líbano para a esfera particular, ao narrar a crônica de uma família forçada a partir para o exílio. Mas os fantasmas permanecem, reivindicando um direito de história para aquele lugar. A arquitetura doméstica se transforma em um arquivo de uma vida ausente. Já *Multo* (Weimer Coleman, 2026) faz do passado colonial uma presença inquietante numa casa ocupada por missionários estadunidenses nas

Filipinas. Enquanto *Silêncio azul* (Matías Rojas Cruz, 2025) traz uma atmosfera fantasmagórica, que emerge enquanto memória de uma tragédia que permanece inscrita no mar e na paisagem; *O passo* (*El paso*, Roberto Tarazona, 2025) acompanha dois meninos no encalço de um monstro que parece concentrar aquilo que uma comunidade conhece, mas não consegue ou não quer dizer. Nesse caso, o fantasma pode ser também a forma que o silêncio encontra para falar.

Na segunda sessão, as aparições sobrenaturais dão lugar ao fantasma do comunismo e das ditaduras, deslocando a fantasmagoria para a história política. Quem assombra são os arquivos, objetos, testemunhos e utopias que regimes tentaram apagar, ou mesmo projetos coletivos que continuam povoando o imaginário do presente. *Os arcos dourados de Olinda* (Douglas Henrique, 2025) faz reaparecer uma espécie de Guerra Fria tardia, ao recontar a histórica disputa pela prefeitura da cidade em paralelo à batalha cultural travada entre o Big Mac e o X-Tudo. Em *Filme Pin* (María Rojas Arias e Andrés Jurado, 2026), os pequenos objetos tornam-se vestígio material de histórias de exílio e resistência ao fascismo e ao colonialismo. *Língua morta* (*Lengua muerta*, José Jiménez, 2025), confronta um dos fantasmas mais violentos da história latino-americana: a ditadura chilena, cuja impossibilidade de enunciar o horror permanece no corpo e na paisagem. O filme busca por fragmentos que possam construir um relato sobre a agente mais poderosa da repressão, Ingrid Olderöck, cujos métodos cruéis não puderam ser apagados. Por fim, em *Um filme para lembrar da utopia* (2026), Reinaldo Cardenuto mobiliza arquivos para fazer retornar um projeto brasileiro de transformação social que não se realizou, mas que continua

existindo como desejo, memória e possibilidade.

O fantasma não é apenas aquilo que retorna do passado, mas aquilo que o presente não conseguiu fazer desaparecer. Em tempos de excesso de imagens e de tantos mecanismos de apagamento, a mostra indaga o que o cinema pode fazer diante dessas presenças: pelos mortos, desaparecidos e esquecidos; pelas histórias não contadas, violências não reconhecidas e utopias que seguem assombrando e tentando ser derrotadas.

REFERÊNCIAS

GORDON, Avery. *Ghostly Matters: Haunting and the Sociological Imagination*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997.

MARGEL, Serge. *Arqueologia do fantasma: técnica, cinema, etnografia, arquivo*. Belo Horizonte: Relicário Edições, 2017.

HAUNTINGS OF THE PAST TO SHAKE UTOPIAS IN THE PRESENT

VANESSA SANTOS E PEDRO VERAS

Apparitions, illusions, and specters. Ghosts can haunt a house, a territory. They can make themselves present in the trauma of a family, in the memory of a community. They insinuate themselves into images that, in a certain way, struggle to survive. Supernatural, they resurface as that which seemed defeated but never completely disappeared. They can inhabit political history itself, because a ghost is also that which has been systematically erased, silenced, or made invisible by power relations, and which, precisely because it has not been fully acknowledged, insists on returning and haunting us. When Avery Gordon (1997) invokes the notion of *haunting*, she gives form to this ghost that, so to speak, enters into a pact with haunting itself; a ghost that appears when something demands to be seen, when an interrupted history continues to produce consequences. This is not necessarily a ghost that returns from the beyond to punish, but to demand recognition.

A ghost that confronts us, above all, in the present. If, as Serge Margel (2017) argues, our contemporaneity is configured as a “spectral society,” in which subjectivity has

been expelled from individuals’ experience, it is worth asking: could ghosts themselves not be bearers of a force of rupture, capable of unsettling the very place where collective illusion, a univocal discourse, and the erasure of singularities are produced? The exhibition *Phantasmagoric Presences* is grounded in a wager on the power of these ghosts to make us confront the histories hidden in gaps, tears, and silences. The films gathered here embody all these ghosts that come to life in cinema to haunt the present.

In the first screening, the ghost appears as a presence. But even when the supernatural is at the center of the narrative, what haunts is rarely just a creature or an apparition. In *Interview with Ghosts* (*Entrevista com fantasmas*, Lincoln Péricles LK, 2026), the very existence of cinema is called into question. There is a cinema that does not exist, and the ghost lies in this impossible image, in that which disappeared but left traces. *Someday the night will come* (*Um dia chegará la noche*, Chica Barbosa, 2025) blends a mythical figure from Mayan folklore with family heritage and the ghosts of alcoholism, death, and despair. Myth is not separate from life; it gives form to what a family and a community carry with them.

In *Those who never left* (2025), Pierre Mouzannar brings the Lebanese War into the private sphere, recounting the chronicle of a family forced into exile. But the ghosts remain, claiming a right to history for that place. Domestic architecture becomes an archive of an absent life. *Multo* (Weimer Coleman, 2026), meanwhile, turns the colonial past into an unsettling presence in a house occupied by American missionaries in the Philippines. *Blue Silence* (*Silencio Azul*, Matías Rojas Cruz, 2025)

evokes a ghostly atmosphere that emerges as the memory of a tragedy that remains inscribed in the sea and the landscape; while *The leap* (*El paso*, Roberto Tarazona, 2025) follows two boys in pursuit of a monster that seems to concentrate what a community knows but cannot or does not want to say. In this case, the ghost can also be the form that silence finds in order to speak.

In the second screening, supernatural apparitions give way to the ghost of communism and dictatorships, shifting the phantasmagoria toward political history. What haunts are the archives, objects, testimonies, and utopias that regimes attempted to erase, or even collective projects that continue to inhabit the imaginary of the present. *Olinda's golden arches* (*Os arcos dourados de Olinda*, Douglas Henrique, 2025) brings back a kind of late Cold War by retelling the historic dispute over the city's mayoralty alongside the cultural battle waged between the Big Mac and the X-Tudo. In *Filme Pin* (María Rojas Arias and Andrés Jurado, 2026), small objects become material traces of stories of exile and resistance to fascism and colonialism. *Dead tongue* (*Lengua muerta*, José Jiménez, 2025) confronts one of the most violent ghosts in Latin American history: the Chilean dictatorship, whose inability to articulate the horror remains inscribed in the body and the landscape. The film searches for fragments that might construct an account of the most powerful agent of repression, Ingrid Olderöck, whose cruel methods could not be erased. Finally, in *A film to remind us of utopia* (*Um filme para lembrar da utopia*, 2026), Reinaldo Cardenuto mobilizes archives to bring back a Brazilian project of social transformation that never came to fruition, but continues to exist as

desire, memory, and possibility.

The ghost is not only that which returns from the past, but that which the present has failed to make disappear. In times of an excess of images and so many mechanisms of erasure, the exhibition asks what cinema can do in the face of these presences: for the dead, the disappeared, and the forgotten; for untold stories, unacknowledged violence, and utopias that continue to haunt us and to resist being defeated.

REFERENCES

GORDON, Avery. *Ghostly Matters: Haunting and the Sociological Imagination*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997.

MARGEL, Serge. *Arqueologia do fantasma: técnica, cinema, etnografia, arquivo*. Belo Horizonte: Relicário Edições, 2017.

PHANTASMAGORIC PRESENCES

FAN 1 94' 14 ANOS 02/11 17H

Un día llegará la noche (Someday the night will come, Um dia chegará a noite), de Chica Barbosa | México/ Estados Unidos, 2025, 15

Those who never left, Aqueles que nunca foram embora), de Pierre Mouzannar | Líbano, 2025, 22'

Multo, de Coleman Weimer | Estados Unidos/Filipinas, 2025, 17'

Silencio azul (Blue silence, Silêncio azul), de Matías Rojas Ruz | Chile, 2025, 16'

El paso (The leap, O passo), de
Roberto Tarazona | Cuba, 2025, 15'

FAN 2 75' 14 ANOS 05/11 15H

Os arcos dourados de Olinda
(Olinda's golden arches), de Douglas
Henrique | Brasil, 2025, 24'

Filme Pin, de María Rojas Arias
e Andrés Jurado | Colômbia/Portugal,
2026, 7'

Lengua muerta (Dead tongue, Língua morta), de José Jiménez | Chile, 2025, 25'

Um filme para lembrar da utopia (A film to remind us of utopia), de Reinaldo Cardenuto | Brasil, 2026, 19'



ENTREVISTA
COM FANTASMAS
INTERVIEW WITH GHOSTS

BRASIL, SÃO PAULO, RIO GRANDE DO SUL, 2026, 9'

DIREÇÃO | DIRECTOR: LINCOLN PÉRICLES (LK)
ROTEIRO | SCRIPT: LINCOLN PÉRICLES (LK)
PRODUÇÃO | PRODUCTION: LINCOLN PÉRICLES (LK)
FOTOGRAFIA | CINEMATOGRAPHY: CLÁUDIA FELTRIN
MONTAGEM | EDITING: LINCOLN PÉRICLES (LK)
SOM | SOUND: JEAN AMARAL, ADRYAN COPELLO
ELENCO PRINCIPAL | MAIN CAST: LORENA ZANETTI, LINCOLN PÉRICLES (LK)
EMPRESA PRODUTORA | PRODUCTION COMPANY: ASTÚCIA FILMES, POLVO,
RABO DE LUA
CONTATO | CONTACT: ENTREVISTACOMFANTASMAS@GMAIL.COM,
GABRIELG.MAC16@GMAIL.COM

Existe um cinema que não existe.
There is a cinema that does not exist.



UN DÍA LLEGARÁ LA NOCHE
SOMEDAY THE NIGHT WILL COME
UM DIA CHEGARÁ A NOITE

MÉXICO, ESPANHA, 2025, 15'

DIREÇÃO | DIRECTOR: CHICA BARBOSA
ROTEIRO | SCRIPT: CHICA BARBOSA
PRODUÇÃO | PRODUCTION: ESTEFANIA BONNETT
FOTOGRAFIA | CINEMATOGRAPHY: CHICA BARBOSA
MONTAGEM | EDITING: CHICA BARBOSA
SOM | SOUND: LOLO MAGAÑA
TRILHA SONORA ORIGINAL | SOUNDTRACK: LOLO MAGAÑA
ELENCO PRINCIPAL | MAIN CAST: VIRGINIO EUAN, MARÍA DE LA CRUZ CHAN
EMPRESA PRODUTORA | PRODUCTION COMPANY: PLAYLAB FILMS
CONTATO | CONTACT: CHICAKINO@GMAIL.COM

Em uma pequena e discreta cidade no coração da Península de Yucatán, Virginio carrega um fardo invisível. Os sussurros de Xtabay, uma figura mítica maia que seduz e anuncia desgraças, ecoam em seus dias, entrelaçados ao legado de seu pai e de seus ancestrais, perdidos para o alcoolismo e o desespero. Cercado pela morte, Virginio busca uma maneira de viver com dignidade e paz, antes que a voz de Xtabay também o chame.

In a small, unassuming town in the heart of the Yucatán Peninsula, Virginio carries an invisible burden. The whispers of Xtabay, a Mayan mythical figure who seduces and portends doom, echo through his days, intertwined with the legacy of his father and his ancestors lost to alcoholism and despair. Surrounded by death, Virginio searches for a way to live with dignity and peace, before Xtabay's voice claims him as well.



آي في صلا ماي إرخآ

THOSE WHO NEVER LEFT

AQUELES QUE NUNCA FORAM EMBORA

LÍBANO, 2025, 23'

DIREÇÃO | DIRECTOR: PIERRE MOUZANNAR
ROTEIRO | SCRIPT: PIERRE MOUZANNAR
PRODUÇÃO | PRODUCTION: MARIANNE HIDARI
FOTOGRAFIA | CINEMATOGRAPHY: NOAH LEANTI
MONTAGEM | EDITING: ENZO CHANTEUX, STÉPHANIE NASSAR
ARTE E FIGURINO | ART AND COSTUME DESIGN: SHÉRINE GEAGEA
SOM | SOUND: HAITHAM ATMEH
TRILHA SONORA ORIGINAL | SOUNDTRACK: CHRISTOPHE NAMMOUR
ELENCO PRINCIPAL | MAIN CAST: ADA HARB, HALA MOUZANNAR, BECHARA MOUZANNAR, LUCA MOUZANNAR
EMPRESA PRODUTORA | PRODUCTION COMPANY: UNBRANDED
CONTATO | CONTACT: MARIANNE.HIDARI@GMAIL.COM

Todas as noites, Laura, uma jovem libanesa que emigrou para o Norte da Europa, reaparece na casa da família que deixou para trás em Beirute. À medida que sua voz ecoa pela sala escura e empoeirada, lembranças fragmentadas começam a se formar e a compor o quadro da vida que um dia foi vivida entre essas paredes.

Every night, Laura, a Lebanese girl who emigrated to Northern Europe, reappears in the family home she left behind in Beirut. As her voice echoes through the dark and dusty living room, fragmented souvenirs start to form and paint the picture of the life that was once lived between these walls.



MULTO

MULTO

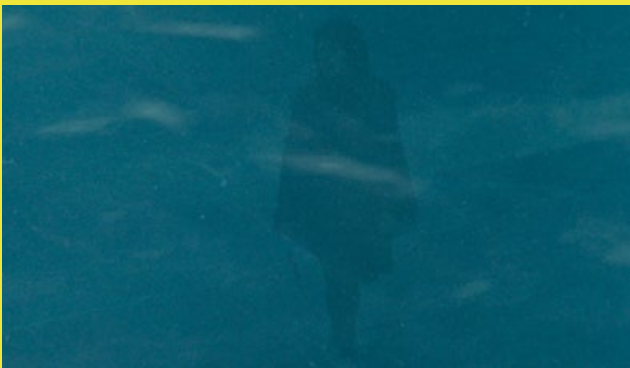
MULTO

FILIPINAS, ESTADOS UNIDOS, 2025, 17'

DIREÇÃO | DIRECTOR: COLEMAN WEIMER
ROTEIRO | SCRIPT: COLEMAN WEIMER
PRODUÇÃO | PRODUCTION: XIAOWEN (DAISY) WU, QUINLAN MORROW, JASON WEIMER
FOTOGRAFIA | CINEMATOGRAPHY: SURUI GUO
MONTAGEM | EDITING: COLEMAN WEIMER
SOM | SOUND: COLEMAN WEIMER
TRILHA SONORA ORIGINAL | SOUNDTRACK: JACKS WHITEHURST
ELENCO PRINCIPAL | MAIN CAST: JORRYBELL AGOTO, BOO GABUNADA, CHAYE MOGG, ISABELLE GILLETTE, MAX RIDDLE
CONTATO | CONTACT: LIGHTSON@LIGHTSONFILM.ORG

Quando missionários estadunidenses se mudam para uma casa nas Filipinas, a faxineira deles descobre uma presença incômoda do passado.

As American missionaries move into a house in the Philippines, their cleaning lady discovers an unsettling presence from the past.

	
<p>SILENCIO AZUL BLUE SILENCE SILÊNCIO AZUL</p>	<p>EL PASO THE LEAP O PASSO</p>
<p>CHILE, 2025, 16'</p>	<p>CUBA, 2025, 15'</p>
<p>DIREÇÃO DIRECTOR: MATIAS ROJAS RUZ ROTEIRO SCRIPT: MATIAS ROJAS RUZ PRODUÇÃO PRODUCTION: SEBASTIÁN QUIROZ, FELIPE VERA FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY: SANTIAGO PÉREZ, CARL BARRAZA MONTAGEM EDITING: VALENTINA AMIRÁ ARTE E FIGURINO ART AND COSTUME DESIGN: MATIAS ROJAS RUZ SOM SOUND: JUAN LOAIZA TRILHA SONORA ORIGINAL SOUNDTRACK: MATIAS ROJAS RUZ, VALENTINA AMIRÁ ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST: MARÍA MARILEO ANCAPÁN, JUAN ELIGIO ANCAPÁN, ORLANDO ANCAPÁN, ELCIRA ANCAPÁN, PRISCILA BELÉN ANCAPÁN, FERNANDO ANCAPÁN, JOSELIN ANCAPÁN EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY: CUCHUFILMS CONTATO CONTACT: CUCHUFILMS@GMAIL.COM</p>	<p>DIREÇÃO DIRECTOR: ROBERTO TARAZONA ROTEIRO SCRIPT: ROBERTO TARAZONA PRODUÇÃO PRODUCTION: ROBERTO TARAZONA FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY: ROBERTO TARAZONA MONTAGEM EDITING: ROBERTO TARAZONA SOM SOUND: NATHALIA QUIMBAY EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY: EICTV CONTATO CONTACT: DISTRIBUCION.EICTV@GMAIL.COM</p>
<p>Entre os recantos mais chuvosos e isolados do Distrito dos Lagos encontra-se Manquemapu, aguardando em silêncio uma das maiores tragédias marítimas da década de 1960 no Chile. Paisagens, canções e memórias da família Ancapán serão o reflexo da história oculta do Janequeo, o navio que naufragou e hoje repousa no fundo do mar.</p> <p>Among the rainiest and most isolated corners of the Lake District lies Manquemapu, silently awaiting one of the greatest maritime tragedies of the 60's in Chile. Landscapes, songs and memories of the Ancapán family will be the reflection of the history that hides Janequeo, the ship that sank and that today rests at the bottom of the sea.</p>	<p>No meio da noite, no interior de Cuba, duas crianças saem para caçar um monstro.</p> <p>In the middle of the night in the Cuban countryside two children go out to hunt for a monster.</p>



**OS ARCOS DOURADOS
DE OLINDA**
OLINDA'S GOLDEN ARCHES

BRASIL, PERNAMBUCO, 2025, 24'

DIREÇÃO | DIRECTOR: DOUGLAS HENRIQUE
ROTEIRO | SCRIPT: DOUGLAS HENRIQUE, ARNON HOCHMAN
PRODUÇÃO | PRODUCTION: DOUGLAS HENRIQUE, PEDRO FERREIRA
MONTAGEM | EDITING: DOUGLAS HENRIQUE
ARTE E FIGURINO | ART AND COSTUME DESIGN: CLARA OLIVEIRA
SOM | SOUND: LÁZARO UILGNER
ELENCO PRINCIPAL | MAIN CAST: GIORDANO CASTRO
EMPRESA PRODUTORA | PRODUCTION COMPANY: INFERNO PRODUÇÕES
CONTATO | CONTACT: DOUGLAS.LUC.HGS@GMAIL.COM

Olinda é palco de uma guerra fria tardia entre a primeira prefeita comunista do Brasil e o primeiro McDonald's. O que fez Olinda ficar conhecida como a primeira cidade DO MUNDO a falir um McDonald's?

Olinda is the scene of a belated cold war between Brazil's first communist mayor and the city's first McDonald's. What made Olinda known as the first city IN THE WORLD to drive a McDonald's out of business?



FILME PIN
FILME PIN
FILME PIN

COLÔMBIA, PORTUGAL, 2026, 7'

DIREÇÃO | DIRECTOR: MARÍA ROJAS ARIAS, ANDRÉS JURADO
ROTEIRO | SCRIPT: MARÍA ROJAS ARIAS, ANDRÉS JURADO
PRODUÇÃO | PRODUCTION: MARÍA ROJAS ARIAS, ANDRÉS JURADO, PAULO CARNEIRO
FOTOGRAFIA | CINEMATOGRAPHY: ANDRÉS JURADO
MONTAGEM | EDITING: ANDRÉS JURADO, MARÍA ROJAS ARIAS
SOM | SOUND: MARÍA ROJAS ARIAS
ELENCO PRINCIPAL | MAIN CAST: ANA NAOMI DE SOUSA
EMPRESA PRODUTORA | PRODUCTION COMPANY: LA VULCANIZADORA, BAM BAM CINEMA
CONTATO | CONTACT: PF@PORTUGALFILM.ORG

Entre luz, metal e prata, *Filme Pin* reimagina um arquivo, redimensiona o objeto popular e político: apresenta-nos, numa outra escala, espectros das lutas, do exílio e da solidariedade internacional contra o regime fascista e colonial português.

Through light, metal, and silver, *Filme Pin* reimagines an archive and rescales a popular, political object: it presents us, on a different scale, specters of the struggles, exile, and international solidarity against the Portuguese fascist and colonial regime.



LENGUA MUERTA
DEAD TONGUE
LÍNGUA MORTA

CHILE, 2025, 25'

DIREÇÃO | DIRECTOR: JOSÉ JIMÉNEZ
ROTEIRO | SCRIPT: JOSÉ JIMÉNEZ
PRODUÇÃO | PRODUCTION: SEBASTIÁN SÁNCHEZ, JOSÉ JIMÉNEZ
MONTAGEM | EDITING: MATÍAS ILLANES
SOM | SOUND: ROBERTO COLLÍO
CONTATO | CONTACT: INFO@SQUAREEYESFILM.COM

Em 1980, Ricardo Rifo foi treinado como adestrador de cães por Ingrid Olderöck, a mulher mais poderosa da polícia secreta durante a ditadura chilena. Quatro décadas depois, em meio a uma paisagem inóspita e devastada, o fazendeiro vagueia atormentado pela impossibilidade de expressar o horror.

In 1980, Ricardo Rifo was instructed as a dog trainer by Ingrid Olderöck, the most powerful woman of the secret police during the Chilean dictatorship. Four decades later, in the midst of an inhospitable and devastated landscape, the farmer wanders besieged by the impossibility of enunciating the horror.



UM FILME PARA LEMBRAR
DA UTOPIA
A FILM TO REMIND US
OF UTOPIA

BRASIL, RIO DE JANEIRO, 2026, 20'

DIREÇÃO | DIRECTOR: REINALDO CARDENUTO
ROTEIRO | SCRIPT: REINALDO CARDENUTO
PRODUÇÃO | PRODUCTION: RAFAEL DE LUNA FREIRE
MONTAGEM | EDITING: LAURA BATITUCCI
ELENCO PRINCIPAL | MAIN CAST: FRANCISCO JULIÃO, RAFAEL DE CARVALHO, ODUVALDO VIANNA FILHO, HELENA IGNEZ, JOÃO GOULART, TANCREDO NEVES, ARMANDO COSTA, JOEL BARCELLOS, JORGE COUTINHO, JOÃO LUIZ VIEIRA
EMPRESA PRODUTORA | PRODUCTION COMPANY: LUPA-UFF (LABORATÓRIO UNIVERSITÁRIO DE PRESERVAÇÃO AUDIOVISUAL DA UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE)
CONTATO | CONTACT: RCARDENUTO@ID.UFF.BR

Nos registros cinematográficos de Esdras Baptista é possível sentir o fervor dos que acreditaram em um novo amanhã. Filmadas no Brasil do início dos anos 1960, as imagens do cineasta materializam a incandescência dos desejos coletivos no instante histórico de sua eclosão. A utopia, ainda que inalcançável, nunca é mera abstração. Força que mobiliza as ações e os sentimentos, ela constitui o ímpeto necessário à existência do ser humano.

In Esdras Baptista's film records, one can sense the fervor of those who believed in a new tomorrow. Filmed in Brazil in the early 1960s, the filmmaker's images embody the intensity of collective desires at the historic moment of their emergence. Utopia, however unattainable, is never a mere abstraction. As a force that mobilizes actions and emotions, it constitutes the impetus necessary for human existence.

PARA

FUGA EM

VALLELA

PARALELA: FUGA E MEMÓRIA

MEMÓRIA

69

FLIGHT AND MEMORY

O QUE PODE A FUGA?

DIEGO SILVA SOUZA E MARIANA DE MELO

fuga
fu•ga

Saída, retirada ou partida rápida e desordenada de um local qualquer, em geral para escapar de uma perseguição ou ameaça; fugida, evasão, escapada.

Ao longo do tempo, a ação de fugir foi constantemente associada à covardia e à omissão. Existem, no entanto, outras formas de encará-la, reconhecendo nela gestos de invenção. O filósofo Denetém Touam Bona é um dos pensadores que se dedicaram a dar contorno a esse conceito a partir das técnicas desenvolvidas por pessoas escravizadas em contextos coloniais escravocratas. Fugir, nesse sentido, envolve a criação de caminhos próprios, possibilidades de existência e a construção de espaços de autonomia.

O pensamento de Touam Bona orbita esta mostra paralela, mas ela não se limita a pensar cinegrafias negras. Curar um festival de cinema é observar, constantemente, realizadores do Brasil e do mundo encontrando suas próprias rotas de fuga para dar forma aos seus trabalhos. A fuga atravessa o gesto de filmar, a relação com a própria imagem, a maneira de ocupar uma cena, as possibilidades de habitar o mundo.

A proposta desta mostra parte de uma reflexão sobre a fuga e encontra no cinema de curta-metragem diferentes maneiras de colocá-la em prática. O recorte se volta para aquilo que a evasão revela sobre o próprio curta-metragem: a criação de brechas, o deslocamento de perspectivas, a recusa de imagens previamente estabelecidas e a invenção

de outras formas de estar em cena. O conceito aparece, assim, como um sintoma de um cinema que trabalha com a brevidade, a experimentação e a possibilidade de construir, em poucos minutos, outros caminhos para o olhar.

Em *Não acorde a criança que dorme* (*Ne réveille pas l'enfant qui dort*, 2025), a fuga se manifesta no corpo de uma garota tomada por um sono irrefreável, às vésperas de ser enclausurada em um futuro que lhe foi imposto. O sono interrompe o curso esperado dos acontecimentos e abre uma brecha dentro de uma circunstância que parece não oferecer saída.

Recife tem um coração (2026) elabora uma fuga do olhar do outro. O filme retoma a própria imagem ao encarar esse homem a partir daquilo que ele acredita e da felicidade que encontra naquilo que faz. Sua presença se constrói como uma forma de autonomia diante das imagens que poderiam ser projetadas sobre ele.

Égua (*Yegua*, 2026) trabalha a relação entre humanos e animais atravessando a fuga a partir do vínculo entre um homem e sua égua. A decadência do homem, seu dono, embriagado e perdido numa noite enevoada, torna-se para a égua uma possibilidade de liberdade.

Por fim, em *Contracampo* (2026), a fuga assume diferentes formas e tensões. Sobre tudo, mas não somente, nessa mãe enlutada, Beth, que tensiona o estereótipo que os dois cineastas parecem esperar dela enquanto conduzem a situação, sem disfarçar o desejo de sair logo dali. Ela, no entanto, encontra outras possibilidades de estar naquela cena.

São diferentes formas de escapar das imagens, das expectativas e dos lugares previamente determinados. Cada filme encontra, à sua maneira, uma rota de fuga. Cada fuga produz uma forma particular de liberdade.

WHAT CAN ESCAPE DO?

DIEGO SILVA SOUZA E MARIANA DE MELO

fuga

fu·ga

Exit, withdrawal, or a swift and disorderly departure from a place, generally in order to escape pursuit or a threat; flight, evasion, escape.

Over time, the act of fleeing has been consistently associated with cowardice and omission. There are, however, other ways of understanding it, recognizing in it gestures of invention. The philosopher Denetém Touam Bona is one of the thinkers who have sought to give shape to this concept through the techniques developed by enslaved people in colonial slaveholding contexts. In this sense, fleeing involves creating one's own paths, possibilities of existence, and spaces of autonomy.

Touam Bona's thought orbits this parallel exhibition, but it is not limited to thinking about Black filmmaking. To curate a film festival is to constantly observe filmmakers from Brazil and around the world finding their own routes of escape to give shape to their work. Escape runs through the gesture of filming, the relationship with one's own image, the way of occupying a scene, and the possibilities of inhabiting the world.

This exhibition takes flight as its point of departure and finds in short filmmaking different ways of putting it into practice. The selection turns toward what evasion reveals about the short film itself: the creation of openings, the displacement of perspectives,

the refusal of pre-established images, and the invention of other ways of being on screen. The concept thus emerges as a symptom of a cinema that works with brevity, experimentation, and the possibility of constructing, in just a few minutes, other paths for the gaze.

In *Don't wake the sleeping child* (*Ne réveillez pas l'enfant qui dort*, 2025), escape takes shape in the body of a girl overcome by an irresistible sleep, on the eve of being confined to a future imposed upon her. Sleep interrupts the expected course of events and opens a breach within a circumstance that seems to offer no way out.

Recife has a heart (*Recife tem um coração*, 2026) elaborates an escape from the gaze of the other. The film reclaims its own image by looking at this man through what he believes in and the happiness he finds in what he does. His presence is constructed as a form of autonomy in the face of the images that could be projected onto him.

Mare (*Yegua*, 2026) explores the relationship between humans and animals through the escape embodied in the bond between a man and his mare. The man's decline—her drunken owner, lost in a foggy night—becomes, for the mare, a possibility of freedom.

Finally, in *Reverse Shot* (*Contracampo*, 2026), escape takes on different forms and tensions. Above all, though not exclusively, in Beth, a grieving mother who unsettles the stereotype that the two filmmakers seem to expect of her, as they orchestrate the situation without concealing their desire to leave as soon as possible. She, however, finds other possibilities for being in that scene.

These are different ways of escaping images, expectations, and predetermined positions. Each film finds its own route of escape. Each escape produces a particular form of freedom.

FUGA E MEMÓRIA

FLIGHT AND MEMORY

Diego Silva Souza e Mariana de Melo

FUG 70' 12 ANOS 02/11 15H

Ne réveillez pas l'enfant qui dort
(Don't wake the sleeping child, Não acorde a criança que dorme), de Kevin Aubert | Senegal, França, Marrocos, 2025, 27'

Recife tem um coração (Recife has a heart) de Rodrigo Sena | Brasil, 2026, 20'

Yegua (Mare, Égua), de Virginia Scaro
| Argentina, 2026, 9'

Contracampo (Reverse shot), de Gabriel Belchior | Brasil, 2026, 14'



NE RÉVEILLEZ PAS L'ENFANT QUI DORT

DON'T WAKE THE SLEEPING CHILD

NÃO ACORDE A CRIANÇA QUE DORME

SENEGAL, MARROCOS, FRANÇA 2025, 28'

DIREÇÃO | DIRECTOR: KEVIN AUBERT
ROTEIRO | SCRIPT: KEVIN AUBERT
PRODUÇÃO | PRODUCTION: CHLOÉ ORTOLÉ, SÉBASTIEN HUSSENOT, JULIEN FOURRÉ
FOTOGRAFIA | CINEMATOGRAPHY: LOUIS MAS
MONTAGEM | EDITING: JEANNE FONTAINE
ARTE E FIGURINO | ART AND COSTUME DESIGN: MOHAMED MBAYE DIOUF
SOM | SOUND: ADIL AISSA, ABDOURAHMANE KA
TRILHA SONORA ORIGINAL | SOUNDTRACK: PABLO ALTAR
ELENCO PRINCIPAL | MAIN CAST: KHADIA NDIAYE FALL, MAME BINTA SANE, SAMBA LY, ADJI MAREME HANNE
EMPRESA PRODUTORA | PRODUCTION COMPANY: TANGERINE PRODUCTION, LA LUNA PRODUCTIONS, FREE MONKEYZ
CONTATO | CONTACT: FESTIVAL@LUNAPROD.FR

Diamant é uma jovem de 15 anos de Dakar que sonha em fazer filmes, mas sua família tem outros planos para o seu futuro. Na manhã de um importante e temido compromisso, ela não acorda. Diante da urgência da situação, seus entes queridos fazem de tudo para tentar acordá-la.

Diamant is a 15-year-old girl from Dakar who dreams of making films, but her family has other plans for her future. On the morning of an important appointment she dreads, she doesn't wake up. Faced with the urgency of the situation, her loved ones do everything they can to try to rouse her.



RECIFE TEM UM CORAÇÃO

RECIFE HAS A HEART

BRASIL, PERNAMBUCO, RIO GRANDE DO NORTE, 2026, 20'

DIREÇÃO | DIRECTOR: RODRIGO SENA
ROTEIRO | SCRIPT: RODRIGO SENA
PRODUÇÃO | PRODUCTION: ARLINDO BEZERRA
FOTOGRAFIA | CINEMATOGRAPHY: RODRIGO SENA, WALLACE SANTOS
MONTAGEM | EDITING: RODRIGO SENA, WALLACE SANTOS
ARTE E FIGURINO | ART AND COSTUME DESIGN: ADOLFO RAMOS
SOM | SOUND: JOTA MARCIANO
TRILHA SONORA ORIGINAL | SOUNDTRACK: SILVO SILVA
ELENCO PRINCIPAL | MAIN CAST: SILVO SILVA, DOMEL
EMPRESA PRODUTORA | PRODUCTION COMPANY: ORI AUDIOVISUAL, CAMARA FILMES, BOBOX PRODUÇÕES
CONTATO | CONTACT: KATUDISTRIBUIDORA@GMAIL.COM

Silvo Silva, conhecido como um fenômeno do brega em Recife, realiza uma transmissão ao vivo com seus seguidores para comprar uma caixa de som nova.

Silvo Silva, known as a "brega" music sensation in Recife (Brazil), is hosting a live stream with his followers to buy a new speaker.



YEGUA

MARE

ÉGUA

ARGENTINA, 2026, 9'

DIREÇÃO | DIRECTOR: VIRGINIA SCARO
ROTEIRO | SCRIPT: VIRGINIA SCARO
PRODUÇÃO | PRODUCTION: VIRGINIA SCARO
FOTOGRAFIA | CINEMATOGRAPHY: ROMAN KASSEROLLER
MONTAGEM | EDITING: JAVIER FAVOT
SOM | SOUND: MERCEDES TENNINA, VIRGINIA SCARO
TRILHA SONORA ORIGINAL | SOUNDTRACK: DIEGO ALBERTI
ELENCO PRINCIPAL | MAIN CAST: RODOLFO MORENO, AGUSTIN DIOLI
CONTATO | CONTACT: GISELA@FILMSTOFESTIVALS.COM

Um bêbado, uma briga e uma égua. Nenhum deles encontra alívio.

A drunk, a fight and a mare. None of them find any relief.



CONTRACAMPO

REVERSE SHOT

BRASIL, RIO DE JANEIRO, 2026, 14'

DIREÇÃO | DIRECTOR: GABRIEL BELCHIOR
ROTEIRO | SCRIPT: GABRIEL BELCHIOR
PRODUÇÃO | PRODUCTION: GABRIEL BELCHIOR, PEDRO MARCHIORI, PEDRO DE FREITAS (PDF), SABRINA FIDALGO
FOTOGRAFIA | CINEMATOGRAPHY: PEDRO DE FREITAS (PDF)
MONTAGEM | EDITING: PEDRO MARCHIORI, PEDRO DE FREITAS (PDF)
ARTE E FIGURINO | ART AND COSTUME DESIGN: JULIANNA PIMENTA
SOM | SOUND: SÁVIO CUTÁLO
ELENCO PRINCIPAL | MAIN CAST: VITOR HUGO GUIMARÃES, DARLENE SANTOS, BEATRIZ LINHALES
EMPRESA PRODUTORA | PRODUCTION COMPANY: FILMES DO ARQUIPÉLAGO
CONTATO | CONTACT: MESQUITAGABRIELB@GMAIL.COM

Dois estudantes de cinema viajam para registrar o depoimento de Beth, mãe de um jovem desaparecido. Mas aos poucos ela toma o controle da narrativa e revela quem realmente dirige a história.

Two film students travel to record the testimony of Beth, the mother of a missing young man. But little by little, she takes control of the narrative and reveals who is really directing the story.

de HOP

dHIP

PARALLEL

PARALELA: dHIPloma de HOPosição

lo ma osi çã o

dHIPloma de HOPosição

dHIPloma de HOPosição: UMA CINEMATOGRAFIA SOCIAL

FLAVIANA LASAN

O rap é um curta metragem.

A sensação-afirmação acima revela a abordagem dessa mostra paralela, que transpassa a dimensão musical, matriz inaugural a partir da qual a cultura hip hop se constituiu e se expandiu. Olhando firmemente para as coisas ao redor da dimensão sonora, é possível aproximar-se da sua produção, que envolve se reconhecer no mundo vivido; o impacto na performance do comportamento social e, consequentemente, a elaboração de filosofias; a atuação na construção da moda, da comunicabilidade, da forma de sentir o universo.

dHIPloma de HOPosição também trata das emoções cotidianas, burocráticas ou emoções consideradas antiestéticas como o tédio, a apatia, a inveja e a frustração material. Tromba com filmes que, diante da linha mais delicada até a mais concreta, tratam das condições da violência. E isso não se traduz como um determinismo sobre o que é ou onde está inserida a cultura hip hop – mesmo historicamente ela tendo surgido em regiões coibidas –, mas avança para um sentido ainda mais importante, na medida em que os filmes apresentados transformam a denúncia da violência sofrida em um importante pilar para

a imaginação comunitária. Essa imaginação não nega a violência, e sim a permeia, recusando ao sujeito, livre e consciente, o lugar de objeto⁰¹.

Há muitas idiosincrasias na cultura hip hop e essas características peculiares refinam-se à medida que percebemos que sua inscrição está em todas as culturas do planeta Terra. Alastrou-se em várias etnias indígenas e se manifesta pelos centros urbanos, tal qual nas periferias. Está nas ilhas. Está no golfo pérsico. Está no deserto. Aqui no Brasil, aqui neste cinema, o hip hop incide na realização de curtas-metragens de diferentes regiões, manifestando-se não somente como tema, mas como estética, ritmo, corpo, visualidade e pensamento. Às vezes de forma explícita, outras infiltrado na própria linguagem dos filmes.

Braço Forte (2026) é o filme que abre a paralela demonstrando essas infiltrações. Existe um ritmo criado pelos diálogos dos personagens e algumas atitudes de oposição diante da opressão sistêmica, que lembram imediatamente algumas canções de rap. Um outro sinal sutil nos faz despertar para esse filme: um boné vermelho de aba reta. A partir daí até os créditos finais, é um deleite seguir no curta, considerando as pistas deixadas... Talvez fosse necessário chegar ao fim para admitir essas pistas.

Se há alguém que não assimile a cultura hip hop nessas fagulhas, o documentário *Versos da Rua* (2026) e a ficção *A Última Sílabas Tônica* (2026) escancaram como essa cultura domina nossas experiências. Desde o trajeto para o trabalho até as zonas de entretenimento, ambos estão impregnados da poesia acionada

01 Ler *Ética e Violência* de Marilena Chauí. Disponível em: <https://fpabramo.org.br/etica-e-violencia/>

pela boca ou pelas mãos. É incômodo pela escassez e emocionante pela ruptura ouvir e ver a palavra 'poesia' ser tantas vezes repetida. Repetida porque parece que liberta da violência. Não estou falando dessa violência fodida televisionada agora, sustentada por drones e bombas, explodindo nações do velho continente. Digo esta que ataca nossa mente, coração e estômago e torna-se cruel tanto quanto a que conseguimos assistir. Se um curta evoca o fim do som do mundo, o outro elabora o eco infinito. Entre a sagacidade de construir um filme com recortes de representações imagéticas reconhecidas, tal qual um *sample* na composição e a transposição do cotidiano para um estado lírico, fica em nós a representação política do hip hop na sociedade como ela é. Então, nesse ponto, se torna incontornável reconhecer essa cultura como uma força histórica na construção de subjetividades, sociabilidades e formas de ação política, especialmente a partir das periferias, cuja produção passou a incidir decisivamente sobre o modo como o presente se organiza e se imagina. Veja bem, não estou dizendo que o hip hop contribui para humanidade, mas que é agente produtor da própria contemporaneidade.

Hoje, em Belo Horizonte, capital de Minas Gerais, está *Bounce* (2025), curta onde acompanhamos a ascensão do hip hop para a dança. No corpo mesmo, a cultura se desenvolve tornando a identidade um pilar para o bem viver; provoca a condição do pertencer, elaborando as condições de raça, gênero e classe; reflete a cena belorizontina e sua repercussão nacional e internacional, tornando-a um cenário de referência. O curta ainda aponta, espacialmente, as estruturas públicas reivindicadas e potencializadas pelo movimento de jovens, restabelecendo a manutenção

guiada por pichadores, grafiteiros e mc's 'dasantiga'. Entre as paredes dessas estruturas chegamos ao filme *Ajude os Menor* (2025), que encerra a sessão. Um faroeste à brasileira, deslocando-nos para Alagoas, trazendo papo reto e sem delongas. O curta discute as relações, as hierarquias performadas na educação, no trabalho e na noção de propriedade. Simbólico que, diante de tantas questões e entroncamentos, a insinuação principal do filme sobre o que é incorreto está na possibilidade de um homem voltar a pixar.

Essa cinematografia social inspira e nos demonstra o porquê certas culturas são reprimidas. Porque tem poder. E assim, o título dessa paralela evoca o diploma – objeto duplo e de poder estrutural – inspirado na duplicidade das batalhas de rima; também parte da constatação histórica de que em pouco mais de 50 anos o hip hop foi capaz de produzir uma transformação cultural de escala mundial e que a cultura produz fenômenos. O que se iniciou mais palatável a partir de uma nova sonoridade virou uma escola, com toda carga que leva essa palavra em seu processo de reprodução de narrativa, formação humana e restabelecimento de uma ordem. Não é necessário descrever o sistema em que estamos envolvidos para descrever a oposição de uma cultura diante dele, pois não se trata de travar uma contranarrativa, mas sim de buscar modos de existir diante daquilo em que se está envolvido. As características dessa cultura dissipam-se nas diversas categorias da arte e não seria diferente com o cinema.

Cinema é ritmo e poesia.

dHIPloma de HOPosição: A SOCIAL CINEMATOGRAPHY

FLAVIANA LASAN

Rap is a short film.

This feeling-assertion above reveals the approach of this parallel section, which cuts across the musical dimension, the inaugural matrix from which hip-hop culture emerged and expanded. Looking firmly at the things surrounding the sonic dimension, it is possible to approach its production, which involves recognizing oneself in the lived world; the impact on the performance of social behavior and, consequently, the elaboration of philosophies; its role in shaping fashion, communication, and ways of feeling the universe.

dHIPloma de HOPosição also deals with everyday emotions, bureaucratic emotions, or emotions considered unaesthetic, such as boredom, apathy, envy, and material frustration. It encounters films that, from the most delicate to the most concrete edge, address the conditions of violence. And this does not translate into a determinism regarding what hip-hop culture is or where it is situated – even though, historically, it emerged in repressed areas – but rather advances toward something even more important, insofar as the films presented transform the denunciation of

suffered violence into an important pillar of community imagination. This imagination does not deny violence; rather, it permeates it, refusing to place the free and conscious subject in the position of an object.

There are many idiosyncrasies within hip-hop culture, and these peculiar characteristics become more refined as we realize that its inscription can be found in every culture on planet Earth. It has spread across various Indigenous ethnicities and manifests itself in urban centers, just as it does in the peripheries. It is on the islands. It is in the Persian Gulf. It is in the desert. Here in Brazil, here in this cinema, hip-hop informs the making of short films from different regions, manifesting itself not only as a theme, but as aesthetics, rhythm, body, visuality, and thought. Sometimes explicitly, at other times infiltrating the very language of the films.

Night Shift (*Braço Forte*, 2026) is the film that opens the parallel section, demonstrating these infiltrations. There is a rhythm created by the characters' dialogue and certain attitudes of opposition to systemic oppression that immediately recall some rap songs. Another subtle sign awakens us to this film: a red flat-brim cap. From there to the final credits, it is a delight to follow the short film, taking into account the clues it leaves behind... Perhaps it was necessary to reach the end before admitting these clues.

If there is anyone who does not recognize hip-hop culture in these sparks, the documentary *Street verses (Versos de Rua)*, 2025) and the fiction film *Endless rhyme (A Última Sílabas Tônica)*, 2026) make it unmistakably clear how deeply this culture permeates our experiences. From the journey to work to entertainment spaces,

both are imbued with poetry activated by the mouth or by the hands. It is unsettling in its scarcity and moving in its rupture to hear and see the word “poetry” repeated so many times. Repeated because it seems to liberate us from violence. I am not talking about this fucked-up violence being televised right now, sustained by drones and bombs, blowing apart nations on the old continent. I mean the violence that attacks our minds, hearts, and stomachs, becoming just as cruel as the one we are able to watch. If one short film evokes the end of the world’s sound, the other elaborates an infinite echo. Between the ingenuity of constructing a film from fragments of recognized visual representations, like a sample in a musical composition, and the transposition of everyday life into a lyrical state, what remains with us is the political representation of hip-hop in society as it is. At this point, then, it becomes impossible not to recognize this culture as a historical force in the construction of subjectivities, sociabilities, and forms of political action, especially from the peripheries, whose production has come to decisively shape the way the present is organized and imagined. Let me be clear: I am not saying that hip-hop contributes to humanity, but that it is an agent in producing contemporaneity itself.

In present-day Belo Horizonte, the capital of Minas Gerais, *Bounce* (2025) follows the rise of hip-hop into dance. In the body itself, the culture develops, making identity a pillar of living well; it evokes the condition of belonging, elaborating the conditions of race, gender, and class; it reflects the Belo Horizonte scene and its national and international resonance, turning it into a reference point. The short film also points, spatially, to the public

structures claimed and empowered by the youth movement, restoring a form of maintenance guided by pichadores, graffiti artists, and old-school MCs. Between the walls of these structures, we arrive at *Help a brother out* (*Ajude os Menor*, 2025), which closes the screening. A Brazilian-style Western, taking us to Alagoas, bringing straight talk with no beating around the bush. The short film discusses relationships and the hierarchies performed in education, work, and the notion of property. It is symbolic that, amid so many questions and intersections, the film’s main insinuation about what is wrong lies in the possibility of a man returning to graffiti the wall.

This social cinematography inspires us and demonstrates why certain cultures are repressed. Because they have power. And so, the title of this parallel section evokes the diploma – a double object and an instrument of structural power – inspired by the duality of rap battles; it also stems from the historical realization that, in just over 50 years, hip-hop has been capable of producing a cultural transformation on a global scale, and that culture produces phenomena. What began in a more palatable form through a new sound became a school, with all the weight that this word carries in its process of reproducing narratives, human formation, and the restoration of an order. There is no need to describe the system in which we are involved in order to describe a culture’s opposition to it, because this is not about waging a counter-narrative, but rather about seeking ways of existing in the face of that in which one is involved. The characteristics of this culture disperse across the various categories of art, and cinema would be no different.

Cinema is rhythm and poetry.

dHIPloma de HOPosição

dHIPloma de H0Posição

Flaviana Lasan

HIP 83' 12 ANOS 07/11 15H

Braço Forte (Night shift), de Rubens
Fabricio Anzolin e João Fernando
Chagas | Rio Grande do Sul (RS),
2026, 24'

Versos da Rua (Street verses), de Marcos Roza, Lucas H. Rossi e Kaue Benedito | Rio de Janeiro (RJ), 2025, 15'

A última sílaba tônica (Endless rhyme), de Carol Cavalcanti | Minas Gerais (MG), 2026, 15'

BOUNCE, de Carla Garcez | Minas Gerais (MG), 2025, 13'

Ajude os menor (Help a brother out),
de Tavares Janderson e Litrento Lucas
| Alagoas (AL), 2025, 16'



BRAÇO FORTE
NIGHT SHIFT

RIO GRANDE DO SUL, 2026, 24'

DIREÇÃO | DIRECTOR: RUBENS FABRICIO ANZOLIN, JOÃO FERNANDO CHAGAS
ROTEIRO | SCRIPT: RUBENS FABRICIO ANZOLIN, JOÃO FERNANDO CHAGAS
PRODUÇÃO | PRODUCTION: JOÃO FERNANDO CHAGAS, LAUREN MATTIAZZI DILLI
FOTOGRAFIA | CINEMATOGRAPHY: GIANLUCA COZZA
MONTAGEM | EDITING: ANDRÉ BERZAGUI
ARTE E FIGURINO | ART AND COSTUME DESIGN: JULIA REGIS
SOM | SOUND: OTÁVIO VASSÃO
TRILHA SONORA ORIGINAL | SOUNDTRACK: OTÁVIO VASSÃO
ELENCO PRINCIPAL | MAIN CAST: MARVIN SOUZA, MATHEUS PERAZO, JOSEMI BEZERRA, LEANDRO GOMES, GUSTAVO DUARTE, WESLEY AKINS, DANIEL GABY, MOYZÉS SÁVIO
EMPRESA PRODUTORA | PRODUCTION COMPANY: MUTIRÃO FILMES, SATURNO FILMES
CONTATO | CONTACT: RUBENSFABRICIOANZOLIN@GMAIL.COM | JFCHAGAS11@GMAIL.COM

No antigo Porto de Pelotas, os homens trabalham enquanto a escuridão faz morada.

At the old port of Pelotas, men work while darkness takes hold.



VERSOS DA RUA
STREET VERSES

RIO DE JANEIRO, 2025, 15'

DIREÇÃO | DIRECTOR: MARCOS ROZA
ROTEIRO | SCRIPT: DANDARA ODARA, MARCOS ROZA, LUCAS H. ROSSI, KAUE BENEDITO
PRODUÇÃO | PRODUCTION: MARCOS ROZA, LUCAS H. BENEDITO
ANIMAÇÃO | ANIMATION: DANDARA ODARA
FOTOGRAFIA | CINEMATOGRAPHY: LUÍS GOMES
MONTAGEM | EDITING: LUCAS H. ROSSI
ARTE E FIGURINO | ART AND COSTUME DESIGN: DANDARA ODARA
SOM | SOUND: DUDU FALCÃO
TRILHA SONORA ORIGINAL | SOUNDTRACK: PEDRO COIMBRA, OLIVER ELENCO PRINCIPAL | MAIN CAST: PEDRO COIMBRA, RDX, CAROL DALL FARRA, KAUE BENEDITO
EMPRESA PRODUTORA | PRODUCTION COMPANY: ALECRIM FILMES
CONTATO | CONTACT: COMPANHIAMULTIPLICAR@GMAIL.COM

Versos da Rua retrata o movimento de poesia em expansão no Rio de Janeiro, ocupando ruas, praças e espaços públicos com batalhas de poesia, rimas e rodas culturais. O curta acompanha os poetas Pedro Coimbra, RDX, Kaue Benedito e Carol Dall Farra em suas intervenções artísticas, mostra a poesia falada como instrumento de transformação, enfrentamento, trabalho e renda e reafirma o território como produtor de conhecimento e lugar de protagonismo negro.

Versos da Rua portrays the growing poetry movement in Rio de Janeiro, taking over streets, squares, and public spaces with poetry battles, rhymes, and cultural gatherings. The short film follows poets Pedro Coimbra, RDX, Kaue Benedito, and Carol Dall Farra in their artistic interventions, presenting spoken-word poetry as a tool for transformation, resistance, work, and income, while reaffirming the territory as a site of knowledge production and Black protagonism.



A ÚLTIMA SÍLABA TÔNICA

ENDLESS RHYME

MINAS GERAIS, 2026, 14'

DIREÇÃO | DIRECTOR: CAROL CAVALCANTI
ROTEIRO | SCRIPT: CAROL CAVALCANTI
PRODUÇÃO | PRODUCTION: CAROL CAVALCANTI, BOTTAS KACOMAS, MARIANA CARVALHO JORGE
FOTOGRAFIA | CINEMATOGRAPHY: BOTTAS KACOMAS, MATHEUS NEVES RAMOS, ARTHUR RICHARD
MONTAGEM | EDITING: BOTTAS KACOMAS
ARTE E FIGURINO | ART AND COSTUME DESIGN: VITÓRIA RIBEIRO VITOREA
SOM | SOUND: MARU ARTURO, PRIS ITA CAMPELO, BOTTAS KACOMAS
TRILHA SONORA ORIGINAL | SOUNDTRACK: EPIDEMIC SOUND
ELENCO PRINCIPAL | MAIN CAST: LAURA SETTE, YANNA PORCINO, CECÍLIA RIVIÈRE, DANI VESH, KELLY CRIFER, KETY MC, NICA ALCÂNTARA, RANNY, VITOREA
EMPRESA PRODUTORA | PRODUCTION COMPANY: LENTES PRODUTORA, FILMES EM ÓRBITA
CONTATO | CONTACT: LENTESPRODUTORA@GMAIL.COM
| FILMESEMORBITA@GMAIL.COM

O som do mundo está acabando e Ló, uma rapper encarcerada, se depara com o apocalipse sonoro enquanto conhece a novata Joanna, uma jovem surda.

The sound of the world is coming to an end, and Ló, an incarcerated rapper, faces the sonic apocalypse as she meets Joanna, a young deaf woman.



BOUNCE

BOUNCE

MINAS GERAIS, 2025, 13'

DIREÇÃO | DIRECTOR: CARLA GARCEZ
ROTEIRO | SCRIPT: CARLA GARCEZ, BIANCA AQUINO
PRODUÇÃO | PRODUCTION: BIANCA AQUINO, CARLA GARCEZ, ESTHER RALIL
FOTOGRAFIA | CINEMATOGRAPHY: CARLA GARCEZ, ESTHER RALIL
MONTAGEM | EDITING: FÁBIO GARCEZ
SOM | SOUND: ESDRAS ANANIAS, FÁBIO GARCEZ
ELENCO PRINCIPAL | MAIN CAST: JÉSSICA DE PAULA, JONATHAN MIRANDA, CARLOS BALARINI, BRENO WILLIAM, MILTON NUNES, RAYNNIÉR ROSETTI
CONTATO | CONTACT: CARLAGARCEZ21@GMAIL.COM

No ritmo das ruas de Belo Horizonte, um movimento cultural ganha vida nas batalhas de hip hop. *BOUNCE* revela histórias inspiradoras de jovens que encontraram na dança não apenas uma forma de expressão artística, mas um caminho para a superação e transformação pessoal. Explorando como a paixão pela dança conecta, empodera e muda vidas, *BOUNCE* ilumina a força da cultura urbana na capital mineira.

In the rhythm of Belo Horizonte's streets, a cultural movement comes to life through hip hop battles. *BOUNCE* reveals inspiring stories of young people who have found the dance not only a form of artistic expression, but also a path toward overcoming challenges and personal transformation. Exploring how a passion for dance can connect, empower and change lives, *BOUNCE* sheds light on the strength of urban culture in the capital of Minas Gerais.



AJUDE OS MENOR

HELP A BROTHER OUT

ALAGOAS, 2025, 15'

DIREÇÃO | DIRECTOR: JANDERSON FELIPE, LUCAS LITRENT
ROTEIRO | SCRIPT: JANDERSON FELIPE, LUCAS LITRENT
PRODUÇÃO | PRODUCTION: JANDERSON FELIPE, LUCAS LITRENT, ALESSANDRA MORETTI
FOTOGRAFIA | CINEMATOGRAPHY: ROBERTO IURI
MONTAGEM | EDITING: JANDERSON FELIPE, LUCAS LITRENT
ARTE E FIGURINO | ART AND COSTUME DESIGN: ULISSES ARTHUR
SOM | SOUND: LÉO BULHÕES, PAULO GAMA, LUCAS COELHO
TRILHA SONORA ORIGINAL | SOUNDTRACK: PAULO GAMA, SACI
ELENCO PRINCIPAL | MAIN CAST: ALAYLSON EMANUEL, CAETANO VINICIUS KEDINHA, JIRAY, PHELIPE RIBEIRO, ERON VILLAR E LUCIANO PEDRO JR.
EMPRESA PRODUTORA | PRODUCTION COMPANY: CÉU VERMELHO FOGO FILMES, NEBLINA INDISCETA
CONTATO | CONTACT: NEBLINAINDISCRETA@GMAIL.COM

Em um prédio em construção, um entregador almoça com amigos pedreiros e observa o conflito do engenheiro com o mestre de obras.

In a building under construction, a delivery worker has lunch with his construction-worker friends and observes a conflict between the engineer and the construction foreman.

PARALLEL

JUVEN

ELLA

JUVENTUDES

TUDES

YOUTHS SECTION



JUVENTUDES YOUTHS SECTION				
JUV 1	57'	12 ANOS	31/10	17H
<p>Quem dividiu Santa Luzia? (Who split Santa Luzia?), de Bottas Kacomaz Brasil, 2025, 16'</p> <p>Joqueta, de Luciana Vieira Brasil, 2026, 13'</p> <p>A Praia de Samuca (Samuca's beach), de Saulo Medeiros e Louraidan Faria Brasil, 2026, 18'</p> <p>Não é sobre pastéis (It's not about fried pies), de Tiago Ribeiro Brasil, 2025, 10'</p>				
JUV 2	74'	14 ANOS	03/11	15H
<p>Estrelas terrestres (Terrestrial stars), de Rafael Neri M. Ferreira Brasil, 2026, 15'</p> <p>Todos a mi alrededor parecen estar bien (Everyone around me seems to be fine, Todos ao meu redor parecem estar bem), de María del Cueto México, 2025, 20'</p> <p>Eloisa joga (Eloisa plays), de Yuri Rodrigues e Tais Melo Brasil, 2025, 18'</p> <p>A tela (The canvas), de Gabriel Newton Brasil, 2025, 21'</p>				
JUV 3	58'	16 ANOS	04/11	15H
<p>La première marche (No contest, O primeiro passo), de Olivier Wright França, 2025, 18'</p> <p>"Vaterland" oder ein bule namens Yanto ("Vaterland" or A bule named Yanto, "Vaterland" ou um estrangeiro chamado Yanto), de Berthold Wahjudi Alemanha, 2026, 25'</p> <p>Te vejo na próxima saída do boi (See you at the "Boi Parade"), de Keila-Sankofa Brasil, 2026, 15'</p>				



“VATERLAND” ODER EIN BULE
NAMENS YANTO

“VATERLAND” OR A BULE
NAMED YANTO

“VATERLAND” OU UM ESTRANGEIRO
CHAMADO YANTO

INDONÉSIA, ALEMANHA 2026, 24’

DIREÇÃO | DIRECTOR: BERTHOLD WAHJUDI
ROTEIRO | SCRIPT: BERTHOLD WAHJUDI
PRODUÇÃO | PRODUCTION: JONAS EGERT, SYLVAIN CRUIZIAT
FOTOGRAFIA | CINEMATOGRAPHY: NOAH BÖHM
CONTATO | CONTACT: FESTIVAL@SALAUDMORISSET.COM

Quando Yanto, um alemão-indonésio de vinte e poucos anos, visita sua irmã mais nova em Yogyakarta, ele espera um simples reencontro – até perceber que ela se integra ali com muito mais facilidade que ele. À medida que a inveja e as tensões entre os irmãos vêm à tona, a jornada de Yanto se transforma em uma exploração agri doce da identidade mestiça.

When German-Indonesian Yanto (mid 20s) visits his younger sister in Yogyakarta, he expects a simple reunion – until he realises she belongs more effortlessly than he ever has. As envy and dissonance between siblings surface, Yanto’s journey becomes a bittersweet exploration of mixed-race identity.



A PRAIA DE SAMUCA
SAMUCA’S BEACH

BRASIL, MINAS GERAIS, 2026, 17’

DIREÇÃO | DIRECTOR: SAULO SALOMÃO, LOUR Aidan
ROTEIRO | SCRIPT: SAULO SALOMÃO, LOUR Aidan
PRODUÇÃO | PRODUCTION: ANA LUIZA SIQUEIRA, MARCO ZERLOTINI, SAULO SALOMÃO, LOUR Aidan
FOTOGRAFIA | CINEMATOGRAPHY: SARAH CAMBRAIA
MONTAGEM | EDITING: THAIS IRS, SAULO SALOMÃO, LOUR Aidan
ARTE E FIGURINO | ART AND COSTUME DESIGN: RYAN BERNARDES, BRENO HENRIQUE, CLARICE RENA
SOM | SOUND: MARU ARTURO, MONTÍVIA, HENRIQUE STAINO
TRILHA SONORA ORIGINAL | SOUNDTRACK: RAFAEL NELVAM
ELENCO PRINCIPAL | MAIN CAST: GUILHERME MARTINS, IOLENE DE STÉFANO, MAGDALE ALVES, AMORA TITO, RENATA MARA, DOCY MOREIRA, SOL MARKES, SAULO SALOMÃO, CLÁUDIO MÁRCIO, JOYCE MALTA, LAURA ARANTES, JOÃO GORGZINHO, IARA MALTA, RAFAEL MARTINS, LARA MARTINELLI, MARLENE CAMPOS, GONZAGA MEDEIROS
EMPRESA PRODUTORA | PRODUCTION COMPANY: N. SRA. DOS FILMES
CONTATO | CONTACT: NOSSASENHORADOSFILMES@GMAIL.COM

O jovem autista Samuca sonha em conhecer o mar. Longe do litoral e sem dinheiro, sua mãe, Sibelly, tenta reunir os recursos necessários dobrando o horário no posto de gasolina onde trabalha e rifando uma bicicleta usada. Quando tudo parece dar errado, Sibelly descobre que a praia de Samuca está mais perto do que imagina.

Samuca, a young man with autism, dreams of seeing the ocean. Living far from the coast and with no money, his mother, Sibelly, tries to raise the necessary funds by working double shifts at the gas station and raffling off a used bicycle. Just when everything seems to be going wrong, Sibelly discovers that Samuca’s beach is closer than she thinks.



A TELA

THE CANVAS

BRASIL, GOIÁS, 2025, 21’

DIREÇÃO | DIRECTOR: GABRIEL NEWTON
ROTEIRO | SCRIPT: GABRIEL NEWTON
PRODUÇÃO | PRODUCTION: SILDÊNIA SANTOS
FOTOGRAFIA | CINEMATOGRAPHY: ANTÔNIO H. QUEIROZ, LEO ROCHA, BRUNA CHAMELET
MONTAGEM | EDITING: THOMAZ DEBOA
ARTE E FIGURINO | ART AND COSTUME DESIGN: WILMA MORAIS, ORIANA MOREIRA LIMA
SOM | SOUND: NAJA SODRÉ, MANU RODRIGUES, MATHEUS PEREIRA, FELIPE MORAIS, THAIS OLIVEIRA
TRILHA SONORA ORIGINAL | SOUNDTRACK: ARLAM JÚNIOR, JIMY RIBEIRO, VITOR KARRIJO
ELENCO PRINCIPAL | MAIN CAST: SAMARA BIANKKA, RENATA CAETANO, SÁ RIBEIRO, LUÍSA GUIMARÃES, WANESSA NUNES MOURA SOUZA, ALÉ ALVES, VICTOR VINÍCIUS, JÚLIA VIVIAM, ROSANA SILVA
EMPRESA PRODUTORA | PRODUCTION COMPANY: ESTRATOSFILMES
CONTATO | CONTACT: DISTRIBAFILMES@GMAIL.COM

Martinha pendura um quadro de dez mil reais na parede da casa simples onde vive com a avó. O gesto inicia uma jornada íntima sobre arte, desejo e o direito de querer tudo, sendo uma mulher negra.

Martinha hangs a painting worth ten thousand reais on the wall of the modest home she shares with her grandmother. This act begins an intimate journey exploring art, desire, and the right to want it all as a Black woman.



ELOISA JOGA

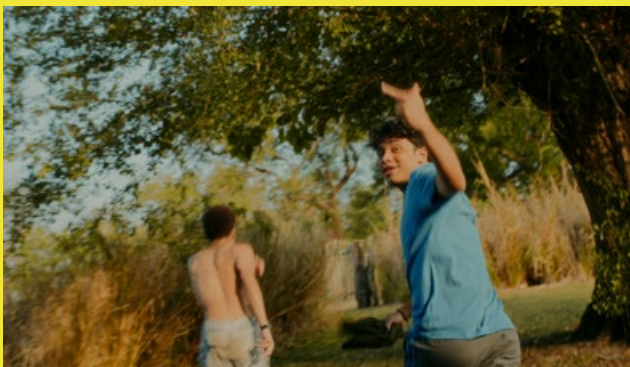
ELOISA PLAYS

BRASIL, SÃO PAULO, 2025, 18’

DIREÇÃO | DIRECTOR: YURI RODRIGUES, TAIS MELO
ROTEIRO | SCRIPT: FELIPE FABRIS, YURI RODRIGUES, TAIS MELO
PRODUÇÃO | PRODUCTION: RAFAELA OLIVEIRA, MAJU DE LUCCA
MONTAGEM | EDITING: YURI RODRIGUES
SOM | SOUND: ANA LIMA
EMPRESA PRODUTORA | PRODUCTION COMPANY: UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
CONTATO | CONTACT: RAFAELAOP99@GMAIL.COM

A partir de uma histórica campanha do São Paulo FC no Campeonato Paulista Feminino Sub-15 em 2024, o documentário explora os bastidores do futebol pela perspectiva da atleta Eloisa.

Based on São Paulo FC’s historic campaign in the 2024 São Paulo Women’s Under-15 Championship, the documentary explores the behind-the-scenes world of soccer through the eyes of athlete Eloisa.



ESTRELAS TERRESTRES

TERRESTRIAL STARS

BRASIL, SÃO PAULO, PARANÁ, 2026, 15'

DIREÇÃO | DIRECTOR: RAFAEL NERI M. FERREIRA
ROTEIRO | SCRIPT: RAFAEL NERI M. FERREIRA
PRODUÇÃO | PRODUCTION: RAFAEL NERI M. FERREIRA, A. C. NICOLAU
FOTOGRAFIA | CINEMATOGRAPHY: VITOR MELONI
MONTAGEM | EDITING: PEDRO GIONGO
ARTE E FIGURINO | ART AND COSTUME DESIGN: LARISSA MONTEIRO
SOM | SOUND: TULIO BORGES
TRILHA SONORA ORIGINAL | SOUNDTRACK: ZAK BEATZ
ELENCO PRINCIPAL | MAIN CAST: JOÃO F. CALANCA, GUILLEN MEDEIROS
EMPRESA PRODUTORA | PRODUCTION COMPANY: KHNUM FILMES, N8 PRODS
CONTATO | CONTACT: KHNUMFILMES@GMAIL.COM

Miguel, 17 anos, morador de uma pequena cidade do interior do Brasil, sonha em se tornar ator. Ao passar em um teste em uma grande cidade, ele se vê diante do dilema de deixar para trás sua casa e seu melhor amigo, João. Miguel percebe que fugir é mais fácil do que se despedir.

Miguel, 17, who lives in a small town in the Brazilian countryside, dreams of becoming an actor. After passing an audition in a big city, he faces the dilemma of leaving behind his home and his best friend, João. Miguel realizes that running away is easier than saying goodbye.



JOQUETA

JOQUETA

BRASIL, CEARÁ, 2026, 13'

DIREÇÃO | DIRECTOR: LUCIANA VIEIRA
ROTEIRO | SCRIPT: LUCIANA VIEIRA
PRODUÇÃO | PRODUCTION: GABRIELA MATARAZZO, CLAUDIA CHAKMATI
FOTOGRAFIA | CINEMATOGRAPHY: DANI CORREIA
MONTAGEM | EDITING: MARIANA NUNES GOMES, VICTOR COSTA LOPES
ARTE E FIGURINO | ART AND COSTUME DESIGN: THAIS DE CAMPOS, CRIS RODRIGUES
SOM | SOUND: PEDRO MOREIRA
TRILHA SONORA ORIGINAL | SOUNDTRACK: PEDRO MOREIRA
ELENCO PRINCIPAL | MAIN CAST: PIPA LEIGA, CARLOS FRANCISCO, NATHYEL MARTINS
EMPRESA PRODUTORA | PRODUCTION COMPANY: ORLA FILMES
CONTATO | CONTACT: VIEIRA.LUCIANA@GMAIL.COM

Filipa nunca é realmente reconhecida até o dia em que se vê obrigada a substituir seu irmão em uma corrida de jôquei.

Filipa is never really recognized until the day she is forced to fill in for her brother in a horse race.



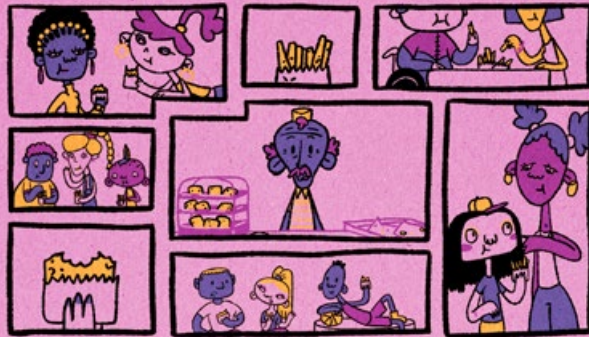
LA PREMIÈRE MARCHE
NO CONTEST
O PRIMEIRO PASSO

FRANÇA, 2025, 18'

DIREÇÃO | DIRECTOR: OLIVIER WRIGHT
ROTEIRO | SCRIPT: OLIVIER WRIGHT
PRODUÇÃO | PRODUCTION: EVE PAJOT-BRÉMOND, ALEXANDRE GAVRAS
FOTOGRAFIA | CINEMATOGRAPHY: ARTHUR BARROW
MONTAGEM | EDITING: JULIETTE KEMPF
ARTE E FIGURINO | ART AND COSTUME DESIGN: LAURA HUSS, KENZA CHEKAL
SOM | SOUND: KINANE MOUALLA, RÉGIS DIEBOLD
TRILHA SONORA ORIGINAL | SOUNDTRACK: SOUL CITY, LORELEI K
ELENCO PRINCIPAL | MAIN CAST: JEANNE HENDSCHEL
EMPRESA PRODUTORA | PRODUCTION COMPANY: KG PRODUCTIONS, BOX
FISH PRODUCTIONS
CONTATO | CONTACT: LUCILA@SHORTSFIT.COM

Victoire, uma judoca de 20 anos, tem sua identidade trans revelada no meio de um torneio. Sonia, sua próxima adversária, se recusa a lutar contra ela. Pela próxima hora, o ginásio vira em um campo de batalha onde atletas, pais e dirigentes entram em confronto. À medida que os debates sobre justiça e segurança se intensificam, Victoire se recusa a se tornar um símbolo e se concentra no que mais importa: sua próxima luta.

Victoire, a 20-year-old judoka, has her trans identity outed in the middle of a tournament. Sonia, her next opponent, refuses to fight her. In the following hour, the gym turns into a battleground where athletes, parents, and officials clash. As debates over fairness and safety escalate, Victoire refuses to become a symbol and focuses on what matters most: her next match.



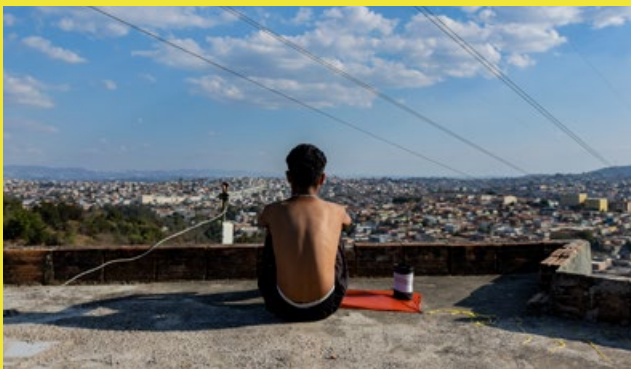
NÃO É SOBRE PASTÉIS
THIS IS NOT ABOUT FRIED PIES

BRASIL, MINAS GERAIS, 2025, 10'

DIREÇÃO | DIRECTOR: TIAGO RIBEIRO
ROTEIRO | SCRIPT: TIAGO RIBEIRO
PRODUÇÃO | PRODUCTION: RICELLI PIVA, VINÍCIUS BICALHO
ANIMAÇÃO | ANIMATION: ARLEN SIQUEIRA, CAROLINE FREITAS, LARISSA OTIAI, TIAGO RIBEIRO
MONTAGEM | EDITING: TIAGO RIBEIRO
ARTE E FIGURINO | ART AND COSTUME DESIGN: TIAGO RIBEIRO
SOM | SOUND: MATHEUS FERRO
TRILHA SONORA ORIGINAL | SOUNDTRACK: BARULHISTA
ELENCO PRINCIPAL | MAIN CAST: MALU FALABELLA
EMPRESA PRODUTORA | PRODUCTION COMPANY: O ATELIE ANIMADO
CONTATO | CONTACT: TIAGORIBEIROC@HOTMAIL.COM

Em uma escola de alto nível, o pastel frito da cantina escancara a diferença entre alunos regulares e bolsistas.

At a prestigious school, the fried pies sold in the cafeteria starkly highlight the difference between regular students and scholarship students.



QUEM DIVIDIU SANTA LUZIA?
WHO SPLIT SANTA LUZIA?

BRASIL, MINAS GERAIS, 2025, 16'

DIREÇÃO | DIRECTOR: BOTTAS KACOMAS
ROTEIRO | SCRIPT: BOTTAS KACOMAS
PRODUÇÃO | PRODUCTION: BOTTAS KACOMAS, CAROLINE CAVALCANTI
FOTOGRAFIA | CINEMATOGRAPHY: MATHEUS NEVES
MONTAGEM | EDITING: MATHEUS NEVES
ARTE E FIGURINO | ART AND COSTUME DESIGN: HELAINE FREITAS
SOM | SOUND: EULER SOARES
TRILHA SONORA ORIGINAL | SOUNDTRACK: JOVEMLUKAZ
ELENCO PRINCIPAL | MAIN CAST: ERICK DOS SANTOS, MARCELLA FIORENZO, BARBARA SILL, THIAGO TOTH
EMPRESA PRODUTORA | PRODUCTION COMPANY: LENTES PRODUTORA
CONTATO | CONTACT: CONTATO@LENTESPRODUTORA.COM

Kauã, um jovem morador da periferia, após fazer uma excursão ao centro histórico, percebe que a cidade não é só uma. Com o objetivo de entender o porquê disso, ele embarca numa jornada para descobrir quem dividiu Santa Luzia. A partir de uma redação escolar, ele questiona as pessoas ao seu redor e transforma sua resposta numa poesia sobre pluralidade, pertencimento e união.

Kauã, a young resident of the city's outskirts, realizes after taking a tour of the historic center that the city is not just one. Driven to understand why, he embarks on a journey to discover who divided Santa Luzia. Starting with a school essay, he questions the people around him and turns their answers into a poem about plurality, belonging, and unity.



TE VEJO NA PRÓXIMA SAÍDA DO BOI

SEE YOU AT THE BOI PARADE

BRASIL, PARÁ, 2026, 15'

DIREÇÃO | DIRECTOR: KEILA-SANKOFA
ROTEIRO | SCRIPT: RAFAEL NZINGA
FOTOGRAFIA | CINEMATOGRAPHY: LU PEIXE
MONTAGEM | EDITING: RODOLFO MENDONÇA
ARTE E FIGURINO | ART AND COSTUME DESIGN: KEILA-SANKOFA, MARCELLE ENGELKE
SOM | SOUND: RODOLFO MENDONÇA
TRILHA SONORA ORIGINAL | SOUNDTRACK: CARLOS DE OLIVEIRA (CARLOS DOIDINHO)
ELENCO PRINCIPAL | MAIN CAST: ROSY LUEJI, LUXUOSO.JAKSON
EMPRESA PRODUTORA | PRODUCTION COMPANY: CINE DIÁSPORA
CONTATO | CONTACT: UIRADISTRIBUICAO@GMAIL.COM

Entre o som das aparelhagens, danças e cores que tomam as ruas da Amazônia Paraense, nasce um romance que mistura o real e o encantado, revelando a magia viva de cultura e tradição.

Amid the sound of music blaring from speakers, dancing, and the colors that fill the streets of the Amazon region of Pará, a romance unfolds that blends the real and the enchanted, revealing the living magic of culture and tradition.



TODOS A MI ALREDEDOR PARECEN ESTAR BIEN

EVERYONE AROUND ME SEEMS TO BE DOING FINE

TODOS AO MEU REDOR PARECEM
ESTAR BEM

MÉXICO, 2025, 20'

DIREÇÃO | DIRECTOR: MARÍA DEL CUETO
ROTEIRO | SCRIPT: MARÍA DEL CUETO
PRODUÇÃO | PRODUCTION: MARÍA DEL CUETO
FOTOGRAFIA | CINEMATOGRAPHY: MARÍA DEL CUETO, RODRIGO DADA
MONTAGEM | EDITING: MARÍA DEL CUETO
SOM | SOUND: MARÍA DEL CUETO
TRILHA SONORA ORIGINAL | SOUNDTRACK: MARÍA DEL CUETO
ELENCO PRINCIPAL | MAIN CAST: ALBA LOZANO, MARÍA DEL CUETO
EMPRESA PRODUTORA | PRODUCTION COMPANY: CENTRO DE CAPACITACIÓN
CINEMATOGRAFICA, A.C.
CONTATO | CONTACT: DIVULGACION@ELCCC.COM.MX

Maria, uma jovem, enfrenta a depressão e um coração partido em uma comédia musical que explora a insegurança, as comparações e as armadilhas da autopiedade.

Maria, a young woman, battles depression and a broken heart through a musical comedy that explores insecurity, comparisons, and the pitfalls of self-pity.

THE

INFA

NTIL

INFANTIL

NTIL

CHILDREN`S SECTION

36

INFANTIL CHILDREN'S SECTION									
INF 1 28' 4 ANOS 31/10 14H									
<p>Как Мышонок Звездочки Спасал (Once upon a starry night, Era uma vez uma noite estrelada) de Maria Rumyantseva Rússia, 2025, 7'</p> <p>Goma (Rub, Borracha), de Júlia Francino Espanha, 2026, 6'</p> <p>The sky was candy (O céu era doce), de Anh Tú Nguyen Alemanha, 2025, 3'</p> <p>Жил-был тигр (There once was a tiger, Era uma vez um tigre) de Marina Verik e Dmitry Mosyagin Rússia, 2025, 12'</p>									
INF 2 32' 6 ANOS 31/10 15H									
<p>Plano secreto de Alie (Alie's secret Plan), de Lux Farr Brasil, 2026, 19'</p> <p>O Jardim Mágico (The Magic Garden), de Naira Carneiro e Carlon Hardt Brasil, 2025, 6'</p> <p>Concreto (Concrete), de Sheila Rodrigues e Andresa Amaral Brasil, 2025, 7'</p>									
INF 3 67' 8 ANOS 31/10 17H									
<p>Vlček (Wolfie, Pequeno lobo), de Philippe Kastner República Tcheca, 2025, 13'</p> <p>Pé de Garrafa (The Bottle-Foot Monster), de Everson Marcos Teodoro Brasil, 2025, 15'</p> <p>Jeptiška (Nun, Freira), de Ekaterina Kuznetsova República Tcheca, 2026, 8'</p> <p>A Morte que passe amanhã (Death can wait until tomorrow), de Caroline Gerhein e Pedro Carcereri Brasil, 2025, 12'</p>									



A MORTE QUE PASSE AMANHÃ
DEATH CAN WAIT
UNTIL TOMORROW

BRASIL, MINAS GERAIS, 2025, 11’

DIREÇÃO | DIRECTOR: CAROLINE GERHEIN, PEDRO CARCERERI
ROTEIRO | SCRIPT: CAROLINE GERHEIN, PEDRO CARCERERI
PRODUÇÃO | PRODUCTION: CAROLINE GERHEIN, PEDRO CARCERERI
ANIMAÇÃO | ANIMATION: VICTOR REZENDE
FOTOGRAFIA | CINEMATOGRAPHY: CAIO DEZIDÉRIO, LUAN DE AZEVEDO
MONTAGEM | EDITING: ANDRÉ VIANA CAMPOS
ARTE E FIGURINO | ART AND COSTUME DESIGN: NINO DE BARROS, FRANCISCO SILVA
SOM | SOUND: ANDRÉ MEDEIROS
TRILHA SONORA ORIGINAL | SOUNDTRACK: MARCOS LANGUANGE
ELENCO PRINCIPAL | MAIN CAST: RIANZZIN, ANTÔNIO NABUCO, SAMIR HAUAJI, VANDA FERREIRA, CAROLINE GERHEIN
EMPRESA PRODUTORA | PRODUCTION COMPANY: OLD MAN ARTES
CONTATO | CONTACT: OLDMANFILMES@GMAIL.COM

Fora da escola, Bruno tenta vender os doces da Sra. Ivone em uma tarde ensolarada.

Away from school, Bruno tries to sell Mrs. Ivone’s sweets on a sunny afternoon.



CONCRETO
CONCRETE

BRASIL, MINAS GERAIS, 2025, 7’

DIREÇÃO | DIRECTOR: SHEILA RODRIGUES, ANDRESA AMARAL
ROTEIRO | SCRIPT: ESTUDANTES DA E. M. NEWTON AMARAL FRANCO (TURMA DA PROFESSORA MABEL LEITE)
PRODUÇÃO | PRODUCTION: TAYNÁ SANTOS, ANDRESA AMARAL, SHEILA RODRIGUES, LAYLA SUELEN, IAN OLIVEIRA LAPA, VALENTINA FERNANDES
ANIMAÇÃO | ANIMATION: ESTUDANTES DA E. M. NEWTON AMARAL FRANCO (TURMA DAS PROFESSORAS LUCIENE RENATA, MABEL LEITE E FLÁVIA)
FOTOGRAFIA | CINEMATOGRAPHY: ESTUDANTES DA E. M. NEWTON AMARAL FRANCO (TURMA DAS PROFESSORAS LUCIENE RENATA, MABEL LEITE E FLÁVIA)
MONTAGEM | EDITING: SHEILA RODRIGUES, IAN OLIVEIRA NAPA, VALENTINA FERNANDES
ARTE E FIGURINO | ART AND COSTUME DESIGN: SHEILA RODRIGUES, IAN OLIVEIRA NAPA, VALENTINA FERNANDES
SOM | SOUND: SHEILA RODRIGUES, IAN OLIVEIRA NAPA, VALENTINA FERNANDES
TRILHA SONORA ORIGINAL | SOUNDTRACK: GERALDO AMÂNCIO, BEST KALIMBA SONGS
ELENCO PRINCIPAL | MAIN CAST: IAN OLIVEIRA NAPA, VALENTINA FERNANDES, THAYNÁ STEPHANY, SERVIDORES DA E. M. NEWTON AMARAL FRANCO
EMPRESAPRODUTORA | PRODUCTION COMPANY: E. M. N. A. F. “LUZ, CÂMERA... ESCOLAEMAÇÃO!”
CONTATO | CONTACT: SHEILABIBLIOTECafilmes@GMAIL.COM

Para ser global e atingir a todos, o efeito estufa é composto de várias e pequenas peças. A nossa escola é um pedacinho de efeito estufa. Com seu concreto armado, grades e zinco, o espaço que um dia foi cheio de árvores e grama se torna um forno. Brincando com a magia do cinema, voltamos no tempo e transformamos nossa escola em um espaço verde, cheio de vida, assim como na época em que nossos avós e nossos pais estudaram aqui.

The greenhouse effect is a global phenomenon made up of many small parts, and our school represents one such fragment. With its reinforced concrete, grilles, and zinc, the space that was once full of trees and grass has become an oven. Playing with the magic of cinema, we go back in time and transform our school into a green, vibrant space, just as it was when our grandparents and parents studied here.



GOMA RUB BORRACHA

ESPAÑA, PORTUGAL, 2026, 6'

DIREÇÃO | DIRECTOR: JÚLIA FRANCINO
ROTEIRO | SCRIPT: JÚLIA FRANCINO
PRODUÇÃO | PRODUCTION: PEDRO DOMINGO, ROGER TORRAS
ANIMAÇÃO | ANIMATION: JÚLIA FRANCINO
MONTAGEM | EDITING: JÚLIA FRANCINO
ARTE E FIGURINO | ART AND COSTUME DESIGN: BLANCA CUADRENY
SOM | SOUND: CORA DELGADO
EMPRESA PRODUTORA | PRODUCTION COMPANY: WKND, LUSCO FUSCO ANIMATION
CONTATO | CONTACT: INFO@SELECTEDFILMS.COM

Quando o sinal da escola toca e multidões de lápis invadem os corredores, um grupo de lápis pula de seus estojos para fazer o que mais amam: desenhar! Quando a Borracha descobre os lindos traços e a dança magnífica de seus companheiros de madeira, ela não se contenta mais em apenas apagar, ela também quer desenhar! E ela vai nos mostrar que sempre tem um jeito.

When the school bell rings and the swarms of pencils fill the hallways, a group of pencils leaps out of their cases to do what they love most: draw! When Eraser discovers the beautiful lines and magnificent dance of her wooden companions, she won't be satisfied with just erasing; she wants to draw too! And she'll show us that there's always a way.



JEPTIŠKA NUN FREIRA

REPÚBLICA TCHECA, 2026, 8'

DIREÇÃO | DIRECTOR: EKATERINA KUZNETSOVA
ROTEIRO | SCRIPT: EKATERINA KUZNETSOVA
PRODUÇÃO | PRODUCTION: IULIIA MAMAEVA
ANIMAÇÃO | ANIMATION: EKATERINA KUZNETSOVA
EMPRESA PRODUTORA | PRODUCTION COMPANY: FAMU - FILM AND TV SCHOOL OF THE ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE
CONTATO | CONTACT: ALEX@CINEFILA.CZ

Em um convento silencioso e de rigorosa sincronia, uma freira recém-iniciada não consegue acompanhar o ritmo. Após um pequeno deslize, uma tatuagem misteriosa surge de repente em seu corpo. Enquanto ela entra em pânico e tenta escondê-la, a situação só piora. A rotina tranquila começa a se desestabilizar, revelando que a irmandade segue um ritmo próprio.

In a quiet, strictly synchronised convent, a newly initiated nun cannot keep the rhythm. After a small mistake, a mysterious tattoo suddenly appears on her body. As she panics and tries to hide it, things only get worse. Calm routines begin to slip, revealing that the sisterhood moves to a beat of its own.



O JARDIM MÁGICO

THE MAGIC GARDEN

BRASIL, PARANÁ 2025, 6'

DIREÇÃO | DIRECTOR: NAIRA CARNEIRO, CARLON HARDT
ROTEIRO | SCRIPT: NAIRA CARNEIRO
PRODUÇÃO | PRODUCTION: MARILIA CARVALHO
ANIMAÇÃO | ANIMATION: CARLON HARDT
MONTAGEM | EDITING: CARLON HARDT
ARTE E FIGURINO | ART AND COSTUME DESIGN: ROMOLO DHIPÓLITO, CARLON HARDT
TRILHA SONORA ORIGINAL | SOUNDTRACK: DANIEL PITANGA, DIOGO VANELLI, MARILIA CARVALHO
ELENCO PRINCIPAL | MAIN CAST: NAIRA CARNEIRO
EMPRESA PRODUTORA | PRODUCTION COMPANY: OS BURITI
CONTATO | CONTACT: CARLONH@GMAIL.COM

Dois amigos descobrem um tesouro escondido, mas ambos se recusam a aceitá-lo. Juntos, encontram uma solução que fará brotar um lindo futuro para toda a aldeia. *O Jardim Mágico* é uma história sobre generosidade e o poder transformador dos verdadeiros tesouros.

Two friends discover a hidden treasure, but both refuse to accept it. Together, they find a solution that will bring about a bright future for the entire village. *The Magic Garden* is a story about generosity and the transformative power of true treasures.



КАК МЫШОНОК

ЗВЕЗДОЧКИ СПАСАЛ

ONCE UPON A STARRY NIGHT

ERA UMA VEZ UMA NOITE ESTRELADA

PORTUGAL, RÚSSIA, 2025, 7'

DIREÇÃO | DIRECTOR: MASHA RUMYANSTEVA
ROTEIRO | SCRIPT: MASHA RUMYANSTEVA
PRODUÇÃO | PRODUCTION: DMITRY MOSYAGIN
ANIMAÇÃO | ANIMATION: MASHA RUMYANSTEVA
ARTE E FIGURINO | ART AND COSTUME DESIGN: MASHA RUMYANSTEVA
SOM | SOUND: SASHA CHIRKOV
TRILHA SONORA ORIGINAL | SOUNDTRACK: SASHA CHIRKOV
EMPRESA PRODUTORA | PRODUCTION COMPANY: FRODO ANIMATION STUDIO
CONTATO | CONTACT: DM@FRODOFILM.RU

Um ratinho corajoso ajuda as estrelas caídas a voltarem para o céu.

A brave mouse helps the fallen stars return to the sky.



PÉ DE GARRAFA
THE BOTTLE-FOOT MONSTER

BRASIL, MATO GROSSO, 2025, 15'

DIREÇÃO | DIRECTOR: EVERSON TEODORO
ROTEIRO | SCRIPT: EVERSON TEODORO
PRODUÇÃO | PRODUCTION: BÁRBARA VARELA, CARLA PIALA, GABRIELA FOGAGNOLI, MILENA PIMENTEL
FOTOGRAFIA | CINEMATOGRAPHY: MARCELO BISS
MONTAGEM | EDITING: ANDRÉ TORRES
ARTE E FIGURINO | ART AND COSTUME DESIGN: VICTORIA MAGRI, JOSÉ AUGUSTO BARBOSA, HEIDI TONON, LUIZ GUILHERME MARIJ, MARLON EMILIO RINALDI FALCÃO, GIU OTOMURA
SOM | SOUND: MATEUS CAMPIONI, DÉBORA VEIGA
TRILHA SONORA ORIGINAL | SOUNDTRACK: ORQUESTRA DO ESTADO DE MATO GROSSO
ELENCO PRINCIPAL | MAIN CAST: MARIAH LUIZA FRANÇA SILVA, DHAVI LUIZ DA SILVA TOMAZ, ARTHUR PEREIRA SANTOS, EDILTON RAMOS, CAROLINA VIDAL MONTENEGRO
EMPRESA PRODUTORA | PRODUCTION COMPANY: PARALELO 15 FILMES
CONTATO | CONTACT: BARBARA@PARALELO15FILMES.COM

Durante as férias na chácara do avô, três primos decidem filmar a caça ao monstro “Pé da Garrafa”, que arrancou o dedo de seu avô, e provar que a criatura não existe.

While vacationing at their grandfather’s country house, three cousins decide to film a hunt for the “Bottle-Foot” monster – which tore off their grandfather’s toe – and prove that the creature does not exist.



O PLANO SECRETO DE ALIE
ALIE’S SECRET PLAN

BRASIL, CEARÁ, 2026, 19'

DIREÇÃO | DIRECTOR: LUX FARR
ROTEIRO | SCRIPT: DANIEL CHASTINET, ELENA MEIRELLES, LÍVIA DE PAIVA, LUX FARR
PRODUÇÃO | PRODUCTION: CRIZ GONÇALVES, BÁRBARA CABEÇA
ANIMAÇÃO | ANIMATION: DANIEL CHASTINET, LUX FARR, RODRIGO DO VIVEIRO
MONTAGEM | EDITING: BÁRBARA CABEÇA
ARTE E FIGURINO | ART AND COSTUME DESIGN: CLAU ANIS, TUAN FERNANDES
SOM | SOUND: CLAU ANIS, TUAN FERNANDES
TRILHA SONORA ORIGINAL | SOUNDTRACK: CLAU ANIS, TUAN FERNANDES
ELENCO PRINCIPAL | MAIN CAST: SARA GURGEL, DEYSE MARA, JONATHAN FIRMINO
EMPRESA PRODUTORA | PRODUCTION COMPANY: ESTÚDIO GRÁCULA
CONTATO | CONTACT: BORBOLETASFILMES@GMAIL.COM

Alie, uma criança corajosa e sonhadora, constrói uma escada até o céu e rouba todas as estrelas para seu quarto, deixando a noite ainda mais escura. Apenas Marcolango, um calango dramático, percebe o ocorrido e, após o choque, perde o próprio rabo. Juntos, embarcam em uma aventura para devolver as estrelas ao céu.

Alie, a brave and dreamy child, builds a ladder to the sky and steals all the stars for her room, making the night even darker. Only Marcolango, a dramatic lizard, notices what has happened and, in his shock, loses his own tail. Together, they embark on an adventure to return the stars to the sky.

	
<p>THE SKY WAS CANDY THE SKY WAS CANDY O CÉU ERA DOCE</p>	<p>ЖИЛ-БЫЛ ТИГР THERE ONCE WAS A TIGER ERA UMA VEZ UM TIGRE</p>
<p>ALEMANHA, 2025, 3'</p>	<p>RÚSSIA, 2025, 13'</p>
<p>DIREÇÃO DIRECTOR: ANH TŨ NGUYEN ROTEIRO SCRIPT: ANH TŨ NGUYEN PRODUÇÃO PRODUCTION: LIUBOV POPOVA ANIMAÇÃO ANIMATION: ANH TŨ NGUYEN MONTAGEM EDITING: ANH TŨ NGUYEN SOM SOUND: LEON MAXIMILIAN BRUECKNER TRILHA SONORA ORIGINAL SOUNDTRACK: LEON MAXIMILIAN BRUECKNER EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY: FILMAKADEMIE BADEN-WÜRTTEMBERG CONTATO CONTACT: ANHTU.ANIMATION@GMAIL.COM</p>	<p>DIREÇÃO DIRECTOR: MARINA VERIK, DMITRY MOSYAGIN ROTEIRO SCRIPT: DMITRY MOSYAGIN, TATIANA KISELEVA PRODUÇÃO PRODUCTION: DMITRY MOSYAGIN ANIMAÇÃO ANIMATION: OLEKSANDER PANOV, RUTA MIHEEVA, ALINA NATAHINA, ALEXANDRA SVIRIDOVA ARTE E FIGURINO ART AND COSTUME DESIGN: EUGENIYA IL'CHENKO, ALEXANDRA SVIRIDOVA SOM SOUND: ARTEM FADEEV TRILHA SONORA ORIGINAL SOUNDTRACK: ARTEM FADEEV EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY: FRODO ANIMATION STUDIO CONTATO CONTACT: DM@FRODOFILM.RU</p>
<p>Um dia amarelo e azul na vida de uma criancinha. A yellow and blue day in the life of a little child.</p>	<p>A história de uma amizade extraordinária entre um tigre e uma cabra em um zoológico, e de como uma cabra brincalhona ajudou um tigre entediado a conquistar a liberdade. Baseada em uma história real que aconteceu em 2015 com o tigre Amur e a cabra Timur, em um parque safári em Primorye, no Extremo Oriente da Rússia.</p> <p>The story of an extraordinary friendship between a tiger and a goat in the zoo, and how a playful goat helped a bored tiger gain freedom. Based on a true story that happened in 2015 with the tiger Amur and the goat Timur in a safari park in Primorye in the Far East of Russia.</p>



VLČEK

WOLFIE

PEQUENO LOBO

REPÚBLICA TCHECA, 2025, 11'

DIREÇÃO | DIRECTOR: PHILIPPE KASTNER
EMPRESA PRODUTORA | PRODUCTION COMPANY: CINEFILA, FAMU
CONTATO | CONTACT: ALEX@CINEFILA.CZ

A mãe passa os dias desenhando animais que ganham vida; cada quadro se transforma em uma floresta. Mas, um dia, ela cria Wolfie, um lobo com o focinho manchado de tinta que bagunça seu mundo perfeito. Será que ela conseguirá restaurar o equilíbrio, ou a "imperfeição" de Wolfie se revelará um presente surpreendente?

Mother spends her days drawing animals that spring to life, each framed picture growing into a forest. But one day she creates Wolfie, a wolf with an inky nose who makes a mess of her perfect world. Can she restore balance, or will Wolfie's "flaw" turn out to be a surprising gift?

ANIM

ANIM

1AÇĂO

ANIMAÇÃO

AÇÃÕ

103

ANIMATION SECTION

ANIMAÇÃO ANIMATION SECTION
ANI 77' 14 ANOS 06/11 15H
<p>Cidade das rosas (City of roses), de Ana Barcabogante e Siso Barros Brasil, 2025, 16'</p> <p>Venezia Diorama (Venice Diorama, Veneza DIorama) de Nicolas Piret Bélgica, 2026, 6'</p> <p>Geist: 1922, de Kapel Furman Brasil, 2026, 10'</p> <p>Sulaimani, de Bose Vinnie Ann França, 2025, 20'</p> <p>Debutantes - E os momentos antes, Tiw?! (Debutantes - And the moments before, bro?!), de Deley IFC (Wanderlei Junior) Brasil, 2025, 12'</p> <p>Marimbã está acontecendo (Marimbã is happening), de Maryn Marynho Brasil, 2026, 13'</p>



CIDADE DAS ROSAS CITY OF ROSES

BRASIL, SANTA CATARINA, 2025, 16'

DIREÇÃO | DIRECTOR: BARCABOGANTE, SISO BARROS
 ROTEIRO | SCRIPT: BARCABOGANTE, SISO BARROS, TIAGO MINAMISAWA
 PRODUÇÃO | PRODUCTION: MARIANA THOMÉ, BARCABOGANTE
 ANIMAÇÃO | ANIMATION: SISO BARROS
 FOTOGRAFIA | CINEMATOGRAPHY: MARCOS D'ELBOUX
 MONTAGEM | EDITING: SISO BARROS
 ARTE E FIGURINO | ART AND COSTUME DESIGN: BARCABOGANTE, DART.ADRI
 SOM | SOUND: JULIO STABELINI
 TRILHA SONORA ORIGINAL | SOUNDTRACK: JULIO STABELINI
 EMPRESA PRODUTORA | PRODUCTION COMPANY: DESTERRO
 FILMES, BARCABOGANTE
 CONTATO | CONTACT: FILMESDESTERRO@GMAIL.COM

César, internado involuntariamente em uma instituição psiquiátrica, procura uma saída. Em meio a lembranças reprimidas e visões oníricas, busca na memória o homem que amava, como um porto seguro em meio ao sofrimento dos dias que se esvaem.

César, involuntarily confined to a psychiatric institution, seeks a way out. Amid repressed memories and oneiric visions, he searches for the memory of the man he loved, a safe haven amid the suffering of passing days.



DEBUTANTES - E OS MOMENTOS ANTES, TIW?!

DEBUTANTES - AND THE MOMENTS
BEFORE, BRO?!

BRASIL, SÃO PAULO, 2025, 12'

DIREÇÃO | DIRECTOR: DELEY IFC
 ROTEIRO | SCRIPT: DELEY IFC
 PRODUÇÃO | PRODUCTION: STEPHANY ALVES, MAYARA CARVALHO, MARIANA TOMÉ
 ANIMAÇÃO | ANIMATION: BRUNO CARVALHO, FLORA FOUREAUX DREER, JOSÉ VANILDO - JNIM, LUAN HILTON, DELEY, ALLAN MATIAS
 FOTOGRAFIA | CINEMATOGRAPHY: DELEY IFC, ALLAN MATIAS
 MONTAGEM | EDITING: DELEY IFC
 ARTE E FIGURINO | ART AND COSTUME DESIGN: NEGO JAMES, LEONARDO ARAÚJO, BRUNO GONDIM LUNA, ANDÉ
 SOM | SOUND: MSOR, ISRAEL VIEIRA, VINICIUS PEREIRA, LUIZ LAMUSSI
 TRILHA SONORA ORIGINAL | SOUNDTRACK: MSOR, BADAION
 ELENCO PRINCIPAL | MAIN CAST: KLEBER BRIANEZ, FILIPE PEIXOTO PAULINO, LUCAS ROBERTO DA COSTA MARCELINO, MARCELA NOGUEIRA DOS REIS
 EMPRESA PRODUTORA | PRODUCTION COMPANY: MANDABUSCA PRODUÇÕES
 CONTATO | CONTACT: MANDABUSCA.PRODUcoes@GMAIL.COM

Dimenó e Tite, dois jovens do Jardim Fontalis, buscam por um futuro além do crime e da sobrevivência. Entre as urgências do hoje e as incertezas do amanhã, eles descobrem que crescer na quebrada é um ato de resistência.

Dimenó e Tite, two young man from Jardim Fontalis, seek a future beyond crime and survival. Between the urgencies of the present and the uncertainties of tomorrow, they discover that growing up in the hood is an act of resistance.



GEIST: 1922

GEIST: 1922

BRASIL, SÃO PAULO 2026, 10'

DIREÇÃO | DIRECTOR: KAPEL FURMAN
ROTEIRO | SCRIPT: KAPEL FURMAN
PRODUÇÃO | PRODUCTION: KAPEL FURMAN
ANIMAÇÃO | ANIMATION: KAPEL FURMAN
FOTOGRAFIA | CINEMATOGRAPHY: ANDRÉ SIGWALT
MONTAGEM | EDITING: ANDRÉ Z. PAGNOSSIM
ARTE E FIGURINO | ART AND COSTUME DESIGN: KAPEL FURMAN
SOM | SOUND: ARIEL HENRIQUE; MÔNADA
TRILHA SONORA ORIGINAL | SOUNDTRACK: ANDRÉ Z. PAGNOSSIM
ELENCO PRINCIPAL | MAIN CAST: CLARISSA KISTE, DANE TARANHA, EDUARDO SEMERJIAN, MUNIR KANAAN
EMPRESA PRODUTORA | PRODUCTION COMPANY: INFRAVERMELHO FILMES
CONTATO | CONTACT: KAPEL.INFRAVERMELHO@GMAIL.COM

20 de fevereiro de 1909: Marinetti publica o *Manifesto Futurista*.
3 de janeiro de 1922: O cientista Friedmann teoriza o Big Bang e a bomba atômica.
5 de janeiro de 1922: O cientista e sua invenção são sequestrados.
13 de fevereiro de 1922: Começa a Semana de Arte Moderna. Um provérbio diz que toda história tem três lados, o do vencedor, o de quem perdeu e o verdadeiro. Geist: 1922 é o quarto lado, aquele cujos fatos bizarros poucos conhecem.
February 20, 1909: Marinetti publishes The *Futurist Manifesto*.
January 3, 1922: The scientist Friedmann theorizes the Big Bang and the atomic bomb.
January 5, 1922: The scientist and his invention are kidnapped.
February 13, 1922: The Modern Art Week begins.
A proverb says that all stories have three sides: the winner's, the loser's, and the true one. Geist: 1922 is the fourth side, the one whose bizarre facts are known only to a few.



MARIMBÃ

ESTÁ ACONTECENDO

MARIMBÃ IS HAPPENING

BRASIL, CEARÁ, 2026, 13'

DIREÇÃO | DIRECTOR: MARYN MARYNHO
ROTEIRO | SCRIPT: CURIMATÃ, LUI FONTENELE, LUX FARR, MARYN MARYNHO
PRODUÇÃO | PRODUCTION: BRUNO LOBO LA LOBA
ANIMAÇÃO | ANIMATION: GABRIELLE NEARA, LAILA BORGES, LUX FARR, LUI FONTENELE, MARYN MARYNHO, RAPHA LIMA
FOTOGRAFIA | CINEMATOGRAPHY: SUNNY MAIA
MONTAGEM | EDITING: NICO DA COSTA
ARTE E FIGURINO | ART AND COSTUME DESIGN: LUI FONTENELE
SOM | SOUND: MIKE DUTRA
TRILHA SONORA ORIGINAL | SOUNDTRACK: MARYN MARYNHO, MIKE DUTRA
ELENCO PRINCIPAL | MAIN CAST: ABEJU ARA, CANDOMBÁ, YVY ALVES, LUI FONTENELE, IZZI VITÓRIO, SOUMA
EMPRESA PRODUTORA | PRODUCTION COMPANY: ENCANTE TERRITÓRIO CRIATIVO
CONTATO | CONTACT: MARIMBACURTA@GMAIL.COM

O pensamento de Marimbã percorre diversos sonhos através das águas, tecendo relações de afeto com corpos dissidentes, em um vislumbre de futuro possível. Transparentalidade, rede de apoio, infância, envelhecimento, espiritualidade... como nós, pessoas trans, imaginamos estar daqui 20, 40, 60 anos?
Marimbã's thoughts travel through various dreams across the waters, weaving relationships of affection with dissident bodies, offering a glimpse of a possible future. Transparencity, support networks, childhood, aging, spirituality... How do we, as trans people, imagine ourselves 20, 40, 60 years from now?



VENEZIA DIORAMA

VENICE DIORAMA

VENEZA DIORAMA

BÉLGICA, 2026, 7'

DIREÇÃO | DIRECTOR: NICOLAS PIRET

ROTEIRO | SCRIPT: NICOLAS PIRET

PRODUÇÃO | PRODUCTION: DAVID GRANÇON

ANIMAÇÃO | ANIMATION: NICOLAS PIRET

MONTAGEM | EDITING: NICOLAS PIRET

SOM | SOUND: THOMÉ DUBAUX

TRILHA SONORA ORIGINAL | SOUNDTRACK:

EMPRESA PRODUTORA | PRODUCTION COMPANY: TAKE FIVE

CONTATO | CONTACT: FESTIVALS@MANIFEST.PICTURES

Por meio de uma série de ilustrações animadas que retratam uma Veneza em decadência, o filme se desenrola como um conjunto de cartões-postais, capturando os últimos momentos de fragilidade da cidade mítica. Ao combinar imagens de arquivo com observações contemporâneas e tendo como fio condutor a história do desabamento do Campanário de São Marcos, em 1902, *Veneza Diorama* nos convida a refletir sobre uma cidade que se deteriora lentamente, mas permanece suspensa no tempo.

Through a series of animated art boards depicting a decaying Venice, the film unfolds like a set of postcards, capturing the mythical city's final moments of fragility. Blending archival footage with contemporary observations, and anchored by the story of the 1902 collapse of St Mark's Campanile, *Venezia Diorama* invites us to reflect on a city slowly eroding, yet suspended in time.

DIITA

MAL

MALD

TA

SESSÃO MALDITA

DIITA

60/1

MIDNIGHT SECTION

MALDITA MIDNIGHT SECTION
MAL 79' 16 ANOS 31/10 23H
<p>Pedra-mar (Tide-stone), de Janaína Lacerda Brasil, 2026, 12'</p> <p>Dammen, de Grégoire Graesslin França, 2025, 15'</p> <p>Limbo, de Sérgio Santos Barroso Brasil, 2026, 17'</p> <p>Mercado Central (Central Market), de Tássia Dhur Brasil, 2026, 16'</p> <p>Año de casados (A year of marriage, Um ano de casados), de Pablo Camargo López México, 2025, 19'</p>



AÑO DE CASADOS

A YEAR OF MARRIAGE

UM ANO DE CASADOS

MÉXICO, 2025, 19'

DIREÇÃO | DIRECTOR: PABLO CAMARGO LÓPEZ
ROTEIRO | SCRIPT: PABLO CAMARGO LÓPEZ
PRODUÇÃO | PRODUCTION: IRVING SERRANO
FOTOGRAFIA | CINEMATOGRAPHY: AARÓN GALÁN
MONTAGEM | EDITING: PABLO CAMARGO LÓPEZ
ARTE E FIGURINO | ART AND COSTUME DESIGN: PERSEO GÁLVEZ, LESLY BERSABEE
SOM | SOUND: ANA SOFÍA VÁSQUEZ, LUIS EDUARDO FARJEAT
ELENCO PRINCIPAL | MAIN CAST: ANA GUZMÁN QUINTERO, ANDRÉS DELGADO, MÓNICA DIONNE
EMPRESA PRODUTORA | PRODUCTION COMPANY: CENTRO DE CAPACITACIÓN CINEMATOGRAFICA, A.C.
CONTATO | CONTACT: DIVULGACION@ELCCC.COM.MX

Um jovem casal recebe uma criatura como presente de casamento. Será que eles serão capazes de cuidar dela por um ano para proteger seu casamento?

A young couple receives a creature as a wedding gift. Will they be able to take care of it for a year to safeguard their marriage?



DAMMEN

DAMMEN

FRANÇA, 2025, 15'

DIREÇÃO | DIRECTOR: GRÉGOIRE GRAESSLIN
ROTEIRO | SCRIPT: MAË VARELA DE SEIJAS
PRODUÇÃO | PRODUCTION: LAURINE PELASSY
FOTOGRAFIA | CINEMATOGRAPHY: AURÉLIEN PY
MONTAGEM | EDITING: GIULIA RODINÒ
SOM | SOUND: VIVIEN ROCHE
TRILHA SONORA ORIGINAL | SOUNDTRACK: OLAF HUND
ELENCO PRINCIPAL | MAIN CAST: LIV HENNEQUIER, CLARA BRETHEAU
EMPRESA PRODUTORA | PRODUCTION COMPANY: LES FILMS DE LA CAPITAINE
CONTATO | CONTACT: FESTIVALS@MANIFEST.PICTURES

Duas jovens desfrutam da natureza selvagem ao redor de um lago isolado. É um dia ensolarado.

Two young women are enjoying the wild surroundings of an isolated lake. It's a sunny day.



LIMBO

LIMBO

BRASIL, MARANHÃO 2026, 17'

DIREÇÃO | DIRECTOR: SÉRGIO SANTOS BARROSO
ROTEIRO | SCRIPT: SÉRGIO SANTOS BARROSO
PRODUÇÃO | PRODUCTION: FERNANDO RALFER, SÉRGIO SANTOS BARROSO
FOTOGRAFIA | CINEMATOGRAPHY: FERNANDO RALFER, JEFHERSON MAICZAK
MONTAGEM | EDITING: LUCAS SÁ
ARTE E FIGURINO | ART AND COSTUME DESIGN: ANTONIA SILVÂNIA
SOM | SOUND: NANASHARA SCARAVELLI, RUBEM RODRIGUES
ELENCO PRINCIPAL | MAIN CAST: ANALU MUNIZ, VANESSA VIEIRA, ALEXIA
VERBÊNIA, DIDI PRAES, GONZO SADE
CONTATO | CONTACT: SERGESBAR@GMAIL.COM

Para aliviar as tensões da vida urbana, três amigas decidem acampar em uma isolada região rural. Recebidas por enigmáticos administradores, acreditam ter encontrado o refúgio perfeito. Mas, conforme o fim de semana avança, acontecimentos perturbadores transformam a experiência. Aos poucos, elas percebem que há algo errado naquele lugar e que algumas fronteiras são mais fáceis de atravessar do que de retornar.

To relieve the tensions of urban life, three girlfriends decide to go camping in an isolated rural area. Welcomed by enigmatic administrators, they believe they've found the perfect refuge. However, as the weekend goes by, disturbing events begin to transform the experience. Slowly, they realize there's something wrong with that place and that some boundaries are easier to cross than to come back from.



MERCADO CENTRAL

CENTRAL MARKET

BRASIL, MARANHÃO, 2026, 17'

DIREÇÃO | DIRECTOR: TÁSSIA DHUR
ROTEIRO | SCRIPT: TÁSSIA DHUR
PRODUÇÃO | PRODUCTION: TÁSSIA DHUR, HELEN MARIA
FOTOGRAFIA | CINEMATOGRAPHY: DANILO ROSA
MONTAGEM | EDITING: LUCAS SÁ
ARTE E FIGURINO | ART AND COSTUME DESIGN: NEILA ALBERTINA
SOM | SOUND: GABRIEL PORTELA
TRILHA SONORA ORIGINAL | SOUNDTRACK: RODGER E TETI - BECO DA NOITE
ELENCO PRINCIPAL | MAIN CAST: TÁSSIA DHUR, LAUANDE AIRES, QUIMERA,
RENATA FIGUEIREDO E ANTONIO GARCIA. ELENCO DE APOIO: MURILO SANTOS,
NEBRASKA, LÚCIA REIS, ANDRESSA SODRÉ, DANDARA FERREIRA
EMPRESA PRODUTORA | PRODUCTION COMPANY: JAGUATIRICA FILMES
CONTATO | CONTACT:CONTATOTASSIADHUR@GMAIL.COM

Em um cenário insalubre de um mercado no centro da cidade, pessoas estão desaparecendo sem deixar rastros. Um clima de mistério ronda o Mercado Central, até ser revelado o real motivo dos acontecimentos.

In the unsanitary setting of a market in the city's downtown, people are disappearing without leaving traces. A mysterious atmosphere surrounds the Central Market, until the real reason behind these events is revealed.



PEDRA-MAR TIDE-STONE

BRASIL, PARAÍBA, 2026, 12'

DIREÇÃO | DIRECTOR: JANAÍNA LACERDA
ROTEIRO | SCRIPT: JANAÍNA LACERDA
PRODUÇÃO | PRODUCTION: PEREGRINA FILMES
FOTOGRAFIA | CINEMATOGRAPHY: BRENO CÉSAR
MONTAGEM | EDITING: PEDRO QUEIROZ
ARTE E FIGURINO | ART AND COSTUME DESIGN: LUCAS MENDES
SOM | SOUND: DANIEL MORAES (JACK)
TRILHA SONORA ORIGINAL | SOUNDTRACK: VICTOR RAMALHO
ELENCO PRINCIPAL | MAIN CAST: AURORA JAMELO, ZEZITA MATOS,
ANA MARINHO
EMPRESA PRODUTORA | PRODUCTION COMPANY: PEREGRINA FILMES
CONTATO | CONTACT: LACERDAJANIS@GMAIL.COM

Cada ser sonha à sua maneira.

Every being has its own way of dreaming.

COOR

COOR

CINA

MOSTRA ESPECIAL CORCINA

CINA

115

CORCINA

FORJANDO AUTONOMIA: A CORCINA E O ESTADO DAS COISAS⁰¹

LUCAS PARENTE

O cinema brasileiro dos anos 1970 foi marcado pela expansão de formas alternativas de realização e exibição. Através da exploração de formatos menores, mais próximos à vida, como o curta-metragem em Super-8 e 16mm, desenvolveu-se um cinema autônomo, vinculado à estética da crônica.

Caracterizada pela ausência de hierarquia entre bitolas e durações, a Jornada de Cinema da Bahia tornou-se um dos principais pontos de encontro da nova geração de cineastas. Nesse cenário, nasceu a Associação Brasileira

01 Este texto resulta de uma pesquisa independente – sem vínculo institucional ou aporte financeiro – realizada em arquivos (Cinemateca do MAM, do CTAV e do Arquivo Nacional) e em encontros com cineastas entre 2018 e os dias de hoje. Agradeço aos preservadores das três instituições, especialmente Fabio Vellozo, Hernani Heffner, Rosângela Sodré e Aline Camargo Torres, pela paciência e solicitude diante da montanha de pedidos e perguntas. Agradeço também aos cineastas da CORCINA que me receberam e compartilharam dados, lembranças e visões, especialmente José Carlos Asbeg, Pompeu Aguiar, José Inácio Parente, André Parente, André Lázaro e Maria Luiza d’Aboim. Por fim, registro que este texto seria impossível sem a colaboração de Lúcio Aguiar e Roberto Moura, que me prestaram informações inestimáveis e a quem agradeço especialmente.

de Documentaristas (ABD), entidade dedicada à defesa dos interesses dos profissionais do curta-metragem, e a noção de “curta-metragismo”, movimento em defesa da distribuição e exibição do curta nacional.

Ao pressionar a Embrafilme, a ABD conquistou a promulgação da Lei do Curta – artigo 13 da Lei Federal nº 6.281, de 9 de dezembro de 1975 –, que tornava obrigatória a exibição de um curta brasileiro antes de cada longa estrangeiro. Em 1977, uma resolução do Concine condiciona a exibição do curta à emissão do Certificado de Produto Brasileiro (CPB), criado na ocasião. A mesma resolução limita a cinco o número de filmes inscritos por produtora e garante ao curta 5% da bilheteria⁰².

Ao entrar em vigor, a lei inaugura um gigante mercado de curtas-metragens, provocando um surto muito peculiar na história do cinema brasileiro, marcado pela difusão de um formato específico – curtas em 35mm, de seis a 14 minutos⁰³ –, atrelado a um mecanismo de exibição compulsória, regulado pelo Concine e mediado pela Embrafilme.

Como, em maioria, os curta-metragistas não tinham empresa, precisavam recorrer a terceiros, que embolsavam parte dos 5%

02 “Em junho de 1982, o teto limite [da bilheteria do] curta aproximava-se de 3 milhões de cruzeiros, quase três vezes o preço de produção de um filme a cores de dez minutos de duração, com orçamento modesto.” Ver a introdução ao dossiê “Curta-Metragem” da revista *Filme Cultura*, n. 41-42, 1983.

03 Segundo a lei, o curta devia ter mais de 5 e menos de 30 minutos. “Quando saiu a primeira Resolução do Concine, existiam médias aprovados, mas, pelo tamanho, nenhum exibidor os marcava. Como os exibidores dobravam trailers, cinejornais e propagandas, deixando o curta para o final, antes do longa, ter um curta de mais de 10 minutos virava uma roubada. Em dois anos, os curtas com mais de 15 minutos deixaram de tirar CPB.” Depoimento de Lúcio Aguiar colhido pelo autor.

da bilheteria. Para resolver o problema, a ABD discutiu dois caminhos: pressionar pela inscrição via pessoa física ou criar uma cooperativa que representasse os cineastas sem produtora. Venceu a segunda proposta, nascendo a Cooperativa dos Realizadores Cinematográficos Autônomos (CORCINA).

Registrada no INCRA em 1978 por dez cineastas fundadores⁰⁴, a cooperativa nasceu com 32 cooperados e, dois anos depois, somava 45 realizadores⁰⁵. Cobrava-se uma taxa mensal e 10% da renda de cada curta ia para as despesas administrativas. Entre 1978 e 1983 a CORCINA produziu mais de 60 curtas, distribuindo cerca de 100 através da Lei do Curta⁰⁶. Além dos filmes destinados à Lei do Curta, a CORCINA organizou

04 Segundo documento confidencial do Serviço Nacional de Informações (SNI) intitulado "Instituto Brasileiro Brasil-África (ICBA)" (vigilância de Elmar Soares), a CORCINA foi registrada no INCRA, instituto então responsável pelo registro de Cooperativas, com os nomes de Sérgio Santos, Rubem Corveto, Pompeu Aguiar, Maria Luiza d'Aboim, Silvío Da-Rin, Lúcio Aguiar, Dileny Campos, Joatan Vilela Berbel, Sandra Werneck e Francisco Regis Monteiro. Ver "As mulheres da CORCINA: a trajetória de filmes esquecidos produzidos na ditadura militar", de Patrícia Machado, Camila Lamha e Maria Rita Nepomuceno, na *Revista Interações Sociais - REIS*, v. 8, n. 2, jul.-dez. 2024, pp. 33-52, Rio Grande, RS.

05 Ver o texto de Lúcio Aguiar "CORCINA apresenta" publicado no catálogo do Dobra - Festival Internacional de Cinema Experimental, em 2018. Ver também "CORCINA - a cooperativa do curta", de Lilian Newlands (*Filme Cultura*, n. 34, 1980).

06 É difícil precisar o número exato de curtas produzidos pela CORCINA. Consideramos aqui os realizados pelos membros mais ativos da cooperativa e os filmes que exibem a cartela "CORCINA Apresenta".

mostras⁰⁷ e levou obras a diversos festivais⁰⁸.

Mas muito mais do que uma distribuidora, a CORCINA era um núcleo de criação, produção e troca de conhecimentos. As reuniões aconteciam num escritório cedido por Jorge Abranches, no apartamento 416 do icônico edifício da rua Siqueira Campos 143, em Copacabana. Havia uma expectativa em torno da CORCINA: ali se preparava o cinema dos anos 1980, a partir do afloramento de dez anos de experiência do cinema alternativo. Síntese do movimento curtagemista, a cooperativa não encontrava sua razão de ser em uma proposta estética, mas em uma luta político-econômica. Seu motor funcionava a partir da tensão entre os curtagemistas e os lobbies das distribuidoras internacionais e dos exibidores nacionais, já que a Lei do Curta abriu uma fenda improvável entre esses mundos.

A despeito de generalizações inevitáveis, podemos esboçar uma taxonomia dos núcleos de afinidade eletiva existentes na CORCINA. Havia os cineastas mais engajados, voltados para a questão da anistia e da abertura política, como José Carlos Asbeg (*Alegria de papel*, 1979), Rubem Corveto (*Lá dentro, lá fora*, 1981) e Silvío Da-Rin (*Fênix*, 1980). Os cineastas de

07 A CORCINA organizou mostras no Festival de Brasília (1979), no Cine Ricamar em Copacabana (1979), no Cinema III na Tijuca (1979), no SESC de Niterói (1979), no Cinéma Le Denfert em Paris (1981), no Institute of Contemporary Arts (ICA) em Londres (1981) e no teatro A Barraca em Lisboa (1981), entre outros.

08 Filmes da CORCINA estiveram presentes em mostras competitivas do Festival de Gramado (1980), do Dok Leipzig (1980) e do Festival de Berlim (1980), entre muitos outros. Diversos filmes foram premiados. *Balas e Bolas* recebeu o prêmio de melhor curta no Festival de Gramado de 1980. A *Trama da rede* conquistou três prêmios no Festival de Brasília de 1980 (Melhor filme, Melhor diretor e Melhor montagem).

filmes-manifesto, apostando em uma revolução de delírio continuado, como Sérgio Péo (*Cinemação Curtametralha*, 1978) e Paulo Veríssimo (*Bahira, o grande burlão*, 1979). O núcleo da FACHA, com José Joffily (*Alô, teteia!*, 1978), Jorge Abranches (*Na realidade...*, 1979), Mariza Leão (*Circos e sonhos*, 1978) e Sérgio Rezende (*P.S. TE AMO*, 1977), que miravam em curtas de ficção de maior apelo comercial. Os que se dedicavam a ficções mais experimentais sobre a alienação psicológica, como Pompeu Aguiar (*Observatório*, 1982), ou a alienação econômica, como Lúcio Aguiar (*A venda*, 1978), que curtia fazer filmes em um dia. Cineastas de mirada etnográfica, como Edilson Plá (*Jongo*, 1979) e José Inácio Parente (*A trama da rede*, 1980). Havia ainda as cineastas feministas, como Maria Luiza d'Aboim (*Creche-Lar*, 1978) e Leilany Fernandes (*Tempo Quente*, 1980), que realizaram curtas sobre o trabalho do cuidado. E os mais ligados à arte contemporânea, com filmes de caráter conceitual, como Lygia Pape (*Catiti-Catiti*, 1978), Wilson Coutinho (*Cildo Meireles*, 1979), Arthur Omar (*Vocês*, 1979) e André Parente (*Curto circuito*, 1979). Muitos, oriundos de grupos diferentes, lançaram-se nas ruas do Rio, plasmando uma antropologia poética da cidade, como José Joffily (*Copa Mixta*, 1979), Sandra Werneck (*Ritos de passagem*, 1980) e Roberto Moura (*Angela Noite*, 1980).

Mas os grupos eram permeáveis, sobretudo na hora de produzir⁹⁹. Alguém chegava à cooperativa, narrava uma ideia, e o pessoal era tomado pela emoção da proposta, dando sugestões, imaginando modos de produção. As funções eram distribuídas e os grupos se formavam segundo as necessidades.

⁹⁹ Ver o relato de Sérgio Péo na reportagem "CORCINA – a cooperativa do curta" de Lilian Newlands, *Filme Cultura*, n. 34, 1980.

Surgiam casos curiosos de trânsito entre os grupos: Arthur Omar fazia a trilha sonora de um filme narrativo; Lúcio Aguiar fotografava um filme-manifesto; Jorge Abranches tornava-se assistente de um curta experimental.

Além disso, havia uma contínua troca de conhecimentos. Abranches, por exemplo, decidiu trabalhar com captação sonora e, após aprender com Da-Rin, tornou-se técnico de som dos filmes de Joffily. Promoviam-se discussões coletivas para decidir os rumos de um filme, como no caso de *A trama da rede*, cuja montagem foi inteiramente debatida em grupo, reunido para assistir aos copios em 16mm. E assim se davam os rituais: reuniões semanais segundo uma lógica de aparelho político, reuniões informais às segundas para projeção de filmes dos cooperados, assembleias convocadas na Gazeta de Notícias, manifestos semanais para alinhar as ideias.

Durante a presidência de Sérgio Péo, a cooperativa tinha por estratégia forjar autonomia, focando em três objetivos. Primeiro, buscar a aquisição de equipamentos (câmeras e moviola) com apoio da Embrafilme – fosse por meio de verba ou de doação de equipamentos subutilizados –, tornando os curta-metragistas da CORCINA independentes de editais. Segundo, criar um sistema de distribuição e exibição em conjuntos habitacionais: a CORCINA propôs à Companhia de Habitação Popular (COHAB), órgão vinculado ao Banco Nacional de Habitação (BNH), a obrigatoriedade de construir pequenas salas equipadas com projetor de 16mm, onde se organizariam exibições a preços módicos, rompendo a dependência do circuito exibidor. Em terceiro lugar, pressionar o Concine a criar uma legislação que taxasse os filmes estrangeiros, quebrando a remessa de lucros e gerando nova receita para o cinema brasileiro.

A estratégia objetivava “desengarrar os caminhos do cinema”¹⁰, quando a produção de curtas era muito maior do que o circuito exibidor conseguia absorver. Mas, sobretudo, a ideia era romper com a dependência do Estado, pois não bastava fazer filmes de qualidade a baixo custo: era preciso independizar-se dos editais e da Lei do Curta, obtendo equipamentos e forjando um mercado alternativo, voltado à formação de público fora do circuito oficial.

Mas a Embrafilme boicotou. Não forneceu os equipamentos nem financiou a CORCINA; não assinou o projeto da COHAB, embora aprovado pelo BNH; e seguidamente atrasaria os repasses da bilheteria dos cinemas, muitas vezes com a desculpa do processamento de dados e do recebimento dos borderôs. A demora impedia novas filmagens ou obrigava os cineastas a filmar às próprias custas, à espera de reembolso. Diante disso, alguns realizadores passaram a acertar diretamente com os exibidores: cediam-lhes os futuros 5% em troca de receber antecipadamente um valor menor¹¹. Assim, podiam financiar o próximo filme – mas quebravam as pernas do curta-metragismo.

10 As estratégias da CORCINA aparecem em várias matérias da época. Entre elas, “CORCINA: alternativa para o circuito de exibição”, de Maria Carolina Falcone (*Tribuna da Imprensa*, 29 de junho de 1979), com precioso depoimento de Emiliano Ribeiro; “CORCINA – Uma cooperativa que nasceu para mostrar que os novos estão aí”, de Sérgio Bazi (*Correio Braziliense*, 25 de setembro de 1979); “Cooperativa sai em defesa dos novos cineastas” (*O Estado de São Paulo*, 27 de setembro de 1979). As duas frentes de exibição – o mercado compulsório e as exibições alternativas – são discutidas em “CORCINA – a cooperativa do curta”, de Lilian Newlands (*Filme Cultura*, n. 34, 1980).

11 “Na verdade, alguns acabaram seguindo um procedimento usual para a exibição do conteúdo, que era vender o curta ao exibidor por um valor inferior à renda do produtor (da renda do curta, 2% eram do produtor, 2% do distribuidor e 1% do exibidor)”. Lúcio Aguiar em depoimento telefônico.

Em resposta, em agosto de 1979, os integrantes da CORCINA convocaram uma manifestação na Cinelândia para denunciar a falta de repasse. Lançando o lema “cinemas fechados, filmes na praça”, exibiram filmes em 16mm numa tela armada em frente ao Amarelinho. A manifestação aparece em *Cinemas fechados* (Sérgio Péo, 1980), filme-panfleto exibido pela Lei do Curta.

Mas em um país de elite entreguista, onde a farsa vem sempre antes da tragédia, a criatividade dos boicotes vai muito longe. Os distribuidores norte-americanos, representados por Jack Valenti, eram contra a reserva de mercado em geral e contra a Lei do Curta em particular. Alegaram que o governo dos EUA taxaria a indústria brasileira de calçados caso as cotas de tela continuassem avançando. Já os exibidores sabotaram a lei por dentro. Primeiro, os “5% [da bilheteria] foram vistos pelos distribuidores e exibidores como uma forma de abrir a caixa-preta do faturamento dos cinemas. Por uma regra de três, seria descoberta a renda real das salas de exibição. Isso provocou um movimento de mandados de segurança para impedir a aplicação da Lei do Curta, o que retardou em quase seis meses o efetivo início de sua exibição – tempo que permitiu aos exibidores comprar conteúdo para a programação”¹².

Quando da aplicação da lei, os exibidores realizaram boicotes programando os curtas antes de longas de índole inteiramente diversa – um filme político antes de um erótico, um documentário feminista antes de um filme de

12 Depoimento de Lúcio Aguiar por telefone.

kung fu –, gerando justaposições absurdas¹³. Depois, criaram empresas produtoras e fizeram curtas propositalmente ruins – os chamados filmes-bomba, que mostravam pombos voando na Cinelândia, cavalos-marinheiros pinotando em um aquário... –, para abocanhar os 5% da bilheteria e lançar os espectadores contra os curtas brasileiros. Tudo isso para um espectador exausto, pois antes do curta já assistira a trailers, propagandas e cinejornais. Com o passar dos anos, os curtas já quase não eram exibidos; ou eram projetados com as luzes acesas, empurrados para depois dos longas.

Fato é que a CORCINA não atingiu a autonomia tão buscada. Desgastado, Sérgio Péo deixou a presidência da cooperativa. Em seu lugar entraram José Joffily, depois Sérgio Rezende, Joatan Vilela Berbel e, por fim, Lúcio Aguiar. Cada vez mais dependente da Lei do Curta, a CORCINA perdeu de vista a autonomia dos modos

13 Vasculhando os jornais da época, é possível ver quais filmes eram exibidos enquanto “complementos” aos longas: *Copa Mixta* (José Joffily, 1979) passou antes de *Testa de Ferro Por Acaso* (Martin Ritt, 1976); *Cinemação Curtametralha* (Sérgio Péo, 1978) antes de *A Expedição dos Dragões Condenados* (Robert Clouse, 1973); *Antropofagia* (Paulo Veríssimo, 1979) antes de *A Cavalcada de Proscritos* (Walter Hill, 1980); *Na Realidade...* (Jorge Abranches, 1980) antes de *Una Cavalla Tutta Nuda* (Franco Rossetti, 1972); *Lá Dentro, Lá Fora* (José Carlos Asbeg e Rubem Corveto, 1981) antes de *Império dos Sentidos* (Nagisa Oshima, 1976); e *Os Sonacirema* (André Parente, 1980) antes de *Em Nome do Papa Rei* (Luigi Magni, 1977).

Uma justaposição tão esquizofrênica de filmes não deixa de evocar a montagem surrealista e a máxima de Lautréamont: “belo como o encontro fortuito, sobre uma mesa de dissecação, de uma máquina de costura e um guarda-chuva”. Quanto a *Os Sonacirema*, há relatos de que, em uma das sessões (antes de *Gritos e Susurros*, de Ingmar Bergman, 1972), o público quebrou as cadeiras do cinema. Lembrando que trata-se de um filme sem imagem, feito de fotogramas brancos e pretos, de modo que a plateia, achando que o projetor estava quebrado e que o projetorista havia abandonado a sala, reagiu com revolta.

alternativos de exibição e acabou engessada¹⁴. Sérgio Rezende realizou *Até a última gota* (1980), longa em 16mm sobre o comércio de sangue no país. Frederico Confalonieri preparava um longa, mas Carlos Augusto Calil, então presidente da Embrafilme, o convenceu a manter *Fala Mangueira!* (1983) no formato de média-metragem. Paulo Veríssimo realizou *Exu Piá* (1986), longa versão alucinada de *Macunaíma*, que selou a falência da cooperativa. Em 16 de março de 1990, Fernando Collor de Mello extinguiu a Embrafilme, enterrando com ela a Lei do Curta – que, no entanto, nunca foi oficialmente revogada.

Apesar de atrelada a uma lei não mais aplicada, a trajetória da CORCINA ajuda a pensar alguns atavismos do atual cinema brasileiro “independente” – na prática, profundamente dependente de editais de produção e distribuição, com exibição restrita

14 Ver *Filme Cultura*, n. 41-42, 1983, cujo dossiê sobre o curta-metragem traz uma conversa gravada entre os corcineiros Joatan Vilela Berbel, Frederico Confalonieri, Lúcio Aguiar, Leilany Fernandes, Pompeu Aguiar e Sílvio Da-Rin. Nela, Lúcio Aguiar aponta para o distanciamento da CORCINA em relação ao circuito alternativo. Tal distanciamento não deixa de se relacionar com uma mudança estética trazida pela difusão de curtas no circuito exibidor. Ver “O curta-metragem já é nosso?” (*Filme Cultura*, n. 35-36, 1980), onde Daniel Caetano observa a reação dos espectadores diante dos curtas e defende que, ao entrar no circuito oficial, o curta deve repensar sua relação com o público. Por trás dessa ideia, há a da profissionalização do curta. É o que indica Paulo Veríssimo no artigo “CORCINA – Uma cooperativa que nasceu para mostrar que os novos estão aí” (*Correio Braziliense*, 25 de setembro de 1979), para quem “o amadorismo no curta-metragem é hoje uma coisa sepultada”. Segundo ele, assistia-se então à eclosão do ensaísmo e da ficção no curta, tendência que superava a produção mais didática. O desejo da CORCINA parece ter sido criar uma interseção entre duas forças: “voar com os pés no chão”, nos dizeres de Joffily. Defender a diferença sem perder de vista o público e a economia política do curta. Um equilíbrio frágil, que talvez estivesse se rompendo?

a festivais e a poucos cineclubes. A CORCINA mostra que é possível criar núcleos de produção e distribuição sem fazer da unidade estética uma exigência, com o objetivo de forjar autonomia através da criação de novos circuitos de exibição e da ruptura com o engessamento cognitivo proporcionado pela dependência da lógica dos editais. Mas revela também o custo da tentativa num país em que a relação entre Estado e cultura é das mais complexas – para não dizer das mais sádicas. Hoje, luta-se por cotas de tela e pela regulamentação dos serviços de *streaming*. Falta-nos, porém, um pensamento autônomo que nos liberte da dependência do Estado, do isolamento do mercado, da captura pela exigência de comunicação, abrindo caminho para novos modos de produção e difusão de curtas-metragens.

A primeira retrospectiva dedicada à CORCINA foi realizada em 2018, durante o Festival Dobra, na Cinemateca do MAM/RJ, quando se comemoraram os 40 anos da cooperativa. O evento reuniu oito realizadores ligados à CORCINA e exibiu filmes que, em sua maioria, não eram projetados há quatro décadas. No ano seguinte, a mostra *CORCINA Apresenta* foi realizada na Cinemateca Capitólio, em Porto Alegre. A partir dessas duas mostras, foram mapeados cerca de 64 curtas-metragens produzidos pela cooperativa. Do total, 38 cópias foram localizadas: 24 em película exibível ou escaneável; 25 oriundas de telecinagens antigas (U-matic, Betacam, Beta SP, VHS, Mini-DV), das quais 15 só sobrevivem em tais formatos. 11 foram digitalizadas em

alta definição¹⁵. Outros 16 filmes não foram localizados ou possuem cópias e negativos em estado avançado de deterioração.

Propomos agora, no FestCurtasBH, a terceira mostra da CORCINA, composta por três sessões, incluindo dois filmes não exibidos anteriormente (*Na realidade...* e *Tempo Quente*). A primeira sessão, *Aparelhos de Controle*, reúne filmes que encenam a paranoia dos anos de chumbo em estruturas especulares, com *loops* em circuitos fechados. Em *Os Sonacirema* (1978), é o espectador quem se torna objeto do filme sem imagens. Em *Era uma vez* (1979) tipos sociais brasileiros são retratados como produtos da indústria cultural, que uma mão de luva negra se encarrega de destruir. Em *Na realidade...*, a personagem vive num encadeamento de pesadelos em que pode, a qualquer instante, ser levada pelo DOPS. Há ainda uma perseguição infinita em *Curto circuito*, uma guerrilha estroboscópica em *Vocês* e uma caixinha de música que repete a Internacional Socialista em *Acorde maior* (1983), até ser destruída.

A segunda sessão, *Do Cinepanfleto à Cidade Corpo*, articula filmes em que performance e intervenção urbana se incorporam à forma cinematográfica. Primeiro, sob o signo do ciné-tract (o filme-panfleto), os filmes de Sérgio Péo convertem a sala de cinema em praça pública – e vice-versa –, expondo na tela os mecanismos contraditórios da produção e da exibição cinematográficas. Em seguida, temos o filme-denúncia *Balas e bolas* (1979), seguindo

15 As mostras chamaram a atenção para o estado de preservação das cópias, impulsionando novas digitalizações, como as de Roberto Moura e Pompeu Aguiar, que digitalizaram integralmente suas obras em alta definição. Com apoios diversos, conseguimos ainda digitalizar 12 curtas-metragens de maneira independente.

o depoimento de um morador do Pavãozinho sobre os preconceitos do asfalto e a invasão policial à favela. Por fim, *Copa Mixta*, *Ritos de passagem* e *Angela Noite* retratam a performatividade da fauna carioca sob o prisma de uma antropologia poética da cidade.

A terceira sessão, *Estados Alterados de Trabalho*, traz filmes sobre trabalho e alienação. Primeiro, *A trama da rede*, que acompanha a interação entre corpo, tear e fio numa fábrica caseira de redes em Fortaleza, indagando quem é o produtor e quem é o produto. Depois, dois filmes dedicados ao trabalho do cuidado desempenhado por mulheres da periferia carioca: *Tempo Quente*, que trata de sua exploração e falta de estrutura, e *Creche-Lar*, que vislumbra novas formas de organização. No cerne da sessão, temos *Alegria de papel*, em torno das esperanças e temores da abertura política. Por fim, a mostra se encerra com três sátiras do subdesenvolvimento: *Ato delituoso impune* (1981), *A venda* e *Cildo Meireles*.

FORGING AUTONOMY: CORCINA AND THE STATE OF THINGS⁰¹

LUCAS PARENTE

Brazilian cinema in the 1970s was marked by the expansion of alternative forms of filmmaking and exhibition. Through the exploration of smaller formats, closer to life, such as short films in Super-8 and 16mm, an autonomous cinema was developed, linked to the aesthetics of the chronicle.

Characterized by the absence of a hierarchy between gauges and running times, the *Jornada de Cinema da Bahia* became one of the main meeting points for a new generation of filmmakers. It was in this context that the *Associação Brasileira de Documentaristas* - ABD was founded,

⁰¹ This text is the result of independent research—without institutional affiliation or financial support—conducted in archives (the Cinemateca do MAM, CTAV, and Arquivo Nacional) and through meetings with filmmakers from 2018 to the present day. I thank the archivists and preservation staff at these three institutions, especially Fabio Vellozo, Hernani Heffner, Rosângela Sodr , and Aline Camargo Torres, for their patience and helpfulness in dealing with the mountain of requests and questions. I also thank the CORCINA filmmakers who welcomed me and shared information, memories, and perspectives, especially Jos  Carlos Asbeg, Pompeu Aguiar, Jos  In cio Parente, Andr  Parente, Andr  L zaro, and Maria Luiza Aboim. Finally, I must note that this text would have been impossible without the collaboration of L cio Aguiar and Roberto Moura, who provided me with invaluable information and to whom I am especially grateful.

an organization dedicated to defending the interests of short-film professionals, along with the notion of *curta-metragismo* (short-film culture), a movement advocating for the distribution and exhibition of Brazilian short films.

By putting pressure on Embrafilme, the ABD secured the enactment of the *Lei do Curta* (Short Film Law) – Article 13 of Federal Law No. 6,281, of December 9th, 1975 – which made it mandatory for a Brazilian short film to be screened before every foreign feature. In 1977, a resolution issued by Concine made the exhibition of a short film conditional upon the issuance of the *Certificado de Produto Brasileiro* - CPB, created on that occasion. The same resolution limited the number of films that could be registered by each production company to five and guaranteed short films 5% of the box office⁰².

When it came into force, the law inaugurated a huge short-film market, triggering a very peculiar surge in the history of Brazilian cinema, marked by the spread of a specific format – 35mm shorts, six to fourteen minutes long⁰³– tied to a mechanism of compulsory exhibition, regulated by Concine and mediated

⁰² “In June 1982, the ceiling on the short film’s box-office earnings was approaching 3 million cruzeiros, nearly three times the production cost of a ten-minute color film with a modest budget.” See the introduction to the “Short Film” dossier in *Filme Cultura*, nos. 41–42, 1983.

⁰³ According to the law, short films had to be longer than 5 minutes and shorter than 30 minutes. “When the first Concine Resolution was issued, there were medium-length films that had been approved, but because of their length, no exhibitor would schedule them. Since exhibitors would run trailers, newsreels, and advertisements back-to-back, leaving the short film for the end, just before the feature, having a short film longer than 10 minutes became a problem. Within two years, short films longer than 15 minutes were no longer obtaining CPBs.” Testimony by L cio Aguiar collected by the author.

by Embrafilme.

Since most short filmmakers did not have production companies, they had to turn to third parties, who pocketed part of the 5% of the box office. To solve the problem, the ABD discussed two possible paths: press for registration as individuals or create a cooperative to represent filmmakers without production companies. The second proposal prevailed, giving rise to the *Cooperativa dos Realizadores Cinematográficos Autônomos* - CORCINA.

Registered with INCRA in 1978 by ten founding filmmakers⁰⁴, the cooperative began with 32 members and, two years later, had 45 filmmakers⁰⁵. Members paid a monthly fee, and 10% of the revenue from each short went towards administrative expenses. Between 1978 and 1983, CORCINA produced more than 60 shorts and distributed around 100 through the *Lei do Curta*⁰⁶. In addition to the films made for the purposes of the *Lei do Curta*, CORCINA

04 According to a confidential document from the *Serviço Nacional de Informações* (SNI) entitled "Instituto Brasileiro Brasil-África (ICBA)" (surveillance of Elmar Soares), CORCINA was registered with INCRA, the institute then responsible for registering cooperatives, under the names of Sérgio Santos, Rubem Corveto, Pompeu Aguiar, Maria Luiza d'Aboim, Silvio Da-Rin, Lúcio Aguiar, Dileny Campos, Joatan Vilela Berbel, Sandra Werneck, and Francisco Regis Monteiro. See "As mulheres da CORCINA: a trajetória de filmes esquecidos produzidos na ditadura militar," by Patrícia Machado, Camila Lamha, and Maria Rita Nepomuceno, in *Revista Interações Sociais* - REIS, vol. 8, no. 2, July-December 2024, pp. 33-52, Rio Grande, RS.

05 See Lúcio Aguiar's text "CORCINA apresenta" published in the catalog of *Dobra* - Festival Internacional de Cinema Experimental in 2018. See also "CORCINA - a cooperativa do curta", by Lilian Newlands (*Filme Cultura*, no. 34, 1980).

06 It is difficult to determine the exact number of short films produced by CORCINA. Here, we consider those made by the cooperative's most active members, as well as films bearing the title card "CORCINA Apresenta."

organized screenings⁰⁷ and brought works to various festivals⁰⁸.

But CORCINA was much more than a distributor: it was a hub for creation, production, and the exchange of knowledge. Meetings took place in an office provided by Jorge Abranches, in apartment 416 of the iconic building at 143 Siqueira Campos Street in Copacabana. There were expectations surrounding CORCINA: the cinema of the 1980s was being prepared there, based on the emergence of ten years of experience in alternative cinema. A synthesis of the short-film movement, the cooperative did not find its *raison d'être* in an aesthetic proposal, but in a political and economic struggle. Its engine ran on the tension between short filmmakers and the lobbying efforts of international distributors and national exhibitors, since the Short Film Law had opened an improbable rift between these worlds.

Despite the inevitable generalizations, we can sketch a taxonomy of the elective-affinity groups that existed within CORCINA. There were the more politically engaged filmmakers, focused on the issue of amnesty and the political opening, such as José Carlos Asbeg (*Alegria de papel*, 1979), Rubem Corveto (*Lá dentro, lá fora*,

07 CORCINA organized showcases at the Festival de Brasília (1979), Cine Ricamar in Copacabana (1979), Cinema III in Tijuca (1979), SESC de Niterói (1979), Cinéma Le Denfert in Paris (1981), the Institute of Contemporary Arts (ICA) in London (1981), and the theater A Barraca in Lisbon (1981), among others.

08 CORCINA's films were featured in competitive showcases at the Festival de Gramado (1980), Dok Leipzig (1980), and the Berlin Film Festival (1980), among many others. Several films received awards. *Bullets and Balls* won the award for Best Short Film at the 1980 Festival de Gramado. "A trama na rede" won three awards at the 1980 Festival de Brasília (Best Film, Best Director, and Best Editing).

1981), and Silvio Da-Rin (*Fênix*, 1980). There were the manifesto-film filmmakers, betting on a revolution of continuous delirium, such as Sérgio Péo (*Cinemação Curtametralha*, 1978) and Paulo Veríssimo (*Bahira, o grande burlão*, 1979). There was the FACHA group, with José Joffily (*Alô, teteia!*, 1978), Jorge Abranches (*Na realidade...*, 1979), Mariza Leão (*Circos e sonhos*, 1978), and Sérgio Rezende (*P.S. TE AMO*, 1977), who aimed to make fiction shorts with greater commercial appeal. There were those devoted to more experimental fictions about psychological alienation, such as Pompeu Aguiar (*Observatório*, 1982), or economic alienation, such as Lúcio Aguiar (*A venda*, 1978), who enjoyed making films in a single day. There were filmmakers with an ethnographic outlook, such as Edilson Plá (*Jongo*, 1979) and José Inácio Parente (*A trama da rede*, 1980). There were also feminist filmmakers, such as Maria Luiza Aboim (*Creche-Lar*, 1978) and Leilany Fernandes (*Tempo Quente*, 1980), who made short films about care work. And there were those more closely connected to contemporary art, making conceptual films, such as Lygia Pape (*Catiti-Catiti*, 1978), Wilson Coutinho (*Cildo Meireles*, 1979), Arthur Omar (*Vocês*, 1979), and André Parente (*Curto circuito*, 1979). Many, coming from different groups, took to the streets of Rio, shaping a poetic anthropology of the city, such as José Joffily (*Copa Mixta*, 1979), Sandra Werneck (*Ritos de passagem*, 1980), and Roberto Moura (*Angela Noite*, 1980).

But the groups were permeable, especially when it came to production⁰⁹. Someone would arrive at

the cooperative, share an idea, and everyone would be swept up by the excitement of the proposal, offering suggestions and imagining ways of producing it. The roles were distributed and groups were formed according to the needs of each project. Curious cases of movement between groups emerged: Arthur Omar composed the soundtrack for a narrative film; Lúcio Aguiar shot a manifesto film; Jorge Abranches became an assistant on an experimental short.

There was also a continuous exchange of knowledge. Abranches, for example, decided to work in sound recording and, after learning from Da-Rin, became the sound technician on Joffily's films. Collective discussions were held to decide the direction of a film, as in the case of *A trama da rede*, 1980, whose editing was discussed entirely as a group, gathered together to watch the 16mm work prints. And so the rituals unfolded: weekly meetings following the logic of a political apparatus; informal Monday gatherings to screen films by cooperative members; assemblies announced in the *Gazeta de Notícias*; weekly manifestos to align ideas.

During Sérgio Péo's presidency, the cooperative's strategy was to forge autonomy, focusing on three objectives. First, to seek the acquisition of equipment (cameras and an editing table) with support from Embrafilme – whether through funding or the donation of underused equipment – making CORCINA's short filmmakers independent of public calls for proposals. Second, to create a system of distribution and exhibition in housing complexes. CORCINA proposed to the *Companhia de Habitação Popular* – COHAB, an agency linked to the *Banco Nacional de Habitação* – BNH, that it become mandatory to build small rooms equipped with 16mm projectors, where screenings could be organized

⁰⁹ See the account by Sérgio Péo in the article "*CORCINA – a cooperativa do curta*" by Lilian Newlands, *Filme Cultura*, no. 34, 1980.

at modest prices, breaking the dependence on the exhibition circuit. Third, to pressure Concine to create legislation taxing foreign films, curbing the remittance of profits and generating new revenue for Brazilian cinema.

The strategy aimed to “unclog the paths of cinema”¹⁰ at a time when short-film production was far greater than the exhibition circuit could absorb. But above all, the idea was to break with dependence on the state, because it was not enough to make quality films at low cost: it was necessary to become independent of public calls and the *Lei do Curta*, obtaining equipment and forging an alternative market geared toward building audiences outside the official circuit.

But Embrafilme boycotted the effort. It did not provide the equipment or finance CORCINA; it did not sign the COHAB project, although it had been approved by the BNH; and it repeatedly delayed the transfer of cinema box-office revenues, often using the excuse of data processing and the receipt of box-office statements. The delays prevented new shoots or forced filmmakers to shoot at their own expense while waiting for reimbursement. Faced with this, some filmmakers began making direct arrangements with exhibitors: they would give

10 CORCINA's strategies appear in several articles from the period. Among them are “CORCINA: alternativa para o circuito de exibição”, by Maria Carolina Falcone, *Tribuna da Imprensa*, June 29, 1979, with an invaluable testimony from Emiliano Ribeiro; “CORCINA – Uma cooperativa que nasceu para mostrar que os novos estão aí”, by Sérgio Bazi, *Correio Braziliense*, September 25, 1979; and “Cooperativa sai em defesa dos novos cineastas”, *O Estado de São Paulo*, September 27, 1979. The two exhibition fronts – the compulsory market and alternative screenings – are discussed in “CORCINA – a cooperativa do curta”, by Lilian Newlands, *Filme Cultura*, no. 34, 1980.

them their future 5% in exchange for receiving a smaller amount in advance¹¹. This allowed them to finance their next film – but undermined the short-film movement.

In response, in August 1979, CORCINA members called a demonstration in Cinelândia to denounce the failure to transfer the funds. Under the slogan “closed cinemas, films in the square” they screened 16mm films on a screen set up in front of the Amarelinho. The demonstration appears in *Cinemas fechados*, 1980, a pamphlet film screened under the *Lei do Curta*.

But in a country with a foreign-aligned elite, where farce always comes before tragedy, the creativity of the boycotts goes very far. The North American distributors, represented by Jack Valenti, were opposed to the market reserve in general and to the Short Film Law in particular. They claimed that the U.S. government would impose tariffs on the Brazilian footwear industry if screen quotas continued to expand. The exhibitors, meanwhile, sabotaged the law from within. First, the “5% [of the box office] were seen by distributors and exhibitors as a way of opening up the black box of cinema revenues. Through a simple calculation, the actual revenue of the cinemas would be revealed. This prompted a wave of injunctions seeking to prevent the Short Film Law from being implemented, delaying the effective start of its exhibition by almost six months – a period that allowed exhibitors to purchase content for their programming¹²”.

11 “In fact, some ended up following a common procedure for exhibiting the content, which was to sell the short to the exhibitor for an amount lower than the producer’s revenue (of the short film’s revenue, 2% went to the producer, 2% to the distributor, and 1% to the exhibitor).” Lúcio Aguiar, in a telephone interview.

12 Statement by Lúcio Aguiar, by telephone.

When the law was implemented, they boycotted it by programming the short films before features of an entirely different nature – a political film before an erotic one, a feminist documentary before a kung fu film – creating absurd juxtapositions¹³. Then, by setting up production companies and deliberately making bad shorts – the so-called *filmes-bomba*, in which pigeons flying around Cinelândia, seahorses leaping about in an aquarium, and so on were shown – in order to pocket the 5% of the box office and turn audiences against Brazilian shorts. All of this was done for an exhausted audience, which had already watched trailers, advertisements, and newsreels before the short film even began. As the years went by, shorts were hardly screened at all; or they were projected with the lights on, pushed to after the feature.

The fact is that CORCINA did not achieve

13 Looking through newspapers from the period, it is possible to see which films were shown as "supplementary" films to the features: *Mixed Copa* (José Joffily, 1979) was screened before *The Front* (Woody Allen, 1976); *Cinematção Curtametralha* (Sérgio Péo, 1978) before *Enter the Dragon* (Robert Clouse, 1973); *Antropofagia* (Paulo Veríssimo, 1979) before *The Long Riders* (Walter Hill, 1980); *Actually...* (Jorge Abranches, 1980) before *Una Cavalla Tutta Nuda* (Franco Rossetti, 1972); *Lá Dentro, Lá Fora* (José Carlos Asbeg and Rubem Corveto, 1981) before *Império dos Sentidos* (Nagisa Oshima, 1976); and *Os Sonacirema* (André Parente, 1980) before *In nome del Papa Re* (Luigi Magni, 1977). Such a schizoprenic juxtaposition of films inevitably evokes Surrealist montage and Lautréamont's maxim: "as beautiful as the chance meeting, on a dissecting table, of a sewing machine and an umbrella." As for *Os Sonacirema*, there are reports that, at one of the screenings (before *Cries and Whispers*, by Ingmar Bergman, 1972), the audience broke the theater's seats. It should be noted that this is a film without images, made of white and black frames, so the audience, believing that the projector was broken and that the projectionist had abandoned the booth, reacted with outrage.

the autonomy it had so sought. Worn down, Sérgio Péo stepped down as president of the cooperative. He was succeeded by José Joffily, then Sérgio Rezende, Joatan Vilela Berbel, and finally Lúcio Aguiar. Increasingly dependent on the *Lei do Curta*, CORCINA lost sight of the autonomy of alternative modes of exhibition and ended up being stifled¹⁴. Sérgio Rezende made *Until the last drop* (*Até a última gota*, 1980), a 16mm feature about the blood trade in Brazil. Frederico Confalonieri was preparing a feature, but Carlos Augusto Calil, then president of Embrafilme, persuaded him to keep *Hey, Mangueira!* (*Fala Mangueira!*, 1983) in medium-length format. Paulo Veríssimo made *Exu Piá* (1986), an hallucinatory feature-length version of *Macunaíma*, which sealed the cooperative's bankruptcy. On March 16, 1990,

14 See *Filme Cultura*, no. 41-42, 1983, whose dossier on the short film includes an excerpt from a recorded conversation among CORCINA members Joatan Vilela Berbel, Frederico Confalonieri, Lúcio Aguiar, Leilany Fernandes, Pompeu Aguiar, and Silvio Da-Rin. In it, Lúcio Aguiar points to CORCINA's distancing from the alternative circuit. This distancing is nonetheless related to an aesthetic shift brought about by the spread of short films in the exhibition circuit. See "O curta-metragem já é nosso?" (*Filme Cultura*, nos. 35-36, 1980), in which Daniel Caetano observes the spectators' reactions to short films and argues that, upon entering the official circuit, the short film must rethink its relationship with the audience. Behind this idea lies that of the professionalization of the short film. This is what Paulo Veríssimo suggests in the article "CORCINA – Uma cooperativa que nasceu para mostrar que os novos estão aí" (*Correio Braziliense*, September 25, 1979), who argues that "amateurism in short films is now a thing of the past." According to him, the short film was then witnessing the emergence of essay films and fiction, a trend that surpassed more didactic production. CORCINA's desire seems to have been to create an intersection between two forces: to "fly with one's feet on the ground," in Joffily's words. To defend difference without losing sight of the audience and the political economy of the short film. A fragile balance that perhaps was beginning to break down?

Fernando Collor de Mello abolished Embrafilme, burying the *Lei do Curta* with it – which, however, was never officially repealed.

Although tied to a law that is no longer applied, CORCINA's trajectory helps us think about certain atavisms of today's "independent" Brazilian cinema – in practice, deeply dependent on production and distribution public calls, with exhibition restricted to festivals and a few film clubs. CORCINA shows that it is possible to create production and distribution hubs without making aesthetic unity a requirement, with the aim of forging autonomy through the creation of new exhibition circuits and breaking with the cognitive rigidity produced by dependence on the logic of public calls. But it also reveals the cost of such an attempt in a country where the relationship between the state and culture is among the most complex – not to say the most sadistic. Today, the struggle is for screen quotas and the regulation of streaming services. What we lack, however, is an autonomous way of thinking that can free us from dependence on the state, the isolation of the market, and capture by the demand for communication, opening the way to new modes of production and dissemination for short films.

The first retrospective devoted to CORCINA took place in 2018, during the Dobra Festival, at the MAM Rio film library, when the cooperative's 40th anniversary was celebrated. The event brought together eight filmmakers connected to CORCINA and screened films that, for the most part, had not been shown in four decades. The following year, the *CORCINA Apresenta* program was held at Capitólio film

library, in Porto Alegre. Based on these two programs, around 64 short films produced by the cooperative were mapped. Of these, 38 copies were located: 24 on film, in exhibition-ready or scannable condition; 25 originating from old telecine transfers (U-matic, Betacam, Beta SP, VHS, Mini-DV), of which 15 survive only in these formats. Eleven were digitized in high definition¹⁵. Another 16 films could not be located or have copies and negatives in an advanced state of deterioration.

We now propose, at FestCurtasBH, the third CORCINA program, comprising three screenings, including two films that have not been shown previously – *Na realidade...*, 1979 and *Tempo quente*, 1980. The first screening, *Aparelhos de Controle*, brings together films that stage the paranoia of the years of lead through specular structures, with loops in closed circuits. In *Os Sonacirema*, 1978, it is the spectator who becomes the object of a film without images. In *Era uma vez*, 1979, Brazilian social types are portrayed as products of the culture industry, which a Black hand takes upon itself to destroy. In *Na realidade...*, the character lives through a chain of nightmares in which she may be taken away by the DOPS at any moment. There is also an endless pursuit in *Curta circuito*, a stroboscopic guerrilla in *You*, and a music box that repeats the Socialist International in *Acorde maior*, 1983, until it is destroyed.

The second screening, *Do Cinepanfleto à Cidade Corpo*, brings together films in

15 The showcases drew attention to the state of preservation of the prints, spurring new digitization efforts, such as those by Roberto Moura and Pompeu Aguiar, who digitized their entire bodies of work in high definition. With support from various sources, we were also able to digitize 12 short films independently.

which performance and urban intervention are incorporated into cinematic form. First, under the sign of the ciné-tract (the pamphlet film), Sérgio Péo's films turn the movie theater into a public square – and vice versa – exposing on screen the contradictory mechanisms of film production and exhibition. Next comes the denunciation film *Balas e bolas*, 1979, following the testimony of a resident of Pavãozinho about the prejudices of the asphalt and the police invasion of the favela. Finally, *Copa Mixta*, *Ritos de passagem* and *Angela Noite* portray the performativity of Rio's fauna through the lens of a poetic anthropology of the city.

The third screening, *Estados Alterados de Trabalho*, features films about labor and alienation. First, *A trama da rede*, which follows the interaction between body, loom, and thread in a home-based hammock factory in Fortaleza, asking who is the producer and who is the product. Then, two films devoted to care work performed by women from the outskirts of Rio: *Tempo Quente*, which addresses their exploitation and lack of infrastructure, and *Creche-Lar*, which envisions new forms of organization. At the heart of the screening is *Paper Joy*, centered on the hopes and fears surrounding the political opening. Finally, the program closes with three satires of underdevelopment: *Ato delituoso impune*, 1981, *A venda*, and *Cildo Meireles*.

CORCINA

CORCINA

Lucas Parente

COR 1 - APARELHOS DE CONTROLE 60' 12
ANOS 03/11 17H

Os Sonacirema (The Sonacirema), de
André Parente | Brasil, 1978, 11'

Era uma vez (Once upon a time), de
Jorge Abranches | Brasil, 1979, 8'

Na realidade... (Actually...), de Jorge
Abranches | Brasil, 1979, 10'

Curto circuito (Short circuit), de
André Parente | Brasil, 1980, 13'

Vocês (You), de Arthur Omar | Brasil,
1978, 7'

Acorde maior (Major chord), de José
Inácio Parente | Brasil, 1983, 11'

CORCINA 1 APARELHOS DE CONTROLE

	
<p>OS SONACIREMA THE SONACIREMA</p>	<p>ERA UMA VEZ ONCE UPON A TIME</p>
<p>BRASIL, 1978, 11'</p>	<p>BRASIL, 1979, 8'</p>
<p>DIREÇÃO DIRECTOR: ANDRÉ PARENTE ROTEIRO SCRIPT: ANDRÉ PARENTE PRODUÇÃO PRODUCTION: ANDRÉ PARENTE FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY: ANDRÉ PARENTE MONTAGEM EDITING: ANDRÉ PARENTE SOM SOUND: ANDRÉ PARENTE ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST: SÉRGIO SANTEIRO, YVONNE MAGGIE, ENRICA BERNARDELLI, TAVINHO PAZ, TORQUATO TASSO, CLÁUDIA LEITÃO, MARILAC FIUZA COOPERATIVA COOPERATIVE: CORCINA CONTATO CONTACT: ANDRESOUZAPARENTE@GMAIL.COM</p>	<p>DIREÇÃO DIRECTOR: JORGE ABRANCHES ROTEIRO SCRIPT: JORGE ABRANCHES, EMILIANO RIBEIRO FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY: JOSÉ JOFFILY MONTAGEM EDITING: MÔNICA SEGRETO COOPERATIVA COOPERATIVE: CORCINA</p>
<p>Realizado a partir do texto do antropólogo Horace Miner, <i>Os Sonacinerama</i>, anagrama da palavra 'americanos', é um falso documentário em que o objeto do filme é o próprio espectador. Aviso: o filme utiliza a tela de cinema para refletir, literalmente, os espectadores, que são o verdadeiro objeto do filme. Na verdade, o filme não apresenta imagens figurativas, apenas pontos transparentes e velados, além de transições (fade-in/fade-out).</p> <p>Based on a text by anthropologist Horace Miner, <i>The Sonacinerama</i>— an anagram of the word "americanos" (Americans) — is a mockumentary in which the film's subject is the viewer himself. Warning: the film uses the movie screen to literally reflect the spectators, the true object of the film. Actually, the film does not have figurative images, only transparent and veiled points, in addition to transitions (fade-in/fade-out).</p>	<p>Um filme de marionetes no qual estão representados os diferentes elementos sociais brasileiros. O que todos têm em comum é a brutal perseguição que sofrem de uma estranha força que tenta destruí-los.</p> <p>A puppet film depicting various segments of Brazilian society. What they all have in common is the brutal persecution they suffer at the hands of a strange force that seeks to destroy them.</p>



NA REALIDADE... ACTUALLY...

BRASIL, 1979, 10'

DIREÇÃO | DIRECTOR: JORGE CAMILLO DE ABRANCHES
ROTEIRO | SCRIPT: JORGE CAMILLO DE ABRANCHES
FOTOGRAFIA | CINEMATOGRAPHY: JOSÉ JOFFILY
MONTAGEM | EDITING: RICARDO MIRANDA
ELENCO PRINCIPAL | MAIN CAST: ÁLVARO FREIRE, IVETE MILOSKI, MÁRCIO MENDES, PEDRO CAMARGO
PRODUTORA | PRODUCTION COMPANY: VISÃO CINEMATOGRÁFICA
COOPERATIVA | COOPERATIVE: CORCINA

Um homem desperta de um sonho e descobre que ainda sonha. De pesadelo em pesadelo, afunda numa espiral sem saída. Cada camada onírica o aproxima de um horror: tornar-se objeto nas mãos de um outro.

A man wakes from a dream only to discover he is still dreaming. From one nightmare to the next, he sinks into a spiral with no way out. Each layer of the dream brings him closer to a single horror: becoming an object in the hands of another.



CURTO CIRCUITO SHORT CIRCUIT

BRASIL, 1980, 13'

DIREÇÃO | DIRECTOR: ANDRÉ PARENTE
PRODUÇÃO | PRODUCTION: ANDRÉ PARENTE
FOTOGRAFIA | CINEMATOGRAPHY: FLÁVIO FERREIRA
MONTAGEM | EDITING: ANDRÉ PARENTE
SOM | SOUND: ANDRÉ PARENTE
ELENCO PRINCIPAL | MAIN CAST: JOEL BARCELOS
COOPERATIVA | COOPERATIVE: CORCINA

Um homem foge sem que saibamos a razão.

A man runs away, and we don't know why.



VOCÊS YOU

BRASIL, 1978, 7'

DIREÇÃO | DIRECTOR: ARTHUR OMAR
FOTOGRAFIA | CINEMATOGRAPHY: SÉRGIO VILELA
MONTAGEM | EDITING: RICARDO MIRANDA
ELENCO PRINCIPAL | MAIN CAST: ISO MILMAN
COOPERATIVA | COOPERATIVE: CORCINA

Um filme de guerra com efeitos luminosos. Seus efeitos têm causas políticas. *Vocês*, com fina ironia histórica e tensão ocular, é um espelho ofuscante para jovens de boa família. A luz é a arma e o olho do espectador, o alvo; o olho é sempre o coração da consciência. Uma sutil mensagem crítica surge por trás de toda aquela fuzilaria.

A war film with lighting effects. Its effects have political causes. *You*, with its subtle historical irony and visual tension, is a blinding mirror for young people from good families. Light is the weapon, and the viewer's eye is the target; the eye is always the heart of consciousness. A subtle critical message emerges from behind all that gunfire.



ACORDE MAIOR MAJOR CHORD

BRASIL, 1978, 11'

DIREÇÃO | DIRECTOR: JOSÉ INÁCIO PARENTE
PRODUÇÃO | PRODUCTION: JOSÉ INÁCIO PARENTE
FOTOGRAFIA | CINEMATOGRAPHY: JOSÉ INÁCIO PARENTE
MONTAGEM | EDITING: LUELANE CORRÊA
ARTE E FIGURINO | ART AND COSTUME DESIGN: LUIZ CÉSAR MOUKEU, DULCE DAOU
SOM | SOUND: JOSÉ INÁCIO PARENTE
COOPERATIVA | COOPERATIVE: CORCINA

O movimento operário e sua situação crítica na atualidade, a partir de uma caixinha de música tocando a "Internacional Socialista".

The labor movement and its current critical situation, viewed through the lens of a music box playing "The Internationale."

CORCINA

CORCINA

Lucas Parente

COR 2 - DO CINEPANFLETO À CIDADE CORPO
65' 12 ANOS 05/11 17H

Cinemação Curtametralha (Action Cinema Shortgun), de Sérgio Péo | Brasil, 1979, 10'

Cinemas fechados (Closed movie theaters), de Sérgio Péo | Brasil, 1980, 13'

Balas e bolas (Bullets and balls), de Emiliano Ribeiro e Jorge Abranches | Brasil, 1978, 8'

Ritos de passagem (Rites of passage), de Sandra Werneck | Brasil, 1979, 12'

Copa Mixta (Mixed Copa), de José Joffily | Brasil, 1979, 10'

Angela Noite (Angela Night), de Roberto Moura | Brasil, 1980, 12'

CORCINA 2 DO CINEPANFLETO À CIDADE CORPO



CINEMAÇÃO CURTAMÉTRALHA

ACTION CINEMA SHORTGUN

BRASIL, 1978, 10'

DIREÇÃO | DIRECTOR: SÉRGIO PÉO
ROTEIRO | SCRIPT: SÉRGIO PÉO
PRODUÇÃO | PRODUCTION: SÉRGIO PÉO
FOTOGRAFIA | CINEMATOGRAPHY: NOILTON NUNES
MONTAGEM | EDITING: ALEXANDRE ALENCAR
COOPERATIVA | COOPERATIVE: CORCINA

Documentário-manifesto em defesa da inclusão do filme brasileiro de curta-metragem no circuito nacional de cinemas, acompanhando cada longa-metragem estrangeiro como reserva de mercado (Lei do Curta de 1977). O filme é dedicado à ABD (Associação Brasileira de Documentaristas).

A documentary-manifesto advocating for the inclusion of Brazilian short films in the national theater circuit, accompanying every foreign feature film as a market reservation measure (1977 Short Film Law). The film is dedicated to the ABD (Brazilian Association of Documentary Filmmakers).



CINEMAS FECHADOS CLOSED MOVIE THEATERS

BRASIL, 1978, 13'

DIREÇÃO | DIRECTOR: SÉRGIO PÉO
PRODUÇÃO | PRODUCTION: MARIA DE FÁTIMA, SÉRGIO FRANCELINO
FOTOGRAFIA | CINEMATOGRAPHY: RONALDO NUNES
MONTAGEM | EDITING: ALEXANDRE ALENCAR
SOM | SOUND: SÍLVIO DA-RIN, HÉLIO GROSMAN
TRILHA SONORA ORIGINAL | SOUNDTRACK: BETO GUEDES, JIMI HENDRIX
COOPERATIVA | COOPERATIVE: CORCINA

Filme-manifesto feito no calor de uma discussão provocada pela obrigatoriedade de exibição de um curta-metragem brasileiro em cada projeção de um longa-metragem estrangeiro em todas as salas de cinema do Brasil a partir de 1977, episódio que revelou muitas contradições da força do cinema e sua história.

A manifesto-film created in the heat of a debate sparked by the 1977 mandate requiring the screening of a Brazilian short film alongside every foreign feature film in all movie theaters in Brazil—an episode that revealed many contradictions regarding the power of cinema and its history.



BALAS E BOLAS BULLETS AND BALLS

BRASIL, 1978, 8'

DIREÇÃO | DIRECTOR: JORGE ABRANCHES, EMILIANO RIBEIRO
ROTEIRO | SCRIPT: ANDRÉ PARENTE
FOTOGRAFIA | CINEMATOGRAPHY: JOSÉ JOFFILY
MONTAGEM | EDITING: EMILIANO RIBEIRO
COOPERATIVA | COOPERATIVE: CORCINA

Relato de um morador sobre as condições de vida de uma favela no Rio de Janeiro (Pavãozinho); seu depoimento é interrompido por uma blitz policial que acaba em tragédia.

A resident's account of living conditions in a favela in Rio de Janeiro (Pavãozinho); his testimony is interrupted by a police raid that ends in tragedy.



RITOS DE PASSAGEM RITES OF PASSAGE

BRASIL, 1979, 12'

DIREÇÃO | DIRECTOR: SANDRA WERNECK
ROTEIRO | SCRIPT: SANDRA WERNECK
FOTOGRAFIA | CINEMATOGRAPHY: NOILTON NUNES, FLÁVIO FERREIRA
MONTAGEM | EDITING: EMILIANO RIBEIRO
SOM | SOUND: SÍLVIO DA-RIN
COOPERATIVA | COOPERATIVE: CORCINA

Filme sobre as travestis que povoam as noites cariocas, nos teatros, boates e ruas. Abordagem livre em que falam do seu mundo: as dificuldades profissionais, o moralismo, a repressão e o estrelato.

A film about the transvestites who populate Rio's nightlife, in theaters, nightclubs, and on the streets. An unfiltered look at their world by themselves: the professional challenges, moralism, repression, and stardom.



COPA MIXTA

MIXED COPA

BRASIL, 1979, 10'

DIREÇÃO | DIRECTOR: JOSÉ JOFFILY
 FOTOGRAFIA | CINEMATOGRAPHY: JOSÉ JOFFILY
 MONTAGEM | EDITING: SÉRGIO SANTOS
 SOM | SOUND: JORGE ABRANCHES
 TRILHA SONORA ORIGINAL | SOUNDTRACK: PAUL DE CASTRO
 COOPERATIVA | COOPERATIVE: CORCINA

Uma visão emocional e criativa do bairro de Copacabana, Rio de Janeiro. A captação do "pulsar" e do "existir" do famoso bairro é transmitida por meio de uma variedade de imagens e entrevistas.

An emotional and creative look at the Copacabana neighborhood in Rio de Janeiro. The "pulse" and "essence" of this famous neighborhood are conveyed through a variety of images and interviews.



ANGELA NOITE

ANGELA NIGHT

BRASIL, 1980, 12'

DIREÇÃO | DIRECTOR: ROBERTO MOURA
 ROTEIRO | SCRIPT: ROBERTO MOURA
 PRODUÇÃO | PRODUCTION: ANTÔNIO LUIZ M. MACHADO, ROBERTO MACHADO JR., SÉRGIO COELHO, ROBERTO MOURA
 FOTOGRAFIA | CINEMATOGRAPHY: CIDA DA COSTA
 MONTAGEM | EDITING: ROBERTO MACHADO JR.
 SOM | SOUND: ROBERTO MACHADO JR.
 TRILHA SONORA ORIGINAL | SOUNDTRACK: EGBERTO GISMONTI
 COOPERATIVA | COOPERATIVE: CORCINA

A vida noturna carioca, focalizando a Praça Tiradentes, ponto tradicional onde se encontram músicos, saltimbancos e artistas de vaudeville. Uma travesti, na melhor tradição dos artistas populares, faz seu espetáculo anônimo, cantando e dançando pelas ruas.

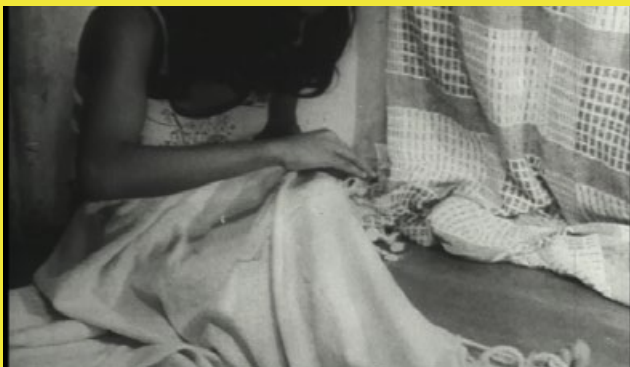
Rio de Janeiro's nightlife, centered around Praça Tiradentes, a traditional gathering spot for musicians, street performers, and vaudeville artists. A transvestite, in the finest tradition of popular artists, puts on an anonymous show, singing and dancing through the streets.

<p>CORCINA</p> <p>CORCINA</p> <p>Lucas Parente</p>
<p>COR 3 - ESTADOS ALTERADOS DE TRABALHO</p> <p>65' 12 ANOS 06/11 17H</p>
<p>A trama da rede (The hammock weave), de José Inácio Parente Brasil, 1980, 9'</p> <p>Tempo Quente (The heat is on), de Leilany Fernandes Brasil, 1980, 12'</p> <p>Creche-Lar (Daycare home), de Maria Luiza d'Aboim Brasil, 1978, 9'</p> <p>Alegria de papel (Paper Joy), de José Carlos Asbeg Brasil, 1981, 9'</p> <p>Ato delituoso impune (Unpunished criminal act), de Lúcio Aguiar Brasil, 1981, 6'</p> <p>A venda (The sale), de Lúcio Aguiar Brasil, 1978, 9'</p> <p>Cildo Meireles, de Wilson Coutinho Brasil, 1979, 11'</p>

CORCINA 3

ESTADOS ALTERADOS

DE TRABALHO



A TRAMA DA REDE THE HAMMOCK WEAVE

BRASIL, 1980, 9'

DIREÇÃO | DIRECTOR: JOSÉ INÁCIO PARENTE
COOPERATIVA | COOPERATIVE: CORCINA

As diversas etapas da confecção artesanal da rede de dormir. Em ritmo febril, homens, mulheres e crianças, com seus teares rústicos e movimentos graciosos do corpo, vão tecendo, alinhavando e dobrando, numa atividade que parece às vezes dança, às vezes luta.

The various stages of the artisanal production of hammocks. At a feverish pace, men, women, and children – with their rustic looms and graceful body movements – weave, baste, and fold, engaged in an activity that at times resembles a dance and at others, a struggle.



TEMPO QUENTE THE HEAT IS ON

BRASIL, 1980, 12'

DIREÇÃO | DIRECTOR: LEILANY FERNANDES
COOPERATIVA | COOPERATIVE: CORCINA

Faxineiras e empregadas domésticas de Queimados, no estado do Rio de Janeiro, dão seus depoimentos. Elas falam sobre os desafios que as mães enfrentam, a solidão na criação dos filhos, a falta de estrutura doméstica, a ausência de gentileza por parte dos homens e a violência que sofrem. O filme é também um chamado para que todas as mulheres participem de movimentos políticos feministas e associações locais que lhes permitam lutar. As mulheres se mobilizam e apoiam a Conferência Nacional dos Trabalhadores; elas reivindicam novas leis voltadas para as mulheres e seu trabalho, apoiam a luta dos agricultores pela posse da terra e denunciam a discriminação.

Cleaning ladies and maids from Queimados, in the Rio de Janeiro state, testify. They talk about the issues that mothers have to face, about the loneliness in which they find themselves to raise their children, the lack of domestic structures, the lack of male kindness and the violence that they suffer. The film is also an appeal for all women to take part in political feminist movements and local associations which allow them to fight. Women are mobilized and support the National Conference for Workers. They claim new laws for women and their work, they support the farmer fight for the ownership of the lands, they denounce discriminations.



CRECHE-LAR

DAYCARE HOME

BRASIL, 1978, 9'

DIREÇÃO | DIRECTOR: MARIA LUIZA D'ABOIM
COOPERATIVA | COOPERATIVE: CORCINA

Uma experiência de creche comunitária em Vila Kennedy, no Rio de Janeiro, onde trabalham mães residentes no bairro.

A community daycare program in Vila Kennedy, Rio de Janeiro, where mothers who live in the neighborhood work.



ALEGRIA DE PAPEL

PAPER JOY

BRASIL, 1980, 9'

DIREÇÃO | DIRECTOR: JOSÉ CARLOS ASBEG
COOPERATIVA | COOPERATIVE: CORCINA

No centro da cidade, em meio à chuva de papel, anônimos falam de suas esperanças para o ano seguinte, no último dia de 1979.

In the city center, amid a shower of paper, anonymous people speak of their hopes for the coming year on the last day of 1979.



ATO DELITUOSO IMPUNE

UNPUNISHED CRIMINAL ACT

BRASIL, 1981, 6'

DIREÇÃO | DIRECTOR: LÚCIO AGUIAR
COOPERATIVA | COOPERATIVE: CORCINA

Um curta em cinco planos. O roubo de um livro e suas causas e consequências.

A short film in five shots. The theft of a book, its causes and consequences.



A VENDA

THE SALE

BRASIL, 1978, 9'

DIREÇÃO | DIRECTOR: LÚCIO AGUIAR
ROTEIRO | SCRIPT: LÚCIO AGUIAR
PRODUÇÃO | PRODUCTION: LÚCIO AGUIAR
FOTOGRAFIA | CINEMATOGRAPHY: JOSÉ JOFFILY
MONTAGEM | EDITING: ALEXANDRE ALENCAR
SOM | SOUND: JOHNNY HOWARD
ELENCO PRINCIPAL | MAIN CAST: MARIA CRISTINA
COOPERATIVA | COOPERATIVE: CORCINA

Édipo entristeceu com o final de "Medeia". Uma crônica sobre falta de dinheiro, busca de emprego, caminhadas pela cidade, leituras do jornal e nada na geladeira, a partir de notícias publicadas em maio de 1979 na imprensa brasileira.

Oedipus was saddened by the ending of "Medea." A chronicle about being short on money, looking for a job, walking around the city, reading the newspaper, and an empty refrigerator. Based on news reports published in May 1979 in the Brazilian press.



CILDO MEIRELES

CILDO MEIRELES

BRASIL, 1979, 11'

DIREÇÃO | DIRECTOR: WILSON COUTINHO
FOTOGRAFIA | CINEMATOGRAPHY: MIGUEL RIO BRANCO
MONTAGEM | EDITING: AÍDA MARQUES
ARTE E FIGURINO | ART AND COSTUME DESIGN: IVAN VIANA
COOPERATIVA | COOPERATIVE: CORCINA

Documentário interpretativo da obra do artista plástico da vanguarda brasileira Cildo Meireles.

An interpretive documentary on the work of Brazilian avant-garde artist Cildo Meireles.

ESPE

CINÉCO

ECIAL

MOSTRA ESPECIAL CINÉCOLLAGES

LLAGES

145

CINÉCOLLAGES

CINÉCOLLAGES

MATTHIEU ORLÉAN

Esta programação foi pensada e realizada na continuidade da exposição *Scrapbooks, dans l'imaginaire des cinéastes*, da qual fui o curador, apresentada no Rencontres de la photographie d'Arles, em 2023.

Um *scrapbook* é um caderno de colagens: nele, reúnem-se recortes de imagens de jornal, desenhos, tiragens fotográficas preciosas e raras, sem buscar contar uma história nem seguir uma ordem lógica. Muitos cineastas mantiveram um, paralelamente a seus filmes (antes, durante ou depois), como um diário íntimo feito de imagens em vez de palavras. Lutando contra as representações banalizadas e esvaziadas de sentido, os *scrapbooks* desses cineastas da contracultura são obras revolucionárias, críticas aos dispositivos usuais de narração. Sem centro de gravidade, sem suspense, sem premeditação, eles possuem uma dimensão indiscutivelmente utópica. Os seis curtas-metragens reunidos aqui compartilham deste espírito: uma maneira livre e pessoal de filmar, em contato direto com as centelhas do inconsciente, longe das lógicas tradicionais de produção cinematográfica.

Cronologicamente, a programação começa com *Duo Concertantes* (1964), um filme de animação do norte-americano Larry Jordan, concebido como um pequeno "teatro da mente". Recortando e animando, imagem por imagem, antigas gravuras vitorianas do século XIX, ele compõe um poema de amor onírico, de feição infantil, dedicado à sua esposa, a artista Patricia Topalian-Jordan (que

aparece na segunda parte do filme sob a forma de uma silhueta fotográfica animada). Um eco, em movimento, dos *scrapbooks* de orientação surrealista que seus amigos, o poeta Robert Duncan e o artista Jess, mantinham então.

Vem em seguida *Studio Bankside* (Estúdio Bankside, 1971), primeiro curta-metragem do pintor e cineasta britânico Derek Jarman, futuro autor de *Caravaggio* (1986) e *Blue* (1993). Filmado-montado em Super-8 em seu ateliê às margens do Tâmis, esse filme marca o início de uma dupla vida criativa: Jarman manterá, até sua morte, cerca de trinta *sketchbooks* com capas realçadas a ouro, nos quais ele misturará lembranças, símbolos ocultos e militância *queer*.

Em 1988, o ator Pierre Clémenti – revelado nos filmes de Buñuel e Bertolucci – realiza *Soleil* (Sol, 1988), seu filme mais íntimo, no qual ele recorda sua prisão injusta na Itália. Por meio da escolha de uma montagem alucinada, ele presta homenagem à pintora e mecenas Marie-Laure de Noailles, com quem compartilhou uma paixão criativa pela colagem.

A *Thanksgiving Prayer* (Prece de Ação de Graças, 1991), três minutos apenas, mas um choque de impacto subversivo e contundente. Gus Van Sant filma, em primeiro plano, o escritor William S. Burroughs, figura da Geração Beat e inventor do "cut-up", técnica de escrita por recorte aleatório. Diante da câmera, o escritor salmodia com sua voz rouca, com sarcasmo, as "graças" de uma América que traiu seus ideais e se tornou o santuário da Ku Klux Klan, da Lei Seca, da homofobia e da violência.

Com *Leur Histoire* (A história deles, 2014), a artista francesa Valérie Mréjen filma um casal que troca banalidades à mesa de um restaurante, enquanto imagens de cidades e paisagens retiradas de cartões-postais vêm

se imiscuir em sua conversa, revelando o que se esconde por trás das palavras. As frases que eles trocam formam, talvez, o conjunto caótico da já longa história que vivem juntos. Ou que projetam viver. A dúvida permanece.

A programação termina com o flamejante *Ultra Pulpe* (2018), de Bertrand Mandico, apresentado em Cannes. Em uma estação balneária abandonada, ao final de uma filmagem, uma diretora retém sua atriz, contando-lhe cinco histórias crepusculares, entre ficção científica e poesia macabra. Mandico, que sempre filma em película, também mantém, desde 2010, *scrapbooks* exuberantes, misturando fotos de seus filmes, revistas eróticas e desenhos pintados à mão – uma arte que ele compara a “uma facada nas costelas”.

Seis filmes, seis cadernos íntimos transformados em imagens por homens e mulheres que também exerceram atividades nas artes plásticas, na escrita ou mesmo na atuação: tantas janelas abertas para o avesso do cinema, com um gosto assumido pela provocação. Trata-se, em cada caso, de revelar uma autoficção polifônica e subjetiva que funciona segundo um princípio de montagem: entre o amadorismo e o tecnológico, o emocional e o social, o íntimo e o político.

CINÉCOLLAGES

MATTHIEU ORLÉAN

This program was conceived and produced as a continuation of the exhibition *Scrapbooks, dans l'imaginaire des cinéastes*, which I curated at the Rencontres de la photographie d'Arles in 2023.

A *scrapbook* is a collage notebook: a collection of cut-out press images, drawings, and precious and rare photographic prints, assembled without any attempt to tell a story or follow a logical order. Many filmmakers have kept one alongside their films – before, during, or after production – as a personal diary made of images rather than words. Challenging banal and hollow representations, the *scrapbooks* of these countercultural filmmakers are revolutionary works that critique conventional devices of storytelling. Without a center of gravity, suspense, or premeditation, they possess an undeniably utopian dimension. The six short films brought together here share this spirit: a free, personal approach to filmmaking, in direct contact with the sparks of the unconscious, far removed from the traditional logic of film production.

Chronologically, the program opens with *Duo Concertantes* (1964), an animated film by American filmmaker Larry Jordan, conceived as a small “theater of the mind”. By cutting out and animating, frame by frame, old nineteenth-century Victorian engravings, he composes a dreamlike, childlike love poem dedicated to his wife, the artist Patricia Topalian-Jordan (who appears in the film’s second part as an

animated photographic silhouette). An echo in motion of the surrealist *scrapbooks* kept at the time by their friends, the poet Robert Duncan and the artist Jess.

Next comes *Studio Bankside* (1971), the first short film by British painter and filmmaker Derek Jarman, who would go on to make *Caravaggio* (1986) and *Blue* (1993). Shot and edited in-camera on Super-8 in his studio on the banks of the Thames, the film marks the beginning of a double creative life: until his death, Jarman would keep around thirty *sketchbooks* with gold-embellished covers, in which he would blend memories, occult symbols, and queer activism.

In 1988, actor Pierre Clémenti – who first came to prominence in films by Buñuel and Bertolucci – directed *Soleil*, his most intimate film, in which he revisits his unjust imprisonment in Italy. Through a hallucinatory editing, he pays tribute to the painter and patron Marie-Laure de Noailles, with whom he shared a creative passion for collage.

A *Thanksgiving Prayer* (1991), barely three minutes long, yet a shock of searingly subversive impact. In close-up, Gus Van Sant films writer William S. Burroughs, a figure of the Beat Generation and the inventor of the “cut-up”, a writing technique based on random cutting and rearrangement. Facing the camera, the writer intones in his raspy voice, with sarcasm, the “blessings” of America that has betrayed its ideals and become a sanctuary for the Ku Klux Klan, Prohibition, homophobia, and violence.

In *Their Story* (*Leur Histoire*, 2014), French artist Valérie Mréjen films a couple seated at a restaurant table, exchanging banalities, while images of cities and landscapes taken from postcards begin to intrude upon their

conversation, revealing what lies beneath the words. The sentences they exchange form perhaps the chaotic whole of the already long history they have lived together. Or that they are planning to live. The doubt remains.

The program concludes with Bertrand Mandico's flamboyant *Ultra Pulpe* (2018), which premiered at Cannes. In an abandoned seaside resort, at the end of a shoot, a filmmaker detains her actress by telling her five twilight tales, somewhere between science fiction and macabre poetry. Mandico, who always shoots on film, has also kept prolific *scrapbooks* since 2010, combining stills from his films, erotic magazines, and hand-painted drawings – an art form he compares to a “knife thrust into the ribs”.

Six films, six intimate diaries rendered in images by men and women who were also visual artists, writers, or even actors: so many windows onto the other side of cinema, with a declared taste for provocation. For each of them, the aim is to reveal a polyphonic and subjective autofiction that operates according to a principle of montage: between amateurism and the technological, the emotional and the social, the intimate and the political.

CINÉCOLLAGES

CINÉCOLLAGES

Matthieu Orléan

COL 1 83' 14 ANOS 07/11 17H

Duo Concertantes, de Larry Jordan |
Estados Unidos, 1964, 9'

Studio Bankside (Estúdio Bankside),
de Derek Jarman | Reino Unido, 1972,
6'

Soleil (Sol), de Pierre Clémenti |
França, 1988, 16'

A Thanksgiving prayer (Prece de Ação
de Graças), de Gus Van Sant | Estados
Unidos, 1991, 3'

Leur histoire (Their story, A
história deles), de Valérie Mrejen |
França, 2014, 4'

Ultra Pulpe, de Bertrand Mandico |
Estados Unidos, 2018, 36'



DUO CONCERTANTES
DUO CONCERTANTES
DUO CONCERTANTES

ESTADOS UNIDOS, 1964, 9'

DIREÇÃO | DIRECTOR: LARRY JORDAN
ANIMAÇÃO | ANIMATION: LARRY JORDAN
CONTATO | CONTACT: RENTALS@LIGHTCONE.ORG

As imagens de Jordan são requintadas e eloquentes, concentrando-se no uso simples e repetido de símbolos e figuras particularmente poéticos, um efeito de conglomerado de antigos desenhos de Gustave Doré e de recordações diversas do século XIX, tudo fundido em uma percepção totalmente consciente.

Jordan's imagery is exquisite and eloquent, concentrating on simple, repeated use of particularly poetic symbols and figures, a conglomerative effect of old Gustave Dore drawings, 19th century whatnot memorabilia, all fused to a totally aware perception.



STUDIO BANKSIDE
ESTÚDIO BANKSIDE

REINO UNIDO, 1972, 6'

DIREÇÃO | DIRECTOR: DEREK JARMAN
CONTATO | CONTACT: JAMESMACKAY44@HOTMAIL.COM

Estúdio Bankside é um registro do armazém alugado por Jarman e de seus arredores. Localizado na margem sul do rio Tâmesa no início dos anos 70, o local serviu como sua residência e estúdio.

Studio Bankside is a record of the warehouse and its surroundings. Jarman rented the warehouse, located on the south bank of the Thames, in the early 70's and it served both as his home and studio.



SOLEIL SUN SOL

FRANÇA, 1988, 16'

DIREÇÃO | DIRECTOR: PIERRE CLÉMENTI
ROTEIRO | SCRIPT: PIERRE CLÉMENTI
PRODUÇÃO | PRODUCTION: PIERRE CLÉMENTI
MONTAGEM | EDITING: PIERRE CLÉMENTI, LAURENT MERSON
ELENCO PRINCIPAL | MAIN CAST: BALTHAZAR CLÉMENTI, PIERRE CLÉMENTI, MARGARETH CLÉMENTI, ROSE CLÉMENTI, MARIE-LAURE DE NOAILLES
CONTATO | CONTACT: BALTHAZARCLÉMENTI@ORANGE.FR

Descrito pela Cinemateca Francesa "como se [Arthur] Rimbaud tivesse colocado as mãos em uma câmera", o filme combina imagens de arquivo com novas filmagens, começando com uma reconstituição da detenção e prisão de Pierre Clémenti em Roma, em 1971. Com melancolia e elegância, ele faz um balanço de uma vida vivida segundo seus próprios termos, custe o que custar.
Restaurado pela Cinemateca Francesa e Balthazar Clémenti.

Described as "if [Arthur] Rimbaud had gotten hold of a camera" by the Cinémathèque Française, the film reworks existing footage with new imagery, opening with a reenactment of Pierre Clémenti's arrest and imprisonment in Rome in 1971. With melancholy and grace, he takes stock of a life lived on his own terms, no matter the cost.
Restored by Cinematheque française & Balthazar Clémenti.



WILLIAM BURROUGHS: THANKSGIVING PRAYER WILLIAM BURROUGHS: ORAÇÃO DE AÇÃO DE GRAÇAS

ESTADOS UNIDOS, 1991, 3'

DIREÇÃO | DIRECTOR: GUS VAN SANT
ROTEIRO | SCRIPT: GUS VAN SANT, WILLIAM S. BURROUGHS
PRODUÇÃO | PRODUCTION: GUS VAN SANT
ELENCO PRINCIPAL | MAIN CAST: WILLIAM S. BURROUGHS
CONTATO | CONTACT: BARNCRASHH@GMAIL.COM | MTOSCANO@OSCARS.ORG

Tornado Alley é uma coletânea de contos e um poema do autor da Geração Beat William S. Burroughs, escrita nos últimos anos de sua carreira e publicada pela primeira vez em 1989. Um videoclipe da música "Thanksgiving Day" foi produzido para promover sua inclusão no álbum.

Tornado Alley is a collection of short stories and one poem by Beat Generation author William S. Burroughs, written during the later years of his career and first published in 1989. A music video for "Thanksgiving Day" was produced to promote its inclusion on the album.



LEUR HISTOIRE

THEIR STORY

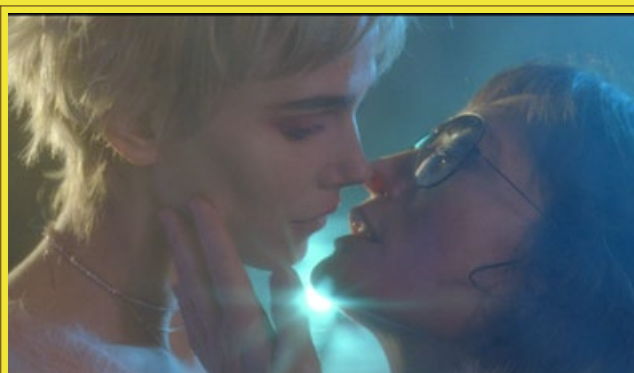
A HISTÓRIA DELES

FRANÇA, 2014, 4'

DIREÇÃO | DIRECTOR: VALÉRIE MRÉJEN, BERTRAND SCHEFER
FOTOGRAFIA | CINEMATOGRAPHY: RAPHAËL ANDRÉ
MONTAGEM | EDITING: ANNE LAURE VIAUD
SOM | SOUND: YOLANDE DECARSIN, DAMIEN AUBRY
ELENCO PRINCIPAL | MAIN CAST: IRÈNE JACOB, ANTOINE CHAPPEY
CONTATO | CONTACT: MREJENV@GMAIL.COM

Um homem e uma mulher jantam em um restaurante. Suas conversas são pontuadas por imagens de paisagens, cidades, estradas nas montanhas e praças vazias, todas tiradas de cartões-postais. As frases que trocam talvez formem o conjunto caótico da já longa história que vivem juntos. Talvez ambos estejam projetando o que se tornaria uma possível história de amor entre eles. Talvez cada uma dessas hipóteses seja verdadeira ao mesmo tempo.

A man and a woman are having dinner at a restaurant. Their conversation is punctuated by images of landscapes, cities, mountain roads, and empty squares – all taken from postcards. The sentences they exchange may form the chaotic sum of the already long story they've been living together. Perhaps each of them is imagining what a possible love story between them might become. Perhaps each of these possibilities is true at the same time.



ULTRA PULPE

ULTRA PULPE

ULTRA POLPE

FRANÇA, 2018, 36'

DIREÇÃO | DIRECTOR: BERTRAND MANDICO
ROTEIRO | SCRIPT: BERTRAND MANDICO
PRODUÇÃO | PRODUCTION: EMMANUEL CHAUMET
FOTOGRAFIA | CINEMATOGRAPHY: SYLVAIN VERDET
MONTAGEM | EDITING: GEORGE CRAGG
ARTE E FIGURINO | ART AND COSTUME DESIGN: GABRIELLE DESJEAN, PAULINE JACQUARD, AURELIA GARAY, VALENTINE GAUTHIER, ANNA LE MOUËL
SOM | SOUND: PIERRE DESPRATS, XAVIER THIEULIN
TRILHA SONORA ORIGINAL | SOUNDTRACK: PIERRE DESPRATS
ELENCO PRINCIPAL | MAIN CAST: LOLA CRÉTON, PAULINE JACQUARD, PAULINE LORILLARD, ELINA LÖWENSOHN, ANNE-LISE MAULIN, VIMALA PONS, NATHALIE RICHARD, JEAN LE SCOUARNEC
EMPRESA PRODUTORA | PRODUCTION COMPANY: ECCE FILMS
CONTATO | CONTACT: MANDICO.BERTRAND@ICLOUD.COM

Um resort à beira-mar abandonado. As gravações de um filme de fantasia sobre o fim de uma era terminam. Dois integrantes da equipe de filmagem, Apocalypse e Joy, uma atriz e outra diretora, estão prestes a concluir seu caso de amor.

An abandoned beachfront resort. Filming has wrapped on a fantasy movie about the end of an era. Two members of the crew, Apocalypse and Joy – one an actress, the other a director – are about to bring their love affair to a close.

ESPE

SARAY

ECIAL

SESSÃO ESPECIAL SARA Y ROSA: FEMINISMOS LATINO-AMERICANOS

Y ROSA

155

SARA Y ROSA: LATIN AMERICAN FEMINISMS

SESSÃO ESPECIAL SARA Y ROSA: FEMINISMOS LATINO- AMERICANOS DO CHORO OBSCENO À IRA LIBERTÁRIA, ESCAPAMOS DE NOSSAS PRISÕES

JULIANA GUSMAN

A sessão apresentada pela plataforma Sara y Rosa ao 28º FestCurtasBH nasce de uma desobediência curatorial. Ela integra o primeiro ciclo do Cineclube Ibero-americano Permanente, uma parceria iniciada em 2026 entre este coletivo de crítica feminista, o Instituto Cervantes de Belo Horizonte e o Cine Humberto Mauro, que tem como tema “As fictícias fronteiras do lar”. Em nossos encontros, elegemos e discutimos obras narrativas de longa-metragem realizadas por mulheres, diretoras que afrontaram a domesticidade vigente e esboçaram pioneirismos, apesar da inospitalidade deste campo fílmico às suas audácias – como a mexicana Matilde Landeta, nos anos 1950, a espanhola Cecília Bartolomé nos anos 1960, a argentina María Luísa Bemberg, nos 1970, e a venezuelana Fina Torres, nos 1980. Se o convite do festival nos instiga a voltar o olhar para outros desbravamentos no curta-metragem –

formato historicamente mais afável às nossas rebeldias –, nos permitimos espiar, também, as possibilidades transgressoras – e fabulativas – do documentário. Surrupiamos nossos próprios critérios para expandir o horizonte dos desvios femininos.

É verdade que *Pela manhã* (1980), da colombiana Patrícia Restrepo – uma das poucas e notáveis cineastas a integrar o Grupo de Cali⁰¹, o qual desertou para juntar-se, em Bogotá, ao Cine Mujer (1978-1990), finalmente ascendendo à direção –, mantém-nos, ao menos de início, fiéis ao jogo da ficcionalidade. Numa recitação tríptica do poema *Déjeuner du matin* de Jacques Prévert (1946), observamos o encarceramento performático de uma esposa sufocada pela alienação do marido e pelas bordas intransigentes de um primeiro plano. Nesta encenação lírica e frontal de sua amargura, deparamo-nos, sem esquivas, com a denúncia da imobilidade subjetiva que lhe é imposta. O gesto esquivo que resta é chorar num extracampo não menos opressor.

Já *A dona de casa* (1975) de Valéria Sarmiento – produzido com as latas de película virgem que recebia do companheiro, Raúl Ruiz, como pagamento pelo trabalho na montagem de seus filmes, e durante o exílio da realizadora na França após o golpe de estado que apagou o fogo do *Nuevo Cinema* do Chile – revela outros tipos de clausura. Os ângulos oblíquos aludem não apenas a uma circunscrição espacial que orienta os manejos morosos e discretos da câmera, mas aos limites críticos, empáticos e cognitivos de uma classe média que se abstém do confronto

⁰¹ Fundado por Luis Ospina, Andrés Caicedo e Carlos Mayolo nos anos 1970, o grupo, além de produzir filmes, publicava a revista *Ojo al cine* e promovia encontros cineclubistas, iniciativas importantes para a formação cultural de uma geração.

das ruas. A revolta popular, para as mulheres abastadas, é tão repugnante quanto o resto de gordura molhada no fundo da pia: esquivam-se de tais ascos com o conforto predatório da alienação e da terceirização (racializada, evidentemente) de sua própria sujeira.

As contradições dessa mesma casta desacomodaram a brasileira Helena Solberg, que há sessenta anos nos legou *A entrevista* (1966), marco inaugural de um cinema moderno de autoria feminina em nosso país. A dimensão ficcional se mantém, aqui, na *mise-en-scène* – sua cunhada à época, Glória Solberg, interpreta uma jovem noiva nos preparos do próprio casório –, enquanto, na faixa sonora, escutamos depoimentos dissonantes de jovens em dívidas e dúvidas com a ideologia matrimonial. Tanto Sarmiento, quanto Solberg, culpabilizam suas personagens pela derrocada democrata – *A dona de casa* recupera, criticamente, uma saudação divina de Madame Pinochet diante da queda da Unidade Popular, enquanto *A entrevista* retoma, com a mesma acidez, arquivos da Marcha da Família com Deus pela Liberdade, sobrepondo-os à imagem-síntese da persona de Glória. Solberg, contudo, insiste nas brechas de uma espacialidade mais porosa – sua falsa noiva, ao menos, sai de casa – e de uma mentalidade, se não autoconsciente, um pouco mais ambígua.

Também não há consensos entre as figuras de *Minha contribuição* (1969), de Sara Gómez, precursora cubana cujo nome e espírito reclamamos, com humildade e honra, em nosso projeto. Dito isto, tais atritos não advêm da (nunca branda) complacência normativa – de um bom mocismo vil e dócil –, mas da desordem de uma sociedade pós-revolucionária que ainda precisava cicatrizar as suturas frescas de um autoritarismo capitalista em carne viva. Gómez

se abstém de decifrar o sujeito que sustenta o mito da mulheridade – branco, heterocentrado, servil – para imiscuir-se na pluralidade desestabilizadora de uma categoria que aborda – e que, ao pisar pela primeira vez no chão da fábrica na aurora do socialismo na ilha, se reconhece – como classe. Neste que é o filme mais puramente documental do programa (há nele ecos inequívocos de Rouch e Morin), esgarçamos nossa imaginação utópica: com a radicalidade das divergências dialéticas entre mulheres autônomas, não é possível aprisionar-nos em lugares estanques. Elas impostam o corpo, soltam o verbo e nos convocam a uma ira incontida pela nossa liberdade.

REFERÊNCIAS

FERRER, Lorena Cervera. Towards a Latin American Feminist Cinema: the case of Cine Mujer in Colombia. *Alphaville: Journal of Film and Screen Media* no. 20, 2020, pp. 150–165

GAETE, Cristina Beatriz González. *Mujeres detrás de las cámaras*: Patrimonio audiovisual chileno a través de una cartografía comentada de largometrajes de ficción dirigidos por cineastas chilenas (1986-2016). Tese. Departamento de Artes Plásticas, Facultad de Humanidades y Artes, Universidade de Concepción. 2018.

INOSTROZA, Carla Ulloa. El cine de Valeria Sarmiento. *Revista Occidentes*, n.434, 2013.

RESTREPO, Patricia. *Las mujeres en el cine colombiano*.

RUSSI, Armando. Entrevista a Patricia Restrepo. *Canaguaro*, 2020. Disponível em: <<https://canaguaro.cinefagos.net/n03/entrevista-patricia-restrepo/>> acesso em 9 set. 2026.

TEDESCO, Marina Cavalcanti. Cinema feminista pioneiro na América Latina entre as décadas de 1960 e 1980. *Revista Estudos Feministas*, v. 30, n. 2, 2022a, p. 1-14.

SARA Y ROSA SPECIAL SECTION: LATIN AMERICAN FEMINISMS FROM OBSCENE TEARS TO LIBERATORY RAGE, WE ESCAPE OUR PRISONS

JULIANA GUSMAN

The special section presented by the Sara y Rosa platform at the 28th FestCurtasBH emerges from a curatorial act of disobedience. It is part of the first cycle of the Permanent Ibero-American Film Club, a partnership launched in 2026 between this feminist film criticism collective, the Instituto Cervantes de Belo Horizonte, and Cine Humberto Mauro, centered on the theme "The Fictional Borders of Home." In our encounters, we select and discuss narrative feature films made by women, filmmakers who challenged the prevailing domestic order and ventured into pioneering territory, despite the inhospitability of the cinematic field to their audacity – figures such as Mexican filmmaker Matilde Landeta in the 1950s, Spanish filmmaker Cecilia Bartolomé in the 1960s, Argentine filmmaker María Luisa Bemberg in the 1970s, and Venezuelan filmmaker Fina Torres in the 1980s. If the festival's invitation encourages us to turn our gaze towards other forms of trailblazing in short film – a format historically more

receptive to our rebellions – we also allow ourselves to glimpse the transgressive – and fabulatory – possibilities of documentary. We steal away our own criteria in order to expand the horizon of feminine deviations.

It is true that *In the mornings* (*Por la mañana*, 1980), by Colombian filmmaker Patricia Restrepo – one of the few and notable women to be part of the Cali Group⁰¹, which she left to join Cine Mujer (1978–1990) in Bogotá, eventually making her way into directing – keeps us, at least initially, faithful to the game of fictionality. In a triptych recitation of Jacques Prévert's poem *Déjeuner du matin* (1946), we observe the performative imprisonment of a wife suffocated by her husband's alienation and by the unyielding edges of a close-up. In this lyrical and frontal staging of her bitterness, we are confronted, without evasions, with the denunciation of the subjective immobility imposed upon her. The only evasive gesture left to her is to cry in an off-screen space no less oppressive.

Meanwhile, Valeria Sarmiento's *The housewife* (*La dueña de casa*, 1975) – made with cans of unexposed film stock she received from her partner, Raúl Ruiz, as payment for her work editing his films, and during the filmmaker's exile in France following the coup d'état that extinguished the flame of Chile's *Nuevo Cinema* – reveals other forms of confinement. The oblique angles allude not only to a spatial circumscription that guides the camera's slow and discreet movements, but

⁰¹ Founded by Luis Ospina, Andrés Caicedo, and Carlos Mayolo in the 1970s, the group not only produced films but also published the magazine *Ojo al cine* and organized film club gatherings, initiatives that played an important role in the cultural formation of a generation.

also to the critical, empathetic, and cognitive limits of a middle class that refrains from confronting the streets. For affluent women, popular revolt is as repugnant as the wet grease left at the bottom of the sink: they evade such disgusts through the predatory comfort of alienation and the outsourcing (racialized, evidently) of their own filth.

The contradictions of this same caste unsettled the Brazilian filmmaker Helena Solberg, who sixty years ago left us *The interview* (*A entrevista*, 1966), a landmark in the emergence of women's authorship within Brazilian modern cinema. The fictional dimension is maintained here through the *mise-en-scène* – her sister-in-law at the time, Glória Solberg, plays a young bride preparing for her own wedding – while, on the soundtrack, we hear dissonant testimonies from young women indebted to and in doubt about the ideology of marriage. Both Sarmiento and Solberg hold their characters accountable for the democratic downfall – *The housewife* critically recovers a divine salute by Madame Pinochet following the fall of the Popular Unity government, while *The interview* revisits, with the same acerbity, archival footage of the reactionary March of the Family with God for Freedom, superimposing it onto the synthesized image of Glória's persona. Solberg, however, insists on the openings of a more porous spatiality – her false bride, at least, leaves the house – and of a mentality that, if not self-aware, is somewhat more ambiguous.

There are no consensuses among the figures in *My contribution* (*Mi aporte*, 1969), by Sara Gómez, a Cuban pioneer whose name and spirit we claim, with humility and honor, in our project. That said, these frictions do not arise from normative complacency (never a gentle one)

– from a vile and docile good-naturedness – but from the disorder of a post-revolutionary society that still needed to heal the fresh sutures of a capitalist authoritarianism in raw flesh. Gómez refrains from deciphering the subject that sustains the myth of womanhood – white, heterocentric, servile – in order to immerse herself in the destabilizing plurality of a category she approaches – and which, upon setting foot on the factory floor for the first time at the dawn of socialism on the island, recognizes itself – as class. In what is the most purely documentary film in the program (with unmistakable echoes of Rouch and Morin), we stretch our utopian imagination: with the radicality of dialectical divergences among autonomous women, it is impossible to imprison ourselves in fixed positions. They assert their bodies, speak out, and summon us to an unrestrained anger for our freedom.

BIBLIOGRAPHY

FERRER, Lorena Cervera. Towards a Latin American Feminist Cinema: the case of Cine Mujer in Colombia. *Alphaville: Journal of Film and Screen Media* no. 20, 2020, pp. 150–165

GAETE, Cristina Beatriz González. *Mujeres detrás de las cámaras: Patrimonio audiovisual chileno a través de una cartografía comentada de largometrajes de ficción dirigidos por cineastas chilenas* (1986–2016). Tese. Departamento de Artes Plásticas, Facultad de Humanidades y Artes, Universidade de Concepción. 2018.

INOSTROZA, Carla Ulloa. El cine de Valeria Sarmiento. *Revista Occidentales*, n.434, 2013.

RESTREPO, Patricia. *Las mujeres en el cine colombiano*.

RUSSE, Armando. Entrevista a Patricia Restrepo. *Canaguaro*, 2020. Disponível em: <<https://canaguaro.cinefagos.net/n03/entrevista-patricia-restrepo/>> acesso em 9 set. 2026.

TEDESCO, Marina Cavalcanti. Cinema feminista pioneiro na América Latina entre as décadas de 1960 e 1980. *Revista Estudos Feministas*, v. 30, n. 2, 2022a, p. 1–14.

SARA Y ROSA: FEMINISMOS LATINO-AMERICANOS

SARA Y ROSA: LATIN AMERICAN FEMINISMS

Juliana Gusman

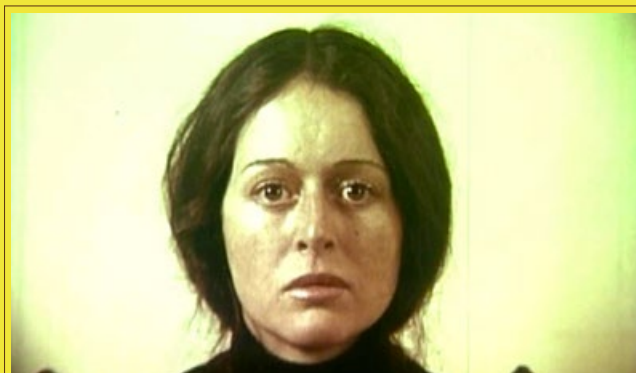
SYR 1 85' 14 ANOS 06/11 17H

Por la mañana (In the mornings, Pela manhã), de Patrícia Restrepo | Colômbia, 1979, 8'

La dueña de casa (The housewife, A dona de casa), de Valéria Sarmiento | Chile, 1976, 23'

A entrevista, (The interview, de Helena Solberg | Brasil, 1966, 20'

Mi aporte (My contribution, Minha contribuição), de Sara Gómez | Cuba, 1969, 34'



POR LA MAÑANA IN THE MORNINGS PELA MANHÃ

COLÔMBIA, 1979, 8'

DIREÇÃO | DIRECTOR: PATRÍCIA RESTREPO, BELLIE MAARSCHALK
ROTEIRO | SCRIPT: PATRÍCIA RESTREPO, BELLIE MAARSCHALK
PRODUÇÃO | PRODUCTION: COLECTIVA
FOTOGRAFIA | CINEMATOGRAPHY: CARLOS GAVIRIA, SERGIO NAVARRO
MONTAGEM | EDITING: PATRÍCIA RESTREPO, BELLIE MAARSCHALK
SOM | SOUND: ERWIN GOGGLE
TRILHA SONORA ORIGINAL | SOUNDTRACK: FRED ROJAS
ELENCO PRINCIPAL | MAIN CAST: JOHN OBERLEANDER, PATRÍCIA BONILLA
EMPRESA PRODUTORA | PRODUCTION COMPANY: K. A. PRODUCCIONES
CONTATO | CONTACT: PARES00@GMAIL.COM

Uma jovem segue com o olhar algo que não podemos ver./ Ouvimos seus pensamentos: "Ele serviu o café na xícara, pôs o leite, adicionou açúcar... E largou a xícara, sem falar comigo...". É o poema "Lé déjeuner du matin". / Ela observa e olha novamente, muito atenta./ ... Cai na escuridão. Pulso musical./ O casal à mesa de jantar, em silêncio. Os pensamentos dela surgem novamente: o poema./ "E se foi/ debaixo da chuva... Eu cobri o rosto com as mãos e chorei".

A young woman follows something with her gaze that we cannot see. / We hear her thoughts: "He poured the coffee into the cup, added the milk, added sugar... And put the cup down, without speaking to me..." It is the poem "Le déjeuner du matin." / She looks and then looks again, very attentively. / ...It fades into darkness. Musical beat. / The couple at the table, total silence. Her thoughts arise again: the poem. / "And he went away/ out into the rain... I covered my face with my hands and cried."



LA DUEÑA DE CASA THE HOUSEWIFE A DONA DE CASA

CHILE, 1976, 23'

DIREÇÃO | DIRECTOR: VALERIA SARMIENTO
ROTEIRO | SCRIPT: VALERIA SARMIENTO
FOTOGRAFIA | CINEMATOGRAPHY: ADRIAN COOPER
MONTAGEM | EDITING: VALERIA SARMIENTO
SOM | SOUND: LUIS MORA
ELENCO PRINCIPAL | MAIN CAST: CARLA CRISTI, ALEJANDRA ELSESER, ISABEL HUIZI, SADY RAMÍREZ.
EMPRESA PRODUTORA | PRODUCTION COMPANY: G.R.E.C. (GROUPE DE RECHERCHES ET D'ESSAIS CINEMATOGRAPHIQUES)
CONTATO | CONTACT: FRANCISCA.GALAZ@UCHILE.CL

O tédio de uma mulher abastada e sua angústia diante da ascensão da Unidade Popular emergem em longos planos de sua casa. O tempo, ali, transcorre entre a cozinha e a telenovela; o turbilhão da história filtra-se pela janela, bem como por meio de monólogos e conversas entre mulheres que entram e saem do enquadramento.

The boredom of a wealthy woman and her anguish over the rise of Popular Unity emerge in long takes of her home. There the time passes between the kitchen and the soap opera; the turmoil of history filters in through the window, as well as through monologues and conversations between women that enter and exit the frame.



A ENTREVISTA THE INTERVIEW

BRASIL, 1966, 20'

DIREÇÃO | DIRECTOR: HELENA SOLBERG
 ROTEIRO | SCRIPT: HELENA SOLBERG
 PRODUÇÃO | PRODUCTION: MAIR TAVARES
 FOTOGRAFIA | CINEMATOGRAPHY: MÁRIO CARNEIRO
 MONTAGEM | EDITING: ROGÉRIO SGANZERLA
 ELENCO PRINCIPAL | MAIN CAST: GLÓRIA SOLBERG
 EMPRESA PRODUTORA | PRODUCTION COMPANY: RADIANTE FILMES LTDA., CAIC
 - COMISSÃO DE AJUDA À INDÚSTRIA CINEMATOGRAFICA
 CONTATO | CONTACT:

O filme resulta de uma série de entrevistas feitas pela realizadora com jovens mulheres da classe média-alta carioca, à qual ela pertence. Por trás dessas entrevistas, pode-se entrever um perfil convencional de "mulher" – envolvido por um ideal romantizado de feminilidade – que é convocado pela montagem de modo a relacionar questões da opressão feminina com a repressão militar vivida pelo país.

The film results from a series of interviews conducted by the filmmaker with young middle- and upper-class women from Rio de Janeiro, a group to which she belongs. Behind these interviews emerges a conventional image of "woman," shaped by a romanticized ideal of femininity. Through its montage, the film brings this image into relation with issues of female oppression and the military repression experienced by the country.



MI APORTE MY CONTRIBUTION MINHA CONTRIBUIÇÃO

CUBA, 1969, 34'

DIREÇÃO | DIRECTOR: SARA GÓMEZ
 ROTEIRO | SCRIPT: SARA GÓMEZ
 PRODUÇÃO | PRODUCTION: SANTIAGO LLAPUR
 FOTOGRAFIA | CINEMATOGRAPHY: LUIS GARCÍA MESA
 MONTAGEM | EDITING: IVÁN AROCHA
 SOM | SOUND: GERMINAL HERNÁNDEZ
 EMPRESA PRODUTORA | PRODUCTION COMPANY: INSTITUTO CUBANO DE ARTE E
 INDÚSTRIA CINEMATOGRAFICA (ICAIC)
 CONTATO | CONTACT:

Sara Gómez examina o papel das mulheres em Cuba, oferecendo uma crítica incisiva a uma sociedade na qual a desigualdade de gênero persiste. A obra retrata as dificuldades que as mulheres enfrentam quando buscam integração econômica e equidade, em um país no auge da revolução.

Sara Gómez examines the rule of women in Cuba, offering an incisive critique to a society in which gender inequality persists. The film portrays the difficulties that women face as they seek economic integration and equity, in a country at the height of its revolution.

PALES

PALE

LAB

FILMLAB PALESTINA

STINA

165

FILMLAB PALESTINE

FILMLAB PALESTINA FILMLAB PALESTINE
FLP 25' LIVRE 02/11 14H
دوجو مه ل سيل (They do not exist, Eles não existem), de Mustafa Abu Ali Palestina, 1974, 25'

Com o slogan “Cultura cinematográfica emancipatória na, da e para a Palestina”, a Filmlab Palestine, uma organização sem fins lucrativos, empenha-se, desde a sua fundação em 2014, em promover, revitalizar e expandir uma das ferramentas audiovisuais mais eficazes para a autoexpressão, a narrativa e a preservação da memória coletiva: o cinema.

With its slogan “Emancipatory Film Culture in, from, and for Palestine”, Filmlab Palestine, a non-profit organization, strives, since its foundation in 2014, to promote, revive, and expand one of the most effective audiovisual tools for self-expression, storytelling, and the preservation of collective memory: Cinema.



دوجو مهل سيل

THEY DO NOT EXIST

ELES NÃO EXISTEM

PALESTINA, 1974, 25'

DIREÇÃO | DIRECTOR: MUSTAFA ABU ALI
FOTOGRAFIA | CINEMATOGRAPHY: SAMIR NIMER, ABDEL HAFETH AL ASMAR,
MUSTAFA ABU ALI
CONTATO | CONTACT: INFO@FLP.PS

Filmando em condições extraordinárias, o diretor retrata a situação nos campos de refugiados do Líbano, os efeitos dos bombardeios israelenses e a vida de guerrilheiros em campos de treinamento.

Shooting under extraordinary conditions, the director covers conditions in Lebanon's refugee camps, the effects of Israeli bombardments, and the lives of guerrillas in training camps.

DO

DOSS

ORCINA

COR

DOSSIÊ CORCINA

169

DOSSIÊ CORCINA

DOSSIER CORCINA

CINEMAÇÃO CURTA-METRALHA

ORLANDO SENNA E SÉRGIO PÉO

GOLPE BAIXO NO CINEMA BRASILEIRO

Golpe baixo no cinema brasileiro. Os quatro primeiros meses de 1978 foram marcados por uma série de golpes contra a cultura brasileira, representada pelos filmes de curta-metragem. Um boicote brabo, dentro e fora da lei.

A gente tem de expor os motivos reais que impedem que o curta-metragem brasileiro seja exibido nos cinemas, mesmo com um decreto obrigando os exibidores a fazer isso.

O cinema é e sempre foi o mais agudo e penetrante difusor ideológico, uma das armas mais poderosas dos Estados Unidos, por exemplo.

Talvez o público brasileiro do cinema esteja dopado pelo modelo de Hollywood, mas não a ponto de não perceber a proposta do curta-metragem, principalmente se ele estiver junto de filmes estrangeiros. E se o público, com duas opções na tela, descobrir uma expressão nova no filme curto, descobrir sua própria expressão cinematográfica nacional, e passar a contestar ideologicamente a fórmula pornô-violência que lhe foi infligida.

Golpe baixo no cinema brasileiro. Depois de quatro anos de luta, regulamentou-se, finalmente, a exibição do curta-metragem.

A lei...

Uma semente plantada ao pé de cada filme, com o colonizador. O corpo é a forma mais direta para o desenvolvimento de um cinema independente. As multinacionais do cinema têm medo disto, de uma reação psicossocial do público contra seus padrões, contra a anestesia que elas aplicam de

duas em duas horas na cuca de cada um de nós.

Lavagem da suacuca, lavagem cerebral braba.

Curta-metragem, rompimento efetivo com a linguagem do colonizador. Curta-metragem, espelho que reluz uma luta de libertação nacional.

O curta-metragem e o modelo de Hollywood são duas coisas diferentes, contraditórias, entram em choque mesmo. Fica é uma bandeira do desequilíbrio cultural que a gente está vivendo.

Os quatro primeiros meses de 1978 foram marcados por uma série de golpes contra a cultura brasileira, representada pelos filmes de curta-metragem.

Boicote brabo, dentro e fora da lei. Exibidores apertando interesses multinacionais tentam impedir a vinculação dos filmes de curta-metragem brasileiros.

O desafio é colocar este veículo a serviço de interesses populares.

O curta-metragem tem sido usado maciçamente como mensagem publicitária a serviço de interesses capitalistas. A mais extrema dominação cultural. Isto é o que é que há para ver, nos cinemas e na televisão.

Vamos dar um basta a esta imposição.

A briga do curta também é sua. Tome partido agora. Brasil. Brasil. Brasil.

Com o surgimento da Lei do Curta, os exibidores temiam que os 5% da bilheteria devidos ao curta-metragem fossem uma forma de abrir a caixa-preta do faturamento dos cinemas. No final de 1977, entraram com mandados de segurança para impedir a aplicação da lei. Isso retardou em quase seis meses a exibição dos curtas nas salas, que deveria começar em janeiro de 1978. Com a suspensão, surgiu a campanha do curta. Foi então que Orlando Senna e Sérgio Péo escreveram um pequeno manifesto em defesa do curta-metragem, publicado na Cinemação Zero, revista da ABD. A revista trazia ainda textos de Lúcio Aguiar e Ivan Vianna em defesa da causa. Em seguida, entre janeiro e fevereiro de 1978, Péo filmou o filme-panfleto Cinemação Curtametralha, no qual se vê a distribuição do folheto pelas ruas da cidade, acompanhada da leitura do texto em off. Em um momento do filme, o panfleto é colado junto à programação do Cine Roxy, em Copacabana. O filme foi o primeiro ou o segundo da Corcina a obter um CPB e a ser distribuído em salas comerciais. Aqui transcrevemos o texto tal como aparece no filme.

ACTION CINEMA SHORTGUN

ORLANDO SENNA E SÉRGIO PÉO

A LOW BLOW AGAINST BRAZILIAN CINEMA.

The first four months of 1978 were marked by a series of blows against Brazilian culture, represented by short films. A fierce boycott, both within and outside the law.

We have to expose the real reasons that prevent Brazilian short films from being shown in cinemas, even with a decree requiring exhibitors to do so.

Cinema is and always has been the sharpest and most penetrating ideological disseminator, one of the most powerful weapons of the United States, for example.

Perhaps the Brazilian cinema audience is doped by the Hollywood model, but not to the point of being unable to perceive the proposal of the short film, especially if it is shown alongside foreign films. And if the audience, with two options on the screen, discovers a new expression in the short film, discovers its own national cinematic expression, and begins to ideologically challenge the porno-violence formula that was inflicted on it.

A low blow against Brazilian cinema. After four years of struggle, the exhibition of short films was finally regulated.

The law...

A seed planted at the foot of each film, with the colonizer. The body is the most direct form for the development of an independent cinema. The multinational film companies are afraid of this, of a psychosocial reaction from the public against their standards, against the anesthesia

they apply two hours at a time to the head of each one of us.

Washing your head, serious brainwashing.

Short film, an effective break with the language of the colonizer. Short film, a mirror that reflects a national liberation struggle.

The short film and the Hollywood model are two different, contradictory things that really clash. What remains is a flag of the cultural imbalance we are experiencing.

The first four months of 1978 were marked by a series of blows against Brazilian culture, represented by short films.

A fierce boycott, within and outside the law. Exhibitors, squeezing multinational interests, try to prevent Brazilian short films from being shown.

The challenge is to put this vehicle at the service of popular interests.

The short film has been used massively as an advertising message at the service of capitalist interests. The most extreme form of cultural domination. This is what there is to see, in cinemas and on television.

Let's put an end to this imposition.

The short film's fight is also yours. Take a stand now.

Brazil. Brazil. Brazil.

*When the Short Film Law was introduced, exhibitors feared that the 5% share of box-office receipts owed to short films would expose the inner workings of cinema revenues. In late 1977, they filed injunctions to prevent the law from being enforced. This delayed the screening of short films in theaters – supposed to begin in January 1978 – by nearly six months. In response to the suspension, a campaign to defend short films emerged. It was then that Orlando Senna and Sérgio Péo wrote a short manifesto in defense of short films, published in *Cinema Zero*, the ABD's magazine. The magazine also featured pieces by Lúcio Aguiar and Ivan Vianna in support of the cause. Then, between January and February 1978, Péo made *Cinemação Curtametralha*, a film-pamphlet that shows the leaflet's distribution in the city streets, while the text is read in voice-over. At one point in the film, the leaflet is pasted up next to Cine Roxy's film program in Copacabana. The film was either the first or the second Corcina production to obtain a CPB (Brazilian Product Certificate) and be distributed in commercial theaters. Here, we transcribe the text as it appears in the film.*

MANIFESTO

JOSÉ JOFFILY

FILMES BONS E MAUS

Na paisagem tórrido-tropical, onde a luz agride a lente e a cor violenta a emulsão, um grupo de quarenta e três realizadores de cinema resolveu acabar com a choradeira e

BOTAR

as cartas na mesa. Acreditamos que quem, em última instância, define o valor de qualquer obra é o público. Sabemos que um filme, como qualquer outra manifestação artística, é também uma mercadoria. E que como qualquer outra mercadoria está sujeito a um comércio. Bem ou mal o regime vigente no Brasil é o de economia de mercado. Nós respeitamos os comerciantes de cinema. A Lei do Curta foi criada, entre outras razões, para “sobre-taxar” o único produto industrial que concorre em condições desleais com o produto brasileiro: o filme estrangeiro. As distribuidoras cinematográficas estrangeiras, principalmente as norte-americanas, se negaram a pagar o que deveriam. O dente ficou cravado na mão dos empresários nacionais de exibição. Velha tradição: eles não refletiram um só instante. Soltaram o braço com força sobre a cabeça dos produtores brasileiros.

Livre-iniciativa significa

GUERRA

por mercados. No Brasil existe livre-iniciativa? O mercado de cinema no Brasil é um mercado colonizado. A guerra está ganha. E nós estaríamos vencidos? O Brasil está atualmente

entre os dez maiores PNB do mundo. E a maior dívida nacional externa é a nossa. Nós somos um país pobre. Mas como? Geramos prosperidade e somos um país pobre? Nosso cinema não é um cinema industrialmente respeitável. Mas, em passado recente, já geramos cineastas mundialmente respeitáveis (subdesenvolvimento, fome, miséria, incompetência nacional). Nós da CORCINA acreditamos na livre-concorrência. E acreditamos que com todas suas contradições o curta-metragem significa uma

ABERTURA

irreversível em termos do mercado cinematográfico brasileiro. Porque o pressuposto de um regime de livre-concorrência é que à maior quantidade de oferta corresponderá uma maior certeza de qualidade. Somos atualmente 120 milhões de brasileiros. O mercado de cinema no Brasil corresponde a um público anual de 250 milhões de espectadores. Demanda, portanto, há, e suficiente. Nós contamos com a experiência acumulada por nossos antecessores. Aqueles fracassaram na viabilização comercial do cinema brasileiro. E aqueles que, ao contrário, foram comercialmente bem sucedidos. Chanchada, Vera Cruz. Porno-chanchada. Cinema Novo. Sucesso ou fracasso, experiência adquirida. Nós pretendemos uma

REVOLUÇÃO

no mercado cinematográfico brasileiro. Somos estética e ideologicamente um grupo heterogêneo de realizadores cinematográficos. O que nos une é a certeza de que um cinema para ser culturalmente, nacionalmente forte, tem que ser comercialmente, industrialmente forte. Nosso objeto, como cineastas, é o Brasil. O nosso objetivo é o mercado cinematográfico interno.

Viabilizá-lo comercialmente, culturalmente, nacionalmente. Em termos de produção e consumo. Livre-iniciativa pressupõe risco. Nossa empresa é o Brasil. Pretendemos

MOSTRAR

na 1ª Mostra de cinema CORCINA que estamos, para o bem e para o mal, preparados. E que temos aliados. E que sabemos e saberemos, a despeito de qualquer circunstância, conquistar o nosso público. E repetimos: nós somos pelo regime de livre-iniciativa.

DESAFIAMOS

aos nossos inimigos que nos provem que o regime de livre-iniciativa é inviável no

BRASIL

Existe um espaço aberto para o curta-metragem comprometido com a realidade e com o público brasileiro. Estamos comprometidos com este espaço. Ele foi arduamente conquistado e nós o consideramos como somente uma ponta de lança, uma cabeça de ponte. E nós sabemos

BRIGAR

AMOR CORCINA

Manifesto distribuído junto à programação da Primeira Mostra Corcina de Cinema, realizada no Cine Ricamar, em Copacabana, em junho de 1979.

MANIFESTO

JOSÉ JOFFILY

GOOD AND BAD FILMS

In the torrid-tropical landscape, where light assaults the lens and color does violence to the emulsion, a group of forty-three filmmakers decided to put an end to the whining and

LAY

their cards on the table. We believe that, ultimately, it is the public who determines the value of any work. We know that a film, like any other artistic manifestation, is also a commodity. And that, like any other commodity, it is subject to trade. For better or worse, the prevailing system in Brazil is that of a market economy. We respect cinema merchants. The Short Film Law was created, among other reasons, to "over-tax" the only industrial product that competes on unfair terms with the Brazilian product: the foreign film. Foreign film distributors, particularly American ones, refused to pay what they should have. The tooth remained lodged in the hands of the national exhibition businessmen. An old tradition: they did not hesitate for a moment. They forcefully brought their arms down on the heads of Brazilian producers.

Free enterprise means

WAR

for markets. Does free enterprise exist in Brazil? The film market in Brazil is a colonized market. The war has been won. And would we be defeated? Brazil is currently among the ten

largest GNPs in the world. And the largest external national debt is ours. We are a poor country. But how? We generate prosperity and we are a poor country? Our cinema is not an industrially respectable cinema. But, in the recent past, we have already produced filmmakers who were respected worldwide (underdevelopment, hunger, misery, national incompetence). We at CORCINA believe in free competition. And we believe that, with all its contradictions, the short film represents an

OPENING

that is irreversible in terms of the Brazilian film market. Because the premise of a free-competition system is that a greater quantity of supply will correspond to a greater certainty of quality. We are currently 120 million Brazilians. The film market in Brazil corresponds to an annual audience of 250 million spectators. There is demand, therefore, and sufficient demand. We count on the experience accumulated by our predecessors. Those who failed to make Brazilian cinema commercially viable. And those who, on the contrary, were commercially successful. Chanchada, Vera Cruz. Porno-chanchada. Cinema Novo. Success or failure, experience acquired. We intend a

REVOLUTION

in the Brazilian film market. We are an aesthetically and ideologically heterogeneous group of filmmakers. What unites us is the certainty that, for a cinema to be culturally and nationally strong, it has to be commercially and industrially strong. Our subject, as filmmakers, is Brazil. Our objective is the domestic film market. To make it commercially, culturally, nationally viable. In terms of

production and consumption. Free enterprise presupposes risk. Our enterprise is Brazil. We intend to

SHOW

at the 1st CORCINA Film Exhibition that we are, for better or for worse, prepared. And that we have allies. And that we know, and will know, how to win over our audience, regardless of the circumstances. And we repeat: we stand for the free-enterprise system.

WE CHALLENGE

our enemies to prove to us that the free-enterprise system is unviable in

BRAZIL

There is an open space for the short film committed to Brazilian reality and to the Brazilian public. We are committed to this space. It was hard-won, and we consider it only a spearhead, a bridgehead. And we know how to

FIGHT

LOVE CORCINA

Manifesto distributed alongside the program for the First Corcina Film Showcase, held at Cine Ricamar in Copacabana in June 1979.

A CORCINA E O CINEMA ALTERNATIVO CARIOCA

LUCAS PARENTE

Colaboração de Roberto Moura

Há movimentos subterrâneos que permanecem excluídos da história oficial e que funcionam como terremotos clandestinos, despontando inesperadamente décadas depois em novas cristalizações. É curioso como no Brasil, durante os anos 1970, há uma enorme produção de curtas-metragens assombrosos, em quantidade e qualidade, que se mantêm raros em relações e análises levantadas por críticos, teóricos e historiadores do cinema nacional. Tal produção é extremamente germinativa, essencial para se pensar as transformações por que passará o cinema nacional nas décadas seguintes. Trata-se de um cinema caracterizado pela valorização de um formato alternativo, considerado menor, assim como por novos modos de produção, distribuição e exibição de filmes, com o extenso uso de câmeras e projetores de 16mm e Super-8, permitindo a multiplicação de cineclubes pelo país.

O Cinema Alternativo⁰¹ não se plasmou em

⁰¹ Roberto Moura, historiador e cineasta, ex-integrante da CORCINA e fundador da Corisco Filmes, vem há anos pesquisando o que chama de Cinema Alternativo, referindo-se à larga produção e distribuição de filmes de curta-metragem através de cineclubes e festivais nos anos 70 e posteriormente através da Lei do Curta.

uma unidade de movimento, possuindo como característica estrutural seu próprio dinamismo, ponto de encontro de várias tendências e movimentos políticos e artísticos. Surgiu como uma frente única do curta-metragismo, engendrando diálogos e contrapontos com relação ao Cinema Novo, ao Cinema Marginal e ao documentarismo de Thomaz Farkas. Buscou realizar uma “antropologia poética da cidade”, segundo as palavras de Roberto Moura, embrenhando-se na alteridade para modificar-se, através de uma experimentação da própria vida.

Uma série de fatores tornou possível o curta-metragismo do Cinema Alternativo. Além do crescimento quase espontâneo de uma rede de cineclubes pelos estados, exibindo filmes apresentados em festivais e aqueles fornecidos pelos acervos das cinematecas criadas no Rio e em São Paulo, despontou, nos anos 1970, uma nova geração de realizadores que emergiu nos festivais de cinema amador, como a Jornada de Cinema da Bahia (então Jornada Baiana de Curta-Metragem), dentre outros festivais de documentários. Inteiramente voltada para a exibição de curtas, a Jornada foi um verdadeiro caldeirão de discussões – no qual se fundou, por exemplo, a Associação Brasileira de Documentaristas (ABD), com sede no Rio de Janeiro. A ABD tornou-se, então, um núcleo central de tensão entre o Cinema Alternativo e a Embrafilme, lutando para que se regulamentasse a distribuição de curtas-metragens.

Até 1975, os filmes deviam ser enviados ao INC (Instituto Nacional do Cinema), que analisava o conteúdo e emitia certificados de qualidade. Muitos curtas de caráter experimental não recebiam o certificado de “boa qualidade”, permanecendo vetados por “falta de condições técnicas”, o que impedia que se distribuíssem

pelo circuito exibidor ou que participassem de importantes festivais como o de Brasília. Já os curtas liberados eram entregues à Embrafilme, que lhes servia de empresa distribuidora. Eram em grande parte de caráter informativo, costumando ser herdeiros do cinejornal (como os de Jean Manzon e Jurandyr Noronha).

Por volta de 1975, a ABD pressionou a Embrafilme para que se alterasse a regulamentação de distribuição e exibição de curtas-metragens. Surgia a Lei do Curta, posta em prática a partir de 1977, tornando obrigatória a exibição de um curta-metragem nacional antes de cada longa-metragem estrangeiro. Para aplicar-se à lei, o filme deveria possuir até 12 minutos e ser distribuído em 35mm. Não seria necessária uma nota de qualidade para que os filmes fossem distribuídos, e assim, curtas experimentais invadiram as salas do circuito comercial ao lado de curtas informativos.

Cada curta exibido recebia 5% da bilheteria, sendo o dinheiro reinvestido em novas produções. Isso gerou um novo sistema de produção-distribuição-exibição rentável para cineastas que se dedicavam ao curta-metragem. Oxigenava-se enormemente a produção cinematográfica nacional, pois, como dizia Jairo Ferreira, “o curta-metragem é [um] território de reserva da revitalização geral”. Assim, durante o período de existência da Lei do Curta, foram realizados e exibidos mais de mil curtas-metragens.

A lei também previa que cada produtora poderia enviar até cinco curtas a serem distribuídos por ano. Certas empresas começaram a lucrar com o aluguel de tais vagas, recebendo dinheiro para enviar curtas de cineastas sem produtoras. Então, cineastas da ABD, dentre eles Sérgio Péo, Lúcio Aguiar, Sílvio Da-Rin, Sandra Werneck, Jorge Abranches, Pompeu Aguiar e Ivan Vianna,

uniram-se para buscar uma solução jurídica que permitisse a distribuição de curtas de realizadores independentes. Optaram por fundar uma cooperativa de produtores e realizadores, a Cooperativa de Realizadores Cinematográficos Autônomos - CORCINA. A cooperativa contou com aproximadamente 30 integrantes que se revezavam nas funções técnicas. De início uma distribuidora, a CORCINA passou rapidamente a reinvestir o dinheiro da exibição na produção, tornando-se uma jovem produtora com grande poder de fogo.

No final dos anos 1970 houve um surto de curta-metragismo no Brasil, provocado por uma série de acontecimentos técnicos, normativos e ideológicos que logo seriam boicotados. Dentro de tal produção de âmbito nacional, o núcleo que mais realizou filmes de invenção no período foi, provavelmente, a CORCINA. Estabelecida no Rio de Janeiro, entre 1978 e 1983, a cooperativa produziu por volta de 50 filmes (levantamos uma lista de 48 filmes) e distribuiu mais de 70 entre festivais e salas do circuito exibidor. Acreditamos, portanto, que a CORCINA possa ser analisada como uma síntese das tendências econômicas e estéticas do cinema da época, provavelmente a última utopia do cinema brasileiro em película, na fronteira do neoliberalismo internacional que colocaria tudo de ponta-cabeça, lançando o cinema nacional em um período de trevas.

Rubem Corveto trabalhava no Banco Nacional da Habitação e lutou para que salas de cinema com projetores de 16mm fossem obrigatórias nos novos complexos habitacionais. O projeto de lei deveria ser aprovado pela Embrafilme para seguir caminho, mas a Embrafilme não assinou. Sérgio Péo tentava na mesma época conseguir para a CORCINA determinados equipamentos que estavam

sendo pouco utilizados pela Embrafilme, o que também foi negado pela empresa. Além disso, a Lei do Curta começava a ser boicotada por pressão dos exibidores nacionais e dos distribuidores hollywoodianos. O Grupo Severiano Ribeiro fundou uma série de produtoras para produzir curtas de proposital má qualidade, jogando o público contra a Lei do Curta e recebendo os 5% pela exibição. Todos estes impedimentos e o subsequente abandono da Lei do Curta (que ainda vigora, mas não é cumprida) fizeram com que uma série de cineastas deixasse o cinema em segundo plano e entrasse para a militância do Partido dos Trabalhadores (PT) em sua fundação.

A primeira fase da CORCINA foi então marcada por manifestos políticos voltados para a defesa da Lei do Curta e da democratização do país. Trata-se de uma das últimas manifestações no país (talvez no mundo) de uma crença no cinema enquanto veículo para a transformação da sociedade. *Cinemas fechados* (1980) e *Cinemação curtametralha* (1978), ambos de Sérgio Péo, são obras emblemáticas nesse sentido. Em *Cinemação curtametralha* (1978) ouve-se a voz de Ney Matogrosso cantando “desperta América do Sul” com imagens do bloco de carnaval Cacique de Ramos passando diante de um cinema na Cinelândia, onde *Guerra nas estrelas* está em cartaz. A palavra “guerra”, no letreiro, é retirada do restante da frase e, desviada, evidencia outra guerra, que é a guerra das imagens. Guerra entre culturas: a afro-brasileira e indígena representada pelo Cacique de Ramos e a hollywoodiana representada pelo filme de George Lucas. O bloco repleto de travestis passa pelas ruas; elas se exibem para a câmera, tornando-se o símbolo da transfiguração latino-americana. O curta-metragem é defendido como formato-transviado, sem controle, enquanto uma voz over

lê um manifesto em defesa da Lei do Curta, escrito por Orlando Senna e o próprio Sérgio Péo. O filme de contrainformação é invadido por sobreimpressões, formato festivo que invade as telas do circuito, forja-se porta-voz da cultura popular latino-americana, lançando-se para fora da tela, buscando um espectador dançante, contraponto do espectador passivo do longa-metragem hollywoodiano que logo será exibido.

Já *Cinemas fechados*, rodado também na Praça da Cinelândia, só que à noite e após um dia normal de trabalho, mostra o bar do Amarelinho repleto de cineastas. No meio da praça, diante do comércio fechado e com o Teatro Municipal ao fundo servindo de cenário, Sérgio Péo realiza entrevistas diante de uma tela branca onde se projeta a luz de um refletor. São entrevistas denunciadoras com cineastas e técnicos do cinema nacional, filmados entre o trabalho e a boemia. A praça vira sala de cinema, estúdio e palco, enquanto Péo desloca-se sobre os trilhos de um *travelling*, filmando e sendo filmado.

Dos filmes da primeira fase que tratam da luta pela abertura política, cita-se também *Lá dentro, lá fora* (1981) de Rubem Corveto e José Carlos Asbeg, e *Alegria de papel* (1980) de José Carlos Asbeg. O primeiro se passa na prisão da Frei Caneca, em 1978, durante uma greve de fome dos presos políticos. O filme atravessa assembleias, manifestações e o interior da prisão, alternando cor com preto e branco. Cine-panfleto na linha dos *cine-tracts* franceses de 1968, *Lá dentro, lá fora* é um filme a ser projetado nas paredes da cidade, gerando um curto-circuito entre a interioridade da sala de cinema e as ruas tomadas de manifestantes, entre a tela de projeção e os muros da prisão. Já *Alegria de papel* começa com cantos indígenas e imagens de arranha-céus em contra-plongée,

trabalhando a metáfora da esperança e da cidade vazia, para que logo caia o ritual do papel picado lançado pelas janelas em dia de festa de Ano Novo, no centro da cidade. Pessoas entrevistadas falam do futuro com alegria efusiva, frágil como o papel, sem que a desconfiança esteja ausente no ar.

De outro lado, os filmes de Lúcio Aguiar, *A venda* (1978), *Ato delituoso impune* (1981) e *Legítima defesa* (1981), realizam desvios calculados na esfera banal cotidiana, trazendo o futuro para o agora. Da paisagem de seus filmes emana a imagem de um país em ruínas. O primeiro trata da busca por emprego através de recortes de jornal. O segundo, de um ladrão de livros roubado por outro ladrão de livros. O terceiro baseia-se na frase de Campos de Carvalho: “Aos 16 anos matei meu professor de lógica invocando legítima defesa. Qual defesa seria mais legítima?” São filmes extremamente descontínuos que engendram acasos a partir de dispositivos mais ou menos fechados. Filmes de colagem, feitos crônicas cotidianas repletas de ironia, entre a alegria da criação e a amargura de um mundo que, ao se abrir, encerra-se economicamente.

Péo e Lúcio aparecem na CORCINA como duas utopias irmãs, ainda que opostas em sua concepção de futuro. Desvela-se, de um lado, uma noção de futuro pelo qual se deve lutar, herança do marxismo que enxerga no subdesenvolvimento um estágio político-econômico a ser revoluído. Tais visões contrastam com as do culturalismo pós-moderno que enxerga no subdesenvolvimento um estado de alma, almejando rebeliões subterrâneas através da transvaloração dos costumes.

Assim, se de um lado a CORCINA produziu filmes que tratavam da “situação” cultural, político-econômica e social brasileira, tentando

investi-la através de filmes-manifestos, de outro realizou filmes que buscavam fazer uma antropologia poética da cidade e do interior. Antropologia poética, pois extrapolava os limites da observação, caracterizando-se pela contínua tensão entre proximidade e distância, entre o cinema e a realidade retratada, de modo que a experimentação de linguagem se dá quão mais justamente o filme se aproxima do tema retratado: quando o filme vira ritmo e dança em *Jongo* (1979), quando vira rito iniciático em *Teu nome veio de África* (1979). Tal documentarismo antropológico se autodenominava poético, finalmente, para se contrapor, como influência e negação, ao documentarismo do grupo de Thomaz Farkas, marcado por seu teor informativo e o uso da voz *over*.

Na época, cineastas participantes da CORCINA como Noilton Nunes e Octavio Bezerra realizaram verdadeiras expedições documentais a outros estados do Brasil, Noilton ao Acre e Bezerra à Bahia, produzindo filmes fora do contexto da CORCINA, mas a ela relacionados. José Inácio Parente realizou, por outro lado, o documentário marxista *A trama da rede* (1980), filmado em Fortaleza. Premiado como melhor filme, melhor direção e melhor montagem no Festival de Brasília de 1980, o filme é uma análise sobre trabalho e reificação do ser humano, através do ato de tecer.

Tal documentarismo, repleto de colagens e experimentações, se desenvolvia também através de um contexto marcadamente urbano. A própria cultura afro-brasileira foi enormemente forjada pelo contexto urbano, como é o caso da umbanda, pela qual se deu um grande interesse intelectual e artístico nos anos 70. Assim, temáticas ao mesmo tempo urbanas, geográficas, históricas e afro-brasileiras estão presentes

no cinema de Roberto Moura, como em *Sai dessa Exu* (1972), *Chega de demanda - Cartola* (1974) e *Okê Jumbéba - A pequena África no Rio de Janeiro* (1985), realizados pela Corisco Filmes. Pela CORCINA, o cineasta realizou *Angela Noite* (1980), obra-prima do cinema urbano carioca, que retrata Angela, a famosa travesti, cantando pelas ruas da Praça Tiradentes.

Cada filme chegava a possuir uma temática espacial própria, fosse sobre uma praça (*Praça Tiradentes 77* [1977] de José Joffily, e *Angela Noite*), sobre bares (*Curta-sequência: Galeria Alaska* [1980], de José Joffily), bairros (*Deixa falar* [1979], de Iole de Freitas, sobre a Cidade de Deus; *Balas e bolas* [1978], de Jorge Abranches e Emiliano Ribeiro, sobre o Pavãozinho; e *Copa Mixta* [1979], de Joffily, sobre Copacabana), complexos habitacionais (*Contradições urbanas* [1981], de Sérgio Péo, que compara condomínios construídos no Leblon e no tradicional bairro do Catumbi), sobre a fauna humana da cidade (*Ritos de passagem* [1979], de Sandra Werneck que foca a prostituição de travestis na cidade).

A mesma fusão entre etnografia e cultura urbana experimental se dá no enfoque de Paulo Veríssimo com relação à temática ameríndia, como no curta *Bahira, o grande burlão* (1979), que segue o trajeto do antropólogo Manoel Nunes Pereira durante uma viagem de bonde em Santa Teresa. O filme alterna películas de diferentes colorações, inserindo toda uma ficção erótico-indígena no contexto urbano, saltando constantemente entre memória e imaginação. Infelizmente este e outros curtas de Paulo Veríssimo realizados pela CORCINA, todos com temática antropológica, estão dados como perdidos. Já *Exu-Piá* (1985), filme de Paulo Veríssimo que está por ser redescoberto, o único longa-metragem realizado pela CORCINA,

é uma segunda versão de *Macunaíma*, contando com Grande Otelo e Carlos Augusto Carvalho no elenco.

Finalmente, como terceira tendência da CORCINA, existe uma incursão através do cinema de artista, conceitual e muitas vezes focado nas questões da representação e da alienação na contemporaneidade. Lygia Pape finalizou e distribuiu *O guarda-chuva vermelho* (1963/1979) pela CORCINA, filme-ensaio de montagem sobre o gravurista Oswaldo Goeldi, com as vozes de Hélio Oiticica e Manuel Bandeira. Já Wilson Coutinho realizou a obra-prima *Cildo Meireles* (1979), filme-ensaio sobre a questão do circuito ideológico na obra do artista brasileiro. O curta é repleto de amargor e ironia diante da cruel reificação do trabalho e do pensamento na sociedade de consumo brasileira.

São da CORCINA também filmes ainda mais conceituais como *Os Sonacirema* (1978), de André Parente, e *Vocês* (1978), de Arthur Omar. Em ambos, a sala de cinema é tomada pela escuridão e pela luz branca que rebate na tela e se lança ao espectador. *Os Sonacirema* é um filme sem imagem, apenas com fotogramas pretos e fotogramas brancos. Baseia-se no famoso texto *O Ritual do Corpo entre os Nacirema*, de Horace Miner, que ironiza o objetivismo antropológico descrevendo a sociedade de consumo norte-americana como se tratasse de uma tribo. André Parente adapta o texto para o território que se encontra “entre Oiapoque e Chui”, de modo que o espectador brasileiro se torna o objeto do filme. Já em *Vocês*, Arthur Omar expõe aos flashes da luz estroboscópica um homem que segura uma metralhadora de madeira e discursa euforicamente sobre o combate, enquanto está sozinho, em um quarto, e a sala de cinema é invadida por uma guerra de luz.

Finalmente, dois raros filmes experimentais são realizados pela CORCINA. Um é *Acorde maior* (1984), de José Inácio Parente. O filme revela o mecanismo de uma caixinha de música que toca o hino da Internacional Socialista. O mecanismo, filmado por uma lente macro, parece uma fábrica com suas rodas dentadas. Após girar e girar, a caixinha é destruída por um martelo. Ouvimos vozes em tumulto e, depois, o suspense, sem que saibamos se a caixinha será ou não reconstruída. O outro é *Era uma vez* (1979), de Jorge Abranches, um filme de marionetes, em que diversos tipos sociais brasileiros são representados como paranóicos, pois relatam a existência de uma estranha força que os esmaga. Em todos estes filmes conceituais nota-se a forte presença de dispositivos e constrições narrativas e a curiosa ausência de imagens realizadas à luz do sol ou a céu aberto.

A reificação e a paranoia se repetem em um dos filmes mais experimentais da CORCINA, realizado por Pompeu Aguiar, o média *Observatório* (1982), onde se evidencia a influência do existencialismo, do realismo fantástico e de Jean-Luc Godard, que na época fazia filmes-ensaio como *Puissance de La Parole* (1988), iniciando uma nova retórica em vídeo. Filme sobre as violências das guerras e as relações amorosas na pós-modernidade dos grandes espaços, *Observatório* salta entre a relação de um jovem casal e o clima pós-apocalíptico da Guerra Fria. De psicologia tortuosa e montagem virtuosa, o filme é atravessado por diversas manipulações visuais como o uso de imagens de arquivo através da filmagem de televisores, telas de cinema, pinturas, fotografias, além de constantes interrupções do fluxo narrativo, pausando a imagem. Tais manipulações esgarçam o enredo amoroso, lançando-o em um universo

informativo onde reina o fragmento.

Assim, a CORCINA foi atravessada por tendências de todo tipo, dentre elas a do filme-manifesto ou filme panfleto, a do cinema experimental com influências do Cinema Marginal, a do cinema etnográfico e poético e a do cinema de artista, conceitual. Algumas delas se acentuaram nas décadas seguintes. Uma delas é a do cinema poético-etnográfico, que trata de minorias, de questões de gênero e das culturas afro-brasileira e ameríndia, mas também da própria cidade como campo de estudo e experimentação. Outra é uma tendência que se acentuaria sobretudo a partir dos anos 1980, a da apropriação de certas técnicas oriundas do cinema experimental – como a revelação do próprio dispositivo cinematográfico e a técnica da colagem cinematográfica – pela publicidade, pelo videoclipe, pela televisão. Assim, percebe-se que um filme como *Duas histórias para crianças* (1979), de Pompeu Aguiar, enquanto desvela o dispositivo cinematográfico e realiza uma forte descontinuidade entre som e imagem, realiza planos do rosto feminino da atriz como se tratasse de uma publicidade televisiva.

Esta enorme produção foi levada à frente por uma geração de cineastas que realizou seus primeiros filmes na virada dos 1960 para os 1970, e outros, mais jovens, que começaram em meados dos anos 1970. Ambos os grupos viram suas possibilidades cortadas em meados dos anos 1980, quando justamente poderiam estar alçando voo. Na época, no filme-ensaio de animação *Eclipse* (1984), obra-prima de Antônio Moreno, dizia-se que “não tivemos revolução, mas como compensação temos um cinema em desenvolvimento”. Infelizmente tal desenvolvimento foi cortado ao meio, de modo que tais filmes serão como “filmes primitivos de uma nova era – que não veio”. Em

boa parte, trata-se de uma geração que teve que abandonar o cinema, tendo chegado tarde demais para o Cinema Novo e o Cinema Marginal, e cedo demais para o vídeo e a internet.

Nos últimos anos e após seguidos desgastes, a CORCINA já não seria dirigida pela radicalidade de figuras como Sérgio Péo e Lúcio Aguiar, mas por figuras como Mariza Leão e Sérgio Rezende que tentavam imprimir uma guinada mercadológica. Por outro lado, a cooperativa se afastaria justamente do mercado com a realização de médias-metragens como *Fala Mangureira!* (1983), *Teu nome veio de África* e *Observatório*.

Por fim, a CORCINA realizará um único longa-metragem, *Exu-Piá*. A realização deste filme se estenderá até os anos 1990, estourando os orçamentos da cooperativa.

Texto originalmente publicado em 2018.

CORCINA AND ALTERNATIVE CINEMA IN RIO DE JANEIRO

LUCAS PARENTE

in collaboration with Roberto Moura

There are underground movements that remain excluded from official history and function as clandestine earthquakes, unexpectedly resurfacing decades later in new crystallizations. It is curious how, in Brazil during the 1970s, there was an enormous body of astonishing short films, both in quantity and quality, that remains rarely addressed in the accounts and analyses produced by critics, theorists, and historians of Brazilian cinema. This body of work is highly generative, essential to thinking about the transformations that Brazilian cinema would undergo in the following decades. It is a cinema characterized by the valorization of an alternative, “minor” format, as well as by new modes of production, distribution, and exhibition, with the extensive use of 16mm and Super-8 cameras and projectors, enabling the proliferation of film clubs throughout the country.

Alternative cinema⁰¹ did not crystallize into

⁰¹ Roberto Moura, a historian and filmmaker, former member of CORCINA and founder of Corisco Filmes, has for years been researching what he calls Alternative Cinema, referring to the extensive production and circulation of short films through film clubs and festivals in the 1970s, and later through the Short Film Law.

a unified movement; its structural characteristic was its own dynamism – a meeting point for various political and artistic tendencies and movements. It emerged as a united front of short filmmaking, generating dialogues and counterpoints with Cinema Novo, Cinema Marginal, and the documentary filmmaking of Thomas Farkas. It sought to develop a “poetic anthropology of the city”, in Roberto Moura’s words, venturing into alterity and undergoing transformation through an experimentation with life itself.

A series of factors made the short filmmaking of Alternative Cinema possible. In addition to the almost spontaneous growth of a network of film clubs across the states, screening films presented at festivals and those made available through the collections of the cinematheques established in Rio de Janeiro and São Paulo, a new generation of filmmakers emerged in the 1970s from amateur film festivals, such as the Jornada de Cinema da Bahia (then Jornada Baiana de Curta-Metragem), as well as other documentary film festivals. Entirely devoted to the exhibition of short films, the Jornada was a veritable melting pot of discussions – it was where, for example, the Associação Brasileira de Documentaristas (ABD) was founded, with its headquarters in Rio de Janeiro. ABD thus became a central site of tension between Alternative Cinema and Embrafilme, fighting for the regulation of short-film distribution.

Until 1975, films had to be submitted to the INC (Instituto Nacional de Cinema), which assessed their content and issued certificates of quality. Many experimental shorts did not receive a certificate of “good quality” and thus remained barred due to “lack of technical conditions” – which prevented them from being distributed through the exhibition circuit or

participating in major festivals such as the Brasília Film Festival. The approved shorts, on the other hand, were handed over to Embrafilme, which acted as their distributor. These films were largely informational in nature, often bearing the legacy of the newsreel – that of Jean Manzon and Jurandyr Noronha, for example.

Around 1975, the ABD pressured Embrafilme to change the regulations governing distribution and exhibition of short films. The Short Film Law emerged, coming into effect in 1977 and making it mandatory for a Brazilian short film to be screened before every foreign feature. To qualify under the law, a film had to be no longer than 12 minutes and distributed on 35mm stock. No quality rating was required for the films to be distributed, and thus experimental shorts flooded the screens of the commercial circuit alongside informational shorts.

Each short film screened received 5% of the box office, with the proceeds reinvested in new productions. This generated a profitable production-distribution-exhibition system for filmmakers dedicated to short films. It breathed new life into Brazilian film production, for, as Jairo Ferreira put it, “the short film is [a] reserve territory for general revitalization”. Thus, during the period in which the Short Film Law was in effect, more than a thousand short films were produced and exhibited.

The law also stipulated that each production company could submit up to five short films for distribution per year. Certain companies began to profit from renting out these slots, receiving money to submit shorts on behalf of filmmakers who lacked production companies of their own. Filmmakers from the ABD, including Sérgio Péo, Lúcio Aguiar, Sílvio Da-Rin, Sandra Werneck, Jorge Abranches, Pompeu Aguiar, and

Ivan Vianna, thus joined forces to seek a legal solution that would enable the distribution of short films by independent filmmakers. They chose to found a cooperative of producers and filmmakers – the Cooperativa de Realizadores Cinematográficos Autônomos (CORCINA). The cooperative had approximately 30 members who rotated through the various technical functions. Initially a distributor, CORCINA quickly began reinvesting exhibition revenues in production, becoming a young production company with considerable firepower.

In the late 1970s, there was a surge of short filmmaking in Brazil, spurred by a series of technical, regulatory, and ideological developments that would soon be undermined. Within this nationwide production, the collective that produced the greatest number of shorts of invention during the period was probably CORCINA. Based in Rio de Janeiro between 1978 and 1983, the cooperative produced around 50 films (we compiled a list of 48 films) and distributed more than 70 through festivals and the exhibition circuit. We therefore believe that CORCINA can be analyzed as a synthesis of the economic and aesthetic tendencies in cinema at the time – probably the last utopia of Brazilian cinema on film stock, on the threshold of the international neoliberalism that would turn everything upside down and plunge Brazilian cinema into a period of darkness.

Rubem Corveto worked at the National Housing Bank and fought for cinemas equipped with 16mm projectors to be made mandatory in new housing complexes. The bill had to be approved by Embrafilme to move forward, but Embrafilme refused to sign it. Around the same time, Sérgio Péo was trying to obtain for CORCINA certain

equipment that Embrafilme was barely using, which the company also refused to provide. Furthermore, the Short Film Law was beginning to be boycotted under pressure from domestic exhibitors and Hollywood distributors. The Severiano Ribeiro Group founded a number of production companies that would deliberately produce poor-quality shorts, turning audiences against the Short Film Law while still collecting the 5% share from their exhibition. All these impediments and the subsequent abandonment of the Short Film Law (which is still in force but no longer enforced) led a number of filmmakers to sideline cinema and join the activism of the Workers' Party (PT) at the time of its founding.

CORCINA's first phase was thus marked by political manifestos advocating for the Short Film Law and democratization in Brazil. It was one of the country's – perhaps one of the world's – last manifestations of a belief in cinema as a vehicle for social transformation. *Cinemas fechados* (1980) and *Cinemação curtametralha* (1978), both by Sérgio Péo, are emblematic works in this regard. In *Cinemação curtametralha* (1978), we hear Ney Matogrosso's voice singing "desperta América do Sul" over images of the Cacique de Ramos carnival block passing in front of a movie theater in Cinelândia where *Star Wars* is showing. The word "wars" from the movie title is extracted from the rest of the phrase on the marquee and, through this displacement, highlights another war: the war of images. A war between cultures: the Afro-Brazilian and Indigenous culture represented by Cacique de Ramos and Hollywood culture represented by George Lucas's film. The carnival block, filled with travestis, parades through the streets, showing off for the camera and becoming a symbol of Latin American transfiguration. The short film is

championed as a “deviant” format, uncontrolled, while a voice-over reads a manifesto defending the Short Film Law, written by Orlando Senna and Sérgio Péo himself. The counter-information film is invaded by superimpositions – a festive form that invades the screens of the exhibition circuit – and forges itself into a spokesperson for popular Latin American culture, projecting itself beyond the screen in search of a dancing spectator, a counterpoint to the passive spectator of the Hollywood feature that is about to be shown.

On the other hand, *Cinemas fechados* – also shot in Praça da Cinelândia, though at night and after a regular working day – shows the Amarelinho bar packed with filmmakers. In the middle of the square, facing closed shops, with the Municipal Theater in the background serving as a setting, Sérgio Péo conducts interviews in front of a white screen onto which a spotlight casts its light. These are revealing interviews with filmmakers and technicians from Brazilian cinema, filmed between work and bohemia. The square becomes a movie theater, studio, and stage, while Péo moves along a dolly track, filming and being filmed.

Among the films from CORCINA's first phase that address the struggle for political opening, we can also mention *Lá dentro, lá fora* (1981), by Rubem Corveto and José Carlos Asbeg, and *Alegria de papel* (1980), by José Carlos Asbeg. The former takes place at the Frei Caneca prison in 1978, during a hunger strike by political prisoners. The film moves through assemblies, protests, and the interior of the prison, alternating between color and black and white. A cine-pamphlet in the tradition of the French *ciné-tracts* of 1968, *Lá dentro, lá fora* is a film meant to be projected

onto the walls of the city, generating a short circuit between the interiority of the movie theater and the streets filled with protesters, between the projection screen and the prison walls. *Alegria de papel*, meanwhile, begins with Indigenous chants and low-angle shots of skyscrapers, playing on metaphors of hope and the empty city, before shifting to the ritual of shredded paper being tossed from windows during New Year's celebrations in the center of the city. The people interviewed speak of the future with effusive joy, as fragile as paper, though an undercurrent of mistrust remains in the air.

Elsewhere, Lúcio Aguiar's films, *A venda* (1978), *Ato delituoso impune* (1981), and *Legítima defesa* (1981), make calculated deviations into the banal sphere of everyday life, bringing the future into the present. From the landscape of his films emerges the image of a country in ruins. The first deals with the search for employment through newspaper clippings. The second, with a book thief robbed by another book thief. The third is based on a line by Campos de Carvalho: “At sixteen, I killed my logic teacher in legitimate self-defense. What defense could be more legitimate?”. They are extremely discontinuous films that engender chance encounters through more or less closed devices. Collage films, like everyday chronicles filled with irony, poised between the joy of creation and the bitterness of a world that, as it opens, closes itself off economically.

Péo and Lúcio emerge in CORCINA as two sister utopias, even if opposed in their conceptions of the future. On the one hand, a notion of the future is unveiled as something to be fought for – a Marxist legacy that sees underdevelopment as a political-economic stage

to be revolutionized. Such views stand in contrast to those of postmodern culturalism, which sees underdevelopment as a state of mind, aspiring to underground rebellions through a transvaluation of customs.

Therefore, if on the one hand CORCINA produced films that addressed the Brazilian cultural, political-economic, and social “situation”, seeking to engage with it through manifesto-films, on the other it made films that sought to develop a poetic anthropology of both the city and the countryside. A poetic anthropology because it went beyond its limits of observation, characterized by a continuous tension between proximity and distance, between cinema and the reality portrayed, such that the experimentation with language becomes all the more intense the closer the film comes to its subject: when the film becomes rhythm and dance in *Jongo* (1979), when it becomes an initiation rite in *Teu nome veio de África* (1979). This anthropological documentary filmmaking ultimately defined itself as “poetic” in order to set itself, both as an influence and a negation, against the documentary filmmaking of Thomas Farkas’s group, marked by its informative character and use of voice-over.

At the time, CORCINA-affiliated filmmakers such as Noilton Nunes and Octavio Bezerra undertook veritable documentary expeditions to other states of Brazil – Noilton to Acre and Bezerra to Bahia – producing films outside CORCINA’s immediate context but related to it. José Inácio Parente, meanwhile, made the Marxist documentary *A trama da rede* (1980), filmed in Fortaleza. Awarded Best Film, Best Director, and Best Editing at the 1980 Brasília Film Festival, the film examines labor and the reification of the human being through the act

of weaving.

Such documentary filmmaking, rich in collages and experimentation, also developed within a markedly urban context. African-Brazilian culture itself was profoundly shaped by the urban context – as seen in the case of Umbanda, which attracted considerable intellectual and artistic interest in the 1970s. Consequently, themes that are at once urban, geographic, historical, and African-Brazilian are present in Roberto Moura’s films, as in *Sai dessa Exu* (1972), *Chega de demanda – Cartola* (1974), and *Okê Jumbeba – A pequena África no Rio de Janeiro* (1985), produced by Corisco Filmes. Through CORCINA, the filmmaker made *Angela Noite* (1980), a masterpiece of urban cinema in Rio de Janeiro, which portrays Angela, the famous travesti, singing through the streets around Praça Tiradentes.

Each film came to have its own spatial theme, whether centered on a square (*Praça Tiradentes 77* [1977], by José Joffily, and *Angela Noite*), bars (*Curta-sequência: Galeria Alaska* [1980], by José Joffily), neighborhoods (*Deixa falar* [1979], by Iole de Freitas, about Cidade de Deus; *Balas e bolas* [1978], by Jorge Abranches and Emiliano Ribeiro, about Pavãozinho; and *Copa Mixta* [1979], by Joffily, about Copacabana), housing complexes (*Contradições urbanas* [1981], by Sérgio Péo, which compares residential developments built in Leblon and the traditional neighborhood of Catumbi), or the human fauna of the city (*Ritos de passagem* [1979], by Sandra Werneck, which focuses on travesti prostitution in the city).

The same fusion of ethnography and experimental urban culture can be found in Paulo Veríssimo’s approach to Amerindian themes, as in the short *Bahira, o grande burilão* (1979),

which follows the trajectory of anthropologist Manoel Nunes Pereira on a tram journey through Santa Teresa. The film alternates between film stocks of different hues, introducing an entire erotic-Indigenous fiction into the urban context while constantly leaping between memory and imagination. Unfortunately, this and other shorts by Paulo Veríssimo made through CORCINA – all with anthropological themes – are considered lost. *Exu-piá* (1985), however, a film by Paulo Veríssimo that is about to be rediscovered, is the only feature film made through CORCINA. It is a second version of *Macunaíma*, featuring Grande Otelo and Carlos Augusto Carvalho in the cast.

Finally, as a third tendency within CORCINA, there was an incursion into artist's cinema, conceptual in nature and often focused on issues of representation and alienation in contemporary life. Lygia Pape completed and distributed *O guarda-chuva vermelho* (1963/1979) through CORCINA, an editing-based film essay on the printmaker Oswaldo Goeldi, featuring the voices of Hélio Oiticica and Manuel Bandeira. Wilson Coutinho, meanwhile, made the masterpiece *Cildo Meireles* (1979), a film essay on the question of the ideological circuit in the Brazilian artist's work. The short is steeped in bitterness and irony in the face of the cruel reification of labor and thought in Brazilian consumer society.

CORCINA was also behind even more conceptual films, such as *Os Sonacirema* (1978), by André Parente, and *Vocês* (1978), by Arthur Omar. In both, the movie theater is consumed by darkness and by the white light that bounces off the screen and spills onto the audience. *Os Sonacirema* is a film without images, consisting only of alternating black and white frames. It

is based on Horace Miner's famous text "Body Ritual among the Nacirema", which satirizes anthropological objectivism by describing North American consumer society as if it were a tribe. André Parente adapts the text to the territory "between Oiapoque and Chui" in a way that turns the Brazilian spectator into the subject of the film. In *Vocês*, meanwhile, Arthur Omar exposes a man to flashes of stroboscopic light as he holds a wooden machine gun and speaks euphorically about combat, alone in a room, while the movie theater is invaded by a war of light.

Finally, two rare experimental films were made through CORCINA. One is *Acorde maior* (1984), by José Inácio Parente. The film reveals the mechanism of a music box that plays the anthem of the Socialist International. Filmed with a macro lens, the mechanism resembles a factory with its toothed wheels. After spinning round and round, the music box is destroyed by a hammer. We hear voices in an uproar, followed by suspense as we wait to see whether or not the music box will be rebuilt. The other is *Era uma vez* (1979), by Jorge Abranches – a puppet film in which various Brazilian social types are represented as paranoid, as they report the existence of a strange force that crushes them. In all these conceptual films, one notes the strong presence of devices and narrative constraints, along with the curious absence of images shot in sunlight or outdoors.

Reification and paranoia recur in one of CORCINA's most experimental films, Pompeu Aguiar's medium-length *Observatório* (1982), which reveals the influence of existentialism, magical realism, and Jean-Luc Godard – who at the time was making essay films such as *Puissance de la Parole* (1988), initiating a new rhetoric

in video. A film about the violence of war and love relationships in the postmodernity of vast spaces, *Observatório* moves back and forth between the relationship of a young couple and the post-apocalyptic atmosphere of the Cold War. Tortuous in its psychology and virtuosic in its editing, the film is traversed by various forms of visual manipulation, including the use of archival images through the filming of television sets, cinema screens, paintings, and photographs, alongside constant interruptions of the narrative flow that bring the image to a halt. These manipulations fray the romantic plot, casting it into an informational universe where the fragment reigns.

CORCINA was thus traversed by all kinds of tendencies: manifesto-film or pamphlet-film, experimental cinema influenced by Cinema Marginal, ethnographic and poetic cinema, conceptual artist's cinema, among others. Some of these tendencies would become more pronounced in the following decades. One of them is poetic-ethnographic cinema, which addresses minorities, gender issues, and Afro-Brazilian and Amerindian cultures, but also the city itself as a field of study and experimentation. Another tendency would become particularly pronounced from the 1980s onward: the appropriation of specific techniques originating in experimental cinema – such as the revelation of the cinematic apparatus and the technique of cinematic collage – by advertising, music videos, and television. Thus, one notes that a film such as Pompeu Aguiar's *Duas histórias para crianças* (1979), while revealing the cinematic apparatus and creating a strong discontinuity between sound and image, frames the actress's face as if it were a television advertisement.

This enormous body of work was carried forward

by a generation of filmmakers who made their first films at the turn of the 1960s and 1970s, along with younger filmmakers who began in the mid-1970s. Both groups saw their prospects cut short in the mid-1980s, just when they might have been taking flight. At the time, in the animated film essay *Eclipse* (1984) – a masterpiece by Antônio Moreno – one could hear that “we did not have a revolution, but as compensation we have a cinema in development”. Unfortunately, this development was abruptly halted, leaving these films to stand as “primitive films of a new era – one that never came”. To a large extent, this was a generation that had to abandon cinema, having arrived too late for Cinema Novo and Cinema Marginal, and too early for video and the internet.

In its final years and after a series of setbacks, CORCINA would no longer be guided by the radicalism of figures such as Sérgio Péo and Lúcio Aguiar, but rather by figures such as Mariza Leão and Sérgio Rezende, who sought to steer the organization in a more market-oriented direction. Yet the cooperative would move precisely away from the market through the production of medium-length films such as *Fala Manguera!* (1983), *Teu nome veio de África*, and *Observatório*.

Finally, CORCINA would produce a single feature film, *Exu-Piá*. The production of the film would extend into the 1990s, exceeding the cooperative's budget.

Text originally published in 2018.

CORCINA APRESENTA

LÚCIO AGUIAR

A Cooperativa dos Realizadores Cinematográficos Autônomos Ltda. (CORCINA-RJ) durou cinco anos, o mesmo prazo de um Certificado de Produto Brasileiro, entre 1978 e 1983. Foi o resultado direto de dois problemas recorrentes do cinema brasileiro: a legislação e a burocracia decorrente da legislação. Em meados dos anos 1970, cresce a participação do curta-metragem no cenário cinematográfico, resultado direto de diversos festivais que se popularizam desde a década anterior, culminando, em 1974, no ambiente da Jornada de Curta-metragem da Bahia, organizada por Guido Araújo, com a criação da Associação Brasileira de Documentaristas (ABD) enquanto entidade representativa dos curta-metragistas, cuja sede nacional será no Rio de Janeiro.

Como desdobramento dessa ação, a Lei Federal 6.281, de 9 de dezembro de 1975, divide a política cinematográfica entre um ente econômico (Embrafilme) e um ente regulatório (Concine). Como autêntica colcha de retalhos legal, a mesma lei, em seu artigo 13, cria a obrigação de exibição de um curta-metragem antes de todo longa-metragem estrangeiro. A matéria é regulada pelas resoluções da Concine 18/19 (1977), auferindo 5% da renda do filme estrangeiro ao curta, com um teto de renda fixado em 80 mil cruzeiros, limitado a cinco curtas por realizador. Esse valor era fixado a partir da perspectiva de um custo médio de produção de

40 mil cruzeiros, o suficiente para movimentar um universo de 80 a 100 títulos por ano, desde que o produtor fosse pessoa jurídica.

Como a maioria dos curta-metragistas eram pessoas físicas, dentro da ABD, surgem duas tendências: uma defendendo a criação de uma legislação para o produtor pessoa física, como no resto do planeta Terra, e outra defensora da criação de uma cooperativa, com base no sucesso anterior do Grupo Câmara (final dos anos 1960) e do Cinema de Rua, em São Paulo. As duas comissões se fundem em uma só, composta por Sérgio Péo, Lúcio Aguiar, Sílvio Da Rin, Sandra Werneck, Jorge Abranches, Pompeu Aguiar e Ivan Vianna, que se reúne na sala corpo/som do MAM durante seis meses para criar os paradigmas dessa pessoa jurídica. A Comissão entra em contato com o Instituto Nacional de Colonização e Reforma Agrária (Incra), autarquia responsável pelo registro de cooperativas àquela ocasião, e organiza um grupo de 32 cooperados. Em maio de 1978, há sua assembleia de fundação, na Lente Filmes (Rua Diniz Cordeiro, 16, Botafogo), local onde funcionava a sede da ABD.

Pelo estatuto da CORCINA, a cooperativa funcionaria como pessoa jurídica dos cooperados, que pagariam uma taxa de manutenção mensal e recolheriam 10% da renda para cobrir despesas administrativas da entidade. Por uma negociação com o Concine, ocorre uma excepcionalidade para o limite de cinco curtas por pessoa jurídica, determinando o teto de cinco filmes por cooperado. Contudo, por um erro na elaboração da ata, houve um revés no processo de aprovação da cooperativa no Incra, mediante uma exigência de aceitação pela recém-aprovada CBC (Cooperativa Brasileira de Cinema), organizada pelos produtores ligados ao grupo do Cinema Novo. A CBC objetivava a atuação na área de exibição,

e surgiu posteriormente à CORCINA, mas foi aprovada pelo Incra em primeiro lugar. Ocorre toda uma negociação entre as duas Cooperativas e a CBC anuí, mediante a condicionante da CORCINA não produzir filmes de longa-metragem. Resolvido este impasse, finalmente, em agosto de 1978, surge efetivamente a CORCINA-RJ.

Em paralelo, entre junho de 1977 e maio de 1978, ocorre um processo de luta pela implantação da Lei do Curta. De um lado, a ABD consegue que a Embrafilme criasse um departamento para a distribuição desse conteúdo, dirigido pelo associado Paulo Martins (titular da distribuidora independente Agedor). De outro lado, a Motion Pictures inicia uma articulação para criar uma batalha judicial contra a entrada em vigor da Lei do Curta.

Para trazer exibidores ao lado de realizadores, a ABD propôs ao Concine que a renda do curta fosse distribuída entre produtores, distribuidores e exibidores. Essa atitude não impede que, à véspera da data de entrada em vigor da lei, 28 mandados de segurança fossem impetrados em todo o país. Seguiu-se a primeira campanha pública de defesa do cinema brasileiro, a Campanha do Curta, presidida por Leon Hirszman e secretariada por mim, que agrega 20 entidades culturais e culmina com uma negociação que permite, finalmente, a exibição do curta, numa autêntica vitória de Pirro

O intervalo de tempo decorrido da judicialização da questão do curta permitiu que o exibidor comprasse títulos disponíveis no mercado e ficasse com toda renda, uma vez que as redes exibidoras eram também distribuidoras. A área de atuação da Embrafilme fica reduzida a pequenos exibidores. Ato contínuo, sabotou-se o teor da lei também indispondo o público em relação ao curta, ampliando o número de trailers,

janelando o curta para passar com mais de vinte minutos de projeção iniciada, colocando títulos em completa discordância do programa principal, passando curtas autorais antes de filmes de artes marciais, ou mesmo colocando informações sobre o horário de início da projeção do longa, levando o público a invariavelmente vaiar o curta-metragem brasileiro. Essas táticas não decorriam apenas do fato do curta reter uma fração de renda do filme estrangeiro, mas pelo fato de, pela primeira vez na história do cinema, poder verificar-se a real rentabilidade do cinema americano em território brasileiro, pelos borderôs e pelo temível computador do Coronel Lobão da Embrafilme...

Voltando à CORCINA, como se depreende, o quadro não era o mais animador para sua expansão no mercado. Limitada pelo monopsonio de distribuição através da Embrafilme e pela ausência de fontes de financiamento para autossuficiência, a própria Embrafilme se recusava a avalizar um empréstimo junto ao Banco das Cooperativas para a compra de equipamentos para a CORCINA em troca do acervo de curtas distribuídos como garantia da operação, restando praticamente o mercado tradicional do circuito de festivais para promover sua produção.

A CORCINA acumulou mais de 30 prêmios em festivais de cinema no Brasil e no exterior. Classificou curtas para Cannes (*Vocês de Arthur Omar*), Cracóvia (*Ritos de passagem* de Sandra Werneck e *Fênix* de Sílvio Da Rin) e Berlin (*Copa Mixta* de José Joffily). Ganhou Festivais como o tradicional JB (*Cildo Meirelles* de Wilson Coutinho, com produção de Luiz Alberto Lira), Gramado (*Associação dos moradores de Guararapes* de Sérgio Péo em 1978) e *Balas e bolas II* de Jorge Abranches e Emiliano Ribeiro) ou novos festivais como o de Niterói com *Lá dentro, lá*

fora de José Carlos Asbeg e Rubem Corveto. Sem contar o feito inédito para um curta independente de alcançar o teto de exibição, obtido por *Duas histórias para crianças* de Pompeu Aguiar (1978), um verdadeiro “shortbuster”.

Merece destaque o prêmio Margarida de Prata obtido em 1981 por *A trama da rede* de José Inácio Parente. Esse curta marca um diferencial da CORCINA no panorama das entidades de cinema: a discussão estética. Periodicamente, ocorria uma reunião para discussão da produção de seus cooperados, em geral às quintas-feiras, como em um cineclube, projetava-se e debatia-se um curta de algum de nós. Em uma dessas reuniões, José Inácio Parente resolveu trazer o copião de um documentário. A discussão travada determinou a montagem e o corte final da obra.

Esse diferencial da busca pela linguagem e por uma organização de produção alternativa, no qual os cooperados trabalhavam uns nos filmes dos outros, norteou muitas das produções chanceladas pela CORCINA, pois a pluralidade era uma regra consuetudinária entre todo o grupo. Havia espaço para o cinema militante (*ABC Brasil* de Sérgio Péo ou *De mãos dadas* de Ivan Vianna e André Lázaro), para o documentário de recorte antropológico como *Jongo* de Edilson Plá ou *Alegria de papel* de José Carlos Asbeg e, sobretudo, para o cinema de expressão pessoal, para o exercício de linguagem em curtas como *Os Sonacirema* de André Parente, *Deixa falar* de Iole de Freitas ou *Ei Parente* de Suzana Sereno. Essa pluralidade teve como consequência natural a criação de projetos coletivos como *Mutirão* de Joatan Vilela Berbel, Dileny Campos, Sílvio Da-Rin e Emiliano Ribeiro.

Simultaneamente, diante da ausência de marcação de seus títulos, a CORCINA buscou realizar mostras de sua produção nos cinemas,

evitando sua falência precoce em virtude do encerramento das atividades de distribuição da Embrafilme no início da crise econômica dos anos 1980. A CORCINA também buscou realizar vendas internacionais por meio de José Carlos Asbeg, que trabalhou brevemente como agente de vendas em Londres.

Apesar dessa riqueza cultural, havia o limite imposto pela crise econômica e pela natural territorialidade da exclusão, a eterna opção pelo mais forte, dominante na política cinematográfica até os dias de hoje. Ante o esfacelamento da Lei do Curta pela ausência de controle do Concine sobre o sistema de exibição e a crônica deficiência de canais de veiculação da produção de curta-metragem, começaram a se desenvolver projetos dentro da CORCINA fora do âmbito do curta. Fred Confalonieri reuniu horas de material sobre a Mangueira capazes de resultar em um longa, mas acabou convencido por um diretor da Embrafilme a dar um corte final em média-metragem. Já Paulo Veríssimo, outro cooperado com horas de material documentado sobre *Macunaíma*, não se convenceu a manter um corte de média-metragem e insistiu em terminar seu filme como longa-metragem. Essa opção contribuiu para fracionar a CORCINA, já bastante debilitada pelo fim (na prática) da Lei do Curta, e acabou levando ao encerramento de suas atividades.

Em suma, o ciclo da CORCINA reflete uma recorrência na história audiovisual brasileira: a dependência de políticas públicas para expansão de uma dada atividade cultural e a ausência de interesse do Estado em coibir os agentes econômicos hegemônicos para disciplinar o mercado cultural, anulando o efeito prático dessa política pública desencadeada.

Ontem como hoje, os gestores públicos

evitam focar em políticas que atendam e sejam eficazes com os diversos segmentos e suas respectivas especificidades.

Com as todas as mazelas naturais de seu pioneirismo, a CORCINA em seu curto período de existência, revelou a possibilidade de articulação de um projeto de interesse coletivo dentro do espaço econômico através de um guarda-chuva jurídico. Algo a ser reavaliado para o cenário dos dias de hoje, ainda marcado por um controle seletivo de produção.

Afinal: EMBRAFILME + CONCINE = ANCINE.

Texto originalmente publicado em 2018.

CORCINA PRESENTS

LÚCIO AGUIAR

The Cooperative of Independent Filmmakers, Ltd. (CORCINA-RJ) existed for five years – the same length of time as a Brazilian Product Certificate—from 1978 to 1983. It was the direct result of two recurring problems in Brazilian cinema: legislation and the bureaucracy arising from it. In the mid-1970s, the role of short films in the Brazilian film scene grew significantly, as a direct result of the increasing popularity of a number of festivals that had been gaining momentum since the previous decade. This culminated in 1974 with the Bahia Short Film Festival (Jornada de Curta-metragem da Bahia), organized by Guido Araújo, which led to the creation of the Brazilian Association of Documentary Filmmakers (Associação Brasileira de Documentaristas, ABD), the representative organization for short-film filmmakers, with its national headquarters in Rio de Janeiro.

As a result of this initiative, Brazilian Federal Law No. 6,281, dated December 9, 1975, divided film policy between an economic entity, Embrafilme, and a regulatory entity, Concine. A veritable legal patchwork, the same law, in Article 13, established the obligation to screen a Brazilian short film before every foreign feature film. The matter was regulated by Concine Resolutions 18/19 (1977), which allocated 5 percent of the foreign film's box-office revenue to the short film, subject to a ceiling of 80,000.00 (eighty thousand cruzeiros), and limited each filmmaker to five short films. This amount was established on the basis of

an average production cost of 40,000.00 (forty thousand cruzeiros), sufficient to produce between 80 and 100 copies per year, provided that the producer was a legal entity.

Since most short-film filmmakers were individual producers, two tendencies emerged within the ABD: one advocated legislation for individual producers, as was the case elsewhere in the world; the other advocated the creation of a cooperative, drawing on the earlier success of the Câmara Group (Grupo Câmara) in the late 1960s and Cinema de Rua in São Paulo. The two committees merged into a single one, composed of Sérgio Péo, Lúcio Aguiar, Sílvio Da Rin, Sandra Werneck, Jorge Abranches, Pompeu Aguiar, and Ivan Vianna. For six months, they met in the body/sound (corpo/som) studio at MAM to establish the framework for this legal entity. The committee contacted the National Institute of Colonization and Agrarian Reform (Instituto Nacional de Colonização e Reforma Agrária, INCRA), the government agency responsible at the time for registering cooperatives, and organized a group of 32 cooperative members. In May 1978, the Founding Assembly was held at Lente Filmes, at 16 Diniz Cordeiro Street, in Botafogo-RJ, where the ABD headquarters was located.

Under CORCINA's bylaws, the Cooperative would function as a legal entity for its members, who would pay a monthly maintenance fee and contribute 10 percent of their income to cover the organization's administrative expenses.

Through negotiations with Concine, an exception was established to the limit of five short films per legal entity, setting the limit at five films per cooperative member. However, due to an error in the drafting of the minutes, the cooperative's approval by INCRA suffered

a setback, as approval by the newly established CBC (Brazilian Film Cooperative, Cooperativa Brasileira de Cinema) was required. The CBC had been organized by producers affiliated with the Cinema Novo group. The CBC intended to operate in the area of film exhibition and had emerged after CORCINA, but was approved by INCRA first. Negotiations then took place between the two cooperatives, and the CBC agreed on the condition that CORCINA-RJ would not produce feature films. With this impasse finally resolved, CORCINA-RJ was officially established in August 1978.

At the same time, between June 1977 and May 1978, a struggle unfolded over the implementation of the Short Film Law. On one side, the ABD succeeded in getting Embrafilme to create a department for the distribution of short films, headed by member Paulo Martins, owner of the independent distribution company Agedor. On the other, Motion Pictures began organizing a legal battle against the law's entry into force.

To bring exhibitors over to the filmmakers' side, the ABD proposed to Concine that short-film revenue be distributed among producers, distributors, and exhibitors. This initiative did not prevent 28 writs of mandamus from being filed throughout the country on the eve of the law's effective date. This was followed by the first public campaign in defense of Brazilian cinema, the Short Film Campaign, chaired by Leon Hirszman, with me serving as secretary. The campaign brought together 20 cultural organizations and culminated in a negotiation that finally allowed short films to be screened—a true Pyrrhic victory.

The passage of time since the short-film issue was taken to court allowed exhibitors

to purchase titles available on the market and keep all the revenue from the short films, since the exhibition chains also acted as distributors. Embrafilme's area of operation was reduced to small exhibitors. As a result, the spirit of the law was undermined, while audiences were turned against Brazilian short films through tactics such as increasing the number of trailers, scheduling the short film more than twenty minutes after the screening had begun, showing titles completely at odds with the main program, screening auteur shorts before martial-arts films, or even displaying information about the scheduled starting time of the feature film. These practices invariably led audiences to boo the Brazilian short. These tactics were motivated not only by the fact that the short film retained a share of the foreign film's box-office revenue, but also by the fact that, for the first time in the history of cinema, the actual profitability of American films in Brazil could be verified through box-office reports and the dreaded computer of Colonel Lobão at Embrafilme...

Returning to CORCINA, as can be seen, the outlook for its expansion in the market was not particularly encouraging. It was constrained by the distribution monopsony exercised through Embrafilme and by the lack of sources of financing that would allow it to become self-sufficient. Embrafilme itself refused to guarantee a loan from Banco das Cooperativas for the purchase of equipment for CORCINA, in exchange for the collection of short films being offered as collateral for the transaction. The traditional festival circuit therefore remained practically the only market available for promoting its productions.

CORCINA accumulated more than 30 awards at

film festivals in Brazil and abroad. It had short films selected for Cannes (*Vocês*, by Arthur Omar), Kraków (*Ritos de passagem*, by Sandra Werneck, and *Fênix*, by Sílvio Da Rin), and Berlin (*Copa Mixta*, by José Joffily). It won awards at festivals such as the traditional JB Festival (*Cildo Meirelles*, by Wilson Coutinho, produced by Luiz Alberto Lira), Gramado (*Associação dos moradores de Guararapes*, by Sérgio Péo, in 1978, and *Balas e bolas II*, by Jorge Abranches and Emiliano Ribeiro), as well as at newer festivals such as the Niterói festival, with *Lá dentro, lá fora*, by José Carlos Asbeg and Rubem Corveto. Not to mention the unprecedented achievement, for an independent short film, of reaching the maximum number of screenings, accomplished by *Duas histórias para crianças*, by Pompeu Aguiar (1978) – a true “shortbuster”.

Worth noting is the Margarida de Prata Award won in 1981 for *A trama da rede*, by José Inácio Parente. This short film highlights what set CORCINA apart from other film organizations: its aesthetic discourse. Periodically, a meeting was held to discuss the work of its members, generally on Thursdays, much like a film club. A short film by one of us would be screened and discussed. At one of these meetings, José Inácio Parente decided to bring the print of a documentary. The discussion that followed shaped the film's editing and final cut.

This distinctive approach – the search for a unique artistic language and an alternative production model in which cooperative members worked on one another's films – guided many of the productions supported by CORCINA, since diversity was an unwritten rule throughout the group. There was room for militant cinema, such as Sérgio Péo's *ABC Brasil* and Ivan Vianna and André Lázaro's *De mãos dadas*; for

anthropologically oriented documentaries, such as Edilson Plá's *Jongo* and José Carlos Asbeg's *Alegria de papel*; and, above all, for cinema of personal expression—the exploration of cinematic language in short films such as André Parente's *Os Sonacirema*, Iole de Freitas's *Deixa Falar*, and Suzana Sereno's *Ei Parente*. This diversity naturally led to the creation of collective projects such as *Mutirão*, by Joatan Vilela Berbel, Dileny Campos, Sílvio Da Rin, and Emiliano Ribeiro.

At the same time, faced with the lack of screening opportunities for its films, CORCINA sought to organize screenings of its productions in movie theaters, attempting to prevent their premature failure as a result of the de facto cessation of Embrafilme's distribution activities at the beginning of the economic crisis of the 1980s. CORCINA also sought international sales through José Carlos Asbeg, who worked briefly as a sales agent in London.

Despite this cultural richness, there were limits imposed by the economic crisis and by the natural territoriality of exclusion—the eternal preference for the strongest, which remains dominant in film policy to this day. Faced with the disintegration of the Short Film Law as a result of Concine's lack of control over the exhibition system, and given the chronic shortage of distribution channels for short-film productions, projects began to develop within CORCINA outside the sphere of the short film. Fred Confalonieri accumulated hours of footage about Mangueira, enough to result in a feature film, but was ultimately persuaded by a director at Embrafilme to make a final cut as a medium-length film. Paulo Veríssimo, another cooperative member with hours of documentary footage about *Macunaíma*,

was not persuaded to settle for a medium-length version and insisted on completing his film as a feature. This decision contributed to the fragmentation of CORCINA, already severely weakened by the practical end of the Short Film Law, and ultimately led to the cessation of its activities.

In short, the CORCINA cycle reflects a recurring pattern in the history of Brazilian audiovisual production. Dependence on public policies for the expansion of a given cultural activity, combined with the State's lack of interest in curbing hegemonic economic actors in order to regulate the cultural market, ultimately nullifies the practical effect of such public policies.

Yesterday as today, public administrators fail to focus on policies that address the different segments and are effective in dealing with their respective specificities.

With all the shortcomings inherent in its pioneering nature, CORCINA, during its brief existence, demonstrated the possibility of organizing a collective-interest project within the economic sphere through a legal framework. This is something worth reconsidering in today's landscape, which is still marked by selective control over production.

After all: EMBRAFILME + CONCINE = ANCINE

Text originally published in 2018.

TERREMOTO CLANDESTINO

JOÃO PAULO CAMPOS

Uma história noturna do cinema brasileiro, que examinasse a contrapelo os anos de sucesso da Embrafilme, faria emergir, num gesto insólito, os movimentos subterrâneos da produção independente do período. Sob essa perspectiva *underground*, reapareceria, à margem da história oficial, uma constelação de curtas-metragens de invenção realizados em diferentes localidades do país.

Em meados dos anos 1970, houve um *boom* da produção de curtas-metragens no Brasil. Entre os fatores que influenciaram tal processo, está o surgimento de câmeras portáteis como a Super-8. É nesse contexto que se inscreve a CORCINA – Cooperativa de Realizadores Cinematográficos Autônomos –, criada por artistas do Rio de Janeiro como Sérgio Péo, Roberto Moura, Lygia Pape, André Parente, Jorge Abranches, Silvio Da-Rin, entre outros e outras. O grupo funcionou como uma forma de organização coletiva voltada à defesa, à produção e à difusão do curta-metragem nacional durante a ditadura militar no Brasil.

A atuação da CORCINA, contudo, ultrapassou a produção cinematográfica. A cooperativa esteve na articulação da chamada Lei do Curta, regulamentada em 1975, que estabeleceu a obrigatoriedade da exibição de filmes brasileiros de curta-metragem antes dos longas-metragens estrangeiros nas salas de cinema. A medida criava, assim, uma reserva

de espaço para o curta brasileiro no circuito comercial de exibição, enfrentando um dos principais obstáculos à produção independente: a dificuldade de fazer seus filmes chegarem ao público.

A Lei do Curta revela a dimensão política da experiência da CORCINA. Tratava-se não apenas de produzir filmes à margem da indústria, mas de disputar as próprias condições de existência do cinema brasileiro: quem poderia produzir, onde os filmes seriam exibidos e diante de quais públicos. A cooperativa atuava, portanto, simultaneamente no campo da produção e no da circulação, articulando realizadores e pressionando o Estado pela criação de mecanismos capazes de garantir ao curta-metragem brasileiro um lugar no mercado exibidor.

Vista desse ângulo, a CORCINA ocupa uma posição singular na história do cinema brasileiro dos anos 1970 e 1980. Enquanto a Embrafilme se consolidava como principal instrumento estatal de financiamento, produção e distribuição de longas-metragens, experiências como a da cooperativa revelavam outras formas de organização do campo, baseadas na associação entre realizadores e na reivindicação de espaços próprios de produção, circulação e exibição. Recuperar essa história significa iluminar uma zona menos conhecida do período – uma espécie de cinema noturno, subterrâneo, que não se encontrava fora da história do cinema brasileiro, mas disputava, a partir de suas margens, os seus próprios modos de existência.

Desse modo, a Cooperativa dos Realizadores Cinematográficos Autônomos juntou invenção formal em confronto com o *status quo* do mercado de cinema e com a realidade social na ditadura militar à atuação política em defesa da manutenção material da vida dos artistas

independentes em um período em que o sucesso das longas-metragens da Embrafilme ofuscava as lutas de grupos minoritários por recursos na briga de foice da economia política da cultura cinematográfica. A cooperativa realizou cinquenta curtas-metragens em cinco anos, distribuindo cerca de cem filmes em salas de cinema durante o período de implementação da Lei do Curta.

Há um conjunto de filmes da CORCINA que aliou uma estética do documentário mais voltada para o cinema antropológico e etnográfico com performances no espaço urbano militarizado pela organização policial da ditadura militar. Poderíamos enquadrar estes filmes, numa operação previsível, na categoria de “documentários performáticos” do velho Bill Nichols⁰¹. Melhor seria, talvez, pensar essas fitas assombrosas como contra-monumentos cinemáticos realizados “sob o risco do real”, evocando Jean-Louis Comolli⁰². Fitas ingovernáveis que vomitam uma realidade reinventada pelo delírio poético a contrapelo de categorias mornas e estabilizadoras. Pequenos tesouros do submundo do cinema, tecidos em fricção com o mundo aterrador das ruas e lojas e praças coreografadas pelas forças petrificantes da ditadura militar. Esse é o caso dos filmes de Sérgio Péo, como *Esplendor do martírio* (1974), *Rocinha Brasil 77* (1977), *Cinemação Curtametralha* (1978) e *Cinemas fechados* (1980).

Roberto Moura, por sua vez, afirmava que seus filmes buscavam realizar uma “antropologia poética da cidade”. Trata-se de uma práxis

que efetuava, através das potencialidades da câmera leve na mão, uma perscrutação criativa das realidades urbanas. Esse caminho expressivo se afirmou como uma visceral dança por ruas, bares, praças e avenidas, dando forma poética às aparições de um Rio de Janeiro tomado como uma aventura misteriosa e não menos perigosa. Tais obras assumem o perigo que é viver no Brasil, problema existencial posto por Riobaldo em *Grande Sertão: Veredas* (João Guimarães Rosa, 1956), metamorfoseando-o no seguinte axioma: criar é muito perigoso. Filmes do risca faca brasileiro de outrora. É este o caso de seu mais notório filme, intitulado *Angela Noite* (1980).

Angela Noite é uma das obras-primas da CORCINA. O curta se passa entre o crepúsculo e o alvorecer num bar da Praça Tiradentes, centro do Rio de Janeiro. O filme começa com uma deambulação pela praça cheia de transeuntes. A câmera passeia pela cena urbana formada por gente apressada e automóveis entrecortados pelos créditos iniciais da fita escritos numa caligrafia rasgada num estilo *punk*. Uma animada música latina embala as aparições do cotidiano que servem de preâmbulo ao filme de Roberto Moura.

De repente, entramos num bar do povão e olhamos os clientes bebendo e conversando, os funcionários trabalhando. As pessoas vivem a vida numa sequência de retratos movediços, algumas interpelam a câmera, outras fazem poses – há também frequentadores que esboçam certa timidez diante da câmera. Escutamos os ruídos do estabelecimento e conversas picadas em *voice over* que, juntas, formam uma pequena cacofonia. O som assíncrono e a câmera deambulatória criam, para o filme, um corpo desconjuntado que acaba por costurar a atmosfera da boemia noturna carioca. Os perfis em movimento são

01 NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Campinas/SP: Papirus, 2016.

02 COMOLLI, Jean-Louis. “Sob o risco do real”. In: *Ver e poder - A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

flagrados com a câmera na mão que revela a fisionomia do ambiente e seus habitantes: um bar de trabalhadores.

Surge a voz de Angela Noite, uma travesti negra e das classes populares, performer protagonista da obra de Moura: “Eu adoro ser eu. Eu gosto muito de ser eu. Eu preciso um pouco de ser eu. Pra sair do anonimato do dia a dia. Essa vida de operário. E é justamente por isso que eu sendo afeminado, homossexual, seja lá o que for, eu gosto de me expandir!”. Seu discurso em *voice over* vai ao encontro da sua primeira aparição na fita. Sentada no balcão, ela gesticula e faz poses teatrais para o funcionário que a atende no bar. Em sequência, a câmera retoma sua ronda pelos arredores do estabelecimento. Vemos um homem dormindo no chão, crianças posando, fachadas de hotéis e outros lugares, prostitutas na esquina e manicures trabalhando na rua. Conversas paralelas dão lugar, novamente, à voz de Angela: “Se eu tivesse uma namorada, se eu fosse normal, sairia, passearia. Mas acontece que eu sou super maravilhosamente e gostosamente anormal. Bicha! Homossexual!”. Assim somos apresentados à personagem desse submundo do operariado carioca. A palavra assíncrona tensiona a pantomima da performer notívaga.

Uma variação de *plongées* e planos frontais da rua do bar é interrompida pela imagem de Angela performando a canção “Ouça”, de Maysa. Ela canta e gesticula de forma histriônica no balcão do boteco enquanto toma um trago. A montagem paralela encadeia imagens da multidão de bichas, prostitutas e demais boêmios com a sua dança da solidão, o que contribui para a construção do clima agitado da noite. Começa a chover e Angela diz: “vou cair nessa chuva aí!”. A cena se metamorfoseia.

A performer começa a cantar uma música em

espanhol enquanto caminha na chuva. A câmera na mão persegue seu corpo ingovernável na rua. Na penumbra, a figura de Angela se transforma num vulto. Ao fundo, carros e a fachada do boteco povoada de gente. Durante a cantoria, o cineasta varia planos que mostram frontalmente a personagem de corpo inteiro com imagens em *plongée* que a observam andando de cima para baixo. Um corte anuncia um primeiríssimo plano de seu rosto a cantar com emoção e, encerrando o número musical anti-hollywoodiano, Angela se emudece e caminha para longe da câmera num plano geral. Seu corpo vai sumindo no horizonte da rua empoçada em meio às luzes dos postes.

O silêncio sucede o canto, dando lugar a uma música típica de trilha sonora dramática retirada de um filme norte-americano dos anos 1950. As imagens mostram as ruas vazias, os vestígios da chuva nos arredores do bar, carros e a escuridão da noite. Num átimo, Angela reaparece jogada no meio da rua num gesto coreografado. A câmera vai para o chão junto da personagem, registrando sua dança no breu. Os faróis de um carro no fora de campo iluminam seu corpo num lampejo, para depois abandoná-la no escuro. A câmera se afasta da personagem embalada pela dramatização do som. A desapareição da protagonista acontece da mesma forma que sua aparição no início do curta: através da pantomima, do gesto, ou melhor, de uma assombrosa dança do imobilismo.

É o fim da apresentação de Angela Noite no boteco da Praça Tiradentes. Os funcionários do bar fecham o estabelecimento e o dia ressurge. O filme termina nessa passagem entre o fim e o recomeço do expediente, nos dando a sensação de uma espécie de eterno retorno do burburinho do centro do Rio de Janeiro. A descrição do filme de Roberto Moura nos leva à ideia de

que sua proposta de antropologia poética da cidade resulta numa poética micrológica das aparições urbanas. Um mergulho atmosférico na vivência de sujeitos da cidade, registrando suas performances, seu ambiente, seu discurso. *Angela Noite* é um filme situacional e intensivo, enraizado na experiência da pessoa filmada. Sua matéria é a carne e a pedra – as pessoas e a cidade, ou a relação das pessoas com a cidade.

Se a CORCINA foi criada durante o boom de curtas-metragens em 16mm e 8mm dos anos 1970, uma nova rodada de curtas de invenção tem aparecido no Brasil desde o final dos anos 2000. Cito alguns títulos desse novo campo autoral: *Longa vida ao cinema cearense* (Irmãos Pretti, 2008); *Dias de greve* (Adirley Queirós, 2009); *Entre nós, dinheiro* (Renan Rovida, 2011); *Visão 2013 para Roberto Piva* (Priscyla Bettim, 2013); *Faço de mim o que quero* (Sérgio Oliveira e Petrônio Lorena, 2009); *Xupapoynãg* (Isael Maxakali, 2011); *Tsunami Guanabara* (Cleyton Xavier e Lyna Lurex, 2018); *Para todas as moças* (Castiel Vitorino Brasileiro, 2019); *Noir Blue* (Ana Pi, 2018); *O gigante nunca dorme* (Dácia Ibiapina, 2013); *Filme dos outros* (Lincoln Péricles, 2015); *Madrugada* (Gianluca Cozza e Leonardo da Rosa, 2022); *Cassino* (Gianluca Cozza, 2024). No entanto, o surto de curtas que decorreu do advento do cinema digital não encontrou, até a atualidade, uma forma política robusta e eficaz como a cooperativa de outrora. A distribuição de curtas-metragens no circuito comercial e a manutenção da vida material dos curtametrageiros que decorre desta luta parecem não movimentar as novas gerações, apesar da atuação de associações como a Associação Brasileira de Documentaristas e Curtametrageiros (ABD) e a Associação das Produtoras Independentes do Audiovisual Brasileiro (API). A Lei do Curta,

apesar de ainda existir, caiu em desuso.

Lucas Parente escreveu que experiências como a CORCINA são como “terremotos clandestinos, despontando inesperadamente décadas depois em novas cristalizações”⁰³. Talvez seja o momento de redescobrir essa filmografia, exibindo-a em festivais, cineclubes, escolas e universidades, pois não há nada parecido, no cinema brasileiro da atualidade, com essa produção de pulsão anárquica com intervenção nas políticas públicas da cultura. O momento de crise global da democracia e ressurgência de movimentos e governos de extrema-direita demanda uma sismologia do cinema *underground* brasileiro.

03 PARENTE, Lucas. “CORCINA: auge e crise do curtametrageirismo brasileiro”. In: Festival Curta Cinema (org.). *Ensaio – Curta Cinema*. Rio de Janeiro, 2019.

CLANDESTINE EARTHQUAKE

JOÃO PAULO CAMPOS

A nocturnal history of Brazilian cinema, one that examined the successful years of Embrafilme against the grain, would bring to light, in an unusual gesture, the underground movements of independent filmmaking during the period. From this underground perspective, a constellation of short films of cinematic invention made in different parts of the country would reemerge at the margins of official history.

In the mid-1970s, there was a boom in short-film production in Brazil. Among the factors that contributed to this process was the emergence of portable cameras such as Super-8. It was in this context that CORCINA – Cooperativa de Realizadores Cinematográficos Autônomos – came into being, founded by artists from Rio de Janeiro such as Sérgio Péo, Roberto Maura, Lygia Pape, André Parente, Jorge Abranches, Silvio Da-Rin, among others. The group functioned as a form of collective organization dedicated to advocating for, producing, and circulating Brazilian short films during the military dictatorship.

CORCINA's activities, however, extended beyond film production. The cooperative was involved in the efforts surrounding the so-called Short Film Law, regulated in 1975, which made it mandatory for Brazilian short films to be screened before foreign features in movie theaters. The measure thus secured a place for Brazilian short films within the commercial exhibition circuit, addressing one of the main

obstacles faced by independent filmmaking: the difficulty of getting its films to audiences.

The Short Film Law reveals the political dimension of CORCINA's experience. It was not simply a matter of producing films on the margins of the industry, but of fighting for the very conditions of existence of Brazilian cinema: who could produce films, where they would be screened, and before which audiences. The cooperative thus operated simultaneously in the fields of production and circulation, organizing filmmakers and pressuring the state to create mechanisms capable of securing Brazilian short films a place in the exhibition market.

Seen from this angle, CORCINA occupies a singular position in the history of Brazilian cinema of the 1970s and 1980s. While Embrafilme was consolidating itself as the state's main instrument for the financing, production, and distribution of feature films, experiences such as that of the cooperative revealed other forms of organization within the field, based on the association of filmmakers and the claiming of their own spaces of production, circulation, and exhibition. To recover this history means bringing to light a lesser-known zone of the period – a kind of nocturnal, underground cinema that existed not outside the history of Brazilian cinema, but rather struggled, from the margins, for its own modes of existence.

By this means, CORCINA joined formal invention in confrontation with the status quo of the film market and with the social reality of the military dictatorship to political action in defense of the material conditions of independent artists' lives, at a time when the success of Embrafilme's feature films overshadowed the struggles of minority groups for resources in the ugly fight of the political economy of film

culture. The cooperative produced fifty short films over five years, distributing around one hundred films in movie theaters during the period of implementation of the Short Film Law.

There is a body of films by CORCINA that combine a documentary aesthetic leaning toward anthropological and ethnographic cinema with performances staged in the urban space militarized by the police apparatus of the military dictatorship. We could, in a predictable move, classify them under old Bill Nichols's category of "performative documentaries"⁰¹. It might be better, however, to think of these haunting films as cinematic counter-monuments made "under the risk of the real", evoking Jean-Louis Comolli⁰². Ungovernable films that vomit forth a reality reinvented through poetic delirium against the grain of tepid, stabilizing categories. Small treasures from the underworld of cinema, woven in friction with the terrifying world of streets, shops, and squares choreographed by the petrifying forces of the military dictatorship. Such is the case with Sérgio Péo's films, including *Esplendor do martírio* (1974), *Rocinha Brasil 77* (1977), *Cinemação Curtametralha* (1978), and *Cinemas fechados* (1980).

Roberto Moura, for his part, stated that his films sought to enact a "poetic anthropology of the city". This was a praxis that, through the potentialities afforded by the lightweight handheld camera, carried out a creative probing of urban realities. This expressive path asserted itself as a visceral dance through

the streets, bars, squares, and avenues, giving poetic form to the apparitions of a Rio de Janeiro experienced as a mysterious and no less dangerous adventure. These works embrace the danger of living in Brazil, an existential problem posed by Riobaldo in *Grande Sertão: Veredas* (João Guimarães Rosa, 1956), transmuting it into the following axiom: creating is very dangerous. Films of the old rough-and-tumble tradition of Brazilian bars. Such is the case with his most renowned film, *Angela Noite* (1980).

Angela Noite is one of CORCINA's masterpieces. The short takes place between dusk and dawn in a bar on Praça Tiradentes, in downtown Rio de Janeiro. The film begins with a wandering through the square, crowded with passersby. The camera strolls through the urban scene of rushing people and automobiles, interspersed with the film's opening credits, written in a jagged, punk-style hand. A lively Latin song accompanies the everyday apparitions that serve as a prelude to Roberto Moura's film.

Suddenly, we enter a working-class bar and observe patrons drinking and talking, the staff at work. People live their lives in a series of shifting portraits; some address the camera, others pose – there are also regulars who display a certain shyness in front of it. We hear the sounds of the establishment and snatches of conversation in voice-over which, together, form a minor cacophony. The asynchronous sound and the wandering camera create, for the film, a disjointed body that ultimately stitches together the atmosphere of Rio's nocturnal bohemia. The moving figures are captured by the handheld camera that reveals the physiognomy of the place and its inhabitants: a workers' bar.

Angela Noite's voice emerges – a Black

01 NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Campinas/SP: Papius, 2016.

02 COMOLLI, Jean-Louis. "Sob o risco do real". In: *Ver e poder - A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

travesti from the working classes and the film's protagonist and performer: "I love being me. I really like being me. I need to be me, at least a little. To break free from the anonymity of everyday life. This blue-collar life. And that is precisely why, being effeminate, homosexual, whatever it may be, I like to expand myself!". Her voice-over discourse echoes her first appearance in the film. Seated at the counter, she gestures and strikes theatrical poses for the bar attendant. The camera then resumes its rounds around the establishment. We see a man sleeping on the ground, children posing, hotel facades and other buildings, prostitutes on the corner, and manicurists working in the street. Snatches of conversation once again give way to Angela's voice: "If I had a girlfriend, if I were normal, I would go out, take walks. But as it happens, I am wonderfully and deliciously abnormal. Fag! Homosexual!". That's how we are introduced to this character from the underworld of Rio's working class. The asynchronous word unsettles the pantomime of the nocturnal performer.

A variation of high-angle and frontal shots of the street outside the bar is interrupted by an image of Angela performing Maysa's song, "Ouçá". She sings and gestures in a histrionic manner at the bar counter while taking a drink. Parallel editing strings together images of the crowd of fags, prostitutes, and other bohemians with her dance of solitude, contributing to the construction of the night's agitated atmosphere. It begins to rain, and Angela says, "I'm going to throw myself into this rain!". The scene metamorphoses.

The performer begins to sing a song in Spanish while walking in the rain. The handheld camera pursues her ungovernable body through

the streets. In the half-light, Angela's figure turns into a silhouette. In the background, cars and the bar's facade, crowded with people. Throughout the song, the filmmaker alternates between full-body frontal shots of the character and high-angle images observing her as she walks below. A cut announces an extreme close-up of her face singing with emotion; then, bringing the anti-Hollywood musical number to a close, Angela falls silent and walks away from the camera in a wide shot. Her figure gradually disappears into the horizon of the rain-puddled street amid the streetlights.

Silence follows the singing, giving way to a piece of music typical of a dramatic score from a 1950s North American film. The images show the empty streets, the traces of rain around the bar, cars, and the darkness of night. In an instant, Angela reappears, sprawled in the middle of the street in a choreographed gesture. The camera drops to the ground alongside the character, recording her dance in the pitch black. The headlights of a car off-screen illuminate her body in a flash, only to abandon her in the dark. The camera pulls away from the character, carried along by the dramatization of the sound. The protagonist disappears in the same way she appeared at the beginning of the short: through pantomime, gesture, or rather, a haunting dance of stillness.

This is the end of Angela Noite's performance at the bar in Praça Tiradentes. The employees close up the establishment and day resurfaces. The film ends in this passage between the end and the beginning of another shift, giving us the sense of a kind of eternal return of the bustle of downtown Rio de Janeiro. The description of Roberto Moura's film leads us to the idea that his proposal for a poetic anthropology of the

city results in a micrological poetics of urban apparitions. An atmospheric dive in the lived experience of the city's subjects, capturing their performances, their surroundings, their discourse. *Angela Noite* is a situational and intensive film, rooted in the experience of the person being filmed. Its matter is flesh and stone – people and the city, or the relationship between people and the city.

If CORCINA was founded during the 1970s boom of 16mm and 8mm short films, a new round of shorts of invention has emerged in Brazil since the late 2000s. I will mention a few titles from this new authorial field: *Longa vida ao cinema cearense* (Irmãos Pretti, 2008); *Dias de greve* (Adirley Queirós, 2009); *Entre nós, dinheiro* (Renan Rovida, 2011); *Visão 2013 para Roberto Piva* (Priscyla Bettim, 2013); *Faço de mim o que quero* (Sérgio Oliveira and Petrônio Lorena, 2009); *Xupapoynãg* (Isael Maxakali, 2011); *Tsunami Guanabara* (Cleyton Xavier and Lyna Lurex, 2018); *Para todas as moças* (Castiel Vitorino Brasileiro, 2019); *Noir Blue* (Ana Pi, 2018); *O gigante nunca dorme* (Dácia Ibiapina, 2013); *Filme dos outros* (Lincoln Péricles, 2015); *Madrugada* (Gianluca Cozza and Leonardo da Rosa, 2022); *Cassino* (Gianluca Cozza, 2024). However, the surge in short films resulting from the advent of digital cinema has not, to date, found a political form as robust and effective as that of the cooperative. The distribution of short films within the commercial circuit, and the material livelihood of short filmmakers that depends on this struggle, do not seem to mobilize the younger generations, despite the work of associations such as the Associação Brasileira

de Documentaristas e Curtametragistas (ABD)⁰³ and the Associação das Produtoras Independentes do Audiovisual Brasileiro (API)⁰⁴. The Short Film Law, although it still exists, has fallen into disuse.

Lucas Parente wrote that experiences such as CORCINA are like “clandestine earthquakes, unexpectedly resurfacing decades later in new crystallizations”⁰⁵. Perhaps now is the time to rediscover this filmography, screening it at festivals, film clubs, schools, and universities, since there is nothing quite like this production, with its anarchic drive and intervention in public cultural policy, in contemporary Brazilian cinema. The current moment of global democratic crisis and the resurgence of far-right movements and governments calls for a seismology of Brazilian underground cinema.

03 Brazilian Association of Documentary and Short-Film Makers [TN].

04 Association of Independent Brazilian Audiovisual Production Companies [TN].

05 PARENTE, Lucas. “CORCINA: auge e crise do curtametragismo brasileiro”. In: Festival Curta Cinema (org.). *Ensaio – Curta Cinema*. Rio de Janeiro, 2019.

AS MULHERES NA CORCINA - PRODUÇÃO, DISTRIBUIÇÃO, EXIBIÇÃO E PRESERVAÇÃO

PATRÍCIA MACHADO

Fim dos anos 1970, Parque Lage, Rio de Janeiro. Com um vestido solto e florido realçando a gravidez, a cineasta Sandra Werneck, única mulher entre quatro jovens que tinham acabado de realizar seus primeiros filmes, concede entrevista para o Programa Novos Talentos do Setor de Rádio e Televisão (SRTV) da Embrafilme⁰¹. Após experimentos com a câmera Super-8, Sandra finalizou *Bom dia Brasil* (1976), curta-metragem filmado em 35mm que conta a história de um migrante nordestino que chega ao Rio de Janeiro. Apesar do interesse do entrevistador voltado para os filmes, a cineasta aproveita a oportunidade para falar sobre a recente criação de uma cooperativa de realizadores cinematográficos e defender o apoio da Embrafilme para a produção e compra

01 O Setor de Rádio e Televisão (SRTV) da Embrafilme foi um núcleo de produção audiovisual criado em 1976, durante a gestão de Roberto Farias, com o objetivo de registrar, produzir reportagens e difundir a memória e a cultura do cinema brasileiro. A entrevista faz parte do acervo do CTAV-RJ.

de equipamentos que pudessem ser usados pelos cineastas associados. Mais de quarenta anos depois, a cineasta relembra que a CORCINA – Cooperativa dos realizadores cinematográficos – foi fundada para enfrentar a falta de incentivos: “a gente tinha tanta fome de fazer cinema e tinha tão poucas possibilidades porque não tinha grana, não tinha apoio, não tinha editais e a gente pensou que a gente não seria capaz de cada um abrir uma produtora e sim se associar e abrir uma cooperativa. E assim se deu” (Werneck, 2024)⁰².

A CORCINA surgiu para dar resposta jurídica à Lei Federal 6.281, de 1975, conhecida como Lei do Curta, que instituiu a obrigatoriedade da exibição de uma obra de curta-metragem brasileira antes de todo longa-metragem estrangeiro. Cada curta exibido recebia 5% da bilheteria e o dinheiro era reinvestido em novas produções, o que “gerou um sistema particular de produção-distribuição-exibição rentável para cineastas que se dedicavam ao curta-metragem” (Parente, 2019, p. 30). No entanto, os incentivos que permitiam às produtoras o envio de até cinco curtas por ano para distribuição não contemplavam os cineastas independentes.

Em um contexto de redemocratização política, de organização dos movimentos sociais e coletivas de artistas, de emergência das lutas feministas e da possibilidade de produzir filmes de curta-metragem de baixo custo, as mulheres buscaram a oportunidade de ocupar um espaço quase inacessível para elas no cinema até então: o da direção de filmes. Se pesquisas anteriores já haviam mostrado que de 1978 a 1983 a CORCINA

02 Sandra colaborou em diferentes funções em filmes realizados no âmbito da CORCINA e produziu e distribuiu pela cooperativa, com apoio da Embrafilme, *Ritos de passagem*, em 1979.

havia produzido mais de 50 e distribuído cerca de 100 filmes em festivais e salas de circuito exibidor, a pergunta que permaneceu foi: quantos desses filmes foram produzidos por mulheres?

Identificar esses filmes e contar a história da CORCINA com precisão é um desafio porque não há um acervo que reúna a documentação da cooperativa. Contudo, entrevistas com quem atuou naquela época, alinhadas a documentos dispersos em instituições ligadas ao cinema, a serviços de vigilância, em acervos privados de cineastas e pesquisadores e reportagens nos jornais da época colaboraram para a compreensão dos modos de articulação e funcionamento da CORCINA. Esse é o caminho que temos tentado seguir⁰³ para mapear a participação das mulheres na cooperativa, que foi registrada desde a sua fundação, como sugere o documento de vigilância dos agentes da ditadura militar intitulado “Instituto Brasileiro Brasil-África (ICBA) – CORCINA – Cooperativa dos realizadores autônomos”, que traz os números de inscrições da cooperativa na Embrafilme e na Secretaria Municipal de Fazenda, e ainda uma lista de seus dez fundadores, entre eles Sandra Werneck e Maria Luisa d’Aboim⁰⁴.

Em nossa pesquisa, mapeamos 18 filmes dirigidos por mulheres produzidos e/ou distribuídos pela CORCINA. Os curtas *Eat me* (Lygia Pape, 1973), *Leila para sempre* Diniz (Mariza Leão,

03 O Laboratório Práticas das imagens de arquivo e contra-arquivo (PUC-Rio), através do projeto “Contra-arquivo de mulheres: produção, circulação e preservação de filmes realizados na ditadura militar” e da integração ao Instituto de Ciência e Tecnologia em Preservação e Restauração Audiovisual – INCT PreRes tem se dedicado ao mapeamento, busca, pesquisa e digitalização de filmes de mulheres.

04 Serviço Nacional de Informação: código de referência: BRDFANBSB. V*.MIC, GNC.CCC.82997418. Acervo Arquivo Nacional.

1975) e *Palmas para Jesus* (Mariza Leão, 1973), apesar de realizados antes da fundação da CORCINA (1978), estão incluídos no levantamento porque foram exibidos na primeira mostra com a participação da CORCINA, realizada no Rio de Janeiro em 1979. Segundo os organizadores, os filmes foram selecionados porque seus realizadores eram integrantes da cooperativa e porque demonstravam “a forma de atuação que ela pretende cumprir”, que consistia em: “apoiar através da implantação de uma infraestrutura a realização cinematográfica e viabilizar filmes com ações diretas do mercado, estimulando sua ampliação e novos canais de crédito” (Jornal do Brasil, 1 de maio de 1979).

Para além da produção e distribuição, com o passar dos anos a exibição se tornou um desafio central para os realizadores de curta-metragem. Em reportagem publicada na revista Filme Cultura de 1980, além da publicação de um manifesto aprovado em assembleia pelos integrantes da cooperativa, entrevistas com os cineastas apontam as principais preocupações naquele momento. A cineasta Mariza Leão resume as várias frentes abertas pela CORCINA e a luta pela conquista das salas de cinema naquele contexto: “Economicamente e politicamente, a CORCINA é esse espaço que contém muitos outros espaços. E ela existe na medida da nova consciência, e dessa luta que quer ganhar seu espaço – a tela – para filmes que estejam realmente impregnados da vontade de reencontrar esse país”⁰⁵.

Apesar de dificuldades de exibição nas salas de cinema, os filmes da CORCINA encontravam espaço em circuitos alternativos de exibição,

05 Filme e Cultura número 34. Acervo Bancos Culturais Cinemateca Brasileira. <https://www.bcc.org.br/textos/225366>

especialmente em festivais. No caso dos filmes de mulheres, os debates e eventos feministas colaboraram para sua circulação no Brasil e no exterior. Contudo, grande parte dessa produção caiu no esquecimento e permanece desconhecida e apagada da historiografia do cinema. Recentemente, trabalhos de pesquisa e curadoria – além de novos olhares para os acervos filmográficos – têm se interessado em mapear e exibir os filmes realizados por mulheres no país, movimento que trouxe novamente para o debate público, por exemplo, *Creche-Lar* (1979), primeiro filme de Maria Luiza d’Aboim. Ela havia ajudado a fundar o Centro da Mulher Brasileira (CMB) e passou a integrar um grupo de trabalho dedicado à falta de creches, um problema concreto da militância feminista. Sem creche, a mãe trabalhadora trancava o filho em casa ou desistia do emprego. Na Vila Kennedy, no Rio de Janeiro, d’Aboim conheceu o trabalho das mulheres do bairro que cuidavam coletivamente dos filhos das vizinhas e eram remuneradas, a cada quinze dias, em mercadorias retiradas de um armazém comunitário montado para esse fim. *Creche-Lar* documenta a busca de soluções práticas desse projeto comunitário experimental, que empregava mães da própria comunidade e as remunerava em dinheiro, alimentos e bens domésticos. Quando conheceu o trabalho das creches comunitárias, d’Aboim insistiu para que o amigo e cineasta Noilton Nunes filmasse a experiência, mas ele a convenceu a dirigir o filme. No primeiro dia de filmagem, ao ouvir Noilton anunciar “som, câmera, ação”, d’Aboim diz que não reconheceu a expressão, pois vinha de outro mundo, não tinha a menor ideia do que fazer. “Foi assim que

comecei a minha história no cinema”⁰⁶.

Além de realizar as entrevistas, é a própria diretora que narra e monta o filme. Depois de pronto, *Creche-Lar* foi distribuído pela CORCINA e circulou especialmente em circuitos feministas para motivar debates sobre o tema, como demonstram registros da imprensa e do Centro da Mulher Brasileira. O filme foi considerado perdido pela cineasta por mais de vinte anos até que, nos anos 2000, uma cópia apareceu na Cinemateca do MAM-RJ e foi levada para o Arquivo Nacional. A partir de 2019, o filme voltou a ser exibido publicamente em diferentes mostras e festivais nacionais e internacionais.

Se, em 1979, a partir da experiência com *Creche-Lar*, Maria Luiza d’Aboim participa dos primeiros debates na criação da CORCINA, na década de 1980 a atriz e cineasta Leilany Fernandes passa a integrar a diretoria da cooperativa e a atuar ativamente na defesa das cineastas. Articulada às discussões do feminismo nos campos cultural e artístico, Leilany participava de debates, pleiteava apoio financeiro para que as mulheres pudessem realizar seus filmes e defendia novos modos de produzir imagens das mulheres no país. Em entrevista para o SRTV, ao lado de Lygia Pape e Vera de Figueiredo, Leilany reclama da maneira pela qual a imagem das mulheres nos cinemas, na televisão e nos comerciais era projetada: “Em todos os meios de comunicação continua sendo uma imagem, uma imagem de baixíssimo nível cultural, distorcida, tornando-a invariavelmente um ser manipulado, sexual e economicamente”. Para mudar esse cenário, a cineasta defende o trabalho coletivo das mulheres no cinema como arma política: “eu acho que uma união das

⁰⁶ Em *Mulheres: uma outra história*: <https://www.another-screen.com/mulheres-uma-outra-historia>

mulheres visará principalmente uma contribuição para mudar essa visão cultural dentro do nosso país que é o nosso problema, fazer a coisa de acordo com a nossa realidade”⁰⁷.

O curta *Tempo Quente* (1980) parte desse incômodo para mostrar a experiência cotidiana de mulheres moradoras do bairro de Queimados, no Rio de Janeiro, articulada com falas de militantes participantes de um Congresso de Mulheres. O título, retirado da fala inicial da personagem, relaciona o calor sufocante da cidade e uma tentativa de estupro que sofreu em um ponto de ônibus. O filme alterna imagens e entrevistas de mulheres que narram suas histórias de vida e relacionamentos afetivos, contam como cuidam dos filhos e denunciam condições precárias de trabalho, de transporte, de acesso à educação dos filhos e de saúde pública com registros de uma assembleia no Congresso de Mulheres em que se discutem políticas públicas de defesa às mulheres no dia a dia.

Tempo Quente foi realizado no contexto da CORCINA com recursos do Departamento do Filme Cultural da Embrafilme. O filme ganhou o Prêmio Especial do Júri da 10ª Jornada Brasileira de Curta-metragem em Salvador e foi exibido no Festival de Brasília de 1980, no Festival de Gramado de 1982, no Festival de Oberhausen, na Alemanha, em abril de 1982, e na televisão inglesa⁰⁸. Apesar da ampla circulação em mostras e festivais, *Tempo Quente* também caiu no esquecimento. A matriz em película guardada no CTAV-RJ sofre um grave processo de deterioração. Encontramos uma única cópia acessível e digitalizada no Centre Simone de Beauvoir,

07 SRTV 149: Mulheres de Cinema. Acervo: CTAV-RJ.

08 Informação do jornal *Última Hora*, 22 de junho de 1984.

em Paris, em que a voz da personagem moradora de Queimados desaparece porque é dublada em francês por Coralie Seyrig, sobrinha da atriz e fundadora do acervo Delphine Seyrig.

De grande parte dos filmes mapeados, só restam as sinopses e alguns comentários em jornais da época, vestígios a partir dos quais podemos especular de que maneiras as diretoras deram forma e abordaram os debates políticos, econômicos e culturais no período. Sabemos que *Deixa falar* (1979), de Iole de Freitas, trata da vida dos moradores no conjunto habitacional Cidade de Deus, em Jacarepaguá. O filme é um dos sete curtas-metragens que não localizamos no nosso levantamento e possivelmente não sobreviveram às ações do tempo. Curtas como *Infinitas conquistas* (1979, Enrica Bernardelli) e *Memória cafuza* (1981, Marta Irene e Paulo Veríssimo) tampouco contam com fortuna crítica apesar do interesse atual pelos temas: uma crítica ao processo de colonização no Brasil e a miscigenação das culturas negras e indígenas contada através de uma lenda carajá.

No catálogo de distribuição de filmes da CORCINA, localizado no acervo da Cinemateca Brasileira, consta o filme *Ei, Parente*, de Suzana Sereno, cineasta que esteve ligada à CORCINA e foi diretora da ABD (Associação Brasileira de Documentaristas). O filme, um “estudo das transformações provocadas pelo carnaval no comportamento cotidiano dos membros de uma comunidade rural do Rio de Janeiro” (Catálogo, 1980, p. 27), foi um dos cinco curtas realizados por Suzana no período. Fomos em busca da matriz do curta no CTAV-RJ e o localizamos na sala de filmes avinagrados em avançado estado de deterioração química. A análise apontou que a película está encolhida, quebradiça e parcialmente cristalizada. O

filme, que esfarelava e se desfazia na mesa de revisão, vai ser agora digitalizado por conta da nossa parceria com o LUPA - Laboratório Universitário de Preservação Audiovisual⁰⁹. Recuperar esses filmes é também reconstruir histórias de mulheres como Suzana Sereno, que, nos anos 1970, definia a iniciativa de defender a atuação das mulheres no cinema como “o início de uma tentativa de se pensar o feminino como uma diferença no olhar e as mulheres de cinema como uma forma de minoria do poder, no caso, de levantar uma produção cinematográfica” (Sereno, 2005, p. 91). Acreditamos que buscar, recuperar e fazer circular essa produção hoje é, também, uma forma de viabilizar a permanência dessas imagens na história.

REFERÊNCIAS

CATÁLOGO de filmes. Rio de Janeiro: CORCINA, 1980.

PARENTE, Lucas. CORCINA; auge e crise do curta metragismo brasileiro. *Festival curta cinema, ensaios*, 2019.

SERENO, S. Na ABD, com Lygia Pape e Regina Machado. In: CAETANO, Maria do Rosário (org.) *ABD 30 Anos – Mais que uma Entidade, um Estado de Espírito*. São Paulo: Instituto Cinema em Transe, 2005.

WERNECK, Sandra. Entrevista concedida para pesquisa do grupo Práticas do contra-arquivo (PUC-Rio/FAPERJ), 2024.

⁰⁹ No âmbito do INCT PreRes, o projeto do nosso Laboratório, em parceria com o LUPA-UFF, visa a digitalização e difusão de curtas produzidos por mulheres no período da ditadura militar.

THE WOMEN IN CORCINA – PRODUCTION, DISTRIBUTION, EXHIBITION AND PRESERVATION

PATRÍCIA MACHADO

Late 1970s, Parque Lage, Rio de Janeiro. Wearing a loose, floral dress that accentuates her pregnancy, Sandra Werneck, the only woman among four young filmmakers who had just made their first films, gives an interview for the New Talents Program of Embrafilme's Radio and Television Department (SRTV)⁰¹. After experimenting with a Super-8 camera, Sandra completed *Bom dia Brasil* (1976), a 35mm short film that tells the story of a migrant from northeastern Brazil who arrives in Rio de Janeiro. Despite the interviewer's interest in the films, the filmmaker seizes the opportunity to talk about the recent creation of a cooperative of filmmakers and to call for Embrafilme's support for the production and purchase of equipment that could be used by its members. More than

⁰¹ Embrafilme's Radio and Television Department (SRTV) was an audiovisual production unit established in 1976, during Roberto Farias's administration, with the aim of documenting, reporting on, and disseminating the history and culture of Brazilian cinema. The interview is part of the CTAV-RJ collection.

forty years later, the filmmaker recalls that CORCINA – the Cooperative of Filmmakers – was founded to address the lack of funding and support: “We were so hungry to make films, and there were so few possibilities because we had no money, no support, no funding programs, and we thought that we wouldn’t be able to each set up our own production company, but we could join together and start a cooperative. And that’s how it happened” (Werneck, 2024)⁰².

CORCINA emerged to provide a legal response to Federal Law 6.281 of 1975, known as the Short Film Law, which made it mandatory for a Brazilian short film to be screened before every foreign feature film. Each short film screened received 5% of the box office, and the money was reinvested in new productions, generating a “particular system of production-distribution-exhibition that was profitable for filmmakers dedicated to short films” (Parente, 2019, p. 30). However, the incentives that allowed production companies to submit up to five short films per year for distribution did not extend to independent filmmakers.

In a context of political redemocratization, social movements and artists’ collectives organization, feminist struggles emergence, and producing low-cost short films possibility, women sought the opportunity to occupy a space in cinema that had until then been almost inaccessible to them: film directing. If previous research had already shown that, from 1978 to 1983, CORCINA had produced more than 50 films and distributed around 100 films at festivals and in commercial theaters, the

⁰² Sandra collaborated in different roles on films made within the framework of CORCINA and, in 1979, produced and distributed *Ritos de passagem* through the cooperative, with support from Embrafilme.

question that remained was: how many of these films were produced by women?

Identifying these films and accurately recounting the history of CORCINA is a challenge because there is no archive that brings together the cooperative’s documentation. However, interviews with those who were active at the time, combined with documents scattered across institutions connected to cinema and surveillance services, private collections belonging to filmmakers and researchers, and newspaper reports from the period, have helped us to understand how CORCINA was organized and operated. This is the approach we have been taking⁰³ to map women’s participation in the cooperative, a presence documented since its foundation, as suggested by a surveillance document produced by agents of the military dictatorship entitled “Instituto Brasileiro Brasil-África (ICBA) – CORCINA – Cooperativa dos realizadores autônomos”⁰⁴, which includes the cooperative’s registration numbers with Embrafilme and the Municipal Finance Department, as well as a list of its ten founders, including Sandra Werneck and Maria Luisa d’Aboim⁰⁵.

In our research, we mapped 18 films directed by women that were produced and/or distributed by CORCINA. The shorts *Eat me* (Lygia Pape, 1973), *Leila para sempre Diniz* (Mariza Leão, 1973),

⁰³ The Laboratory Practices of Archival Images and Counter-Archive (PUC-RIO), through the Project “Women’s counter-archive: production, circulation and preservation of films made during the military dictatorship”, and its integration to the Institute of Science and Technology for Audiovisual Preservation and Restoration (INCT PreRes) has been dedicated to mapping, locating, researching and digitizing films made by women.

⁰⁴ In English: “Brazilian Brazil-Africa Institute – CORCINA – Cooperative of independent filmmakers” (T.N.).

⁰⁵ National Information Service: reference code: BRDFANBSB.V*.MIC, GNC.CCC.82997418. Acervo Arquivo Nacional.

and *Palmas para Jesus* (Mariza Leão, 1973), although made before the founding of CORCINA (1978), are included in the survey because they were screened at the first showcase featuring CORCINA, held in Rio de Janeiro in 1979. According to the organizers, the films were selected because their filmmakers were members of the cooperative and because they demonstrated “the form of action it intended to undertake”, which consisted of: “supporting filmmaking through the establishment of infrastructure and enabling films to reach the market through direct action, thereby stimulating its expansion and creating new lines of credit” (Jornal do Brasil, May 1, 1979).

Beyond production and distribution, exhibition became a central challenge for short-film makers over the years. In a report published in the 1980 issue of *Filme Cultura*, alongside the publication of a manifesto approved by the cooperative’s members at an assembly, interviews with the filmmakers point to the key concerns at the time. Filmmaker Mariza Leão summarizes the various fronts opened by CORCINA and the struggle to gain access to movie theaters in that context: “Economically and politically, CORCINA is this space that encompasses many other spaces. And it exists in step with a new consciousness and a struggle to claim its own space – the screen – for films that are truly imbued with the desire to rediscover this country”⁰⁶.

Despite the difficulties of exhibiting films in movie theaters, CORCINA’s films found room in alternative exhibition circuits, particularly at festivals. In the case of films

made by women, feminist debates and events contributed to their circulation in Brazil and abroad. However, much of this production fell into oblivion and remains unknown and erased from the historiography of cinema. Recently, research and curatorial efforts – as well as new approaches to film archives – have turned their attention to mapping and exhibiting films made by women in Brazil, a movement that has brought films such as *Creche-Lar* (1979), Maria Luiza d’Aboim’s first film, back into public debate. She had helped found the Brazilian Women’s Center (CMB) and joined a working group dedicated to the lack of daycare centers, a concrete concern of feminist activism. Without access to daycare, working mothers either locked their children at home or gave up their jobs. In Vila Kennedy, Rio de Janeiro, d’Aboim learned about a group of local women who collectively cared for their neighbors’ children and were paid every two weeks with goods obtained from a community storehouse set up for this purpose. *Creche-Lar* documents the search for practical solutions within this experimental community project, which employed mothers from the community itself and paid them in cash, food, and household goods. When she learned about the work of the community daycare centers, d’Aboim insisted that her friend and filmmaker Noilton Nunes film the experience, but he persuaded her to direct the film herself. On the first day of shooting, when she heard Noilton announce “sound, camera, action”, d’Aboim says she didn’t recognize the expression – coming as she did from a different world – and had no idea what to do. “That’s how my story in cinema began”⁰⁷.

⁰⁶ *Filme Cultura*, no. 34. Acervo Bancos Culturais, Cinemateca Brasileira. <https://www.bcc.org.br/textos/225366>

⁰⁷ In *Mulheres: uma outra história*: <https://www.another-screen.com/mulheres-uma-outra-historia>

In addition to conducting the interviews, the director herself narrates and edits the film. Once completed, *Creche-Lar* was distributed by CORCINA and circulated primarily within feminist circuits to foster debates on the subject, as evidenced by records from the press and the Brazilian Women's Center. The filmmaker believed the film to be lost for more than twenty years until, in the 2000s, a copy surfaced at the MAM-RJ Cinematheque and was transferred to the National Archives. Since 2019, the film has once again been publicly screened at various national and international showcases and festivals.

While, in 1979, drawing on her experience with *Creche-Lar*, Maria Luiza d'Aboim participated in the early debates surrounding the creation of CORCINA, in the 1980s actress and filmmaker Leilany Fernandes joined the cooperative's board and became actively involved in advocating for women filmmakers. Engaged with feminist debates in the cultural and artistic fields, Leilany took part in discussions, sought financial support for women to make their films, and championed new modes of producing images of women in Brazil. In an interview for SRTV, alongside Lygia Pape and Vera de Figueiredo, Leilany criticized the way images of women were projected in cinema, television, and advertising: "Across all media, it continues to be an image, an image of a very low cultural level, distorted, invariably turning her into a manipulated being, both sexually and economically". To change this situation, the filmmaker advocated for women's collective work in cinema as a political weapon: "I think that the union of women would aim primarily to contribute to changing this cultural view within our country, which is our problem, to do

things according to our reality."⁸⁸

The short film *Tempo Quente* (1980) takes this sense of unease as a starting point to portray the daily experiences of women living in the neighborhood of Queimados, in Rio de Janeiro, interweaving them with statements by activists participating in a Women's Congress. The title, taken from a character's opening line, connects the city's suffocating heat with an attempted rape she suffered at a bus stop. The film alternates between images and interviews with women who recount their life stories and intimate relationships, share how they care for their children, and denounce precarious conditions in work, transportation, access to their children's education, and public healthcare, alongside footage of an assembly at the Women's Congress where public policies aimed at protecting women's rights in their everyday lives are discussed.

Tempo Quente was produced in the context of CORCINA with funding from Embrafilme's Department of Cultural Film. The film received the Special Jury Prize at the 10th Brazilian Short Film Festival in Salvador and was screened at the 1980 Brasília Film Festival, the 1982 Gramado Film Festival, the Oberhausen Film Festival in Germany (April 1982), and on British television⁸⁹. Despite its wide circulation at showcases and festivals, *Tempo Quente* also fell into oblivion. The film print master held at CTAV-RJ is undergoing severe deterioration. We located a single accessible, digitized copy at the Centre Simone de Beauvoir in Paris, in which the voice of the character from Queimados

⁸⁸ SRTV 149: Mulheres de Cinema. Archive: CTAV-RJ.

⁸⁹ Information from the newspaper *Última Hora*, June 22, 1984.

disappears, as she is dubbed into French by Carole Seyrig, niece of actress Delphine Seyrig, who founded the archive.

For a large portion of the films we mapped, all that remains are synopses and a few comments in newspapers from the period – traces that allow us to speculate about the ways in which women directors gave shape and addressed the political, economic, and cultural debates of the time. We know that *Deixa falar* (1979), by Iole de Freitas, deals with the lives of residents of the Cidade de Deus housing complex in Jacarepaguá. The film is one of seven short films that we were unable to locate in our survey and that may not have survived the passage of time. Shorts such as *Infinitas conquistas* (1979, Enrica Bernardelli) and *Memória cafuza* (1981, Marta Irene and Paulo Veríssimo) likewise have no critical reception, despite the current interest in their subjects: a critique of the process of colonization in Brazil and the blending of Black and Indigenous cultures, told through a Karajá legend.

CORCINA's film distribution catalogue, held in the Cinemateca Brasileira collection, lists the film *Ei, Parente*, by Suzana Sereno, a filmmaker who was affiliated with CORCINA and served as director of the ABD (Brazilian Documentary Filmmakers Association). The film, a "study of the transformations brought about by Carnival in the everyday behavior of members of a rural community in Rio de Janeiro" (Catálogo, 1980, p. 27), was one of the five short films Sereno made during this period. We went in search of the short film's master copy at CTAV-RJ and located it in the room dedicated to films affected by vinegar syndrome, in an advanced state of chemical deterioration. Analysis revealed that the film stock had shrunk, become

brittle, and partially crystallized. The film, which was crumbling and falling apart on the inspection table, will now be digitized through our partnership with LUPA (University Laboratory for Audiovisual Preservation)¹⁰. Recovering these films means reconstructing the stories of women such as Suzana Sereno, who, in the 1970s, described the initiative to advocate for women's involvement in cinema as "the beginning of an attempt to think about the feminine as a difference in the gaze, and women in film as a form of minority in relation to power, in this case, to foster film production" (Sereno, 2005, p. 91). We believe that seeking out, recovering, and circulating this body of work today is also a way to ensure the enduring presence of these images in history.

REFERENCES

CATÁLOGO de filmes. Rio de Janeiro: CORCINA, 1980.

PARENTE, Lucas. CORCINA; auge e crise do curta metragismo brasileiro. *Festival curta cinema*, ensaios, 2019.

SERENO, S. Na ABD, com Lygia Pape e Regina Machado. In: CAETANO, Maria do Rosário (org.) *ABD 30 Anos – Mais que uma Entidade, um Estado de Espírito*. São Paulo: Instituto Cinema em Transe, 2005.

WERNECK, Sandra. Entrevista concedida para pesquisa do grupo Práticas do contra-arquivo (PUC-Rio/FAPERJ), 2024.

10 As a part of INCT PreRes, our Laboratory's project, in partnership with LUPA-UFF, aims to digitize and disseminate short films made by women during the military dictatorship.

QUANDO O MURO SEPARA, UMA PONTE UNE: NOTAS SOBRE OS APARELHOS DE CONTROLE E A PRODUÇÃO DA CORCINA

CARLA ITALIANO

Você corta um verso, eu escrevo outro / Você me prende vivo, eu escapo morto / De repente, olha eu de novo / Perturbando a paz, exigindo o troco. Gravados pelo MPB4 em 1972, os versos de “Pesadelo”, canção composta por Paulo César Pinheiro e Maurício Tapajós, desenham um cenário de oposição. De um lado, o “você” investido do aparato repressor; do outro, um “eu” que subverte o poder pelo radical ato de existir. Escrever, escapar, retornar, perturbar.

Corta para a primeira imagem de *Na Realidade...* (1979), lançado por Jorge Camilo de Abranches no seio da CORCINA – a Cooperativa dos Realizadores Cinematográficos Autônomos –, em que uma cartela da Divisão de Censura autoriza a exibição do filme. A burocracia incumbida de eliminar indícios de “subversão” é seguida, na banda sonora, por passos marciais

durante os créditos. Instala-se aí a atmosfera claustrofóbica de uma narrativa cíclica: um homem perseguido por diferentes representantes da ordem, explícitos e indiretos, acorda de um pesadelo apenas para descobrir que está em outro. O atrito entre a música *Pesadelo* e o curta de Abranches mescla os sonhos penosos com a concretude do cotidiano sob o regime militar. Ao transformar os procedimentos de censura em matéria da própria criação, ambos os trabalhos operam onde a violência tenta desorganizar a relação entre realidade e elaboração pela linguagem. A linguagem, contudo, resiste e se refaz.

Fundada em 1978 no Rio de Janeiro, a CORCINA emerge em um país que caminhava a passos lentos para a redemocratização, às vésperas da promulgação da Lei da Anistia, em 1979, mas ainda sob a sombra pesada do Estado. Com mais de 43 associados, a cooperativa nasce como uma resposta coletiva e politicamente engajada às sufocantes condições econômicas e institucionais da produção nacional. Era um grupo de cineastas estética e ideologicamente heterogêneo, unido “pela certeza de que um cinema, para ser culturalmente, nacionalmente forte, tem que ser comercialmente, industrialmente forte”, como dizem as linhas do manifesto de 1979⁰¹.

A prática cooperativa contrapunha-se à lógica atomizada e hierárquica estabelecida: o curta-metragem como espaço de invenção compartilhada, onde as pessoas se alternavam nas funções técnicas e colaboravam nos filmes umas das outras. Modos de produção alinhados

⁰¹ Manuscrito do manifesto da CORCINA escrito em 1979, por José Joffily, republicado neste dossiê.

à organização dos movimentos sociais do período⁰². Paralelamente, a obrigatoriedade trazida pela Lei do Curta (1975), com a exibição antes dos longas estrangeiros, abria caminhos de ampliação de público. Mais do que responder às vertentes já consolidadas, seja do Cinema Novo, seja do Marginal, reconhecer a contribuição da CORCINA ajuda em uma nova mirada historiográfica. Menos um sentido de movimento e mais de “movimentação” cinematográfica, como elabora Roberto Moura (2003), em prol de uma historiografia que considere, simultaneamente, os diferentes projetos de cinema existentes naquele período no país⁰³.

A mostra aqui realizada no FestCurtasBH, sob curadoria de Lucas Parente, e, em especial, o programa *Aparelhos de Controle*, destacam o viés radical de experimentação de linguagem e compromisso social manifesto nas obras da CORCINA. Uma exploração artesanal da matéria sonora e visual, voltada às possibilidades de um cinema político. Neste conjunto, são reunidos curtas de André Parente, Jorge Camilo de Abranches, José Inácio Parente e Arthur Omar, a dialogar com diversos outros e outras artistas nos demais programas. Diante do refinamento dos dispositivos de vigilância, esses curtas instauram uma distância crítica em relação às representações naturalistas do cotidiano vivido, investindo em subterfúgios de elaboração artificiosa. Eles materializam

02 Como apontam Patrícia Machado, Camila Lamha e Rita Nepomuceno (2024, p. 38), ao destacarem a atuação fundamental das mulheres da CORCINA em diversas frentes.

03 Entre eles: as obras financiadas e distribuídas pela Embrafilme, a produção comercial, popular e erótica, o universo dos curtas e, particularmente, os setores independentes e cooperativos, nos quais conviviam distintas posições políticas, experiências sociais e propostas estéticas (Moura, 2003).

a experiência sensorial da violência à espreita e a busca incessante por brechas de emancipação. Nesse sentido, três transversais (ou “nós” conceituais) se destacam como fios de invenção nesse conjunto:

Nó n. 1: Sem chão: experienciando formas de violência

Em *Curto circuito* (1980), de André Parente, uma estilística da perseguição é depurada a um núcleo talvez elementar: um homem que corre. Desconhecemos a origem da ameaça, seu perseguidor ou seu destino. O que há é a corporificação da angústia e da paranoia, entranhadas na subjetividade daquele corpo anônimo. Concebido também para o formato de instalação em dois projetores, o homem que foge de si mesmo parece instaurar uma condição em que não há escapatória. Quando o protagonista adentra uma casa, a promessa de refúgio se desfaz: a câmera permanece da porta para fora, deixando-nos na rua, à deriva.

Uma topografia truncada do Rio de Janeiro, num labirinto urbano embalado pelo jazz livre e incisivo de Miles Davis em *Prelude*, enraíza o curta, que igualmente reconfigura as fronteiras tradicionais entre o espaço público e a esfera privada. Desestabilização que encontra correspondência em *Na realidade...*. No filme de Abranches, em que o protagonista acorda de um pesadelo apenas para habitar outro, o espaço doméstico e a intimidade do quarto também são invadidos pelos representantes da ordem. Nesse circuito (quase) fechado, não há abrigo diante da perseguição civil e estatal, das ameaças de linchamento e agressão. Nem mesmo a ilusão da propriedade privada, da família tradicional e dos símbolos cristãos oferece salvaguarda. A casa deixa de ser refúgio para se tornar

extensão do pesadelo social, infiltrada por um controle territorial, corporal e psíquico que se pretende irrestrito.

Nó n. 2: Pregiar uma peça: perturbando as engrenagens do poder

Em contraste à brutalidade das forças de repressão, surge, em parte desses filmes, certa tendência alegórica, lúdica e profundamente desconcertante. Em *Acorde maior* (1983), de José Inácio Parente, o objeto central é uma caixa de música de corda. O mecanismo exposto gira um cilindro que aciona lâminas metálicas, repetindo, em ritmo decrescente, trechos de “A Internacional”, hino histórico do movimento operário e socialista. A circularidade do dispositivo tensiona a ilusão de um progresso linear, propondo uma reflexão sobre a condição precarizada do trabalho que transborda as fronteiras nacionais.

De repente, a mão da autoridade – que pode ser a do patrão ou das elites, escondida atrás de uma luva asséptica – empunha um pesado martelo que despedaça o mecanismo excessivamente colorido. A banda sonora interrompe a ilusão da cena com o estrondo de bombas, tiros de metralhadora e gritos reais. Contudo, o filme não termina no desmantelamento: um sino convoca novas vozes em coro, reativando a engrenagem libertária. O “acorde maior” é justamente a vibração coletiva que se recusa a permanecer calada.

Estratégia simbólica semelhante se manifesta em *Era uma vez...* (1979), de Jorge Camilo de Abranches. Pequenas marionetes aparecem em praça pública, diante de um mapa-múndi e dos olhos coniventes do mundo. Elas personificam a multiplicidade da sociedade brasileira, em variadas classes, raças, religiões e procedências regionais. Uma a uma, são capturadas por

mãos anônimas vestindo luvas pretas, em uma representação gráfica do aspecto tentacular e fantasmático do Estado coercivo. O tom de conto de fadas do título se dissolve quando a narrativa elege como foco a questão da tortura de presos políticos, intercalando a captura dos bonecos com cartelas de texto contendo instrução para interrogatórios. As citações do agente da CIA Dan Mitrione, que ensinava a tortura com “a eficiência de um cirurgião e a perfeição de um artista”, expõem a frieza das ferramentas estruturais de manutenção de poder. Uma dúvida poética persiste: será que a imagem final do filme, com as ondas do mar quebrando na praia, aponta para uma possibilidade de libertação? Ou, em outros termos: quantos devires carrega esse horizonte?

Nó n. 3: A título de fuga: sobre dispositivos e opacidade

Por fim, dois filmes deslocam o espectador de uma posição supostamente apática, implicando-o diretamente nos meandros dos dispositivos sociais e cinematográficos. Os *Sonacirema* (1978, 35mm), de André Parente, convoca estratégias do cinema documentário para falar de um povo imaginado, habitante do território entre o Oiapoque e o Chuí, cujo nome é o anagrama de “americanos”. Segundo Parente, em seu livro *Os Cinemáticos* (2013), o filme não usou câmera ou moviola. A narração a várias vozes, adaptada de um texto do antropólogo Horace Miner (*The Ritual Body among the Nacirema*), de 1956, descreve rituais obsessivos de cuidado com o corpo. Criado a partir de sobras e pontas de película, o curta transforma a plateia em matéria de investigação, expondo a materialidade do filme e a condição do espectador.

Esse confronto com o olhar ecoa Vocês

(1978), de Arthur Omar. O filme experimenta um dispositivo artesanal de luz estroboscópica para criar uma espécie de *flicker* político, que tensiona parodicamente a iconografia do guerrilheiro, na presença de uma metralhadora de madeira⁰⁴. A pulsação luminosa, entre a guerra e o cinema, ultrapassa a tela e atinge o olho de quem vê no dispositivo da sala escura. Operação que reverbera em todos os filmes aqui citados, nos quais não há uma afirmação plena da realidade, mas uma hesitação expressa pelas reticências nos títulos de *Na realidade...* e *Era uma vez...*, posto que a realidade política era justamente o que estava em disputa. Reticências que parecem indagar: como interromper os ciclos que se repetem na história deste país, sob diferentes roupagens?

Quando o muro separa, uma ponte une, diziam as linhas iniciais da música de Pinheiro e Tapajós, em 1972. Forças cerceadoras instauraram muros, simbólicos e materiais, erguidos sobre a ilusão de ordem e segurança, segregando corpos e afetos. No entanto, é a partir das brechas que a transformação pode germinar. Longe de constituir um grupo homogêneo, a CORCINA articulou uma densa rede de colaboração cujos filmes tensionaram as relações entre forma fílmica e compromisso político. Constituíam-se, assim, uma comunidade provisória, capaz de tecer laços resistentes e deixar um legado importante ao cinema brasileiro. É possível entrever as pontes no horizonte; agora só nos resta – continuamente, laboriosamente, renovadamente – atravessá-las.

⁰⁴ Entrevista de Arthur Omar realizada por Ivana Bentes em 2007, disponível na página do artista no site do VideoBrasil. Disponível em: https://site.videobrasil.org.br/festival/arquivo/festival/programa/1402382#obras_1402382. Acesso em 16 set. 2026.

REFERÊNCIAS

PARENTE, André. *Cinemáticos*: Cinema de artista no Brasil. Rio de Janeiro: +2 Editora, 2013.

MACHADO, Patrícia Furtado; LAMHA, Camila; NEPOMUCENO, Rita. As mulheres da CORCINA: a trajetória de filmes esquecidos produzidos na ditadura militar. *Revista Eletrônica Interações Sociais*, v. 8, n. 2, p. 33-52, 2025.

MOURA, Roberto. A construção de uma história do cinema brasileiro: política estatal e cinema alternativo nos anos Embrafilme. *Revista Contracampo*, Niterói, v. 8, p. 69-86, 2003.

NEWLANDS, Lilian. CORCINA - Entrevista. *Filme Cultura*, n. 34, p. 21-23, jan./mar. 1980.

WHEN THE WALL DIVIDES, A BRIDGE UNITES: NOTES ON THE APPARATUSES OF CONTROL AND CORCINA'S PRODUCTION

CARLA ITALIANO

You cut a verse, I write another / You imprison me alive, I escape dead / Suddenly, here I am again / Disturbing the peace, demanding payback. Recorded by MPB 4 in 1972, the lines from *Pesadelo*, a song composed by Paulo César Pinheiro and Maurício Tapajós, depict a scene of opposition. On one side, the “you” invested with the repressive apparatus; on the other, an “I” that subverts power through the radical act of existing. Writing, escaping, returning, disturbing.

Cut to the opening image of *Na realidade...* (1979) – released by Jorge Camilo de Abranches within CORCINA, the Cooperative of Autonomous Filmmakers –, in which a Censorship Division card authorizes the film’s exhibition. The bureaucracy tasked with eliminating traces of “subversion” is followed, on the soundtrack, by martial footsteps during the credits. Thus begins the claustrophobic atmosphere of a cyclical narrative: a man pursued by different, explicit

and indirect representatives of the order wakes from a nightmare only to discover that he is in another. The friction between the song *Pesadelo* and Abranches’s short film merges painful dreams with the concreteness of everyday life under the military regime. By transforming censorship procedures into material for their own creative processes, both works operate where violence attempts to disrupt the relationship between reality and its elaboration through language. Language, however, resists and remakes itself.

Founded in Rio de Janeiro in 1978, CORCINA emerged in a country taking slow steps toward redemocratization, on the eve of the promulgation of the Amnesty Law in 1979, but still under the heavy shadow of the State. With more than 43 members, the cooperative was born as a collective and politically engaged response to the suffocating economic and institutional conditions of film production in Brazil. It was an aesthetically and ideologically heterogeneous group of filmmakers, united “by the certainty that, for a cinema to be culturally and nationally strong, it must be commercially and industrially strong”, as the lines of the 1979 manifesto put it⁰¹.

The cooperative practice stood in opposition to the established atomized and hierarchical logic: the short film as a space for shared invention, where members rotated through technical roles and collaborated on one another’s films. Modes of production aligned with the organization of the social movements of the period⁰². Concurrently, the requirement introduced by the Short Film Law

⁰¹ Manuscript of the CORCINA manifesto, written in 1979 by José Joffily and republished in this dossier.

⁰² See Patrícia Machado, Camila Lamha, and Rita Nepomuceno (2024, p. 38), who highlight the fundamental role played by the women of CORCINA across various fronts.

(1975), which mandated the screening of short films before foreign features, opened avenues for reaching broader audiences. More than responding to the already established currents of either Cinema Novo or Cinema Marginal, recognizing CORCINA's contribution helps foster a new historiographical perspective. Less a sense of movement than of cinematic "stirring" or "mobilization", as Roberto Moura (2003) elaborates, in favor of a historiography that considers, simultaneously, the different cinematic projects underway in Brazil at the time⁰³.

The exhibition presented here at FestCurtasBH, curated by Lucas Parente, and, in particular, the "Aparelhos de Controle" program, highlight the radical commitment to experimentation in language and social engagement manifested in CORCINA's works. An artisanal exploration of sound and visual material, oriented toward the possibilities of political cinema. This selection brings together short films by André Parente, Jorge Camilo de Abranches, José Inácio Parente, and Arthur Omar, in dialogue with several other artists featured in the other programs. In the face of increasingly refined surveillance apparatuses, these short films establish a critical distance from naturalistic representations of lived everyday life, turning to stratagems of artifice. They materialize the sensory experience of lurking violence and the ceaseless search for cracks through which emancipation might emerge. In this sense, three

transversal themes (or conceptual "knots") stand out as threads of invention within this selection:

Knot No. 1: Groundless: experiencing forms of violence

In *Curto circuito* (1980), by André Parente, a stylistics of pursuit is distilled to a perhaps elemental core: a man who runs. We know nothing of the origin of the threat, his pursuer, or his destination. What we have is the embodiment of anguish and paranoia, embedded in the subjectivity of that anonymous body. Also conceived for a two-projector installation, the man fleeing from himself seems to establish a condition from which there is no escape. When the protagonist enters a house, the promise of refuge dissolves: the camera remains outside the doorway, leaving us in the street, adrift.

A truncated topography of Rio de Janeiro, within an urban labyrinth underscored by the free, incisive jazz of Miles Davis's *Prelude*, grounds the short film, which likewise reconfigures the traditional boundaries between public space and the private sphere. A destabilization echoed in *Na Realidade...* In Abranches's film, in which the protagonist wakes from a nightmare only to inhabit another, domestic space and the intimacy of the bedroom are also invaded by representatives of order. In this (nearly) closed circuit, there is no shelter from civil and state persecution, nor from threats of lynching and assault. Not even the illusion of private property, the traditional family, or Christian symbols offer sanctuary. The home ceases to be a refuge and becomes an extension of the social nightmare, permeated by a territorial, bodily, and psychic form of control that seeks to be all-encompassing.

⁰³ Among them: works financed and distributed by Embrafilme; commercial, popular, and erotic productions; the world of short films; and, particularly, independent and cooperative sectors, in which distinct political positions, social experiences, and aesthetic proposals coexisted (Moura, 2003).

Knot No. 2: Playing a trick: disrupting the gears of power

In contrast to the brutality of the forces of repression, a certain allegorical, playful, and deeply disconcerting tendency emerges in some of these films. In *Acorde maior* (1983), by José Inácio Parente, the central object is a wind-up music box. Its exposed mechanism rotates a cylinder that activates metal blades, repeating, at a progressively slower pace, excerpts from “The Internationale”, the historic anthem of the workers’ and socialist movement. The device’s circularity unsettles the illusion of linear progress, proposing a reflection on the precarious condition of labor that extends beyond national borders.

Suddenly, the hand of authority – which may be that of the employer or the elites, concealed behind an aseptic glove – wields a heavy hammer that shatters the excessively colorful mechanism. The soundtrack interrupts the scene’s illusion with the roar of bombs, machine-gun fire, and real screams. Yet the film does not end with the dismantling: a bell summons new voices into the chorus, reactivating the machinery of liberation. The “major chord” is precisely the collective vibration that refuses to remain silent.

A similar symbolic strategy emerges in *Era uma vez...* (1979), by Jorge Camilo de Abranches. Small puppets appear in a public square, before a world map and the complicit gaze of the world. They personify the multiplicity of Brazilian society, encompassing different classes, races, religions, and regional backgrounds. One by one, they are captured by anonymous hands wearing black gloves, in a graphic representation of the tentacular, phantasmatic character of the coercive State. The fairy-tale tone of the

title dissolves as the narrative turns its focus to the torture of political prisoners, intercutting the capture of the puppets with text cards containing interrogation instructions. Quotations from CIA agent Dan Mitrione, who taught the use of torture with “the efficiency of a surgeon and the perfection of an artist”, expose the coldness of the structural tools used to maintain power. A poetic question persists: does the film’s final image, with waves breaking on the shore, point toward a possibility of liberation? Or, in other words: how many becomings does this horizon carry?

Knot No. 3: As a means of escape: on apparatuses and opacity

Finally, two films displace the spectators from a supposedly apathetic position, implicating them directly in the intricacies of social and cinematic apparatuses. *Os Sonacirema* (1978, 35mm), by André Parente, draws on documentary filmmaking strategies to speak of an imagined people inhabiting the territory between Oiapoque and Chuí, whose name is an anagram of “americanos”. According to Parente, in his book *Os Cinemáticos* (2013), the film used neither a camera nor an editing table. The multivoiced narration, adapted from a 1956 text by anthropologist Horace Miner (*The Ritual Body among the Nacirema*), describes obsessive rituals of body care. Made from scraps and ends of film stock, the short film turns the audience into the object of investigation, exposing the film’s materiality and the spectator’s condition.

This confrontation with the gaze echoes *Vocês* (1978), by Arthur Omar. The film experiments with a handmade stroboscopic light device to create a kind of political flicker – one that

parodically unsettles the iconography of the guerrilla fighter in the presence of a wooden machine gun⁰⁴. The pulsation of light, poised between war and cinema, exceeds the screen and reaches the eye of the viewer within the apparatus of the darkened theater. An operation that reverberates across all the films cited here, in which there is no unequivocal affirmation of reality, but rather a hesitation expressed through the ellipses in the titles of *Na realidade...* and *Era uma vez...*, since political reality was precisely what was at stake. Ellipses that seem to ask: how can we interrupt the cycles that repeat themselves throughout this country's history, under different guises?

When the wall divides, the bridge unites, read the opening lines of Pinheiro and Tapajós's song in 1972. Restrictive forces erected walls, both symbolic and material, built upon the illusion of order and security, segregating bodies and affects. Yet it is through the cracks that transformation can take root. Far from being a homogeneous group, CORCINA forged a dense network of collaboration whose films challenged the relationship between film form and political commitment. Thus, a provisional community took shape, capable of weaving bonds of resistance and leaving an important legacy for Brazilian cinema. The bridges on the horizon can be glimpsed; now all that remains for us is to cross them – continually, laboriously, anew.

⁰⁴ Interview with Arthur Omar conducted by Ivana Bentes in 2007, available on the artist's page on the VideoBrasil website: https://site.videobrasil.org.br/festival/arquivo/festival/programa/1402382#obras_1402382. Accessed September 16, 2026.

REFERENCES

PARENTE, André. *Cinemáticos: Cinema de artista no Brasil*. Rio de Janeiro: +2 Editora, 2013.

MACHADO, Patrícia Furtado; LAMHA, Camila; NEPOMUCENO, Rita. As mulheres da CORCINA: a trajetória de filmes esquecidos produzidos na ditadura militar. *Revista Eletrônica Interações Sociais*, v. 8, n. 2, p. 33-52, 2025.

MOURA, Roberto. A construção de uma história do cinema brasileiro: política estatal e cinema alternativo nos anos Embrafilme. *Revista Contracampo*, Niterói, v. 8, p. 69-86, 2003.

NEULANDS, Lilian. CORCINA - Entrevista. *Filme Cultura*, n. 34, p. 21-23, jan./mar. 1980.

O CINEMA COMO PRAÇA: A EMOÇÃO DA CIDADE E A ECONOMIA DESEJANTE DO CURTA-METRAGISMO DA CORCINA

LILA FOSTER

É difícil falar da história do curta-metragem brasileiro sem ser em primeira pessoa. Porque no decorrer da vida nos encontramos com o curta-metragem brasileiro – esse produto de circulação específica e pouco dado a um pensamento historiográfico – de muitas formas e em muitos espaços: na cinefilia dos festivais de cinema, nos cursos de história do cinema, nos arquivos de filmes, nos encontros que a vida de cinema nos proporciona. Cada uma dessas “praças” nos mostra uma faceta do que o cinema brasileiro é e foi. A cinefilia dos festivais nos traz o contemporâneo; a universidade, o cânone; o arquivo, a complexidade e a riqueza dos diversos modos de produção da atividade cinematográfica no Brasil; e o encontro com um amigo me trouxe a CORCINA.

Os filmes da CORCINA tiveram um impacto

muito grande na minha trajetória como pensadora do cinema brasileiro. O primeiro efeito foi a possibilidade de traçar uma linha histórica entre a cooperativa e o tema de uma pesquisa longa minha dedicada ao “Festival de Cinema Amador do Jornal do Brasil” (FBCA), realizado entre 1965 e 1970 no Rio de Janeiro, e que considero um marco do cinema jovem e do curta-metragismo no Brasil. Rodados em uma bitola de 16mm, na época ainda tida como amadora, os filmes dos jovens cineastas que estrearam no festival – para citar alguns: Rogério Sganzerla, Andrea Tonacci, Xavier de Oliveira, Neville D’Almeida, Rosa Maria Antuña, Pompeu Aguiar, Djalma Limongi Batista – traziam as angústias de uma juventude cada vez mais cerceada pela ditadura militar, não sem trazer nos seus gestos cinematográficos um desejo de experimentação calcado no cinema moderno que lhes era contemporâneo e que invadia as telas das cinematecas e do novo circuito de cinema de arte. Havia andanças na cidade em muitos desses filmes, o improvisado, algo de uma liberdade que a câmera na mão proporcionava, mas o que predominava era a raiva, a violência e um chakra sacral ainda um pouco travado (voltarei a isso mais adiante).

A versão amadora do FBCA terminou em 1971, quando passaram a aceitar filmes em 35mm e atender a uma demanda de “profissionalização” do festival e do curta-metragem brasileiro. Então aquela produção errante dos jovens amadores, a presença do durex entre os planos, o *flare* que sobrava, os filmes com trilha mas sem som direto – porque se filmar era caro, imagina fazer uma cópia sonora –, a forma como o modo de filmagem denunciava a presença do cinema de baixo orçamento, tudo isso se foi. Não que aqui se faça uma ode à precariedade, mas esse “fazer a qualquer custo” trazia algo sim

de um frescor de um grupo de jovens dispostos a encarar o cinema numa época em que não havia cursos de graduação, festivais, *labs*, formas de entrada no cinema hoje tão vigentes (e também um tanto cerceadoras de uma espécie de “desordem” no filmar). Corta para: anos 1970, ABD, Lei do Curta, CORCINA. Nesse conjunto de curtas que integram a sessão “Do panfleto à cidade corpo”, a espontaneidade de um “cinema jovem” explode novamente, assumindo outros contornos na relação entre política, cinema brasileiro e expressão estética do corpo e do desejo.

Em *Cinemas fechados*, de Sérgio Péo, um fresnel ilumina a rua, o projetor no meio da gente, uma tela improvisada, um cineasta discursando sobre a situação do cinema no Brasil, um *travelling*, um “povo fala” sobre a situação do cineasta brasileiro. O gesto autopensante instaura uma praça cívica do cinema, levando à rua as angústias desse substrato esquisito que chamamos de “cineasta brasileiro”. A crise pessoal de quem vive de cinema assume estatuto de *res pública* e se espraia para o espaço da cidade, dando carne e forma ao dilema nacional: cultura brasileira x mercado dominado. Entre as fachadas dos cinemas fechados, com seus cartazes e pôsteres, o narrador vaticina: “O cinema brasileiro reflete o pensamento brasileiro: cinema independente, país independente.”

No seu díptico, *Cinemação Curtametralha*, rodado um ano antes, as fachadas são tomadas por corpos carnavalescos, desfile do Cacique de Ramos, travestis, casais e pegação e uma voz over: “golpe baixo no cinema brasileiro”. Aqui, a reflexão desejante se dá a partir dos entraves enfrentados para o cumprimento da Lei do Curta, que obrigava a exibição de um curta brasileiro antes de um longa estrangeiro, além de prever um retorno da bilheteria para a produtora do

filme curto. Foi desse giro econômico que surgiu a CORCINA. Esse é o segundo impacto que esse conjunto de filmes, especificamente os de Sérgio Péo, teve sobre mim: perceber essa confluência rara do curta-metragem como ponta de lança de uma batalha cultural E econômica (grifo no “E”). É como se, nesse mundo contemporâneo nosso em que ter CNPJ é condição *sine qua non* para a nossa exploração econômica, a gente pudesse olhar para trás e vislumbrar uma praça em que o dinheiro circulava, mesmo que por curto espaço de tempo, permitindo um exercício de criatividade artística e rentabilidade.

E mesmo diante de uma lógica econômica, nem tudo precisava estar formatado, autorizado. Não era edital, era economia, era cultura, uma união de cineastas sob um mesmo CNPJ, uma pequena indústria do curta-metragem que existiu no nosso país. Pensar que esses filmes eram feitos botando o cinema na rua e capturando a energia libidinal da cidade, isso também me impressiona: do cine-panfleto à cidade-corpo. Com os filmes é possível sentir um modo de produção que traduz uma aproximação com o universo circundante de cada cineasta, os corpos aparecem à vontade e, por que não, felizes.

Três filmes poderiam ser pensados como a continuação uns dos outros nessa investida da cidade-corpo. Em *Ritos de passagem*, de Sandra Werneck, o letreiro é pintado com batom vermelho no espelho de um camarim. CORCINA apresenta a rotina da travesti Carmem, funcionária pública de dia, estrela de espetáculo de cabaré à noite. Entre os *sketches* cômicos e apresentações musicais, Carmem explica o universo travesti, suas categorias, as estratégias de sobrevivência. Sem deixar de trazer a complexidade da vida que retrata, o que predomina é a montagem, a dança, o sorriso, a maquiagem impecável, os vestidos

deslumbrantes, a presença dos afetos e corpos travestis. No plano final de *Ritos de Passagem*, travestis trabalham à noite nas calçadas da Lapa e um carro de polícia paira sobre a cena, dando a ver essa dinâmica complexa da cidade, entre o usufruto do espaço público e a vigilância.

Poderíamos pensar que *Angela Noite*, de Roberto Moura, continua essa mesma noitada, agora no entorno da Praça Tiradentes (novamente a praça), centro do Rio de Janeiro. A cena se passa nos arredores de um bar balcão filmado em um preto e branco lindíssimo. Uma trilha composta por diversas vozes registra depoimentos e conversas, com a gente das noites cariocas narrando os modos de vida, desejos, vozes que se situam um tanto à margem. Na imagem, um longo balcão de bar onde todo mundo bebe, todo mundo come, todo mundo fuma, um homem canta “Ouça”, de Maysa, e performa no meio da rua. Algumas pessoas estão terminando o seu turno de trabalho, outras começando. Como uma pequena “sinfonia da metrópole” da boemia, a efervescência da vida de bar é seguida pelas ruas que se esvaziam lentamente, o cerco dos carros de polícia, as luzes que se apagam, o dia que recomeça.

Também investindo na mistura de gentes, *Copa Mixta*, de José Joffily, continua *Angela Noite*. Um plano inicial de *strip-tease* noturno é seguido pelo dia no bairro de Copacabana; estamos em um filme diurno e de uma cidade acordada. Com uma estrutura de “povo fala”, o entrevistador captura um desfile de diversos tipos que habitam o bairro: crentes, a turma fitness, malandros, policiais, senhoras conservadoras, mulheres feministas. As pessoas falam bem do bairro, outras falam mal, a multiplicidade de vozes forma um coro sobre a realidade e os mitos de um bairro. A sombra do conservadorismo fica lado a lado com a impertinência do performer

entrevistador, da mulher que acusa o machismo no trânsito. Para todos, falta polícia para ordenar o caos desse bairro símbolo que é Copacabana. Com um colorido também belíssimo, a praia lotada parece que ameniza o campo de oposição expresso pelos entrevistados, forjando uma espécie de democracia na vida praiana: o prazer os une, afinal.

Em todos esses filmes, o corpo-cidade é o eixo central de um modo de produção e um desejo de filmar com uma notação de presença. A câmera também é uma câmera-corpo e ela desafia um ordenamento de um cinema distanciado. É claro que a CORCINA não inventa a espontaneidade ou um investimento nos corpos como espaço de experimentação estética – temos Helena Ignez, a Belair, temos os Super-8 de Ligia Pape, Hélio Oiticica, Edgard Navarro, Jomard Muniz de Brito –, mas a cidade-corpo (ou o corpo-cidade) de filmes como *Ritos de passagem*, *Angela Noite* e *Copa Mixta* traz menos angústia e terror e mais afirmação de vida. O chakra sacral, aquele que rege a criatividade, o prazer, as emoções e a sexualidade, parece estar mais equilibrado, existe mais alegria. Uma espontaneidade permeia o jogo entre quem filma e é filmado e o convite é para que as pessoas se mostrem, se expressem.

Nesse jogo de expressão, do povo que fala e não de cineastas que dão voz ao povo, o filme mais grave e incisivo desse conjunto é *Balas e bolas*, de Emiliano Ribeiro e Jorge Abranches, uma entrevista com um homem favelado que dá um forte depoimento sobre a sua situação: o favelado é um revoltado! A cidade é tema e personagem novamente presente: as ruas asfaltadas, as ruelas do morro, a vista privilegiada do alto do morro que espia o outro mundo que fica embaixo, a clara divisão geográfica entre o bairro rico e o bairro pobre. É curioso que

o plano da vista da favela lembra muito alguns planos de *Couro de gato*, de Joaquim Pedro de Andrade, um filme em que ninguém fala, tem voz. Os dois tratam dos contrastes entre o morro e o asfalto, mas a chave é completamente distinta. Aqui denunciam-se os contrastes sociais e o entrevistado pode soltar a verbo: a exploração do trabalho, o racismo e a presença constante da polícia atrás de seus corpos. Na relação com o outro, o que se sobrepõe não são categorias sociais, mas a energia afirmativa de quem é filmado. A revolta se confirma quando um corpo que circulava pela cidade agora é perseguido.

Planos de uma mulher fugindo morro acima, as pernas que correm e a sentença da violência e da repressão policial. A energia da revolta não aplaca o terror. Mesmo assim, o contato com um outro, o encontro proporcionado pelo cinema é intenso e dá espaço, de fato, para que o seu personagem fale.

Praças, o povo fala, *strip-tease*, cerveja na mesa, carnaval, encontro e fuga, cinema de rua, cinemação, esses são alguns símbolos da emoção da cidade e da economia desejante dos curtas-metragens da CORCINA. Além de tudo isso, o que me toca nesse conjunto de filmes é que eles ressurgem a partir do trabalho do pesquisador-historiador que vai atrás não somente da história, mas da materialidade dos filmes e das biografias. Recompôr filmografias é fazer o trabalho de um detetive destemido, um preservador audiovisual mambembe, ir atrás das pessoas, contar com a sorte, contrabandear, fazer chegar novamente aos cinemas. Eu e Lucas Parente – e todos os que contribuíram e continuam contribuindo para que a história do cinema seja rica na sua complexidade – vaticinamos que o curta-metragem brasileiro é fundamental para a gente se entender. Tivemos

a Boca do Lixo, o Beco do Rato e temos as bocas de filme: os arquivos que ainda precisam ser catalogados, as cinematecas e suas montanhas de filmes e tesouros ainda a serem descobertos e cuidados, as casas, as gavetas, tudo que possa fornecer “uma parada” para essa maravilha que é a história do curta-metragem no Brasil.

CINEMA AS A SQUARE: THE CITY'S EMOTION AND THE DESIRING ECONOMY OF CORCINA'S SHORT FILMS

LILA FOSTER

It is difficult to speak about the history of Brazilian short film without doing so in the first person. Because, over the course of our lives, we encounter the Brazilian short film – a product with specific circuits of circulation and not easily accommodated by historiographical thinking – in many ways and in many spaces: in the cinephilia of film festivals, in film history courses, in film archives, in the encounters that a life in cinema affords us. Each of these “squares” reveals a facet of what Brazilian cinema is and has been. Festival cinephilia brings us the contemporary; the university, the canon; the archive, the complexity and richness of the various modes of film production in Brazil; and an encounter with a friend brought me to CORCINA.

CORCINA's films had a major impact on my trajectory as a thinker of Brazilian cinema. The first effect was the possibility of drawing

a historical line between the cooperative and the subject of a long-term research project of mine devoted to the “Festival de Cinema Amador do Jornal do Brasil” (FBCA), held between 1965 and 1970 in Rio de Janeiro, which I consider a milestone for youth cinema and Brazilian short filmmaking. Shot on 16mm, a gauge still regarded at the time as an amateur format, the films by the young filmmakers who made their debut at the festival – to name a few: Rogério Sganzerla, Andrea Tonacci, Xavier de Oliveira, Neville D'Almeida, Rosa Maria Antuña, Pompeu Aguiar, Djalma Limongi Batista – conveyed the anxieties of a youth increasingly constrained by the military dictatorship, while also embodying, in their cinematic gestures, a desire for experimentation rooted in the modern cinema of their time, which was making its way onto the screens of cinematheques and the emerging art-house film circuit. Many of these films featured wanderings through the city, improvisation, something of the freedom afforded by the handheld camera, but what predominated was anger, violence, and a sacral chakra that was still somewhat blocked (I will return to this later).

The amateur version of the FBCA came to an end in 1971, when the festival began accepting 35mm films and responding to a demand for the “professionalization” of both the festival and Brazilian short filmmaking. And so that wandering production of young amateurs, the visible tape between shots, the *flares*, the films with a soundtrack but no direct sound – ‘cause if shooting was expensive, imagine making a sound print –, the way the mode of filmmaking made explicit the low-budget nature of the work: all of it was gone. This is not to romanticize precarity, but that “making

films at any cost” did bring with it a certain freshness, that of a group of young people willing to take on cinema at a time when there were no undergraduate programs, festivals, labs, or established pathways into filmmaking such as those that exist today (and which also, to some extent, constrain a certain kind of “disorder” in filmmaking). Cut to: the 1970s, ABD [Brazilian Documentary Association], the Short Film Law, CORCINA. In this group of shorts included in the “Do panfleto à cidade-corpo” program, the spontaneity of a “young cinema” erupts once again, taking on different contours in the relationship between politics, Brazilian cinema, and the aesthetic expression of the body and desire.

In *Cinemas fechados*, by Sérgio Péo, a Fresnel lights the street, the projector standing amid the crowd, an improvised screen, a filmmaker speaking about the state of cinema in Brazil, a travelling shot, a “vox pop” segment about the situation of the Brazilian filmmaker. The self-reflexive gesture establishes a civic square of cinema, bringing to the streets the anxieties of that peculiar substratum we call the “Brazilian filmmaker”. The personal crisis of those who make a living from cinema assumes the status of *res publica* and spills out into the urban space, giving flesh and form to a national dilemma: Brazilian culture vs. a market under domination. Among the facades of the closed movie theaters, with their posters and placards, the narrator proclaims: “Brazilian cinema reflects Brazilian thought: independent cinema, independent country”.

In his diptych, *Cinemação Curtametralha*, shot a year earlier, the facades are taken over by carnival bodies, a Cacique de Ramos parade, trans women, couples, people making out, and

a voice-over: “a low blow to Brazilian cinema”. Here, desiring reflection arises from the obstacles to enforcing the Short Film Law, which required the screening of a Brazilian short before a foreign feature, while stipulating that a share of the box-office revenue be returned to the producer of the short film. It was from this economic turn that CORCINA emerged. That’s the second impact this body of films, specifically Sérgio Péo’s, had on me: recognizing this rare convergence of the short film as the spearhead of a cultural **AND** economic battle (emphasis on the “AND”). It is as if, in our contemporary world in which having a CNPJ⁰¹ is a *sine qua non* condition for our economic exploitation, we could look back and glimpse a square where money circulated, even if only for a brief period, allowing for an exercise in artistic creativity and profitability.

And even in the face of economic logic, not everything had to be formatted, authorized. It was not about pitching; it was economics, it was culture, a union of filmmakers under a single CNPJ, a small short-film industry that existed in our country. To think that these films were made by taking cinema into the streets and capturing the city’s libidinal energy also impresses me: from film-pamphlet to body-city. Through these films, one can sense a mode of a production that conveys a close connection to each filmmaker’s surrounding world; bodies appear at ease and, why not, happy.

Three films could be thought of as continuing one another in this foray into the body-city. In *Ritos de passagem*, by Sandra Werneck, the title is written in red lipstick on a dressing-room mirror. CORCINA presents the routine of Carmem,

⁰¹ Brazil’s corporate taxpayer ID [TN].

a travesti who is a civil servant by day and a cabaret star at night. Between comic sketches and musical numbers, Carmem explains the travesti universe, its categories, and its survival strategies. Without overlooking the complexity of the life it portrays, what predominates is the art of transformation, the dancing, the smile, the impeccable makeup, the dazzling dresses, the presence of travesti affective relations and bodies. In the final shot of *Ritos de Passagem*, travestis work at night on the sidewalks of Lapa in Rio de Janeiro, while a police car hovers over the scene, revealing the city's complex dynamic between the use of public space and surveillance.

We could think that Roberto Moura's *Angela Noite* continues this same night out, now around Praça Tiradentes (the square once again), in downtown Rio de Janeiro. The scene unfolds around a bar with a long counter, filmed in stunning black and white. A soundtrack composed of various voices records testimonies and conversations, with the people of Rio's nightlife narrating their ways of life and desires, voices situated somewhat on the margins. In the image, a long bar counter where everyone drinks, everyone eats, everyone smokes, a man sings Maysa's "Ouça" and performs in the middle of the street. Some people are finishing their work shifts, others are just beginning theirs. Like a small bohemian "symphony of the metropolis", the effervescence of bar life is followed by streets that slowly empty out, police cars closing in, lights going out, and the day beginning anew.

Also investing in the mixture of people, José Joffily's *Copa Mixta* continues *Angela Noite*. An opening shot of a nighttime striptease is followed by the daytime in the Copacabana neighborhood; we are now in a film set during

the day, in a city wide awake. Within a "vox pop" structure, the interviewer captures a parade of different types who inhabit the neighborhood: Protestants, the fitness crowd, hustlers, police officers, conservative matrons, feminists. Some speak well of the neighborhood, others speak ill of it, the multiplicity of voices forms a chorus reflecting the reality and myths of a neighborhood. The shadow of conservatism stands alongside the impertinence of the interviewer-performer and the woman who denounces sexism in traffic. For everyone, there is not enough police to bring order to the chaos of this emblematic neighborhood that is Copacabana. With equally stunning colors, the crowded beach seems to soften the oppositional field expressed by the interviewees, forming a kind of democracy in beach life: pleasure unites them, after all.

In all these films, the body-city is the central axis of a mode of production and a desire to film with a notation of presence. The camera is also a body-camera, and it challenges the conventions of a distanced cinema. Of course, CORCINA did not invent spontaneity or the investment in bodies as a space for aesthetic experimentation – there is Helena Ignez, Belair, the Super-8 films of Ligia Pape, Hélio Oiticica, Edgard Navarro, Jomard Muniz de Brito – but the city-body (or body-city) of films such as *Ritos de Passagem*, *Angela Noite*, and *Copa Mixta* brings less anguish and terror and more an affirmation of life. The sacral chakra, the one governing creativity, pleasure, emotions, and sexuality, seems to be more balanced; there is more joy. A sense of spontaneity permeates the interplay between those who film and those who are filmed, and the invitation is for people to show themselves, to express themselves.

In this interplay of expression, of people who speak rather than filmmakers who give voice to people, the most serious and incisive film in this selection is *Balas e Bolas*, by Emiliano Ribeiro and Jorge Abranches, an interview with a *favelado* [a favela resident] who gives a powerful testimony about his situation: the *favelado* is a man in revolt! The city is once again both theme and character: the paved streets, the narrow alleys of the hillside, the privileged view from the top of the hill looking down on the other world below, the clear geographical divide between the wealthy neighborhood and the poor neighborhood. Curiously, the view of the favela strongly recalls certain shots from *Couro de Gato*, by Joaquim Pedro de Andrade, a film in which no one speaks, has a voice. Both address the contrasts between the hillside and the asphalt, but the terms are entirely different. Here, the social contrasts are denounced, and the interviewee can speak his mind: the exploitation of labor, racism, and the constant presence of the police in pursuit of their bodies. In the relationship with the other, what takes precedence are not social categories but the affirmative energy of the person being filmed. The revolt is confirmed when a body that once moved freely through the city is now pursued. Shots of a woman fleeing uphill, legs running, and the sentence of violence and police repression. The energy of revolt does not dispel the terror. Even so, the contact with another, the encounter made possible by cinema, is intense and genuinely makes room for the character to speak.

Squares, vox pop, striptease, beer on the table, carnival, encounters and escapes, street cinema, *cinemação* – these are some of the symbols of the city's emotion and the desiring

economy of CORCINA's short films. Beyond all this, what moves me about this body of films is that they resurface through the work of the researcher-historian who goes after not only the history but also the materiality of the films and the biographies. Reconstructing filmographies means doing the work of a fearless detective, an itinerant audiovisual preservationist, tracking people down, counting on luck, smuggling, getting films back into cinemas. Lucas Parente and I – and all those who contributed and continue to contribute to making film history rich in its complexity – assert that Brazilian short film is fundamental to understanding ourselves. We had Boca do Lixo, Beco do Rato, and we have the film stashes⁰²: the archives that still need to be catalogued, the cinematheques and their mountains of films and treasures yet to be discovered and cared for, the homes, the drawers, everything that might provide “some dope” for this marvel that is the history of short film in Brazil.

⁰² Here, the author plays on the terms “boca” and “beco”, which evoke places where drugs are sold, to conceive of archives as “film stashes” [TN].

CORCINA; BRASIL: É TUDO UM SONHO E TAMBÉM UM PESADELO

MARIANA QUEEN NWABASILILI

Posta a infeliz familiaridade brasileira com cíclicas crises de incentivo governamental à produção e exibição de filmes nacionais, pode-se dizer que foi, de fato, um sonho a criação, em 1978, e atuação da CORCINA (Cooperativa dos Realizadores Cinematográficos Autônomos), produtora de cerca de 60 curtas-metragens durante a Ditadura Militar e importante frente em prol da aplicação da Lei do Curta de 1975.

O diminuto período de sobrevivência da cooperativa (entre 1978 e 1982), em tempos de chumbo, e a permanente revogação da Lei do Curta desde 1990 mostram que uma das facetas do sonho de realização contínua e independente de filmes no Brasil é, historicamente, o pesadelo.

Essa oscilação energética e estética inevitavelmente compõe as imagens e propostas formais (das mais oníricas e experimentais às mais realistas e politicamente explícitas) dos curtas-metragens da CORCINA em geral e daqueles escolhidos para a Mostra Especial do 28ª FestCurtasBH.

A programação entra no bojo histórico de mostras que resgatam o legado político-estético-social da cooperativa, como a “Curtametralha: Cinema e Ação”, realizada em 2022 nas cidades de

Belo Horizonte e São Paulo, com foco nos filmes de Sérgio Péo, primeiro diretor-presidente da CORCINA; e a “CORCINA apresenta”, realizada em 2019 na Cinemateca do Capitólio, no Rio Grande do Sul. Na Mostra do FestCurtasBH, o sonho-pesadelo para a afirmação do cinema brasileiro (frente a conservadorismos vinculados a dirigismos culturais quase intrínsecos às ditaduras) se confunde com o sonho-pesadelo que é a própria história do Brasil.

Ainda na primeira das três sessões da programação, o mergulho duradouro e em primeiríssimo plano nas engrenagens de uma caixinha de música no curta-metragem *Acorde maior* (1983), de José Inácio Parente, nos embala para ninar ou para acordar para a realidade que está por vir ou que já é.” por “para ninar e, assim, acordar para a realidade que está por vir ou que já é.

Afinal, é nessa sessão que estão reunidos filmes que escolhem formas distintas de abordagem e representação de vivências clandestinas e passíveis de tortura durante a Ditadura Militar no país. Na animação *Era uma vez* (1979), de Jorge Abranches, a violência da repressão do período ocorre quase como brincadeira imaginativa ao ser desferida sobre bonecos que vão têm seus corpinhos de pano esquartejados em frente à câmera.

Já em *Na realidade...* (1979), também dirigido por Abranches, corpos de perseguidos políticos são tornados bonecos para serem desovados no mar. Nesses dois filmes, é como se o recurso não realista do uso dos bonecos atenuasse o peso (da representação) da realidade política, violenta.

Da noite, das ruas

Muitos dos filmes da mostra têm a noite como personagem ou ambiência principal. É daí

também a ideia de sonho-pesadelo que perpassa este texto. É noite de perambulação vívida, mas também “zumbi”, em muitas das imagens e personagens tortuosas, errantes e vertiginosas dos curtas exibidos.

Na segunda sessão da programação, um desmonte da produção cinematográfica no Brasil é denunciado de forma coletiva, teatral e performática nas ruas noturnas do centro do Rio de Janeiro e registrado em uma sequência de imagens serpenteadas da Praça da Cinelândia (Praça Floriano) no curta-metragem *Cinemas fechados* (1980), dirigido por Sérgio Péo.

“Esse filme [...] é uma luta contra a colonização cultural neste país”; “a colonização cultural deste país é a mesma colonização econômica”; “o curta-metragem representa um sacrifício muito grande em termos econômicos e culturais”; “se a gente quiser fazer arte europeia, [norte] americana é muito fácil, agora fazer arte brasileira é foda”. As frases são proferidas por manifestantes engajados e indignados em meio a uma ação pública anti-imperialista e em prol da aplicação da Lei do Curta. São dizeres político-ideológicos frontais e característicos também de outros filmes da cooperativa.

A abordagem anti-imperialista em prol do cinema nacional – tônica de manifestos das décadas de 1960 e 1970 de cineastas latino-americanos como o brasileiro Glauber Rocha e o cubano Julio García Espinosa, vale lembrar – também aparece de forma explícita em *Cildo Meireles* (1979), dirigido por Wilson Coutinho e presente na terceira sessão da mostra.

Valendo-se de *mashups* de filmes estadunidenses de faroeste, ou seja, “antropofagizando” crítica e comicamente o cinema hollywoodiano, o curta aborda de forma ensaística e fragmentada as propostas contestatórias e anticapitalistas da

produção do artista plástico título. “Eu estou aqui nesse capitalismo selvagem para fazer uma conferência sobre Cildo Meireles” e “eu também sou um produto da indústria do cinema”, informa a imagem manipulada de cowboy, que tem sua fala dupla de maneira irônica.

Em diversos momentos, escutamos narrações em voz *over* explicitando o que o filme quer dizer sobre o que sua personagem-título disse e/ou propõe.

“Creio que todos entenderam o sistema de Cildo Meireles: é uma prática de sonhos e de planos de sabotagem para a transformação social”, arremata o vaqueiro gringo antes da outra narradora do curta (uma voz *over* feminina sedosa) proferir um discurso digno de associação à estética marxista de autores como György Lukács: “o artista é aquele que rompe a máquina da ilusão e dá forma à verdade [...] a máscara do artista aponta o real contra as imagens corriqueiras, sem movimento, sem alteração, símbolos da fantasiado poder”, lacra.

Ao mesmo tempo que a voz também afirma ser a década de 1970 uma época de “nenhuma representação”, em que “a política cultural e seus executivos lutam para evitar a imagem contemporânea”, seu tom soa tão artificial-sedutor-doce quanto a Coca-Cola dentro das garrafas de vidro que sofrem intervenção crítica de Cildo Meireles como parte de uma de suas obras performáticas (“Inserções em Circuitos Ideológicos: Projeto Coca-Cola”) mostrada no filme. Se a toada for a crítica marxista, faz sentido: quanto mais artificial, mais real, como a contradição da realidade capitalista.

Ainda na segunda sessão, a noite volta a ser palco, agora de um cabaré onde a personagem Carmen pode, de fato, ser. Protagonista do curta documental *Ritos de passagem* (1979), dirigido

por Sandra Werneck, Carmen saiu da roça e foi empregada doméstica até conseguir viver do trabalho como travesti no Rio de Janeiro. Exerce suas atividades como trabalhadora artista liberada pela censura federal. Vive apesar dos preconceitos, das dificuldades sociais e do próprio contexto repressivo. “Meu sonho sempre foi ser artista”; “a vida da travesti trabalhadora não é fácil”; “tem muitos travestis que se cortam”; “de mulher, bicha e louco todo mundo tem um pouco”, dizem trechos de seus depoimentos em voz *off* sobrepostos a cenas de dança e bastidores dos preparos para shows.

As belezas soturnas das personagens das noites boêmias, que caminham entre bares e esquinas à meia-luz, ganham seu auge em *Angela Noite* (1980). O curta de Roberto Moura (na verdade, uma direção coletiva) valoriza tais personagens anônimas ao filmá-las em primeiro plano sob uma fotografia, de Antônio Luiz Soares, literalmente brilhante devido ao contraste do preto e branco nas imagens. Observada por uma câmera-olho, a vida urbana noturna é mostrada de forma descontraída (um lado solar da noite) e, gradativamente, de forma mais sombria e decadente (um lado escuro e imagetivamente deslumbrante das madrugadas).

Do dia, de outros trabalhos

Com caminho pavimentado pelos curtas que tratam os prazeres da noite como trabalho ou sua relação dialética com ele – extravasar para conseguir trabalhar; trabalhar para poder extravasar –, os filmes da última sessão da mostra parecem livres para tratar do labor diretamente, em diversas frentes e formas.

Tal liberdade é, na verdade, paradoxal, pois o foco na produção material da vida leva a uma linguagem cinematográfica que se contrasta

com as imagens-sons e montagens dos filmes mais poéticos, ensaísticos e experimentais anteriormente mencionados. Agora, tudo se torna mais literal, didático, objetivo, seco, rígido, duro. As imagens passam a ser mais estáticas, mais diurnas também; menos nervosas ou serpenteantes.

Tanto é assim que alguns dos curtas da sessão lembram e/ou antecipam a produção de vídeos de verve sindical e militante da década seguinte, no período rumo à redemocratização. *Creche-Lar* (1978), dirigido por Maria Luiza d’Aboim, por exemplo, é quase uma reportagem sobre a rotina de mães de classe baixa que deixam seus filhos em creches informais, regidas por outras mulheres humildes, enquanto vão trabalhar. Esses filmes têm uma forma narrativa que remete aos vídeos militantes produzidos pela Tapiri Vídeo, pelo coletivo feminista Lilith de vídeos para a televisão e pela AVBP (Associação Brasileira de Vídeo Popular) nos anos 1980.

Entre as exceções significativas desse tipo de tendência narrativo-formal nos filmes da sessão, está o curta-metragem *A trama da rede* (1980), de José Inácio Parente. A Sua montagem ritmada e repetições imagéticas reiteram e desnaturalizam os movimentos também repetitivos e ritmados das máquinas de tear e das mãos-corpos que as manuseiam por meio de uma “dança dos dedos”, como explicita a narração quase etnográfica. Tudo se mostra entre a dureza e o trabalho, dos enquadramentos, e a poesia do cinema como forma de sonhar a vida, apesar dela mesma.

CORCINA; BRAZIL: IT IS ALL A DREAM AND ALSO A NIGHTMARE

MARIANA QUEEN NWABASILILI

Given Brazil's unfortunate familiarity with cyclical crises in government support for the production and exhibition of Brazilian films, one might say that the creation of CORCINA (Cooperativa dos Realizadores Cinematográficos Autônomos) in 1978 and its subsequent activities were indeed a dream. The cooperative produced around 60 short films during the Military Dictatorship and was an important force in favor of the implementation of the 1975 Short Film Law.

The cooperative's brief period of survival (between 1978 and 1982), during Brazil's Years of Lead, and the fact that the Short Film Law has remained revoked since 1990 show that one facet of the dream of continuous, independent filmmaking in Brazil has historically been a nightmare.

This energetic and aesthetic oscillation inevitably shapes the images and formal propositions of CORCINA's short films in general – from the most dreamlike and experimental to the most realistic and politically explicit – as well as those selected for the Special Program of the 28th FestCurtasBH.

The program forms part of a historical

lineage of showcases that have recovered the cooperative's political, aesthetic, and social legacy, such as "Curtametralha: Cinema e Ação", held in 2022 in Belo Horizonte and São Paulo and focusing on the films of Sérgio Péo, CORCINA's first director-president; and "CORCINA apresenta", held in 2019 at Cinemateca do Capitólio, in Rio Grande do Sul.

In the FestCurtasBH Program, the dream-nightmare of affirming Brazilian cinema – in the face of conservatisms to the cultural dirigisme almost intrinsic to dictatorships – becomes indistinguishable from the dream-nightmare of Brazil's very history.

In the first of the program's three sessions, the lingering extreme close-up of the mechanism of a wind-up music box in José Inácio Parente's short film *Acorde maior* (1983) lulls us to sleep and wakes us up to the reality that is yet to come or that already is.

This is, after all, the session that brings together films that choose different ways of approaching and representing clandestine experiences subject to torture during the Military Dictatorship in Brazil. In Jorge Abranches's animated film *Era uma vez* (1979), the violence of the repression of the period unfolds almost as an imaginative game when inflicted upon little dolls whose cloth bodies are gradually dismembered in front of the camera.

In *Na realidade...* (1979), also directed by Abranches, the bodies of political dissidents are turned into dolls to be dumped at sea. In both films, it is as though the non-realist device of using dolls attenuated the weight of the (representation of) a violent political reality.

Of the night, of the streets

Many of the films in the Program have the night as their main character or setting. Hence the idea of the dream-nightmare that also runs through this text. It is a night of vivid, but also “zombie-like”, wandering, in many of the twisted, errant, and vertiginous images and characters of the short films screened.

In the Program’s second session, a dismantling of film production in Brazil is denounced collectively, theatrically, and performatively in the nocturnal streets of downtown Rio de Janeiro and captured in a sequence of winding shots of Cinelândia Square in the short film *Cinemas Fechados* (1980), directed by Sérgio Péo.

“This film [...] is a fight against cultural colonization in this country”; “the cultural colonization of this country is the same as its economic colonization”; “the short film represents a huge sacrifice in economic and cultural terms”; “if we want to make European or [North] American art, it’s very easy; but making Brazilian art is hard as fuck”. These statements are voiced by committed, indignant protesters during a public and anti-imperialist demonstration that advocates for the enforcement of the Short Film Law. They are forthright political-ideological declarations, characteristic of other films produced by the cooperative.

The anti-imperialist approach in favor of national cinema – a recurring theme in the manifestos of Latin American filmmakers in the 1960s and 1970s, such as Brazilian filmmaker Glauber Rocha and Cuban filmmaker Julio García Espinosa, it is worth recalling – also appears explicitly in *Cildo Meireles* (1979), directed by Wilson Coutinho, included in the Program’s third session.

Drawing on mashups of American Westerns – that is, critically and comically “anthropophagizing”

Hollywood cinema – the short film addresses, in an essayistic and fragmented manner, the subversive and anti-capitalist themes found in the work of the eponymous visual artist. “I am here in this cutthroat capitalism to give a lecture on Cildo Meireles” and “I am also a product of the film industry”, states the manipulated cowboy image, delivering these dual lines ironically.

At various points, we hear voice-over narration spelling out what the film intends to convey regarding what its title character said and/or proposes.

“I believe everyone has grasped Cildo Meireles’s system: it is a practice of dreams and plans for sabotage aimed at social transformation”, concludes the “vaqueiro gringo”, just before the short film’s other narrator – a silky female voice-over – delivers a speech worthy of association with the Marxist aesthetics of authors like György Lukács: “The artist is the one who shatters the machine of illusion and gives form to the truth [...] the artist’s mask pits the real against commonplace images – static, unchanging symbols of a fantasized power”, she declares decisively.

While the voice also characterizes the 1970s as an era of “no representation” – a time when “cultural politics and its executives struggle to avoid the contemporary image”– its tone sounds as artificial, seductive, and sweet as the Coca-Cola inside the glass bottles subjected to Cildo Meireles’s critical intervention as part of one of her performance works (“Insertions into Ideological Circuits: Coca-Cola Project”) shown in the film. If the perspective is Marxist critique, it makes sense: the more artificial, the more real – mirroring the very contradiction of capitalist reality.

Still in the second session, the night once again becomes a stage, now in a cabaret where Carmen can, indeed, be. The protagonist of Sandra Werneck's documentary short *Ritos de Passagem* (1979), Carmen left the countryside and worked as a domestic servant until she was able to make a living as a travesti in Rio de Janeiro. She carries out her work as an artist-worker, cleared by the federal censorship authorities. She lives despite prejudice, social hardships, and the repressive context itself. "My dream has always been to be an artist"; "the life of a working travesti is not easy"; "there are many travestis who cut themselves"; "everyone has a little bit of woman, queer, and mad person in them", say excerpts from her voice-over testimonies, superimposed over scenes of dancing and behind-the-scenes preparations for shows.

The somber beauty of the characters of bohemian nights, who walk among bars and dimly lit street corners, reaches its height in *Angela Noite* (1980). Roberto Moura's short film (in fact, a collective directorial effort) foregrounds these anonymous characters by filming them in close-up through the cinematography of Antônio Luiz Soares that is literally brilliant due to the contrast of the black-and-white images. Observed by a cine-eye, nocturnal urban life is shown in a relaxed manner (a sunny side of the night) and then, gradually, in a darker and more decadent manner (a shadowy yet visually stunning side of the late-night hours).

Of the day, of other labors

With a path paved by short films that treat the pleasures of the night as work – or explore the dialectical relationship between the two: letting loose in order to be able to work, and working in order to be able to let loose–,

the films in the final session of the Program seem free to address labor directly, in various forms and on various fronts.

Such freedom is, in fact, paradoxical, as the focus on the material production of life leads to a cinematic language that contrasts with the image-sounds and editing of the more poetic, essayistic, and experimental films previously mentioned. Now everything becomes more literal, didactic, objective, dry, rigid, harsh. The images become more static, but also more often set in daytime; less nervous or meandering.

Indeed, some of the session's short films recall and/or anticipate the production of trade-unionist and activist videos of the following decade, during the period leading towards redemocratization. *Creche-Lar* (1978), directed by Maria Luiza d'Aboim, for example, is almost a report on the daily lives of working-class mothers who leave their children at informal childcare centers run by other low-income women while they go to work. These films have a narrative form reminiscent of the activist videos produced in the 1980s by Tapiri Vídeo, by the feminist collective Lilith – which made videos for television –, and by AVBP (Associação Brasileira de Vídeo Popular).

Among the significant exceptions to this type of narrative-formal tendency in the films screened in the session is José Inácio Parente's short film *A trama da rede* (1980). The film's strongly rhythmic editing and its repetitions of images engage with, reiterate, and denaturalize the similarly repetitive and rhythmic movements of the looms and of the hands-bodies that operate them through a "dance of fingers", as the almost ethnographic voice-over makes explicit. All of this lies between the harshness of labor, of the framing, and the poetry of cinema as a way of dreaming life, in spite of life itself.



CURTA

CORCINA APRESENTA

PROGRAMA I

JONGO..... DE EDILSON PLÁ
VIVENDO OS TOMBOS, CARVOEIROS..... DE DILENY CAMPOS
ÍCARO E O LABIRINTO DE ANTONIO MORENO
O GATO SEM ASAS..... DE PEDRO DOS ANJOS
LEUCEMIA..... DE NOILTON NUNES
PARALELAS..... DE SERGIO SANTOS

CINE RICAMAR
DIA 20, 4a Feira, 22 hs
CINEMA III
Dia 23, Sábado, 24hs.

PROGRAMA II

WILSON GREY..... DE JESSEL BUSS DOS SANTOS
GUARDA-CHUVA VERMELHO..... DE LYGIA PAPE
ZIEMBINSKY DE PHYDIAS BARBOSA
PRAÇA TIRADENTES 77..... DE JOSÉ JOFFILY
EAT ME..... DE LYGIA PADE
CINEMAÇÃO CURTAMETRALHA..... DE SÉRGIO PÉO
CUNICE, CLARISSE, THEREZA..... DE JOATAN VILELA

CINE RICAMAR
DIA 21, 5a Feira, 22 hs

PROGRAMA III

RAIMUNDO FAGNER..... DE SERGIO SANTOS
LEILA PARA SEMPRE DINIZ..... DE MARIZA LEÃO
PAR DE BRINCOS COM INTERFERÊNCIA..... DE CARLOS FREDERICO
JUDAS ASVERUS DE NOILTON NUNES
DIGA AÍ, BAHIA..... DE EMILIANO RIBEIRO
VARIAÇÃO SOBRE UM TEMA..... DE POMPEU AGUIAR

CINE RICAMAR
DIA 22, 6a Feira, 24 hs

PROGRAMA IV

P.S.: TE AMO..... DE SÉRGIO REZENDE
ALÔ, TETÊIA..... DE JOSÉ JOFFLY
O BRILHO DA NOITE..... DE EMILIANO RIBEIRO
DUAS HISTÓRIAS P/CRIANÇAS..... DE POMPEU AGUIAR

CINE RICAMAR
DIA 23, Sábado, 24 hs
CINEMA III



na 1ª Mostra de cinema CORCINA que estamos, para o bem e para o mal, preparados. E que temos aliados. E que sabemos e saberemos, a despeito de qualquer circunstância, conquistar o nosso público. E repetimos: nós somos pelo regime de livre-iniciativa.



corresponde a um público anual de 250 milhões de espectadores. Demanda, portanto, há, e suficiente. Nós contamos com a experiência acumulada por nossos antecessores. Aqueles que fracassaram na viabilização comercial do cinema brasileiro. E aqueles que, ao contrário, foram comercialmente bem sucedidos. Chanchada, Vera Cruz. Pornô-chanchada. Cinema Novo. Sucesso ou fracasso, experiência adquirida. Nós pretendemos uma

REVOLUÇÃO

O original deste documento (com 01 folhas) foi arquivado parcialmente ilegível para microfilmagem, não sendo possível sua completa no original nem na microficha.



12 DEZ 78 - ato público na entrada do prédio
Ministério da Aeronáutica, no RIO, por
ocasião do julgamento de militantes do

Corcina apresenta

LÁ DENTROLÁ FORA



um filme de
**rubem
corveto
e
zé carlos
asbeg**

CONFIDENCIAL

SNI/ARJ

PROTOCOLO

AGN.º 7418

30/12/82

SERVIÇO NACIONAL DE INFORMAÇÕES

AGÊNCIA RIO DE JANEIRO

INFORME Nº 185 / 16 /ARJ/82



DATA : 29 de dezembro
 ASSUNTO : - INSTITUTO CULTURAL BRASIL-ÁFRICA (ICBA)
 ORIGEM : - CORCINA-COOPERATIVA DOS REALIZADORES DE CINEMA AUTÔNOMO.
 AVALIAÇÃO : (3.2.6.8)
 ÁREA : A-1
 PAÍS :
 DIF. ANTERIOR :
 DIFUSÃO : AC/SNI-I EX/2ªSEQ-1ª DN/2ªSEQ-III COMAR/2ªSEQ-SR/DPF/RJ.
 ANEXO :

1. O ICBA, entidade de fachada da "ALA PRESTES" do PARTIDO COMUNISTA BRASILEIRO (PCB), funciona à rua Álvaro Alvim, 31/502, RIO DE JANEIRO/RJ. Seu atual presidente, ELMAR SOARES DE OLIVEIRA, um dos seqüestradores do Caravelle PP-PDX da CRUZEIRO DO SUL, para HAVANA/CUBA em 08 Out 69 era, no mesmo ano, um dos proprietários da "Vanguarda Filmes SA" e um dos diretores do grupo "Fotograma", também voltado para atividades cinematográficas.

2. A CORCINA, destinada à produção cinematográfica sem fins lucrativos, possui o CGC Nº 30305874/0004 e as seguintes inscrições:

- no INCRA: nº 2723/78;
- na JUCERJ: nº 13/4/0004/79;
- na SECRETARIA MUNICIPAL DA FAZENDA: nº 01421500;
- na EMBRAFILME: nº 47246-8.

São fundadores da CORCINA:

- SÉRGIO CASEMIRO JUCÁ DOS SANTOS (IFP nº 172.187);
- RUBEM CORVETO DE AZEREDO (JREA nº 18.953/5ª Região);
- POMPEU LINO DE AGUIAR NETO (Min Aer nº 204.048);
- MARIA LUIZA DABOIM INGLÊS (IFP nº 1.619.086);
- SILVIO PIROPO DA RIN (IFP nº 799.428);
- LÚCIO MONTEIRO RODDES E AGUIAR (IFP nº 383.246-6);
- DILENE CAMPOS (IFP nº 2.465.545);
- JOATON VILELA BERAL (IFP nº 4.367.603-0);
- SANDRA WERNECK TAVARES DE SOUZA (IFP nº 2.460.591);
- FRANCISCO REGIS MONTEIRO (IFP nº 906.969).

Dos elementos anteriormente mencionados, SILVIO PIROPO DA RIN, cuja militância política teve início no Colégio ANDRÉ MAUROIS, possui re

CONFIDENCIAL

ARJ
ACCE
CNF

$$Fl^{\frac{3}{2}}$$


- 



IMP, CHFe

Ficha 009/CISA

CONFIDENCIAL

MINISTÉRIO DA AERONÁUTICA
COMANDO GERAL DO AR
IV COMAR - ESTADO-MAIOR
2.ª SEÇÃO

Em 16 NOV 82

- 1 - ASSUNTO..... CORCINA - COOPERATIVA DO CINEMA NACIONAL
2 - DIFUSÃO..... RECISA
3 - DIFUSÃO ANTERIOR..... CIE - PMESP - 2a RM - 2a DE - 9a RM
4 - ANEXO..... Cópia xerox de foto de cartaz
5 - REFERÊNCIA..... +++++
6 - ORIGEM:..... CIE - INFO Nº 1253/II Ex, de 04 Nov 82



NUMERAÇÃO

M AER

PNI

INFORMAÇÃO N.º 308 /A-2/IV COMAR.

- 1 - O "Instituto Cultural BRASIL-ÁFRICA", entidade de fachada da ala Prestes do PCB passou a hospedar a "CORCINA - COOPERATIVA DO CINEMA NACIONAL.
- 2 - A "CORCINA" iniciou um programa de exibição de filmes, que são projetados a portas fechadas no "ICBRAE".
- 3 - Recordamos que ELMAR SOARES DE OLIVEIRA, um dos sequestradores do Caravelle PP-PDX, da Cruzeiro do Sul, para HAVANA, em 08 Out 82, é o atual presidente da "ICBRAE".
- 4 - ELMAR, em 1969, era um dos proprietários da "VANGUARDA FILMES - S/A" - Av. Franklin Roosevelt nº 39/512, RIO - e um dos diretores do grupo "FOTOGRAFIA", também voltado para atividades cinematográficas; mantinha ligação com os departamentos culturais de várias Embaixadas com a finalidade de obter películas cinematográficas.
- 5 - A "CORCINA" foi a responsável pela distribuição de cartazes referentes ao julgamento de militantes do MEP - MOVIMENTO PELA EMANCIPAÇÃO DO PROLETARIADO, na Auditoria da Aeronáutica, ocorrido em 12 Dez 78, conforme xerox anexo. -.-.-.

© DESTINATÁRIO É RESPONSÁVEL
PELA MANUTENÇÃO DO SIGILO DES-
TE DOCUMENTO (Art. 12 - Dec. n.º
79.099/77 - Regulamento para o Regime
de Assuntos Sigilados).

CONFIDENCIAL

ALIDER

ACREDITA NO

CINEMA BRASILEIRO

**QUEM MAIS, DE 1951 PARA CÁ,
ACREDITOU TANTO NO MERCADO
CINEMATOGRAFICO NACIONAL?**

LÍDER-CINE LABORATÓRIOS.

**Matriz: Av. 28 de Setembro, 168.
Vila Isabel, Rio - Filial: Rua 13 de Maio,
402/10 - Bela Vista - São Paulo, S.P.
Endereço Telegráfico: "CINELIDER"**

CINE-CLUBE ENSATO

ANISTIA!!! - "EUNICE, CLARICE E THEREZA": ANISTIA?

Rubens Paiva, engenheiro, ex-deputado federal, preso em 20 de janeiro de 1971, desaparecido nos corredores obscuros das prisões da Aeronáutica. Vladimir Herzog, jornalista. Prisão e morte em 25 de dezembro de 1975 no DOI-CODI do II Exército em São Paulo. Manuel Fiel Filho, operário, preso e morto no DOI-CODI de São Paulo, em 17 de janeiro de 1976.

Joatan produziu o filme, que é apresentado pela CORCINA e tem fotografia de Dileny Campos e Noilton Nunes, com fotografia adicional de José Carlos Avellar. O curta-metragem é colorido, filmado em 16mm.

Explica Joatan, su autor:

- Fui seduzido por três mulheres que tomaram uma atitude dentro da sociedade. O ponto de partida a realização do filme foi a notícia publicada nos jornais sobre a Ação Declaratória de Clarice Herzog, movida na Justiça Civil contra a União para apurar as responsabilidades pela morte do Herzog nas dependências do DOI-CODI.

A sentença final condenava a União para indenizar a família de Vladimir. Na mesma semana, Eunice e Thereza declararam à imprensa que iriam na justiça com processos semelhantes.

Acréscenta ainda o cineasta que viu a "oportunidade de ter o depoimento delas, uma viúva de um deputado federal, cassado em 1964 nos tempos do PTB, a outra do jornalista e a do operário". Para ele, foi um desafio apresentar os depoimentos "mantendo um distanciamento crítico sem escamotear um posicionamento político diante dos fatos".

Todo o poder do filme está na fala, no discurso articulado por três pessoas de classes sociais diferentes, vivendo a mesma situação. Indagaria ainda o filme: como falam as classes?

Apesar das péssimas condições de projeção no auditório da ABI, Joatan deu seu recado. Um filme que nos leva a refletir sobre a Anistia que nos foi "apresentada". Joatan, registrando através de sua câmera a amarga história do Brasil dos últimos 15 anos.

Maria Carolina Falcone/TRIBUNA DA IMPRENSA

"ALELUIA, GRETCHEN" - Sílvia Back

Em "Aleluia, Gretchen", seu terceiro longametragem, o diretor Sílvia Back ("Lance maior", "A guerra dos pelados) procura oferecer respostas "complexas a questões aparentemente irrelevantes sobre o ressurgimento do nazismo. Não se espere da parte de Back, reflexões metafísicas (do tipo das feitas levianamente por John Schlesinger no thriller "A maratona da morte") ou especulações inconsequentes (como as de Adolpho Chadler no mediocre "Os carrascos estão entre nós"). Era em algo muito mais ambicioso que o diretor paranaense pensava. E, alias, antes da recente moda de denunciar a presença dos herdeiros de Hitler na América Latina. Na verdade o objetivo de Back era descrever um painel do Brasil a partir da alegórica saga de uma família alemã que imigra para o Sul do nosso país em meados dos anos 30.

De fato, isto ele o consegue. Com critério e até mesmo alguma inspiração, Back reconstitui a evolução social e moral deste fechado grupo familiar no contexto de um Brasil em transformação, receptivo tanto ao preciso Know-how imigrante como as odiosas crenças políticas de alguns deles. Sem maiores dificuldades, o diretor mostra a mecânica da infiltração: em princípio, a chegada a terra (no caso, da família Kranz); depois, a exploração de suas riquezas (e, de certa maneira, a perda delas); e finalmente a conspiração para derrubar o Poder. Simples, mas só na aparência. Pois a rigor "Aleluia, Gretchen" resulta extremamente complexo ao estudar as implicações da imigração com a fecundação de ideologias totalitárias nos países latino-americanos. Esta complexidade provém mais da falta de base dialética do diretor e seus colaboradores (Manoel Carlos Karam e Oscar -

20130.320.14/14

Milton Volpini) do que do modo como representam os acontecimentos. Por - que não se pode negar que "Alaluia, Gretchen" seja um trabalho bem realizado, sob o aspecto artístico. O único problema é que, ao tentar compreender a complexidade do passado, o filme não nos fornece o esclarecimento necessário para perceber a especificidade do presente.

Não fosse "Alaluia, Gretchen" um espetáculo que maneja eficaz - mente a alegoria que da direito seu recado político, seria, mesmo assim, uma impecável reconstituição de época. Graças à minúcia, ao rigor, à eficiência dos seus colaboradores (o fotógrafo José Medeiros, os cenógrafos Ronaldo Rego Leão e Marcos Carrilho, o músico Carlos Castilho), Silvio Back pôde se concentrar despreocupadamente na enunciação de seu discurso. Este, como se observa, só se desvenda a uma segunda leitura (ou audição, já que muitas explicações provêm dos diálogos). Utilizando métodos de representação simbólica, metafórica, o diretor consegue se exprimir perfeitamente bem através das entrelinhas. O que, de certa maneira, poucas vezes ocorreu com diretores da nova geração.

Pelo fato de, mesmo as vezes equivocando, incompleto ou pouco sutil, ter transmitido ao espectador uma denúncia, contundente de um perigo que cresce em todo mundo, Back merece que seu filme seja visto com respeito. Certamente foi o máximo que poderia ter dito nas circunstâncias e condições. Por causa disso, "Alaluia, Gretchen" pode figurar entre as mais instigantes fitas da temporada.

José Carlos Monteiro/O GLOBO -2/4/77

PERGUNTAS SEM RESPOSTAS

O que nos diz exatamente o filme de Silvio Back, "Alaluia, Gretchen"? A um nível de pura descrição, narra a chegada de uma família alemã no sul do Brasil (em 1937) e sua persistente fidelidade à ideologia nazista. Qual a posição do autor (unilateralmente enquanto revelada na obra, e somente lá) frente aos seus personagens e à ideologia que encarnam? Embora algumas pessoas, tenham acusado o filme de pro-facista, acredito que podemos afirmar o contrário: seus métodos (os da família de imigrantes), suas ideias, são devidamente expostas e repelidas. Mas que não é anti-nazista nos dias que correm, pelo menos na forma clássica e histórica que este movimento tomaram? As perguntas são outras: como evoluiu a ideologia facista? Que forma apresenta modernamente? Quais são seus métodos hoje em dia? São problemas que o filme não só ignora, mas dos quais foge indevidamente. Como também foge de alguns esclarecimentos necessários: como se relaciona a família com a realidade brasileira das diferentes épocas que ela atravessa? (relaciona-la somente com os integralistas e o ócio e incompleto). Como se dá seu contato com os habitantes, as classes sociais da cidade em que passa viver?

Na verdade, não existe nenhum confronto dramático no filme, seja entre personagens, seja entre ideias e posições políticas. O que vemos são longas declamações, mal escritas e pessimamente interpretadas. Nem dentro da família, nem fora dela, existe uma verdadeira oposição à atuação da maioria dos seus membros; o máximo que se chega é a uma posição verbal (a personagem do pai, uma caricatura inconsequente do liberalismo). A atuação dos nazistas parece só engontrar pela frente alienação, aceitação resignada, incapacidade de reação. Tudo acontece como a única ação consequente, a única ideologia articulada fosse a da família de imigrantes do filme. Não existe confronto, insisto, e sim monólogo.

Duma obviedade gritante - o plano final, onde os nazistas se misturam à folia carnavalesca e ainda por cima jogam futebol - "Alaluia Gretchen" é um painel onde se nota mais o que falta do que propriamente o que existe nele. A "intenção" de Silvio Back era outra; ele simplesmente não teve coragem (ou capacidade) de enfrentar alguns problemas que certamente o tiram de sua posição de observador impassível e descomprometido. Mais do que tudo, ele não soube responder a uma pergunta: quem são os fascistas atualmente, e quais seus métodos?

Mário Alves Coutinho/ESTADO DE MINAS

Uma cooperativa que nasceu para mostrar que os novos estão aí

SÉRGIO BAZI

Há algum tempo atrás, entre as filmagens de *Chuvvas de Verão* e *Bye Bye Brasil*, Carlos Diegues declarou à imprensa, mais de uma vez, o que seria sua principal preocupação sobre os caminhos do cinema brasileiro. "Cadê os novos cineastas?", indagou. A resposta, que talvez não fosse a que o consagrado cineasta esperava, não demoraria a aparecer. E da forma mais relevante do que um contra-ataque na imprensa. Aconteceu há dois meses atrás, num cinema situado em Copacabana, o Ricamar, através de uma mostra de curtas-metragens e de um manifesto. Com isso, vinha a público a criação da Cooperativa dos Realizadores Cinematográficos Autônomos - Corcina.

Segundo Sérgio Rezende, vice-presidente da Corcina, a especulação de Diegues "mascarava muita coisa". Em primeiro lugar, nos últimos cinco anos, um pequeno grupo de privilegiados vive à sombra da Embrafilme que, ao contrário do que se dá hoje, não financiava filmes de estreantes. E a Corcina foi criada justamente para dar vez aos "novos valores" por quem perguntava o autor de *Xica da Silva*. Além de não serem, na prática, reconhecidos por este e outros senhores, um desconhecido que desejasse realizar um filme ou tinha de fundar ele próprio uma empresa ou entrar com uma porcentagem numa já existente. Tudo para simplesmente obter registro junto à Embrafilme. Não é por nada que a criação da Corcina visou justamente suprir esta necessidade. Afinal, para chegar ao público, um filme antes de mais nada precisa estar devidamente legalizado.

Na prática, a Corcina já existe desde novembro do ano passado, pouco tempo depois do surgimento da Cooperativa Brasileira de Cineastas. Rezende aliás frisa que



Cena de *Mais Fortes Catiti Catiti* São os Poderes do Jabuti, que será exibido na mostra da Corcina

após as várias fases por que passou o cinema brasileiro, culminando com a chamada "era Embrafilme", a década de 80 se firmará como "a década das cooperativas". Pelo menos no que toca à Corcina, o lema é "voar com os pés no chão". Ou seja, um cinema mais livre e criativo que possibilite as ousadias barradas pelo esquema em que está inserido a produção de longas - metragens.

Atualmente a Corcina conta com três projetos básicos. Enquanto o primeiro consiste na aquisição do equipamento fundamental (câmeras e moviola para 16 e 35mm), o segundo propõe, por ora, a utilização do equipamento dos próprios cooperativados. Há também um terceiro projeto, este apresentado à Cooperativa Habitacional (Cohab) órgão vinculado ao BNH, propondo

a construção de pequenas salas exibidoras dentro dos conjuntos habitacionais.

A REGULAMENTAÇÃO

Mas a Corcina, além destas, tem outras tantas lutas pela frente. Por exemplo, no item da recente regulamentação de exibição de curtas-metragens, e tendo ao lado a Associação Brasileira de Cineastas (ABD), a Cooperativa vem tentando transformar a portaria que obriga a inclusão de um curta nacional para cada longa estrangeiro em lei. Assim, com o apoio do Parlamento, os curtas-metragistas terão mais espaço, podendo inclusive livrar-se das mutretas arranjadas por realizadores sabidamente picaretas. Paulo Veríssimo, também coopera-

tivado, lembra o caso de um documentário de Jean Manzon que foi rejeitado pela comissão do Concine que confere certificados aos curtas.

Não satisfeito com a recusa, Manzon tentou uma e outra vez, obtendo sempre o mesmo resultado. Entretanto, o documentário em questão - e que entre outras coisas mostra as façanhas do presidente Figueiredo sobre seu animal predileto - passou, mesmo sem certificado, a figurar na programação de cinema em São Paulo.

AS ASAS DE BELTRÃO

Tanto Veríssimo quanto Rezende reconhecem que a nova gestão da Embrafilme, tendo à frente Celso Amorim, tem demonstrado um interesse cada vez maior pela situação do curta - metragem entre nós. Todavia, acrescenta, o primeiro, "Hélio Beltrão precisa abrir suas asas sobre o Departamento de Curta - Metragem da Embrafilme", chefiado por Paulo Bastos Martins. Os filmes que têm intenção de penetrar no mercado são submetidos a uma verdadeira maratona burocrática, que começa na Embrafilme, passa pelo Concine e pela Censura, e termina no referido Departamento. O tempo gasto para tanto, uns seis meses, resulta para o produtor num inevitável prejuízo. Um filme é apresentado concluído e o cheiro do dinheiro, sempre defasado, retorna com atraso. Como diz Rezende, "a morosidade do Departamento vai de encontro às perspectivas do produtor independente que assim fica impossibilitado de realizar um trabalho constante."

MOSTRA

O Festival de Brasília é, antes de quaisquer considerações, um espaço existente. Cientes disso, Rezende e Veríssimo organizaram uma mostra

à parte, dividida em três etapas, a ser apresentada na Escola - Parque amanhã às 18 horas, e no sábado, às 18 horas e 24 horas. São 21 filmes, entre documentários, títulos experimentais e de enredo propriamente. O papel fundamental da mostra seria oferecer uma visão geral do curta - metragem, em especial dos feitos dos cooperativados. Rezende (P.S. Te Amo, de sua autoria, está incluído na mostra) se ressonante de uma discussão mais ampla em torno do cinema propriamente dito. Ele tem razão: quando se fala em curta - metragem, o assunto invariavelmente tende a descambar para a situação cheia de dificuldades (produção, distribuição, exibição) que os filmes de curta duração vêm enfrentando. Por isso é necessário lembrar "que o amadorístico no curta - metragem é hoje uma coisa sepultada". Entre outros motivos, Rezende aponta o contato com o público que possibilitou uma reciclagem geral por parte dos realizadores de curtas. "Antigamente", lembra ele, "curta-metragem era geralmente filme para passar no rádio. Havia um descaso pelo espetáculo cinematográfico, e uma preocupação excessiva pela parte sonora". E o aparecimento da ficção dentro do curta, no seu entender, assinala um salto considerável para que haja não só documentários didáticos e enfadonhos, mas também ensaios e o que for possível.

Outros fatores provam que o curta - metragem hoje "tornou - se um fato real". Veríssimo adverte que os 200 produzidos no Brasil anualmente dão trabalho não só a laboratórios como também a profissionais. E para os que reclamam da má qualidade dos curtas nacionais, o mesmo Veríssimo garante que nada menos que 50 deles receberam prêmios no exterior.

CURTA-METRAGEM

Em 9 de dezembro de 1975, a lei n.º 6.281 determinou a exibição compulsória de curta-metragem brasileiro de cunho cultural. Embora determinasse o fato, a lei não regulamentou como ele se processaria. Isto foi feito apenas a partir da criação do Concine (Conselho Nacional de Cinema), órgão encarregado da legislação específica, em março do ano seguinte.

Após estudos, pesquisas e contatos com as entidades da classe cinematográfica de todo país, o grupo de trabalho nomeado pelo Concine, reunido de novembro de 1976 a março de 1977, aprovou, após 14 reuniões, a resolução n.º 18, de 24 de agosto de 1977 que, entre outras coisas, estabeleceu:

a) que o curta-metragem teria duração superior a cinco e inferior a 30 minutos;

b) criou o CPB (Certificado de Produto Brasileiro) que, entre outras coisas, seria restrito a filmes de natureza técnica, científica ou cultural, sem poder apresentar matéria publicitária de qualquer natureza;

c) que o curta-metragem nacional seria exibido acompanhando todo e qualquer longa estrangeiro, e a ele caberia 5% da renda bruta arrecadada;

d) que durante um ano, esta exibição seria restrita nos estados do Rio de Janeiro e São Paulo (mais de 2/3 do mercado total), salvo nos cinemas que exibissem em programa duplo um longa brasileiro ao lado do longa estrangeiro. Findo este período, a obrigatoriedade se ampliaria para todo território nacional;

e) que o filme vendido a preço fixo teria cassado o CPB;

f) que cada produtora não poderia receber CPBs relativos a mais de cinco curtas-metragens.

Portanto, já desde os primórdios da sua normalização, a chamada "lei do curta", como toda legislação pioneira, continha algumas contradições e lacunas. Muitos desses problemas foram sendo corrigidos com o passar do tempo.

Poucos meses depois da resolução 18, em outubro de 1977, a resolução n.º 19 já modificava o percentual relativo aos exibidores e estabelecia o teto máximo de 285 salários-referência para cada curta, atingido o qual, o CPB perde a validade. Em fevereiro de 1979, a resolução n.º 37 estendeu a obrigatoriedade a todos os cinemas dos municípios do território nacional com população superior a 100.000 habitantes (inclusive os de 16mm no RJ, SP e DF), excluindo assim os municípios fluminenses e paulistas com população inferior, e que estavam sujeitos à aplicação da lei pela resolução 18. A exclusão desses municípios foi feita depois que estudos demonstraram que para o exibidor destes locais, muitas vezes o seguimento da lei implicava em despesas de frete etc., inviabilizando qualquer lucro financeiro. Isso em absoluto não acarretou em lesão para os produtores, já que os 115 municípios incluídos na resolução 19 representam 80% da renda total. Ainda a mesma resolução 37 aumentou de 285 para 570 salários-referência o teto máximo por filme (mas excluiu do benefício os curtas com CPB expedidos anteriormente); isentou as cooperativas de cinema da obrigatoriedade de 5 CPB por companhia produtora (para elas o limite fixado foi de cinco filmes por cineasta cooperativado). Posteriormente, em junho do mesmo ano, a resolução 40 isentou os cinemas de 16mm da obrigatoriedade, e

restringiu a concessão do CPB a filmes de 35mm. Em maio de 1980, a resolução 52, dado o volume indiscriminado de certificados fornecidos a filmes de qualidade duvida, determinou que este passaria a ser "concedido a critério da comissão" — e estabeleceu um máximo de 21 CPB a serem emitidos por semestre, fato confirmado pela resolução 61 de dezembro do mesmo ano, ainda vigente.

Podemos constatar assim claramente a insegurança, não apenas das comissões que tiraram as sucessivas e por vezes divergentes resoluções, mas igualmente das entidades de classe que as pressionaram. A composição dos membros que fornecem o CPB foi modificada várias vezes visando o aprimoramento dos critérios, o que não impediu, por exemplo, que em 1979 e 1980 houvesse uma proliferação dos filmes de má qualidade feitos apressadamente "para cumprir decreto". Outras vezes, aconteceu o inverso: é bastante conhecida a anedota do documentário sobre a confeitaria Colombo que teria tido negado o certificado por "conter propaganda de uma casa comercial". Vale também destacar a redução do número de cópias referente a cada curta, de 15 (resolução 37) para 10 (resolução 61) — medida quase suicida, pois ao dilatar o período necessário ao alcance do teto máximo, esta diminuição só veio prejudicar o produtor independente, estimulando a produção "comprada" pelo exibidor a preço fixo com recibo "frio", o que, embora ilegal, é muito frequente e de difícil fiscalização.

Um problema crucial que seguramente provocará problemas futuros é a exibição compulsória do curta apenas com longas estrangeiros, isentando a produção brasileira. Esta e outras medi-

das visam sem dúvida aliviar o produtor nacional dos 5% que seriam retirados da sua renda bruta. Mas, no momento em que a infra-estrutura econômica vier a permitir um aumento substancial da produção brasileira, encontraremos o longa e o curta com legislações diferentes, e mesmo antagônicas, já que o aumento dos dias obrigatórios de exibição do primeiro implicará na redução equivalente do segundo.

Mesmo com tanto casuismo, a legislação vigente é perfeitamente capaz de atender aos produtores¹, desde que estabelecida uma maneira de agrado geral de regular a entrada dos filmes no mercado, que pode (ou não) seguir um critério cronológico pela obtenção do CPB. Por volta de 1985, estima-se que a produção de baixa qualidade esteja deixando o mercado — ou por ter atingido o teto limite, ou por expirar os cinco anos do certificado de censura. Aí então estarão corrigidos os equívocos iniciais e assegurado o verdadeiro espírito da lei n.º 6.281. (JCR)

1 Em 1981 os municípios com menos de 100.000 habitantes representavam apenas 16% da arrecadação total de filmes estrangeiros no país, sendo 14,5% de São Paulo e apenas 5,3% no RJ.

2 Vejamos a oscilação numérica da emissão de certificados: 1977 (87 CPB); 1978 (208); 1979 (376); 1980 (224); 1981 (59 num máximo possível de 84).

3 Em junho de 1982 o teto limite do curta aproximava-se de três milhões de cruzeiros, quase três vezes o preço de produção de um filme a cores de dez minutos de duração, com orçamento modesto.



PRIMO CARBONARI

FC — Inicialmente, gostaria de ouvir sua opinião sobre a Resolução 52 do Concine.

CARBONARI — Sobre a Resolução 52, creio que o órgão disciplinar do Concine até hoje não compreendeu o que é a indústria cinematográfica. Está levando os produtores de curtas e longas-metragens às portas da falência. Eu creio que o cinema está chegando ao fim, no Brasil. Aquela luta nossa de 45 anos creio que está sendo em vão, porque na verdade, se as leis tivessem sido certas, o cinema brasileiro não estava nessa situação tão desagradável, financeiramente. Nesses 45 anos, eu verifiquei duas coisas. Não vi nada que pudesse resolver tudo o que pretendiam as resoluções criadas pelo Concine e antigo INC. Quando eu disse que eles mal sabiam copiar as próprias leis criadas no tempo do Estado Novo, todo mundo me criticou. Mas eles não souberam nem copiar aquelas leis, esta foi a verdade. Para que você tenha uma ideia, desses últimos três anos para cá, o cinema entrou numa decadência fora do comum, falando do cinema brasileiro em geral. Caimos a tal ponto que tivemos que usar até nos curtas-metragens a pornografia. Em vez de fazer os curtas de alto gabarito cultural, passamos a ter quase inteiramente filmes agressivos ao público. Isso no curta-metragem. No longa-metragem, não podemos sequer ter a classificação de país cinematográfico, essa é que é a verdade. Não progredimos nada. Pra se ter uma ideia, a EMBRAFILME e o Concine deviam, com o Decreto 43, incrementar a indústria cinematográfica. Mas todo mundo pensa em individualismo. Indústria não é individualismo. Criatividade é uma coisa, indústria é outra. Estamos confundindo produtor com realizador e com criador.

FC — No cinema brasileiro, tem lugar para quem, dessas categorias?

CARBONARI — Tem lugar para tudo, quando tiver uma infra-estrutura bem garantida, industrialmente falando, esta é que é a verdade. O Ministério da Educação se preocupou muito em dar meio de trabalho para o individualismo, e não em proteger a indústria cinematográfica. Quando uma pessoa registra uma firma e recebe um certificado de filme e só produz aquele filme, é um individualista. Indústria não. A indústria tem seus encargos fiscais nos 365 dias. Então, ela não pode se submeter a um artificialismo. Tem que criar meios de trabalho para colocar todos os técnicos em função, diariamente, e produzir de acordo com a necessidade do mercado. Isso não foi criado pelo Concine nem pela EMBRAFILME. Você vê: por incrível que pareça, o categoria especial recebia oito poltronas; um ano depois passou para quatro; depois extinguiram o antigo categoria especial.

FC — Como era esse categoria especial?

CARBONARI — O categoria especial recebia uma gratificação do antigo INC, numa média de 17 mil cruzeiros de premiação para cada filme cultural que se fazia. Depois, tinha oito poltronas a cada sessão. Então, eu produzia uma faixa muito grande desses filmes. Foi quando vi que eu estava entrando no mesmo caminho do curta-metragem há 30 anos atrás, que eram os jornais de atualidade da época. Então eu sugeri uma fórmula para dar meio de trabalho para todo mundo. Eu levei para o antigo diretor do INC, depois Concine, Dr. Alcino Teixeira, este plano de produção e distribuição no país todo, o plano por ordem cronológica.

CORCINA

Apesar de muito jovem — foi fundada em 1978, quando o setor vivia a euforia do mercado recém-criado — já tem uma pequena história a contar e uma respeitável bagagem de filmes e prêmios.

Assim é a Corcina — Cooperativa dos Realizadores Cinematográficos Autônomos — um dos barcos em que se faz a tormentosa viagem do curta entre a produção independente e o imenso continente do público impedido de vê-lo. E se, como o curta, está longe de ter chegado a um porto seguro, certamente a experiência desses quatro anos de resistência galvanizou um amadurecimento. Assim é que os primeiros longas-metragens, em preparação, vão superar na prática o apelido "cooperativa do curta", usado para diferenciá-la da CBC — Cooperativa Brasileira de Cinema.

Em março de 1982, após assistir e discutir um novo filme, um grupo de cooperados inicia este bate-papo sobre o passado, o presente e o futuro desta Cooperativa que, mais do que nunca, se propõe a voar com os pés no chão. Estavam presentes: Joatan Vilela Berbel, Frederico Confalonieri, Lucio Aguiar, Leilany Fernandes Leite, Pompeu Aguiar e eu.

Silvio Da-Rin.

JOATAN — Eu acho que a Corcina, quer queira, quer não, é um dos maiores ganhos na história do curta-metragem. Um grupo de realizadores, em fase de início de assumir uma produção, de assumir a direção de um projeto, de reunir e partir para a organização de uma empresa coletiva, na forma de cooperativa. Essa cooperativa está constituída, tem uma infraestrutura montada, dezenas de filmes realizados, vinte e três sócios-cotistas... e a experiência que isso permitiu, em termos mesmo de relacionamento, de muitas pessoas que já estão fazendo os seus primeiros longas. Aliás, eu acho que é a partir daí que a gente deve discutir a Corcina hoje. Não mais a partir do contexto do curta-metragem, apenas. Isso implica inclusive definir o lugar do curta-metragem, que alguns anos atrás era visto pelo realizador numa perspectiva muito fechada, enquanto um fim na sua relação profissional com o cinema. Hoje, você pode dizer: o curta é uma atividade cultural que participa da ampla gama de atuações que o cinema oferece e que vai desde o cinema educativo ao filme institucional, ao longa comercial, ao longa cultural, e ao próprio curta dirigido ao mercado. Então, pautando nossa atividade de produção dentro desse universo, o curta volta a ser uma coisa viável, embora numa perspectiva econômica não tão "comercial" como ele era encarado. Eu acho uma coisa importante essa correção no nosso curso.

LUCIO — Eu acho que o curta serviu como um meio para nós alcançarmos um objetivo, que era o da nossa organização e da nossa profissionalização. Mas me parece que o grande problema da Cooperativa foi o abandono de certas bitolas. Eu mesmo, e muita gente que vinha filmando em 16mm, de repente se concentrou no 35mm sem organizar formas alternativas. E só recentemente nós começamos a esboçar essas formas, ao bolar projetos de filmes voltados para outros mercados, ao participar de concorrências como a da Embratur/EMBRAFILME...

JOATAN — Ao partir para o longa, também...

LUCIO — Isso. Mas faltou para nós uma integração maior com o tal "circuito alternativo". Nesse sentido eu acho que a gente bambeou muito, por uma ilusão de mercado. Dessa consciência deve sair uma nova visão nossa em relação à proposta de nossos filmes e a sua veiculação. E nós temos hoje condições de desempenhar um papel muito mais importante do que temos desempenhado até agora. Porque até o momento nós somos a "cooperativa do curta-metragem", que tem mais de cinquenta filmes produzidos, ganhou mais de vinte prêmios em festivais, isso e aquilo, mas ninguém vê.

SILVIO — Se nós ficamos, por muito tempo, excessivamente ligados ao mercado compulsório, foi porque isso correspondia a uma tendência natural dos realizadores de curta-metragem e a uma necessidade de organização e sedimentação da própria Corcina. Não foi à toa que a Cooperativa foi fundada justamente em 1978, quando a reserva de mercado para o curta tinha sido recentemente regula-

mentada e quando se sentia a necessidade de organizar economicamente, de forma solidária, a crescente produção. Nós já contávamos com uma organização a nível político, que era — e é — a nossa entidade, a ABD. Mas nós sentíamos a necessidade de complementar seu papel com uma organização a nível econômico. Um instrumento que não fosse uma mera firma, uma produtora a mais, mas um empreendimento coletivo que possibilitasse, num primeiro momento, o registro legal dos filmes produzidos; a formação de um "banco de negativos", a aquisição de um parque de equipamentos para uso comum... uma estrutura que, fortalecida, pudesse dar vãos mais ambiciosos no sentido da distribuição e mesmo da exibição alternativas. Então, essa ideia de juntar forças nasceu em função de uma demanda que estava existindo, de um mercado que estava aberto e que iria, pela primeira vez, permitir aos realizadores de documentários e de filmes culturais ter sua produção autossustentável; e alcançar uma autonomia em relação ao Estado e ao capital, enquanto avalizadores da produção. Em outras palavras, a consagração da produção propriamente independente. Por isso tudo, era fundamental alimentar esse mercado com filmes e, por outro lado, obter os dividendos que permitiriam à Corcina se consolidar. Por muito tempo nós ficamos apostando exclusivamente nessa estratégia. O nosso erro foi essa exclusividade, na medida em que a reserva de mercado se esfacelava.

LUCIO — Sim, mas agora, mais do que nunca, é o momento de nós apoiarmos iniciativas tipo Dinafilme, Cinema Distribuição Independente-CDI de São Paulo, etc. Como uma saída inclusive política, capaz de fortalecer a Dinafilme, a própria Federação de Cineclubes...

SILVIO — Tudo bem. Só me parece que nós não podemos abrir mão da reserva de mercado, renunciar à responsabilidade de sua preocupação. Porque eu considero este o projeto cultural mais importante formulado no Brasil pós-Médici. Do ponto de vista do pleno emprego do mercado de trabalho técnico, do amplo acesso de nossa produção ao público, da resistência à invasão cultural do cinema estrangeiro e, inclusive, da revelação de idéias, autores, diretores cinematográficos.

JOATAN — Para além dessas avaliações e autocríticas, tem um lado, em comparação, por exemplo, com a geração que fez o Cinema Novo, que nós somos até um pouco modestos. Não temos aquela agressividade, aquele aparato bombástico de relações públicas que eles conseguiram mesmo porque o panorama econômico e cultural em que nós surgimos é outro. Nós aparecemos no final de um período de repressão política e social do país. Na verdade, estamos surgindo a despeito disso. Mas, por outro lado, tivemos uma boa filosofia que, consciente ou inconscientemente orientou nossa cabeça coletiva. Foi uma coisa até sintetizada em um dos lamentos de filmes produzidos pela Corcina, a frase: "votar com os pés no chão". Se você olhar o panorama do cinema brasileiro, historicamente, é a primeira vez que alguém assume isso, ou seja, uma certa modestia, um crescimento de dentro para fora. Veja que a gente continua pequeno, barato de existir, fácil de coexistir e de administrar. Uma coisa que, para o futuro, vai ser cada vez mais importante. E que vai se refletir nos filmes, no estilo de produção que vai vir daqui pra frente.

SILVIO — Se nós temos sobrevivido e crescido, paulatinamente, é porque nosso projeto se adequa à nossa capacidade de realização. Aliás, eu já acho notável a ímples sobrevivência da Cooperativa, no quadro geral de devassação do curta-metragem e numa área desassistida como a nossa, do filme cultural. O fato de nós termos passado da marca dos 50 títulos e começarmos a realizar os primeiros longas é uma prova de vitalidade extraordinária. É a grande lição que eu tiro daí é a nossa capacidade de adequar os projetos à dimensão das nossas pernas. Por isso, nós não "quebramos".

FREDERICO — O que eu acho importante ressaltar é que dentro da Corcina nós temos condições de criar um sistema de produção cooperativista... de que eu acho que meu filme *Manguiera, semente do samba* é um exemplo típico, porque se não fosse a Cooperativa ele não existiria. É um documentário que está sendo feito em um ano e meio de convivência com a população do morro da Manguiera e com os participantes da escola de samba Estação Primeira, realizado através de um esquema solidário de produção, quase sem dinheiro nenhum!

SILVIO — Um traço interessante nesse funcionamento da Corcina é o fato de nunca ter-se estabelecido um sistema definido para a realização de filmes. Os cooperados se agrupam conforme suas identificações, conforme os interesses gerados pelo projeto do outro. As equipes foram formadas dentro das formas mais variadas — participação, remuneração, de graça — mas os filmes quase sempre contaram com a participação de outros cooperados, sem que nenhuma regra tivesse sido estabelecida para isso.

POMPEU — Veja só: o Frederico levou um ano e meio rodando o seu longa, enquanto que recentemente eu filmei, em 15 dias, um média-metragem, o *Observatório*. E nós gastamos a mesma soma de dinheiro. Portanto, eu necessitei um empuxo inicial de grana muito grande; e essa grana esecou rapidamente. Porque para assumir o tipo de filme que eu tenho procurado fazer, que envolve o que eu chamo de uma "aventura estética", com um lado intimista, etc., é preciso pagar uma equipe técnica grande, eletricitista, atores... é fundamental, inclusive, um grande esmero técnico. E é justamente esse o tipo de filme que vai acabar sendo bloqueado na distribuição, no acesso ao mercado. Aliás, o bloqueio começa na hora de procurar o financiamento para a produção. Esse tipo de filme não se resolve tão facilmente através de um esquema cooperativo. Ajuda, mas não resolve.

JOATAN — Eu vejo que o que tem pautado a economia do cinema brasileiro a partir da década de 60 é fundamentalmente a participação do estado como um agente estimulador, emulador do cinema. Se o estado é quem traz os recursos, o produtor torna-se então um funcionário indireto do estado, na medida em que este repassa os recursos para o produtor administrar. Ou seja: o "grande produtor", que defende a posição industrial, vai na EMBRAFILME e levanta os recursos para a produção de um projeto...

SILVIO — E, diga-se de passagem, o realiza baseando-se numa estrutura de produção muito mais artesanal do que propriamente industrial.

JOATAN — Então, o que é que está acontecendo? Esses produtores, que tanto reivindicam o "industrial", estão assumindo uma tendência que, para nós, diretores emergentes, é uma tendência concentradora e extremamente negativa. Porque, ao concentrarem os recursos, eles fazem com que a possibilidade de você dirigir um filme de longa-metragem já não passe mais pela sua relação com a EMBRAFILME, enquanto realizador, mas passe pela sua relação com ele. Você já paga, indiretamente, um imposto a ele, que é a taxa de administração do seu projeto, para poder chegar à EMBRAFILME. Então, o estado está permitindo o desenvolvimento desta coisa perniciosa, que é a figura do intermediário.

SILVIO — O que mais me preocupa nessa tendência à eleição de meia dúzia de produtores como os interlocutores do estado com a área cinematográfica é a contradição disso com a tradição histórica do cinema brasileiro, que deu seus melhores frutos enquanto um cinema de autores-realizadores e não de produtores. Trata-se de uma exceção no panorama mundial, mas uma exceção extremamente saudável e democrática. E que está sendo ameaçada em nome de uma "qualidade industrial para exportação", que ainda não demonstrou ser nem um pouco mais viável do que os projetos industrializantes dos anos 40. E que fracassaram.

JOATAN — Qual é essa resposta? Uma padronização do cinema, o atendimento a uma estandarização cinematográfica dentro dos interesses políticos...

LUCIO — Quer dizer, o controle do Estado dessa linha de produção.

JOATAN — Exatamente. O estado começa a ter uma linha de produção, que é essa da conquista do mercado internacional, e tudo o mais. Veja bem: não somos, em princípio, contra isso. O que há de errado nessa tendência é seu caráter excludente, massacrador. Em uma economia cinematográfica planejada você poderia ter o filme de milhões de dólares — que eu não sou contra, porque para competir a nível internacional você tem que apostar, investir também a nível internacional — mas preservar também as condições para que outras esferas da produção se desenvolvessem. O que há de errado nesse projeto, eu insisto, é que os poucos recursos que existem vão para poucas mãos e geram poucos filmes.

FREDERICO — Eu acredito que possamos fazer filmes baratos e que possam se pagar.

POMPEU — Eu também acredito em várias soluções nesse sentido, inclusive o longa-metragem em episódios. Em todo lugar do mundo isso já foi feito. Só aqui permanece uma abstração.

FREDERICO — Em episódios ou não, o que importa é que a concepção do filme permita que ele seja popular e barato. O problema fundamental é que nós vivemos em um país em que os meios de comunicação são completamente dominados por uma ideologia que não tem nada a ver com uma consciência do público. O produto que é mostrado ao público brasileiro, tanto na televisão quanto nos grandes circuitos de cinema, é um produto que aliena, ao invés de identificar. E se nós não temos nenhuma forma de pressão contra essa dominação dos meios de comunicação da indústria cultural, nossa posição se torna um pouco quixotesca.

SILVIO — Mas se essa é a situação colonial que nos define, temos que extrair dela a nossa força; e não assumi-la como uma fraqueza.

LEILANY — Tudo o que está sendo dito até agora, a meu ver, faz parte de uma avaliação que abrange não só a Corcina, mas outros núcleos que integram essa nova geração de cinema. O movimento que gerou a Cooperativa, e que faz com que ela se mantenha viva através de tantas crises, é uma das coisas mais fortes que surgiram no panorama do cinema brasileiro desde o final da década de 70, em termos de renovação de talentos, métodos e sintonia com o próprio país. Eu sinto, por exemplo, uma crescente demanda de nossos filmes por parte do público chamado "alternativo", que nunca foi trabalhado a sério, comercialmente, enquanto um mercado. Parece-me que nós temos que batalhar mais agressivamente para equipar novas salas com projetores 16mm.

LUCIO — Eu me lembro quando fundaram um cineclube no Acre e vinham pessoas da Bolívia para assistir aos filmes no Brasil. É curioso como dentro do próprio Brasil acontece, de certa forma, o mesmo. Não que eu tenha uma posição xenofoba do tipo: "não devemos passar os filmes do Hawks, do Ford..." São filmes que inclusive fazem a cabeça da gente. Acontece que nós também produzimos e temos necessidade de mostrar os nossos filmes. E nossos filmes falam português, não falam inglês. Pela temática, eles são feitos para serem vistos, antes de tudo, por nós, brasileiros. Implantar essas salas em 16mm vai permitir a revelação de um lance de unidade nacional importantíssimo.

A trama da rede - 1980, de José Indício Parente. Prêmios de melhor filme, melhor direção e melhor montagem no Festival de Brasília, 1981.

LEILANY — Temos que consolidar a nossa geração...

LUCIO — A gente não tem geração, não tem unidade. A meu ver, nós somos uma geração de cabeças individuais.

JOATAN — Mas o resto também é mitologia, meu caro.

LUCIO — Pode ser, mas o Cinema Novo, por exemplo, tinha um projeto político muito bem definido, tinha um trabalho teórico... Foi esse grupo que criou a EMBRAFILME, que trabalhou a conquista de mercado. Nesse sentido eu acho que eles avançaram.

SILVIO — O que eles tinham, fundamentalmente, e que muitas vezes falta a nossa geração, era uma profunda solidariedade. E contaram com condições objetivas extremamente favoráveis, no final da década de cinquenta, para que um grupo de jovens intelectuais aspirantes à realização cinematográfica com uma perspectiva nacionalista, preocupados em filmar o Brasil e desenvolver um cinema tematicamente popular, rompesse estética e culturalmente com a chanchada e com a dominação do cinema estrangeiro e avançasse compactamente na forma de um movimento. Além, evidentemente, do vigor dos filmes, foi um certo sucesso em festivais internacionais e sobretudo a profunda solidariedade interna desse grupo que permitiu uma ampla divulgação de suas ideias e a conquista de uma grande visibilidade, um grande reconhecimento de seu papel transformador.

LEILANY — Eu acho que a gente devia esquecer um pouco a existência do Cinema Novo e tentar estabelecer a nossa identidade. O Silvio acabou de falar que eles contaram com um momento muito favorável. Mas nós também não estamos vivendo um momento tão desfavorável, porque hoje tem muito mais gente fazendo cinema no Brasil inteiro do que naquela época.

FREDERICO — Então, é mais desfavorável...

LEILANY — Sim, mas ao mesmo tempo tem outro lado favorável, com tantos filmes sendo feitos, com tantas pessoas fazendo cinema no Rio, em São Paulo, Salvador, Belo Horizonte... Conseguiram-se introduzir uma semente que está brotando por aí. Precisamos nos ver como parte de um país que vem mudando aceleradamente. O Brasil de hoje é inteiramente diferente do que era há dez anos, 20 anos atrás. Tanto industrialmente quanto a nível das cabeças, das consequências da repressão, essa coisa toda. É como se nós estivéssemos acompanhado a convivência do Brasil conservador, reacionário, difícil de mudar, com o Brasil pós-repressão dos movimentos negros, gays, feministas... grilagens no campo, conflitos de solo urbano e outros mil problemas que estão eclodindo material e psicologicamente. Os filmes que nós realizamos, tipo *Mutirão*, *Tempo quente*, *Manguira*, *semente do samba*, *Fênix*, *Lygythyma depheza*, são embriões das longas-metragens que nós temos pela frente. Porque nós estamos no momento de assumir nossa identidade dentro do cinema brasileiro.

JOATAN — Vamos retomar, então, o papo em torno da Corcina? Por exemplo, aquela mostra dos nossos filmes nas sessões ABRACI no Meridien, foi uma coisa que de certa forma balançou com as pessoas que estavam lá, porque os filmes demonstram a intimidade que os autores já têm com a imagem, quer dizer, a imagem e o conceito no mesmo sentimento, incorporados. Os filmes fluem com uma energia, uma sensualidade que dispensam explicações. É um aperfeiçoamento, é claro. Tem todo um passado que a gente está bebendo aí...

SILVIO — Uma coisa muito marcante que nós extraímos dessa experiência da reserva de mercado para o curta foi o estímulo a filmar muito. Vários de nós fizemos, em poucos anos, cinco, seis filmes. O Paulo Veríssimo, por exemplo, realizou pelo menos oito curtas antes do *Roteiro de*



Macunaíma. E essa experiência, essa depuração evidentemente vai se refletir no longa que ele está fazendo. Quer dizer, de alguma forma a "lei do curta" cumpriu um papel fundamental, mesmo tendo sido sabotada e diluída.

LUCIO — Outro dia o Pompeu estava conversando comigo e dizia: nós precisamos fazer uma revisão crítica de nossa experiência técnica e estética. Você vê o *Babilônia Revisitada*, é um filme composto por um plano seqüência de dez minutos e mais vinte segundos de letreiro! O fato do Paulo Veríssimo produzir cinco curtas com um orçamento... Eu produzir dois curtas — esses últimos que eu fiz, *Lygythma depheza* e *Ato delituoso impune* — com o orçamento equivalente à metade de um curta... E, no fim, uma coisa que me gratifica, alguém chega para mim e diz: "Seu filme é o primeiro que eu vejo se assumir como uma brincadeira de cinema."

JOATAN — Outro dado, só para reafirmar o que você está falando: nós somos um grupo que passa por todas as experiências de produção, ao mesmo tempo. Você vê isso, facilmente, no letreiro dos filmes: uma hora o cara é diretor, outra hora ele é câmara, ou é assistente, ou é co-roteirista... Esse rodízio de funções nos dá uma formação, em termos de artesanato de cinema, de técnica, que também se reflete nos filmes. Por isso, os filmes são, via de regra, bem acabados. Talvez esta seja, hoje, a grande prova de que a gente pode filmar rápido, barato e bem. É o que nos dá condições de reivindicar espaço junto ao mercado do longa-metragem.

SILVIO — Eu acho significativo o fato de nós não termos adotado nenhum modelo ou gênero — tipo "social", "experimental", o que seja — e por isso mesmo não termos criado condições para que algum "patulhismo" se estabelecesse em torno de um determinado padrão cinematográfico. Foi isso o que nos permitiu, tendo nos formado com uma intimidade técnica muito grande com o cinema, mantermos ao mesmo tempo uma diversidade enorme de produção. A troca que isso possibilitou foi um fator de crescimento, de contribuição permanente entre nós, enquanto realizadores.

FREDERICO — E outro dado, que foi o fato de nós termos nos mantido juntos durante esses anos, projetando nossos filmes, falando e ouvindo sobre eles.

SILVIO — Mas me parece que mais importante do que tudo isso é o fato da Corcina ter sempre recusado o caráter corporativo, fechado. De nós termos nos mantido sempre um organismo aberto à participação de qualquer realizador independente que queira se agregar à Cooperativa. E muitos ainda virão...

HAWAY FILMES

Entrevista com Manoel Mendes Gregório, diretor da Empresa Cinematográfica Haway.

FC — Inicialmente eu gostaria de lhe perguntar que sentido tem para a Haway apresentar curtas-metragens em sua programação regular?

MENDES GREGÓRIO — É o seguinte: nós estamos com dificuldade de curtas-metragens, porque todos os que existem já são velhos. Quase não existe produção nova.

FC — Mas dizem que há uma quantidade enorme de curtas nas prateleiras, a serem exibidos...

GREGÓRIO — Mas são todos curtas muito antigos. Têm três ou quatro anos. De produção nova praticamente não existe quase nada.

FC — Que sentido teria para os senhores exibir esses curtas na programação regular dos seus cinemas?

GREGÓRIO — Na nossa programação, como o senhor sabe, o curta só pode ser exibido durante uma semana. Então o número de curtas para ser usado é muito grande. Acontece que os pequenos produtores desistiram de produzir porque encontram muita dificuldade na liberação do certificado.

FC — A Haway tem produzido muitos filmes de curta-metragem?

GREGÓRIO — A Haway produziu um número regular, em 1980 e 81. Mas numa quantidade de 17 enviados, só foram aprovados dois ou três.

FC — O senhor acha que o exibidor se sente lesado ante a obrigatoriedade de exibir curtas acompanhando os longas estrangeiros?

GREGÓRIO — Eu acho que não. O curta é bom porque é cultural. E o exibidor também não se sente lesado.

FC — Há reclamações de que os espectadores não gostam muito dos curtas-metragens. Isso pode ser comprovado na cadeia de cinemas da Haway?

GREGÓRIO — Nós não temos reclamação nenhuma. O curta geralmente é bem feito, e do agrado da maior parte do público.

FC — Mas alguns exibidores insistem que o baixo nível dos curtas-metragens seria uma das causas de atos de vandalismo praticados pelo público dos seus cinemas. Isso não é comprovado na cadeia Haway?

GREGÓRIO — Não, na nossa empresa isso não é comprovado. Não temos reclamação alguma, porque os curtas normalmente exibidos aqui são escolhidos e nosso público nunca reclamou.

FC — Essa exigência de certificado para os curtas afeta seus interesses?

GREGÓRIO — Não. Nós produtores devíamos ter condições de produzir, mas também de liberar. Só produzir não interessa. Você sabe que hoje um curta fica por um preço razoável e se não é de fato liberado o prejuízo é total. Então passam a ter prejuízo tanto a empresa que produz, quanto os próprios assessores da produção, que deixam de ter serviço. Nós aqui tivemos um grupo de homens para trabalhar quase só em curtas-metragens e praticamente esse setor parou.

FC — Esse era um setor muito ativo na Haway?

GREGÓRIO — Era um setor ativo e parou. A Haway atualmente está produzindo só longas-metragens.

FC — Atualmente, os senhores estão cumprindo a programação de curtas com que filmes?

GREGÓRIO — De todas as companhias que têm distribuição. Os nossos atualmente são em número pequeno, então nós estamos cumprindo em todas as companhias.

FC — E são muitas as distribuidoras de curtas?

GREGÓRIO — São diversas. Nós aqui temos muitos produtores independentes que têm um ou dois curtas, outros três ou quatro, então exibimos os deles.

FC — O senhor negocia diretamente com o produtor ou sempre com a distribuidora?

GREGÓRIO — Tem partes que é com o produtor, partes que é com a distribuidora. Tem produtor que também tem distribuidora. Quando ele não tem distribuidora, então a Haway distribui.

FC — Os senhores naturalmente tenderiam a utilizar os filmes distribuídos pela Haway.

interpretava mal os
nhos o herdeiro de
ueza onérica esplen-
como a da Pérsia? —
Irã se aproxima de
samente arrependi-
ático. "Não falei? Eu
ica solução." Esta é
que ele nos dá. Mas
rendemos, investi-
ua solidão cósmica,
seu intermédio a
gerou a tortura, o
o, uma versão con-
si mesma (outra di-
— e, em resumo, a
A ditadura gera a
Este é outro dog-
inha religião é "ne-
simpatia por quem
não saiba cair do
".

de sim; simpatia
apiedamos do Xá e
obre família miliar-
as nos apiedamos
za? Não sei a quan-
rá Somoza quando
to for publicado,
le já vos desafio a
r, sim ou não, do
coração: Vos apie-
Somoza? Eis aí ou-
não sabe ou não
ir do pedestal. Ig-
t foi derrubado, ou
manda destruir ci-
as sem assassinar
ção — atingindo so-
sandinistas...

REALIZADORES INDEPENDENTES QUEREM APOIO

PROSSEGUE hoje e termina amanhã, com sessões às 24h no cinema Rincamar, no Rio, e Cinema III, em Niterói, a mostra de filmes

curtos patrocinada pela Cooperativa dos Realizadores Cinematográficos Autônomos, a Corcina, formada por 45 realizadores brasileiros independentes. O cineasta Sérgio Pêo, presidente da Corcina, explica:

— A associação é importante para os realizadores independentes. A Corcina é a retaguarda dos cineastas independentes, porque a vanguarda são os nossos filmes. Os projetos mais elementares de criação de um parque básico de equipamentos parece assustar os que estão dirigindo a jovem velha estrutura do Cinema Novo através da Embrafilme. A Embrafilme está há cinco meses para posicionar-se diante do projeto da Corcina de criar um circuito de cinemas em conjuntos habitacionais e outros bairros populares, circuito que poderá se expandir rapidamente para todo o Brasil.

Outros membros da Cooperativa, como José Carlos Asbeg, Pedro dos Anjos, José Joffily e a atriz Maria Alves, também falam. José Joffily explica:

— Há dois anos a Embrafilme convocou os notáveis para realizar filmes pilotos para substituir os enlatados estrangeiros. Entregaram 30 milhões para a produção. Onde estão os pilotos para a tevê? Queremos saber se foi incompetência ou má-fé. Se a Embrafilme foi capaz de produzir incompetência, porque não financia competência?

Sobre pagamento de borderôs aos realizadores de curtas, Joffily afirma:

— O Celso Amorim disse aos reali-

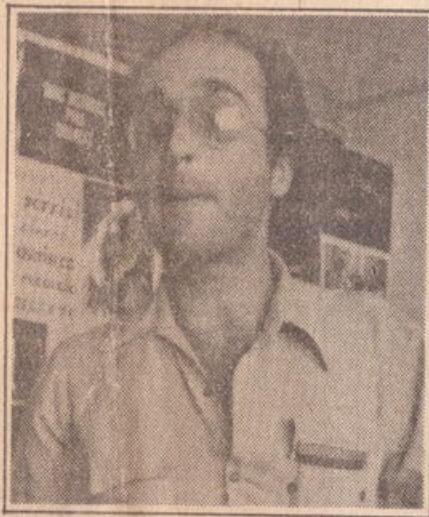
zadores de curtos que a Embrafilme não vai mais bancar o pagamento referente ao que os exibidores estão depositando em juízo. O departamento jurídico da empresa mostrou-se incompetente.

Pompeu Aguiar, outro associado da Cooperativa diz:

— Avanços sobre distribuição de filmes que foram assinados em fevereiro, não foram pagos até hoje. E quando forem, serão sem correção monetária, estamos sendo lesados. Quem ganha com isso é a Embrafilme que paga sem correção monetária esses avanços.

Sérgio Resende complementa:

— O Departamento de Curta-



Pedro dos Anjos é voz discordante na Cooperativa. Ele diz que cinema é indústria e comércio e todo o investimento no setor é bom

INDEPENDENTES DA EMBRAFILME

Metragem foi o mais lucrativo da Embrafilme, no ano de 1978, conforme informação do chefe deste departamento, Paulo Bastos Martins.

— E todos os custos de produção desses filmes são dos realizadores independentes, que só têm direito a 40% dos 5% da bilheteria de cada ingresso que cabe ao filme de curta metragem, completa Sérgio Pio.

Dentro deste quadro do panorama do cinema brasileiro, Sérgio Resende conclui:

— É uma empresa falida, apesar de ser a mais conseqüente. Foi por alguns anos quase que exclusivamente produtora de cinema. Hoje, a partir de

um certo boom provocado por dois ou três filmes, e como conseqüência também da concentração de renda que colocou na mão de algumas pessoas uma vultosa quantidade de dinheiro, começaram a surgir novos produtores de uma determinada linha de filmes. Volto a perguntar: O que é que Ricardo Amaral, rei das discotecas de Paris e Rio tem com o cinema brasileiro? E mais, o Comandante Braga da Batalha dos Guararapes vai continuar bancando superproduções? Temos que acabar com a ilusão de filmes dourados, de elefantes brancos. E a Corcina, quer fazer filmes com o pé no chão.

José Joffily:

— Fazer cinema no Brasil é voar com o pé no chão. Voar na liberdade de criação, e o pé no chão é uma infraestrutura demarcada com equipamentos para a realização de filmes. E não precisamos de definição de cinema, não precisamos que nenhum notável nos venha dizer o que é cinema.

Pedro dos Anjos, se manifesta:

— Descordo do que as outras pessoas disseram até aqui. A função de Corcina não é de patrulha econômica. Ninguém se preocupa com o público pagante. O cinema é indústria e comércio. Antes de qualquer coisa, o Ricardo Amaral está investindo em cinema como investe em discotecas. A entrada dele no mercado de cinema é bom.

— A Corcina, quer é viabilizar produções de 45 realizadores independentes, e para isso, para voar com os pés no chão, é necessário que a Embrafilme viabilize a compra de equipamentos; através do financiamento de Cr\$ 4 milhões que pleiteamos, conclui José Joffily.



Para o cineasta José Joffily (de pé) o departamento jurídico da Embrafilme não defendeu bem os interesses dos realizadores de filmes curtos



CORCINA

a cooperativa do curta

Quarenta e cinco realizadores. Mais de 100 filmes.
E, no entanto, não nos vêem. Mas nós os vemos. Nós os acompanhamos há muitos anos. Vimos a banda boa e a banda podre. Sabemos de tudo.
Conhecemos a vaca, a teta da vaca e quem mamou desta teta.

(Trecho do manifesto de Sérgio Rezende, Vice-Presidente da Cooperativa dos Realizadores Cinematográficos Autônomos (CORCINA) aprovado em Assembléia no dia 20/06/79)

Eles são filhos da classe média, batalham a vida e são inteiramente despejados do rigor intelectual de outros tempos. Seu compromisso maior é fazer filmes, refletindo, assim, o cotidiano brasileiro, suas dificuldades, suas aberrações e — por que não? — suas grandezas. A linguagem deles é clara e as atitudes voltadas para um objetivo comum a todos. Gente simples e acessível, perseguindo seus direitos e suas razões. Recusam o rótulo de *gênios* da nova geração cinematográfica com duas expressões muito diretas e definitivas:

- “Aqui na CORCINA não há gênios. Todo mundo acorda cedo”. (Pompeu Aguiar)
- “Este é um momento de colocar as cartas na mesa. Abertas”. (Sérgio Rezende)

Mas pode ser que, através da prática de trabalho, um de seus filmes revele um gênio. Por que não? Mesmo que entre os 45 realizadores não exista lugar para o gênio profissional ou técnico do discurso, a grande conquista está feita: o que um dia foi uma-ideia-na-cabeça-uma-câmera-na-mão tornou-se, hoje, uma luta diária e um espaço no chão.



Rocinha Brasil 77
de Sérgio Pêo.

A luta já começou e o espaço que acolhe sonhos e projetos realizados (ou em vias de) está lá, dentro de uma sala pequena, no miolo de Copacabana. Com porta aberta para quem quiser participar. A favor de todos, o tempo e os fatos provaram que as idéias podem adquirir vida própria, podem ter sons, cores e imagens. Atrás delas, o nome do precursor: Sérgio Pêo, presidente da Cooperativa dos Realizadores Cinematográficos Autônomos Ltda., autor de *Rocinha 77*, *Associação dos Moradores de Guararapes e Cinemação: Curtametralha*.

“A *Corcina* é um teorema. Algo que, como cooperativa, sempre existiu. Ao menos na minha prática e na da maioria das pessoas que fazem cinema independente. Claro que ela não era formulada como tal, mas já havia a prática de produzir filmes em sistema cooperativo, filmes que não partiam de um capital, e sim de uma idéia e uma vontade. A necessidade de expressar e, sobretudo, de realizar essa idéia, foi a mola-mestra da *Corcina*.”

"O mecanismo de sua organização segue a idéia da cooperativa. Você tem a idéia, procura as pessoas amigas, que te ouvem e se emocionam com ela. A idéia, depois de aceita pela coletividade, cresce e se desenvolve. E é desta forma que se faz um filme — sem contar com dinheiro. E quando digo que a Corcina é um teorema, é porque ela está na cabeça das pessoas que fazem cinema independente do dinheiro, contando apenas com a força da idéia."

Os novos realizadores não têm fantasias nem ilusões. Bebemos de outra fonte: dez anos amargando, sem bancos, sem CAICs, Embras ou afins, até que muitos se encontraram, dispostos para a batalha.

(Do manifesto aprovado na assembléia de 20/06/79).

"É claro que, entre essas pessoas, sempre existiu a necessidade de se organizar para sustentar o trabalho numa direção conseqüente, de desdobramentos e continuidade. O que geralmente acontece é que elas se emocionam, têm a vontade alimentada pela força da idéia, e conseguem realizar o filme. Mas, em seguida, esse filme empaca. Ou é exibido em circuitos menores, quase como um anúncio de "olhem, realizamos". A Corcina, então, é uma tentativa de colocar em prática o teorema de todos. Uma espécie de demonstração do teorema. Afinal, o processo do cinema brasileiro independente sempre foi uma articulação dessas iniciativas, uma tentativa de se sustentar em termos de produção. A conseqüência disso deu em vários caminhos. A Embras, por exemplo, é, nos dias de hoje, muito o resultado deste esforço, enquanto empresa estatal de cinema. Mas até agora ela não nos ajudou em nada. Ela apenas sabe da nossa existência e concorda com ela. Estamos registrados lá, e temos projetos sendo encaminhados para ela."



José Dumont em Paralelas 1978 de Sérgio Santos.

"Quanto ao mercado, o problema é sério. Os circuitos de exibição e as salas foram montados e estão voltados para uma produção de cinema americano, basicamente. O grande produtor, o grande professor de cinema, foram os Estados Unidos, suas superproduções e sua Hollywood. E isso a nível internacional. Dessa forma, produtores e exibidores brasileiros investiram em função do mercado americano. Toda a estrutura do nosso mercado se baseia num mercado livre, onde quem tem o controle são as grandes distribuidoras americanas. Atualmente, as multinacionais."

"Além disso, existe uma determinada linha de produção comercial — como por exemplo, a chanchada — que sempre se estruturou a reboque dessa estrutura já implantada (a americana), ocupando lugar secundário dentro deste mesmo mercado. Já a produção independente — que é a que se estrutura em cima das idéias, teorias e linguagem — nunca teve acesso ao mercado. A reserva destinada ao cinema brasileiro sempre foi ocupada por esse cinema, que reproduz, mais ou menos, as linhas gerais dessa produção industrializada americana. É claro que, com o tempo, surgiram investidores, bancos nacionais, eventuais produtores etc. Mas a Embras, de certa forma, centralizou tudo isso e passou, então, a produzir filmes caríssimos, mantendo a maioria da pequena

mão-de-obra de cinema e técnicos desempregados — pois as produções se concentram em poucos filmes, ocupados com resultados de bilheteria.

Essa situação representa bem como são limitadas as perspectivas de renovação e de chance para o surgimento de diversas linhas. A luta é também contra essa máquina caótica de produção, e, nesse aspecto, houve uma conquista estratégica em muitos sentidos. Inclusive em relação ao longa e ao filme estrangeiro. Uma conquista estratégica, sim. Principalmente para o realizador independente, pois o curta, por ser um filme menor, mais barato e mais ágil, é fácil de ser produzido. Principalmente porque ele é, antes de tudo, um filme possível."

Ocupado com a montagem de seu primeiro longa, Sérgio Rezende, vice-Presidente da Corcina, dirigiu *Como se faz o malandro, F.S. te amo, Ópa, o que que há?* e *Leila para sempre Diniz*. Sobre a cooperativa, diz ele:

"A grande batalha da Corcina é fazer filmes. Acho que a nossa geração esteve muito voltada para a conquista de um mercado de filmes que fariamos ou gostaríamos de fazer. Essa luta é muito absorvente e exige grande dedicação. A lei do curta provocou uma necessidade muito grande de se preocupar com os filmes que antes eram voltados para festivais e cineclubes. Essa lei provocou um contato muito maior entre os filmes e o público, e acho que no meio dessa luta houve uma coisa que a



Alô Tetéia — 1978 de José Joffily. Na foto: Louise Cardoso e Gilda Guilhem.

gente não pôde alterar, que é a produção. Acreditávamos que a simples existência do mercado abriria caminho. Mas depois de um ano a lei mostrou que o mercado se abriu para todo mundo, para os que lutaram por ela e para os vampiros oportunistas que surgiram para chupar sangue. Os vampiros são os exibidores, promotores institucionais, gente que tem uma capacidade de produção muito maior que a nossa e uma perspectiva cultural diferente. Então, o que ocorre é o seguinte: a nossa força resulta de nossa independência, estética e cultural. E, no entanto, essa independência, em termos econômicos, é também a nossa fraqueza. Então eu poderia dizer que a Corcina surgiu para dar uma resposta efetiva a essa situação, e para abrir uma perspectiva maior diante do cinema brasileiro. Ela reúne 45 realizadores de filmes e não 45 curta-metragistas, não sendo considerada, portanto, uma empresa de curta-metragem."

"Os participantes da Corcina, acredito, estão suficientemente maduros para realizar seus curtas e longas. Mas ainda há coisas fundamentais a serem conquistadas. Conseguir montar uma infra-estrutura básica de produção, se equipar, ter os

instrumentos na mão; abrir espaço de exibição para nosso produto, colocando em prática nosso projeto de criação de salas para 16 mm nos conjuntos habitacionais. Existe um público imenso lá. Mas não existe cinema. Além disso, editar um jornal ou uma revista que exerça uma reflexão em torno do cinema que a gente faz ou venha a fazer". O vice-presidente cita alguns filmes realizados pela cooperativa:

"*Jongo*, de Edilson Plá, *Dois Histórias Para Crianças*, de Pompeu Aguiar, e *Cinematção: Curtametralha*, de Sérgio Pêo. E mais quatro longas, em fase de acabamento. No momento estamos motivados pela Mostra da Corcina, e esses textos individuais foram lidos em Assembleia para que se pudesse escolher aquele que melhor expressasse o pensamento da Cooperativa. Veja você, estamos em 79, último ano da década. Acho que é um ano importantíssimo, de se colocar as cartas na mesa, abertas. Durante dez anos o cinema brasileiro marcou passo, andou como uma lesma. Eu estou apostando no futuro. Que já começou."

Além do texto de Sérgio Rezende, há outros pelas mesas. Um deles complementa a colocação do pensamento geral:

"O grupo que fez o Cinema Novo, que repensou o que deveria ir para as telas, fez o que de mais importante aconteceu no Brasil em termos de comunicação e de uma busca de identidade de um povo. FEZ, não faz mais. A ansiedade pelo brilho pessoal de cada um desgastou tudo que o trabalho tinha de generoso."

José Carlos Asbeg, outro membro ativo da cooperativa, destaca a importância da *Mostra Corcina de Cinema*, realizada entre 20 e 23 de junho, no Rio, e expressa sua opinião e expectativas:

"A mostra foi organizada por mim e Pompeu Aguiar, e terá continuidade em vários pontos do Brasil. Foi montada, basicamente, para lançar ao público os curtas de boa qualidade que estão circulando no mercado compulsório. Em cima desses filmes — que são a resposta política dos realizadores — é feita a apresentação formal da CORCINA, divulgados os pensamentos que ele reúne, sua posição de luta na organização do chamado tripe cinematográfico: produção, distribuição e exibição. Como interferir neste esquema, como modificar as regras do jogo, como viabilizar uma proposta alternativa de cinema comercial (o projeto COHAB). Essas são as questões vitais."

"A maior conquista cultural que a curta pode alcançar, no momento, é o mercado. Chega dessa história de dizer que o curta é cultural e por isso merece um lugar ao sol, ou nas telas. O curta é um produto, e como qualquer outro produto, tem que ser veiculado, comercializado, consumido. A luta pela afirmação do curta tem duas frentes principais. A primeira é dentro do mercado compulsório. Em outras palavras, o curta ganhou um mercado, o dos cinemas comerciais, mas, como vem sendo tratado, não é um produto comercialmente viável. Uma contradição, não é? Então, antes de mais nada, é preciso

consolidar comercialmente o curta junto a esse tipo de público, o dos cinemas estabelecidos. A segunda frente é o chamado sistema alternativo, um trabalho de base, mais localizado, menos ao sabor do *intermediário* (distribuidor, exibidor) e mais numa ocupação direta. Essa frente são os sindicatos, as praças, as universidades, os conjuntos habitacionais. E, aí, a relação filme-público também é outra. O curta não é mais complemento do longa estrangeiro, e sim ideia e ação. Um filme é consciência. Cinema e política. Arte e vida. Prazer e luta. E mais um recado final: cinema é espetáculo ideológico vendido em fotografias."

Casada com Sérgio Rezende, autora de *O Saxofonista*, *Circos e Sonhos*, *Insolência* e *Palmas para Jesus*, Mariza Leão era repórter do segundo caderno de *O Globo* quando decidiu abandonar o jornalismo pelo cinema, em 1974. Ela explica:

"A situação do curta-metragista no Brasil, hoje, está relacionada com toda uma luta que se trava na sociedade brasileira, entre a legítima e a ilegítima. Acho que a legítima são as forças que tentam criar uma energia no sentido de se relacionar com o público de uma maneira vital. E o ilegítimo no sentido de se comunicar de uma forma alienada e alienante. O curta-metragista, atualmente, se defronta com a necessidade de se unir para criar uma força econômica de pressão. Economicamente e politicamente, a CORCINA é esse espaço, que contém em si muitos outros espaços. E ela existe na medida da nova consciência, e dessa luta que quer ganhar seu espaço — a tela — para filmes que realmente estejam impregnados da vontade de reencontrar este país."

"Nós fazemos cinema. Quando nos definimos *curta-metragistas* é por uma questão de diferença. Por exemplo: o Luís Severiano Ribeiro não é um curta-metragista. Assim, fazemos curta porque ele está historicamente e intimamente ligado às questões mais representativas do povo brasileiro. Então, quando você entra nos cinemas e vê essas drogas, produzidas com o único intuito mercadológico, é chocante. Porque a gente não pode permitir que o público identifique o curta como sendo isso."

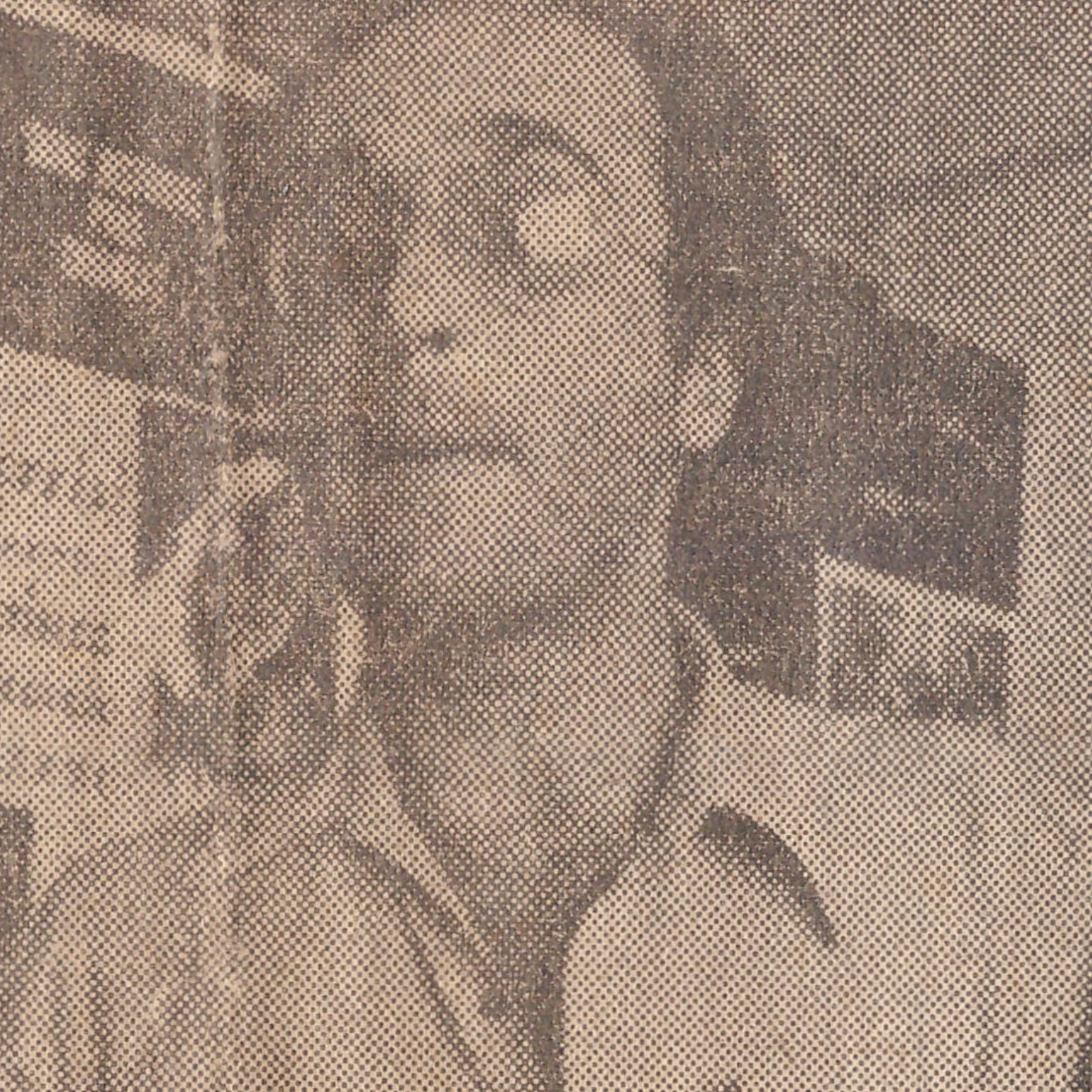
"A questão política e ideológica se deve à questão econômica. Nós criamos uma lei, e a única coisa que reivindicamos é encher as telas com os nossos filmes. Porque se você coloca a capacidade de produção que nós temos, *versus* a capacidade de Jece Valadão ou de Luís Severiano Ribeiro, a coisa vai virar uma brincadeira. E é para isso que existe a CORCINA. Para acabar com essa brincadeira. Nossos duzentos e tantos filmes representam uma produção de, aproximadamente, 30 milhões de cruzeiros, imediatamente saídos do bolso dos produtores brasileiros de curta, ou seja, nós temos um investimento próprio proporcionalmente muito maior que os longas, que pouco gastaram de seus bolsos, até agora. Este dado, acredito, quase que orienta a posição da CORCINA. Ela não pede. Ela diz: deixa que a gente faz. Quer dizer, há uma diferença entre o nosso comportamento e o de outros cineastas. Mas é que, antigamente, os tempos eram diferentes. Havia um milagre brasileiro. E quem acendeu vela e fez prece foi atendido."

"A CORCINA sabe, também, que não engloba os novos cineastas. Há outros pelo país afora. Mas não pergunta, angustiada, por eles. Sabe que virão, mais dias menos dias, voando com os pés no chão."

Ops! Que é Que Há
1978
de Mariza Leão e
Sérgio Rezende.



Reportagem de Lilian Newlands



ATIVIDADES E ATRAÇÕES

ATIVIDADES E ATRAÇÕES

260

ACTIVITIES AND ATTRACTIONS

CORPO CRÍTICO

CONVIDA PLATAFORMA SARA Y ROSA

ESCRITAS EM TRÂNSITO: TRADUZIR, DESORDENAR E DANÇAR

MINISTRANTES: JULIANA GUSMAN E MARIA JOSÉ MERINO
DIAS: 2, 3, 4 E 5 DE NOVEMBRO
HORÁRIO: 10 ÀS 12H30
LOCAL: PALÁCIO DAS ARTES
CARGA HORÁRIA: 10H
10 VAGAS

APRESENTAÇÃO

A oficina propõe introduzir a crítica cinematográfica como uma prática de deslocamento: um exercício de trânsito entre mundos, territórios, linguagens e formas de produzir sentido. A partir das noções de tradução cultural, zona de contato e fronteira, investigaremos o olhar crítico como um lugar de encontro, tensão e negociação, atento às assimetrias de poder que atravessam as imagens e suas leituras. Ao longo de quatro dias, discutiremos como a crítica pode desordenar narrativas e categorias hegemônicas, deslocar lugares de enunciação e produzir outras formas de aproximação com o cinema. O percurso articula reflexão e prática, culminando em exercícios coletivos de escrita nos quais cada participante poderá experimentar estruturas, vozes e formas próprias para seu texto. Mais do que buscar uma leitura definitiva de obras fílmicas, a oficina propõe a escrita como gesto aberto, situado e desobediente: uma forma de produzir um pensamento vivo, vibrante e *mestizo* a partir do encontro e das encruzilhadas com o outro.

PROGRAMA DOS ENCONTROS

PRIMEIRO ENCONTRO - REPROGRAMAR FRONTEIRAS E DANÇAR DESORDENS

Em um mundo em franco colapso – guerras, genocídios em curso, desastres climáticos, adoecimentos mentais e físicos e o agravamento de precariedades várias –, seus pesados escombros impõem uma imobilidade apática e resignada. Na lida com uma ordem violenta e virulenta – não obstante, naturalizada –, nossas formas culturais mais contundentes devem fazer vibrar sensibilidades e catalisar movimentos de transformação e rebeldia. O que pode um cinema “radical”, como demanda Marie-José Mondzain, que dispara a energia criativa da imaginação e do desejo, abrindo “a porta dos possíveis”? O que pode um cinema que “desordena” narrativas históricas e linguagens hegemônicas, como sugere Françoise Vergès? O que podemos nós, espectadores e espectadoras interpelados, no corpo a corpo com suas imagens? E o que deve fazer a crítica, como gesto de deslocamento político e sensório, diante das fronteiras – geográficas, culturais, normativas, representativas – que não mais conseguem conter a força sísmica de experiências insurretas? Nossa aposta, a partir de Glória Anzaldúa, é em uma crítica de “consciência *mestiza*”, que, instigando a aproximação – nunca pacata – entre contextos políticos, sociais e estéticos distintos, mas que pulsam uma confluyente tenção de liberdade, nos faça dançar.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, Carol. Tremores radicais. In: ALMEIDA, Carol et. al. *Curadoria em cinema: do pensamento em ação*. Salvador: EDUFBA, 2025.

ANZALDÚA, Glória. *La conciencia de la mestiza: rumbo a una*

nova consciência. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque. *Pensamento feminista: conceitos fundamentais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Belo Horizonte: Autêntica, 2021.

DE LAURETIS, Teresa. Repensando o cinema feito por mulheres: estética e teoria feminista. In: ITALIANO, Carla; VEIGA, Roberta (org.). *Poéticas Femininas: entre olhares e teorias feministas do cinema*. São Paulo: Editora Dialética, 2026.

CARSON, Anne. *Eros: amargo e doce, um ensaio*. Coimbra: Edições 70, 2024.

GAINES, JANE. Political mimesis. In: GAINES, Jane; RENOV, M. *Collecting visible evidence*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999, p. 84-102.

HOOKS, bell. *Olhares negros: raça e representação*. São Paulo: Elefante, 2019.

LORDE, Audre. *Usos do erótico: o erótico como poder*. In: Irmã Outsider. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.

MONDZAIN, Marie-José. *Confiscação das palavras, das imagens e do tempo: por uma outra radicalidade*. Belo Horizonte: Relicário, 2022.

SEGUNDO ENCONTRO - TRADUZIR PARA ACOLHER A “DESORDEM ABSOLUTA”

Neste encontro, trabalharemos a crítica cinematográfica como um exercício criativo de reflexão cultural, capaz de transitar entre territórios, comunidades e sistemas de pensamento. Tomaremos a noção de *tradução cultural* como ponto de partida para pensar a crítica não apenas como uma metodologia vinculada à linguagem verbal, mas como uma estrutura de trabalho que nos permita situar o olhar como uma ponte sensível entre linguagens, corpos e territórios. O pensamento cinematográfico que atravessa a programação, a crítica e a curadoria implica reconhecer que uma obra audiovisual nasce dentro de um marco cultural específico, atravessado por códigos políticos, históricos,

territoriais e comunitários. Ao mesmo tempo, a obra se encontra com olhares provenientes de outros lugares, com experiências sensíveis e corporais distintas, que ativam outras possibilidades de leitura e nos permitem entrar em diálogo com a semiótica própria da obra.

Pensar a crítica a partir da tradução cultural implica, então, ampliar os códigos que a obra propõe sem perder de vista o lugar a partir do qual esses códigos foram construídos. Supõe aproximarmo-nos da origem de uma linguagem sem pretender esgotá-la ou domesticá-la a partir de nossas próprias categorias, e assumir a crítica como um espaço de escuta, deslocamento e negociação entre diferentes formas de produzir sentido, reconhecendo as assimetrias que emergem das estruturas de poder, tanto locais quanto globais, e como elas se posicionam na interseção dos olhares. Através da escrita crítica, podemos construir pontes entre códigos políticos e poéticos, entre experiências territoriais e sensibilidades diversas, fazendo do olhar um lugar de encontro – e também de tensão – entre mundos. A crítica se torna, assim, uma prática de tradução: uma forma de entrar em relação com aquilo que não nos é completamente familiar e de produzir, a partir dessa distância, novas possibilidades de pensamento.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

CABRERA, D. (2017). La traducción no pertenece: Los desafíos de pensar la tarea de traducir por fuera del centro / Translation does not belong: The challenges of thinking translation from outside the cen'tre. *Estudios de Teoría Literaria. Revista digital: artes, letras y humanidades*, 6 (12), 125-134.

DÍAZ BRINGAS, T. (2007, 21 de febrero). Traducción y curaduría: El malestar de la mediación. *Textos errantes*.

EL JEMLi, S., & JAI LAMIMI, I. (2025). Cinema translation and intercultural dialogue: A pathway to global understanding. *International Journal of Linguistics, Literature and Translation*, 8(9): 47-54.

HALL, S. (2003). Diásporas, ou a lógica da tradução cultural / Diasporas, or the logics of cultural translation. *Matrizes*, 1(1), 47-58.

LEHMKUHL, U., & SCHOWALTER, L. (Eds.). (2019). *Translating diversity: Concepts, practices, and politics*. Waxmann Verlag GmbH.

MERINO LEIVA, M. (2025). *Entrevista com Cíntia Gil*. Sara y Rosa: <https://www.sarayrosa.com/es/post/entrevista-con-C3%ADntia-gil>

MONTALVO-SENIOR, M. C. (2026). Translations and traps: Curatorial practice as a contact zone for Indigenous knowledge of the Earth. *Translation in Society*, 5(1), 113-150.

RICHTER, D. (2023). Curating: Politics of display, politics of site, politics of transfer and translation, politics of knowledge production: A fragmented and situated theory of curating. *ONCURATING.org*.

TERCEIRO ENCONTRO - ESTADOS DA CRÍTICA: RAIVA E LABOR

Se precisamos forjar gestos de tradução, acolhimento e cuidado com a desordem política instituída por imagens desobedientes e libertárias, como criar condições materiais para que essa tarefa crítica se torne possível, viável e duradoura? A invisibilidade e a violência contra sujeitos mais propensos ao desagravo normativo – mulheres, pessoas LGBTQIA+, negros e negras, indígenas e outras categorias que rasuram a universalidade masculina, branca cisheterocentrada do Norte Global – se perpetuam em diversas práticas da indústria cinematográfica. Como elevar o tremor que nos devolve, eticamente, à sensibilidade visual e háptica enquanto o caos de um sistema político, econômico e social dominante também nos abala e nos tira o chão? Como gingar com

a vulnerabilidade do ofício crítico, tão fundamental para pavimentar as estradas de terra de uma historiografia que ignora essas rotas escusas? Tal qual questionam as companheiras da revista *La Rabia*, como transformar a estagnação do pessimismo na energia incontida e propositiva da raiva para seguir escrevendo? Seguindo a provocação de Valentina Vignardi: que formas de organização podem nos devolver o fio?

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

LA RABIA CINE. Coletivo La Rabia: um texto que surge de uma correspondência que começou com uma troca de áudios pessimistas. *Sara y Rosa*, 2025.

LA RABIA CINE. (Apuntes) hacia una crítica feminista de cine. *La Rabia*, 2017.

ORDEN, M. Defender lo sensible, reivindicar la protesta. *La Rabia*, 2023.

VIGNARDI, Valentina. Ver-me vê-las (sendo vistas): mais apontamentos rumo a uma crítica feminista de cinema. *Sara y Rosa*, 2026.

QUARTO ENCONTRO - EXPERIMENTAÇÕES REBELDES

No último encontro, aprofundaremos a prática da escrita crítica, tomando como ponto de partida os conceitos, deslocamentos e perguntas trabalhados ao longo dos encontros anteriores. A partir da ideia de *apontamento crítico* – próximo da noção de notas como formas abertas, provisórias e em movimento –, pensaremos a escrita como um gesto que não pretende encerrar uma obra, mas aproximar-se dela, produzir fricções e abrir caminhos de pensamento. O apontamento pode ser também uma tomada de posição: um gesto que orienta o pensamento para uma ação concreta, política, estética ou ambas.

O encontro será organizado em grupos de trabalho prático, nos quais cada participante poderá desenvolver e compartilhar seu próprio

texto, experimentando diferentes formas de estrutura, ritmo, voz e construção argumentativa. Trabalharemos sobre a arquitetura criativa de cada texto, colocando em diálogo as escolhas de escrita com as questões políticas, estéticas e sensíveis que atravessam o filme e o olhar de quem escreve. Mais do que buscar uma forma definitiva para a crítica, a proposta é construir, coletivamente, ferramentas para que cada texto encontre sua própria forma de existência – uma escrita capaz de assumir suas aproximações, seus desvios e também suas incompletudes.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

VIGNARDI, Valentina. Ver-me vê-las (sendo vistas): mais apontamentos rumo a uma crítica feminista de cinema. *Sara y Rosa*, 2026.

SOBRE PLATAFORMA SARA Y ROSA

Sara y Rosa é uma plataforma de produção e circulação, em fluxo contínuo, de uma prática crítica e curatorial voltada para o cinema feito entre mulheres – cisgêneras, transgêneras e travestis – e pessoas não-binárias na América Latina, Caribe e países Ibéricos. Objetiva-se promover e estimular debates em torno dessa produção necessariamente heterogênea, raramente reflexionada pela crítica especializada tradicional. Apostando tanto num gesto (contra)historiográfico como em uma investida propositiva no cenário cinematográfico mais contemporâneo, em que as pautas de racialidade, sexualidade, territorialidade, corporeidade e classe se tornam mais complexas e prementes, a plataforma reúne os esforços de pesquisadoras, jornalistas, artistas, curadoras, professoras e realizadoras interessadas nesta investigação coletiva. Sem perder de vista conjunturas

locais, a plataforma Sara y Rosa dedica, ainda, uma editoria especial à cobertura de mostras e festivais realizados em Minas Gerais, uma das principais vitrines do cinema brasileiro contemporâneo. Além disso, realiza, em parceria com o Instituto Cervantes de Belo Horizonte e o Cine Humberto Mauro, o Cineclube Ibero-americano Permanente.

MINISTRANTES

Juliana Gusman é pesquisadora, professora, curadora, programadora e crítica de cinema. Atualmente, realiza residência pós-doutoral no PPGCom da UFMG. Doutora em Meios e Processos Audiovisuais pela ECA-USP, integra os grupos de pesquisa Poéticas Femininas, Políticas Feministas (UFMG) e Mídia e Narrativa (PUC Minas). Faz parte da equipe curatorial de mostras e festivais como FestCurtasBH e CineOP. Em 2025, assumiu a coordenação editorial do FestCurtasBH. É co-fundadora e coordenadora editorial da plataforma Sara y Rosa.

María José Merino é cineasta e pesquisadora audiovisual costarrriquenha. Mestre em Documentário de Criação pela Universitat Pompeu Fabra, em Barcelona, e graduada em Comunicação Audiovisual pela Universidade da Costa Rica. Seu trabalho se desenvolve no campo do cinema documental, com especial interesse pelas narrativas de criação, pelas práticas audiovisuais experimentais e pelas relações entre território, memória e comunidade. É co-fundadora e coordenadora editorial da plataforma Sara y Rosa.

CORPO CRÍTICO

INVITES PLATAFORMA SARA Y ROSA

WRITING IN TRANSIT: TRANSLATING, DISORDERING, AND DANCING

INSTRUCTORS: JULIANA GUSMAN AND MARIA JOSÉ MERINO
DATES: NOVEMBER 2ND, 3RD, 4TH AND 5TH
TIME:10:00 A.M. – 12:30 P.M.
VENUE: PALÁCIO DAS ARTES
DURATION: 10H
10 PARTICIPANTS

PRESENTATION

The workshop proposes introducing film criticism as a practice of displacement: an exercise in moving between worlds, territories, languages, and forms of producing meaning. Drawing on concepts such as cultural translation, contact zone, and border, we will investigate the critical gaze as a site of encounter, tension, and negotiation, attentive to the asymmetries of power that run through images and their readings. Over the course of four sessions, we will discuss how criticism can disrupt hegemonic narratives and categories, displace sites of enunciation, and produce alternative ways of approaching cinema. The program combines reflection and practice, culminating in collective writing exercises in which each participant will be able to experiment with textual structures, voices, and forms. Rather than seeking a definitive reading of film works, the workshop proposes writing as an open, situated, and disobedient gesture: a way of producing a living, vibrant, *mestizo* thought born from encounters and crossroads with the other.

PROGRAM

FIRST SESSION – REPROGRAMMING BORDERS, DANCING WITH DISORDERS

In a world in open collapse – wars, ongoing genocides, climate disasters, mental and physical illness, and the deepening of various forms of precarity –, its heavy rubble imposes an apathetic and resigned immobility. In dealing with a violent and virulent order – nonetheless normalized –, our most forceful cultural forms must set vibrating sensitivities and catalyze movements of transformation and rebellion. What can a “radical” cinema do, as Marie-José Mondzain calls for, when it unleashes the creative energy of imagination and desire, opening the “door of the possible”? What can a cinema that “disorders” historical narratives and hegemonic languages do, as Françoise Vergès suggests? What can we, the spectators who are interpellated, do in the face-to-face encounter with its images? And what should criticism do, as a gesture of political and sensory displacement, in the face of borders – geographical, cultural, normative, representational – that can no longer contain the seismic force of insurgent experiences? Our wager, following Glória Anzaldúa, is on a criticism of “*mestiza* consciousness” that, by fostering a – never peaceful – rapprochement between distinct political, social, and aesthetic contexts that nonetheless pulse with a converging desire for freedom, makes us dance.

BIBLIOGRAPHY

ALMEIDA, Carol. Tremores radicais. In: ALMEIDA, Carol et. al. *Curadoria em cinema: do pensamento em ação*. Salvador: EDUFBA, 2025.

ANZALDÚA, Glória. La conciencia de la mestiza: rumo a uma nova consciência. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque. *Pensamento*

feminista: conceitos fundamentais. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Belo Horizonte: Autêntica, 2021.

DE LAURETIS, Teresa. Repensando o cinema feito por mulheres: estética e teoria feminista. In: ITALIANO, Carla; VEIGA, Roberta (org.). *Poéticas Femininas: entre olhares e teorias feministas do cinema*. São Paulo: Editora Dialética, 2026.

CARSON, Anne. *Eros: amargo e doce, um ensaio*. Coimbra: Edições 70, 2024.

GAINES, JANE. Political mimesis. In: GAINES, Jane; RENOV, M. *Collecting visible evidence*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999, p. 84-102.

HOOKS, bell. *Olhares negros: raça e representação*. São Paulo: Elefante, 2019.

LORDE, Audre. *Usos do erótico: o erótico como poder*. In: *Irmã Outsider*. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.

MONDZAIN, Marie-José. *Confiscação das palavras, das imagens e do tempo: por uma outra radicalidade*. Belo Horizonte: Relicário, 2022.

SECOND SESSION – TRANSLATING TO WELCOME “ABSOLUTE DISORDER”

In this session, we will approach film criticism as a creative exercise in cultural reflection, capable of traversing territories, communities, and systems of thought. We will take the notion of *cultural translation* as a starting point for thinking of criticism not merely as a methodology tied to verbal language, but as a working framework that allows us to situate our gaze as a sensitive bridge between languages, bodies, and territories. The cinematic thinking that runs through programming, criticism, and curatorial practice entails recognizing that an audiovisual work emerges within a specific cultural context, traversed by political, historical, territorial, and communal codes. At the same time, this work encounters gazes

coming from elsewhere, with distinct sensory and bodily experiences that activate different possibilities of reading and allow us to enter into dialogue with the work’s own semiotics.

To think of criticism through the lens of cultural translation means expanding the codes proposed by the work without losing sight of the place in which those codes were constructed. It entails approaching the origin of a language without attempting to exhaust or domesticate it through our own categories, and understanding criticism as a space of listening, displacement, and negotiation between different ways of producing meaning, while recognizing the asymmetries that emerge from structures of power – both local and global – and the ways they position themselves at the intersection of gazes. Through critical writing, we can build bridges between political and poetic codes, between territorial experiences and diverse sensibilities, making the gaze a site of encounter – and also of tension – between worlds. Criticism thus becomes a practice of translation: a way of entering into relation with what is not entirely familiar to us and, from that distance, producing new possibilities of thought.

BIBLIOGRAPHY

CABRERA, D. (2017). La traducción no pertenece: Los desafíos de pensar la tarea de traducir por fuera del centro / Translation does not belong: The challenges of thinking translation from outside the centre. *Estudios de Teoría Literaria. Revista digital: artes, letras y humanidades*, 6 (12), 125-134.

DÍAZ BRINGAS, T. (2007, 21 de febrero). Traducción y curaduría: El malestar de la mediación. *Textos errantes*.

EL JEMLi, S., & JAI LAMIMI, I. (2025). Cinema translation and intercultural dialogue: A pathway to global understanding. *International Journal of Linguistics*,

Literature and Translation, 8(9): 47-54.

HALL, S. (2003). Diásporas, ou a lógica da tradução cultural / Diasporas, or the logics of cultural translation. *Matrizes*, 1(1), 47-58.

LEHMKUHL, U., & SCHOWALTER, L. (Eds.). (2019). *Translating diversity: Concepts, practices, and politics*. Waxmann Verlag GmbH.

MERINO LEIVA, M. (2025). *Entrevista com Cíntia Gil*. Sara y Rosa: <https://www.sarayrosa.com/es/post/entrevista-con-c%C3%ADntia-gil>

MONTALVO-SENIOR, M. C. (2026). Translations and traps: Curatorial practice as a contact zone for Indigenous knowledge of the Earth. *Translation in Society*, 5(1), 113-150.

RICHTER, D. (2023). Curating: Politics of display, politics of site, politics of transfer and translation, politics of knowledge production: A fragmented and situated theory of curating. *ONCURATING.org*.

THIRD SESSION – STATES OF CRITICISM: RAGE AND LABOR

If we need to forge gestures of translation, hospitality, and care in the face of political disorder instituted by disobedient and emancipatory images, how can we create the material conditions for this critical task to become possible, viable, and enduring? Invisibility and violence directed against subjects more prone to normative disavowal – women, LGBTQIA+ people, Black people, Indigenous people, and other categories that efface the masculine, white, cisheterocentric universality of the Global North – are perpetuated through various practices within the film industry. How do we amplify the tremor that ethically brings us back to visual and haptic sensibility while the chaos of a dominant political, economic, and social system also shakes us and pulls the ground from beneath our feet? How do we sway with the vulnerability of critical practice,

so fundamental to paving the dirt roads of a historiography that ignores these obscure routes? As our colleagues at *La Rabia* magazine ask: how do we transform the stagnation of pessimism into the uncontained and generative energy of rage to keep on writing? Following Valentina Vignardi's provocation: what forms of organization can help us find the thread again?

BIBLIOGRAPHY

LA RABIA CINE. Coletivo La Rabia: um texto que surge de uma correspondência que começou com uma troca de áudios pessimistas. *Sara y Rosa*, 2025.

LA RABIA CINE. (Apuntes) hacia una crítica feminista de cine. *La Rabia*, 2017.

ORDEN, M. Defender lo sensible, reivindicar la protesta. *La Rabia*, 2023.

VIGNARDI, Valentina. Ver-me vê-las (sendo vistas): mais apontamentos rumo a uma crítica feminista de cinema. *Sara y Rosa*, 2026.

FOURTH SESSION – REBEL EXPERIMENTATIONS

In the final session, we will deepen our practice of critical writing, taking as our starting point the concepts, displacements, and questions explored throughout the previous encounters. Drawing on the idea of *critical note* – akin to the notion of notes as open-ended, provisional, and moving forms –, we will think of writing as a gesture that does not seek to exhaust a work, but rather to approach it, generate frictions, and open paths of thought. The *critical note* can also be a stance: a gesture that directs thought toward a concrete action, whether political, aesthetic, or both.

The session will be organized into practical working groups, in which each participant will be able to develop and share their own

text, experimenting with different approaches to structure, rhythm, voice, and modes of argumentation. We will focus on the creative architecture of each text, bringing its writing choices into dialogue with the political, aesthetic, and sensory questions that run through the film and the writer's gaze. Rather than seeking a definitive form for criticism, the aim is to collectively build tools that allow each text to find its own form of existence – a form of writing capable of embracing its approaches, deviations, and incompletions as well.

BIBLIOGRAPHY

VIGNARDI, Valentina. Ver-me vê-las (sendo vistas): mais apontamentos rumo a uma crítica feminista de cinema. *Sara y Rosa*, 2026.

ABOUT SARA Y ROSA PLATFORM

Sara y Rosa is a platform dedicated to the production and circulation of critical and curatorial practices focused on cinema made by women – cisgender, transgender, and travesti – and non-binary people across Latin America, the Caribbean, and the Iberian countries. It aims to promote and foster debate around this inherently heterogeneous body of work, which is rarely addressed by traditional film criticism. Combining a (counter)historiographical approach with a proactive intervention in the contemporary film landscape – where questions of race, sexuality, territoriality, embodiment, and class have become increasingly complex and urgent –, the platform brings together the efforts of researchers, journalists, artists, curators, educators, and filmmakers interested in this collective inquiry. Without losing sight

of local contexts, the Sara y Rosa platform also devotes a section to covering screenings and festivals held in Minas Gerais, one of the main showcases for contemporary Brazilian cinema. In addition, it organizes the Permanent Ibero-American Film Club in partnership with the Instituto Cervantes of Belo Horizonte and Cine Humberto Mauro.

INSTRUCTORS

Juliana Gusman is a researcher, professor, curator, programmer and film critic. She is currently a postdoctoral researcher in the Graduate Program in Social Communication (PPGCom) at Federal University of Minas Gerais. She holds a PhD in Audiovisual Media em Processes from the University of São Paulo and is a member of the research groups *Poéticas Femininas*, *Políticas Feministas* (UFMG) and *Mídia e Narrativa* (PUC Minas). She is part of the curatorial teams of film festivals such as FestCurtasBH and CineOP. In 2025, she became the editorial coordinator of FestCurtasBH. She is co-founder and editorial coordinator of the Sara y Rosa platform.

María José Merino is a Costa Rican filmmaker and audiovisual researcher. She holds a Master's degree in Creative Documentary from Universitat Pompeu Fabra, in Barcelona, and a Bachelor's degree in Audiovisual Communication from the University of Costa Rica. Her work focuses on documentary filmmaking, with a particular interest in narratives of creation, experimental audiovisual practices, and the relationships between territory, memory, and community. She is a co-founder and editorial coordinator of the Sara y Rosa platform.

DEBATE: FORJANDO AUTONOMIA - A CORCINA E O ESTADO DAS COISAS	DEBATE: FORGING AUTONOMY - CORCINA AND THE STATE OF THINGS
Debate sobre a Mostra Especial CORCINA, com a participação de Lucas Parente, Lila Foster, Lúcio Aguiar, Maria Luiza D'Aboim e Sérgio Péo.	Debate on the CORCINA Special Showcase, featuring Lucas Parente, Lila Foster, Lúcio Aguiar, Maria Luiza D'Aboim and Sérgio Péo.
DATA: 05/11/2026 HORÁRIO: 21H LOCAL: CINE HUMBERTO MAURO - PALÁCIO DAS ARTES	DATE: NOVEMBER 5, 2026 TIME: 9:00 PM VENUE: CINE HUMBERTO MAURO - PALÁCIO DAS ARTES

<p>MASTERCLASS: DESENHO DE AUDIÊNCIA E DISTRIBUIÇÃO DE CURTAS-METRAGENS</p> <p>PARADISO MULTIPLICA</p>	<p>MASTERCLASS: AUDIENCE DESIGN AND SHORT FILM DISTRIBUTION</p> <p>PARADISO MULTIPLICA</p>
<p>MINISTRANTE: MARINA TARABAY DATA: 06/11/2026 HORÁRIO: 10H30 LOCAL: CINE HUMBERTO MAURO - PALÁCIO DAS ARTES CARGA HORÁRIA: 2H</p>	<p>INSTRUCTOR: MARINA TARABAY DATE: NOVEMBER 6TH, 2026 TIME: 10:30 AM VENUE: CINE HUMBERTO MAURO - PALÁCIO DAS ARTES DURATION: 2 HOURS</p>
<p>APRESENTAÇÃO</p> <p>A oficina aborda a distribuição de curtas-metragens a partir de uma perspectiva expandida e integrativa do ecossistema audiovisual. O encontro dedica-se a identificar desafios e mapear oportunidades de circulação, contemplando desde projetos em desenvolvimento ou pré-produção até obras já finalizadas. Combinando exposições teóricas, análises de casos e atividades colaborativas, a oficina constrói ferramentas estratégicas que resultam em um legado prático para a circulação das obras e a trajetória das pessoas participantes.</p>	<p>INTRODUCTION</p> <p>This workshop addresses short film distribution from an expanded, integrative perspective of the audiovisual ecosystem. The session focuses on identifying challenges and mapping circulation opportunities, covering everything from projects in development or pre-production to completed works. By combining theoretical presentations, case studies, and collaborative activities, the workshop develops strategic tools that create a practical legacy for the circulation of the films and the professional trajectories of the participants.</p>
<p>MINISTRANTE</p> <p>Marina Tarabay é distribuidora, comunicadora e pesquisadora. Mestre pela Facom/UFBA com pesquisa sobre recepção audiovisual dos públicos das plataformas de streaming. Fundou a Fistaile, empresa de distribuição e desenho de audiência. Participou de espaços como Marché du Film, European Film Market, San Sebastian Film Festival, Torino Film Lab, Locarno Industry e FICUNAM. É associada à ANDAI (Associação Nacional de Distribuidoras).</p>	<p>INSTRUCTOR</p> <p>Marina Tarabay is a distributor, communicator, and researcher. She holds a master's degree from FACOM/UFBA, with research focused on audiovisual reception among streaming platform audiences. She founded Fistaile, a distribution and audience design company. She has participated in industry events such as the Marché du Film, European Film Market, San Sebastian Film Festival, Torino Film Lab, Locarno Industry, and FICUNAM. She is a member of ANDAI (National Association of Distributors).</p>
<p>SOBRE O PROJETO PARADISO</p> <p>O Projeto Paradiso é uma filantropia que investe em formação profissional e geração de conhecimento no setor audiovisual, com programas de bolsas, mentorias, cursos e estudos. Focada na internacionalização, a iniciativa atua por meio de parcerias com instituições de referência no Brasil e no mundo, criando oportunidades para profissionais em diferentes fases da carreira.</p>	<p>ABOUT PROJETO PARADISO</p> <p>Projeto Paradiso is a philanthropic initiative that invests in professional training and knowledge generation within the audiovisual sector through scholarship programs, mentorships, courses, and studies. Focused on internationalization, the initiative operates through partnerships with leading institutions in Brazil and around the world, creating opportunities for professionals at various stages of their careers.</p>

SHOWS E ATRAÇÕES	SHOWS AND ATTRACTIONS
DJ SET COM DJ RULIO	DJ SET BY DJ RULIO
<p>DIA 30 DE OUTUBRO - 21H30 LOCAL: JARDIM INTERNO DO PALÁCIO DAS ARTES</p> <p>Rulio é um DJ que transita entre ritmos brasileiros e latinos, misturando com tendências das pistas do mundo todo. Focado em trazer misturas surpreendentes, vai do funk carioca a sons árabes e paquistaneses em poucas viradas, transitando entre House, Jersey Club, Rasteirinha e Techno.</p>	<p>OCTOBER 30TH - 9:30 PM VENUE: PALÁCIO DAS ARTES INNER GARDEN</p> <p>Rulio is a DJ who moves between Brazilian and Latin rhythms, blending them with trends from dance floors around the world. Focused on delivering surprising mixes, he shifts from carioca funk to Arabic and Pakistani sounds in just a few transitions, moving fluidly between House, Jersey Club, Rasteirinha, and Techno.</p>
	

ORQUESTRA MINEIRA DE BREGA

DIA 30 DE OUTUBRO - 22H30
LOCAL: JARDIM INTERNO DO PALÁCIO DAS ARTES

Formada em 2009 na lendária festa “Eu Não Presto Mas Eu Te Amo”, na Obra, em BH, a Orquestra Mineira de Brega defende até hoje, com carne e unha, alma gêmea, bate coração, os versos mais ardentes da música pop! O show da banda é uma viagem de Las Vegas a Belém do Pará, entre o Chacrinha e o Domingo Legal. No repertório, hinos de karaokês se entrelaçam com trilhas de novelas que brilhavam no Good Times da BH FM. Centenas de casos de amor... A formação da OMB mistura artistas atuantes na cena da capital mineira, dando ao show uma pegada original e irresistível, que conquista de matinês a inferninhos. Não é à toa que a Orquestra tem no currículo apresentações em resort de elite no litoral baiano, casa de tolerância no centro de BH, encontros de terceira idade, carnavais, virada cultural, aniversários, bodas de ouro e muito mais!

A ESCALAÇÃO:
BELLA LA PIERRE: VOZ
THIAGO CORRÊA: VOZ, GUITARRA, TECLADO E PERCUSSÃO
GERALDO PAIM: VOZ E TECLADOS
VINIKOV DE MORAIS: BAIXO
JUNIM RIBEIRO: GUITARRA
PEDRO FONTENELLE: BATERIA

Agora aguenta coração! Tem Sidney Magal e Gaby Amarantos, tem Só pra Contrariar e Bonnie Tyler, Rouge e Joelma, Odair e Reginaldo, Kaoma e Rosanna, Dirty Dancing e Barriga de Aluguel. Debochando, derretendo e dramatizando, o show da Orquestra Mineira de Brega acessa o HD afetivo de qualquer um que não quer viver fingindo e não pode enganar seu coração!

**Apresentação com intérprete de Libras.*

ORQUESTRA MINEIRA DE BREGA

OCTOBER 30TH - 10:30 PM
VENUE: PALÁCIO DAS ARTES - INNER GARDEN

Formed in 2009 at the legendary “Eu Não Presto Mas Eu Te Amo” party at the Obra club in Belo Horizonte, the Orquestra Mineira de Brega (OMB) passionately champions the most burning lyrics in pop music – songs of undying devotion, heart-pounding romance, and soulmates! The band’s show is a journey stretching from Las Vegas to Belém do Pará, bridging the worlds of iconic TV hosts like Chacrinha and the variety show *Domingo Legal*. Their repertoire weaves together karaoke anthems and soap opera theme songs that once dominated the “Good Times” slot on BH FM radio. A multitude of love stories... The OMB lineup blends artists active in the capital’s music scene, giving the show an original, irresistible vibe that wins over audiences ranging from afternoon matinees to gritty dive bars. It is no wonder the Orchestra’s resume includes performances at an upscale resort on the Bahian coast, a downtown BH brothel, senior citizen gatherings, Carnival celebrations, cultural festivals, birthdays, golden wedding anniversaries, and much more!

LINEUP:
BELLA LA PIERRE: VOCALS
THIAGO CORRÊA: VOCALS, GUITAR, KEYBOARD, AND PERCUSSION
GERALDO PAIM: VOCALS AND KEYBOARDS
VINIKOV DE MORAIS: BASS
JUNIM RIBEIRO: GUITAR
PEDRO FONTENELLE: DRUMS

Brace yourselves! The lineup features Sidney Magal and Gaby Amarantos, Só pra Contrariar and Bonnie Tyler, Rouge and Joelma, Odair and Reginaldo, Kaoma and Rosanna, Dirty Dancing and Barriga de Aluguel. With a mix of campy humor, heartfelt emotion, and high drama, the Orquestra Mineira de Brega show taps into the emotional memory of anyone who refuses to live a lie and can’t fool their own heart!

**Performance includes a Brazilian Sign Language (Libras) interpreter.*

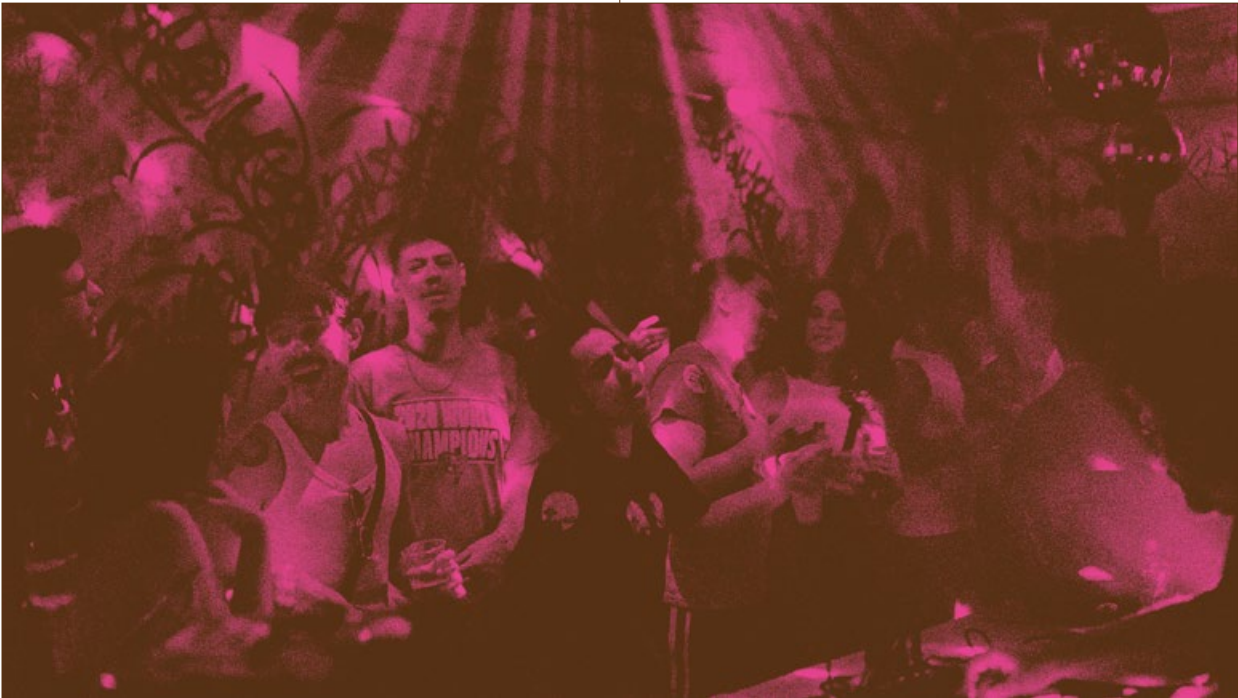


FESTA DE CELEBRAÇÃO DO
28º FESTCURTASBH

DIA 7 DE NOVEMBRO - 22H
LOCAL: GRUTA! (R. PITANGUI, 3613C - HORTO, BELO HORIZONTE).

28TH CELEBRATION PARTY
FESTCURTASBH

NOVEMBER 7TH - 10:00 PM
VENUE: GRUTA! (RUA PITANGUI, 3613C - HORTO, BELO HORIZONTE).

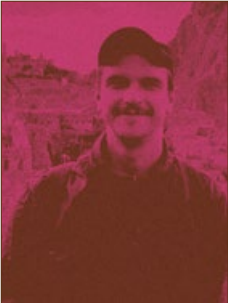


CURADORIA, COMISSÃO DE SELEÇÃO, JÚRI E EQUIPE

CURADORIA, COMISSÃO DE SELEÇÃO, JÚRI E EQUIPE

274

CURATORSHIP, SELECTION COMMITTEE, JURY AND TEAM

EQUIPE TEAM			
	VITOR MIRANDA		BRUNO HILÁRIO
	COORDENADOR-GERAL		COORDENADOR EXECUTIVO
<p>GERENTE E PROGRAMADOR DO CINE HUMBERTO MAURO DESDE SETEMBRO DE 2022. ATUA COMO PRODUTOR, CURADOR, TÉCNICO EM CÓPIAS E PROGRAMADOR DE MOSTRAS DE CINEMA DESDE 2014. COORDENAÇÃO DE PROGRAMAÇÃO E CURADORIA DA PLATAFORMA CINEHUMBERTOMAUROMAIS. COORDENADOR GERAL DO 24º, 25º E 26º FESTCURTASBH. ORGANIZADOR DO CATÁLOGO <i>A ROTINA TEM SEU ENCANTO: 120 ANOS DE OZU</i>. MEMBRO DA COMISSÃO ESTADUAL DE FOMENTO E INCENTIVO À CULTURA DE MINAS GERAIS. PARTICIPAÇÃO DE JÚRI NOS FESTIVAIS CINE LAPINHÔ E MACACOS CINE FEST.</p>		<p>MESTRE EM COMUNICAÇÃO SOCIAL PELA UFMG, COM PESQUISA DEDICADA AO CINEMA DE AUTORIA LGBTQ+. É PRODUTOR EXECUTIVO, ATOR, ROTEIRISTA, DIRETOR E CURADOR DE CINEMA. ESPECIALISTA EM GESTÃO PÚBLICA, FOI RESPONSÁVEL PELA GESTÃO E PROGRAMAÇÃO DO CINE HUMBERTO MAURO (2009-2017), TENDO SIDO GERENTE DE CINEMA (2017-2022) E DIRETOR CULTURAL (2022-2024) DA FUNDAÇÃO CLÓVIS SALGADO. INTEGRA HÁ 17 ANOS A EQUIPE DO FESTCURTASBH.</p>	
<p>VITOR MIRANDA - COORDINATOR</p> <p>MANAGER AND PROGRAMMER AT CINE HUMBERTO MAURO SINCE SEPTEMBER 2022. HAS WORKED AS A PRODUCER, CURATOR, FILM PRINT TECHNICIAN, AND PROGRAMMER SINCE 2014. COORDINATES PROGRAMMING AND CURATORIAL ACTIVITIES FOR THE CINEHUMBERTOMAUROMAIS PLATFORM. GENERAL COORDINATOR OF THE 24TH, 25TH, AND 26TH EDITIONS OF FESTCURTASBH. ORGANIZER OF THE FILM CATALOGUE <i>A ROTINA TEM SEU ENCANTO: 120 ANOS DE OZU</i>. MEMBER OF THE STATE COMMISSION FOR CULTURAL PROMOTION AND INCENTIVES OF MINAS GERAIS. HAS SERVED AS A JURY MEMBER AT CINE LAPINHÔ AND MACACOS CINE FEST FESTIVALS.</p>		<p>BRUNO HILÁRIO - HEAD OF ORGANIZATION</p> <p>HOLDS A MASTER'S DEGREE IN SOCIAL COMMUNICATION FROM UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS (UFMG), WITH RESEARCH DEDICATED TO LGBTQ+ AUTEUR CINEMA. HE IS AN EXECUTIVE PRODUCER, ACTOR, SCREENWRITER, DIRECTOR, AND FILM CURATOR. A SPECIALIST IN PUBLIC ADMINISTRATION, HE WAS RESPONSIBLE FOR THE MANAGEMENT AND PROGRAMMING OF CINE HUMBERTO MAURO (2009-2017), SERVING AS CINEMA MANAGER (2017-2022) AND CULTURAL DIRECTOR (2022-2024) AT FUNDAÇÃO CLÓVIS SALGADO. HE HAS BEEN PART OF THE FESTCURTASBH TEAM FOR 17 YEARS.</p>	
	ANA SIQUEIRA		JULIANA GUSMAN
	COORDENADORA DE PROGRAMAÇÃO E CURADORIA		EDITORA DE LIVRO
<p>ATUA EM CURADORIA, PESQUISA E TRADUÇÃO. É PROGRAMADORA E COORDENADORA DE CURADORIA DO FESTCURTASBH - FESTIVAL INTERNACIONAL DE CURTAS DE BELO HORIZONTE (2013/2014 E DESDE 2017) E MEMBRO, DESDE 2022, DA EQUIPE DE SELEÇÃO DE CURTAS DO IDFA - FESTIVAL INTERNACIONAL DE DOCUMENTÁRIO DE AMSTERDÃ. DOUTORANDA PELA UFMG, FOI PROGRAMADORA DO CINE HUMBERTO MAURO (2008/2009), CURADORA DO FESTIVAL SACI (2011 A 2017) E ATUOU NA COMISSÃO DE SELEÇÃO DE FESTIVAIS E MOSTRAS DE CINEMA, COMO FORUMDOC.BH E MOSTRA DE CINEMA DE TIRADENTES.</p>		<p>PESQUISADORA, PROFESSORA, CURADORA, PROGRAMADORA E CRÍTICA DE CINEMA. ATUALMENTE, REALIZA RESIDÊNCIA PÓS-DOUTORAL NO PPGCOM DA UFMG. DOUTORA EM MEIOS E PROCESSOS AUDIOVISUAIS PELA ECA-USP, INTEGRA OS GRUPOS DE PESQUISA POÉTICAS FEMININAS, POLÍTICAS FEMINISTAS (UFMG) E MÍDIA E NARRATIVA (PUC MINAS). FAZ PARTE DA EQUIPE CURATORIAL DE MOSTRAS E FESTIVAIS COMO FESTCURTASBH E CINEOP. EM 2025, ASSUMIU A COORDENAÇÃO EDITORIAL DO FESTCURTASBH. É COORDENADORA EDITORIAL DA PLATAFORMA SARA Y ROSA.</p>	
<p>ANA SIQUEIRA - PROGRAMMING HEAD AND CURATOR</p> <p>WORKS IN FILM PROGRAMMING, RESEARCH, AND TRANSLATION. SHE IS A FILM PROGRAMMER AND CURATORIAL COORDINATOR AT FESTCURTASBH (2013-2014 AND SINCE 2017) AND HAS BEEN A MEMBER OF THE SHORT FILM SELECTION TEAM AT IDFA - INTERNATIONAL DOCUMENTARY FILM FESTIVAL AMSTERDAM SINCE 2022. SHE IS A PHD CANDIDATE AT UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS. SHE WAS A PROGRAMMER AT CINE HUMBERTO MAURO (2008-2009) AND CURATOR OF FESTIVAL SACI (2011-2017), AND HAS SERVED ON SELECTION COMMITTEES OF FILM FESTIVALS AND SHOWCASES, INCLUDING FORUMDOC.BH AND THE MOSTRA DE CINEMA DE TIRADENTES.</p>		<p>JULIANA GUSMAN - EDITORIAL PRODUCTION</p> <p>RESEARCHER, PROFESSOR, CURATOR, PROGRAMMER AND FILM CRITIC. SHE IS CURRENTLY A POSTDOCTORAL RESEARCHER IN THE GRADUATE PROGRAM IN SOCIAL COMMUNICATION (PPGCOM) AT UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS. SHE HOLDS A PHD IN AUDIOVISUAL MEDIA AND PROCESSES FROM UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO AND IS A MEMBER OF THE RESEARCH GROUPS <i>POÉTICAS FEMININAS</i>, <i>POLÍTICAS FEMINISTAS</i> (UFMG) AND <i>MÍDIA E NARRATIVA</i> (PUC MINAS). SHE IS PART OF THE CURATORIAL TEAMS OF FILM FESTIVALS SUCH AS FESTCURTASBH AND CINEOP. IN 2025, SHE BECAME THE EDITORIAL COORDINATOR OF FESTCURTASBH. SHE IS ALSO EDITORIAL COORDINATOR OF THE SARA Y ROSA PLATFORM.</p>	

EQUIPE TEAM			
	MARINA LAMAS		GUILHERME JARDIM
	PRODUTORA DE PROGRAMAÇÃO E CÓPIAS		ASSISTENTE DE PROGRAMAÇÃO, CÓPIAS E EDITORIAL
	INTERESSA-SE PELAS IMAGENS E SUAS POSSIBILIDADES, COM FORMAÇÃO EM CINEMA E ESTUDOS EM IMAGEM E SOM PELO INSTITUTO POLITÉCNICO DE LEIRIA. ATUA COMO PRODUTORA DE PROGRAMAÇÃO DO FESTCURTASBH DESDE 2023 E REALIZA COLABORAÇÕES COMO CRÍTICA (CINECLUBE COMUM, ZAGAIA EM REVISTA E REVISTA RUA/UFSCAR) E CURADORA (CINE POJICHÁ E MACACOS CINE FEST).		DIRETOR, ROTEIRISTA, MONTADOR, EDUCADOR E PRODUTOR AUDIOVISUAL, ORIUNDO DO VALE DO MUCURI (MG). GRADUADO EM CINEMA E AUDIOVISUAL PELO CENTRO UNIVERSITÁRIO UNA. É SÓCIO-FUNDADOR DA PRODUTORA ALMANAQUE E ASSOCIADO DA APAN.
<p>MARINA LAMAS - PROGRAMMING AND PRINT TRAFFIC PRODUCER</p> <p>INTERESTED IN IMAGES AND THEIR POSSIBILITIES, SHE HAS A BACKGROUND IN FILM AND STUDIED IMAGE AND SOUND AT INSTITUTO POLITÉCNICO DE LEIRIA. SHE HAS WORKED AS A PROGRAMMING PRODUCER AT FESTCURTASBH SINCE 2023 AND HAS COLLABORATED AS A CRITIC (CINECLUBE COMUM, ZAGAIA, AND REVISTA RUA/UFSCAR) AND CURATOR (CINE POJICHÁ AND MACACOS CINE FEST).</p>		<p>GUILHERME JARDIM - PROGRAMMING, PRINT TRAFFIC AND EDITORIAL ASSISTANT DIRECTOR, SCREENWRITER, EDITOR, EDUCATOR, AND AUDIOVISUAL PRODUCER, FROM THE MUCURI VALLEY (MG). HE HOLD A BACHELOR'S DEGREE IN CINEMA AND AUDIOVISUAL STUDIES FROM THE UNA UNIVERSITY CENTER. HE IS A FOUNDING PARTNER OF THE ALMANAQUE PRODUCTION COMPANY AND A MEMBER OF APAN.</p>	
	LAYLA BRAZ		LUÍZA REIS
	PRODUTORA		PRODUTORA DE CONVIDADOS
	GRADUADA EM CINEMA E AUDIOVISUAL PELO CENTRO UNIVERSITÁRIO UNA. ATUA COMO PRODUTORA, PRODUTORA EXECUTIVA E CURADORA EM MOSTRAS E FESTIVAIS DE CINEMA. É DIRETORA ARTÍSTICA DA SEMANA DE CINEMA NEGRO. FOI A RESPONSÁVEL PELA DIREÇÃO ARTÍSTICA DA MOSTRA "INTÉRPRETE DO BRASIL: UMA HOMENAGEM A GRANDE OTELO". PRODUTORA DAS RETROSPECTIVAS DOS DIRETORES MED HONDO E OUSMANE SEMBÊNE. EM SEUS TRABALHOS FOMENTA A CONSTRUÇÃO DE UM OLHAR CONTRA-HEGEMÔNICO, COM ATENÇÃO ESPECIAL À PRODUÇÃO CINEMATOGRAFICA DE PESSOAS NEGRAS.		PRODUTORA ARTÍSTICA E EXECUTIVA, COM CINCO ANOS DE ATUAÇÃO NO CAMPO DA CULTURA E DO ENTRETENIMENTO. ATUA NA PRODUÇÃO E DESENVOLVIMENTO DE PROJETOS ARTÍSTICOS, ARTICULANDO EQUIPES, ARTISTAS, FORNECEDORES E TERRITÓRIOS. ATUALMENTE, INTEGRA O INSTITUTO LUMIAR, ATUANDO NA EQUIPE DE PRODUÇÃO E MOBILIZAÇÃO TERRITORIAL DO PROJETO MUSEUS DA PAMPULHA.
<p>LAYLA BRAZ - PRODUCER</p> <p>HOLDS A DEGREE IN FILM AND AUDIOVISUAL STUDIES FROM CENTRO UNIVERSITÁRIO UNA. SHE WORKS AS A PRODUCER, EXECUTIVE PRODUCER, AND CURATOR FOR FILM SHOWCASES AND FESTIVALS. SHE IS THE ARTISTIC DIRECTOR OF SEMANA DE CINEMA NEGRO, AND SHE WAS RESPONSIBLE FOR THE ARTISTIC DIRECTION OF THE SHOWCASE INTÉRPRETE DO BRASIL: UMA HOMENAGEM A GRANDE OTELO. SHE PRODUCED RETROSPECTIVES DEDICATED TO DIRECTORS MED HONDO AND OUSMANE SEMBÊNE. THROUGH HER WORK, SHE FOSTERS THE DEVELOPMENT OF A COUNTER-HEGEMONIC PERSPECTIVE, WITH PARTICULAR ATTENTION TO THE CINEMATIC PRODUCTION OF BLACK FILMMAKERS.</p>		<p>LUÍZA REIS - GUEST OFFICE PRODUCER</p> <p>ARTISTIC AND EXECUTIVE PRODUCER WITH FIVE YEARS OF EXPERIENCE IN THE CULTURAL AND ENTERTAINMENT SECTORS. SHE WORKS IN THE PRODUCTION AND DEVELOPMENT OF ARTISTIC PROJECTS, COORDINATING TEAMS, ARTISTS, SUPPLIERS, AND LOCAL COMMUNITIES. SHE IS CURRENTLY PART OF THE INSTITUTO LUMIAR, WORKING ON THE PRODUCTION AND TERRITORIAL ENGAGEMENT TEAM FOR THE MUSEUS DA PAMPULHA PROJECT.</p>	

EQUIPE TEAM			
	ISABELLA SAIBERT		
	EDITORA DE LISTA (COMUNICAÇÃO)		
	ATRIZ, PRODUTORA, EQUIPE DE COMUNICAÇÃO E ILUMINADORA, INTEGRA A COMPANHIA DE TEATRO DE BELO HORIZONTE DESDE 2010 E O GRUPO ÀS AVESSAS. GRADUANDA EM LICENCIATURA EM TEATRO PELA UFMG. ATUOU EM ESPETÁCULOS COMO “CAPITÃO FRACASSO”, “68”, “NO REINO DE CALAMAÇO”, “RUA DO POVO DA RUA” E “MISTÉRIOS GOZOSOS EM BURLETA ESPIVITADA”. PARTICIPOU DE FESTIVAIS NACIONAIS E INTERNACIONAIS E DE PROJETOS APROVADOS PELAS LEIS ALDIR BLANC, PAULO GUSTAVO E PNAB. ATUA TAMBÉM EM PRODUÇÃO EXECUTIVA, LOGÍSTICA E COMUNICAÇÃO.		
ISABELLA SAIBERT - LIST EDITOR (COMMUNICATIONS)			
ACTRESS, PRODUCER, COMMUNICATIONS TEAM MEMBER, AND LIGHTING TECHNICIAN, SHE HAS BEEN A MEMBER OF COMPANHIA DE TEATRO DE BELO HORIZONTE SINCE 2010, AS WELL AS OF GRUPO ÀS AVESSAS. SHE IS CURRENTLY PURSUING A DEGREE IN THEATRE AT UFMG. SHE HAS PERFORMED IN PRODUCTIONS SUCH AS <i>CAPITÃO FRACASSO</i> , <i>68</i> , <i>NO REINO DE CALAMAÇO</i> , <i>RUA DO POVO DA RUA</i> , AND <i>MISTÉRIOS GOZOSOS EM BURLETA ESPIVITADA</i> . SHE HAS PARTICIPATED IN NATIONAL AND INTERNATIONAL FESTIVALS AND IN PROJECTS APPROVED UNDER THE ALDIR BLANC, PAULO GUSTAVO, AND PNAB CULTURAL FUNDING LAWS. SHE ALSO WORKS IN EXECUTIVE PRODUCTION, LOGISTICS, AND COMMUNICATION.			
	ARUAN MATTOS		
	IDENTIDADE VISUAL E DESIGN GRÁFICO		
	DESIGNER GRÁFICO E ARTISTA VISUAL. SÓCIO-FUNDADOR DA UAUÁ ESTÚDIO. ATUA COMO DESIGNER E DIRETOR DE ARTE EM PROJETOS DA MÍDIA NINJA E DE SUAS DIVERSAS FRENTES. COMO ARTISTA, PARTICIPOU DE EXPOSIÇÕES NO BRASIL E NO EXTERIOR, E SUA OBRA INTEGRA O ACERVO DA FUNDAÇÃO CLÓVIS SALGADO – PALÁCIO DAS ARTES.		
ARUAN MATTOS - VISUAL IDENTITY AND GRAPHIC DESIGN			
GRAPHIC DESIGNER AND VISUAL ARTIST. CO-FOUNDER OF UAUÁ ESTÚDIO. WORKS AS A DESIGNER AND ART DIRECTOR ON PROJECTS BY MÍDIA NINJA AND ITS VARIOUS INITIATIVES. AS AN ARTIST, HE HAS PARTICIPATED IN EXHIBITIONS IN BRAZIL AND ABROAD, AND HIS WORK IS PART OF THE FUNDAÇÃO CLÓVIS SALGADO COLLECTION.			
	PEDRO COELHO XAVIER		
	EDITOR DE LISTA E ASSISTENTE DE PRODUÇÃO		
	CINEASTA, CURADOR E COMENTARISTA FORMADO EM CINEMA E AUDIOVISUAL PELA UNA E PELA ESCOLA LIVRE DE CINEMA DE BH. MEMBRO VETERANO DO CINECLUBE LIBERDADE E DO PERFIL DE CINEMA “CORTA PRA NÓS”.		
PEDRO COELHO XAVIER - LIST EDITOR AND PRODUCTION ASSISTANT			
FILMMAKER, CURATOR, AND FILM COMMENTATOR, HE STUDIED FILM AND AUDIOVISUAL STUDIES AT UNA AND ESCOLA LIVRE DE CINEMA DE BELO HORIZONTE. A LONGTIME MEMBER OF FILM CLUB CINECLUBE LIBERDADE AND OF THE FILM PAGE “CORTA PRA NÓS”.			
	YASMIN MOURA		
	IDENTIDADE VISUAL E DESIGN GRÁFICO		
	DESIGNER GRÁFICA NA ÁREA DA CULTURA E ESTRATÉGIA DE COMUNICAÇÃO. SÓCIA-FUNDADORA DA UAUÁ ESTÚDIO, QUE FAZ IDENTIDADES VISUAIS PARA FESTIVAIS DE CINEMA, MÚSICA E ARTES VISUAIS COMO FESTCURTASBH, PRÊMIO DÉCIO NOVIELLO, FESTIVAL ROLÉ DE MÚSICA E SAVASSI FESTIVAL. AO LONGO DA CARREIRA, FOI PROFISSIONAL EM DIVERSAS INSTITUIÇÕES E EMPRESAS COMO: PALÁCIO DAS ARTES, ICC, SOMOS, MÍDIA NINJA, E ATUALMENTE É LÍDER DE DESIGN DA CONSULTORIA ESTRATÉGICA BOX 1824.		
YASMIN MOURA - VISUAL IDENTITY AND GRAPHIC DESIGN			
GRAPHIC DESIGNER WORKING IN THE CULTURAL SECTOR AND IN COMMUNICATION STRATEGY. CO-FOUNDER OF UAUÁ ESTÚDIO, WHICH DEVELOPS VISUAL IDENTITIES FOR FILM, MUSIC, AND VISUAL ARTS FESTIVALS SUCH AS FESTCURTASBH, PRÊMIO DÉCIO NOVIELLO, FESTIVAL ROLÉ DE MÚSICA, AND SAVASSI FESTIVAL. THROUGHOUT HER CAREER, SHE HAS WORKED AT VARIOUS INSTITUTIONS AND COMPANIES, INCLUDING PALÁCIO DAS ARTES, ICC, SOMOS, AND MÍDIA NINJA. SHE IS CURRENTLY DESIGN LEAD AT THE STRATEGIC CONSULTANCY BOX 1824.			

**IZABELA SANTIAGO**

VINHETA - IDEALIZAÇÃO E DIREÇÃO ARTÍSTICA

ARTISTA VISUAL EM BELO HORIZONTE, ONDE PESQUISA VERTENTES DISSIDENTES DO DESIGN URBANO LOCAL E DE OUTRAS PERIFERIAS DO CAPITALISMO COMO PIXO, CHICHA, FUNK. HÁ 8 ANOS, ATUA ENTRE O COMERCIAL E O ARTÍSTICO COM UMA PRODUÇÃO MULTIMÍDIA QUE TRANSITA ENTRE A LINGUAGEM DIGITAL CONTEMPORÂNEA COMO PÔSTERES E VÍDEOS CURTOS A AS ARTES URBANAS COMO SPRAY E ESTÊNCIL.

**LUCAS ROD**

FOTÓGRAFO

FOTÓGRAFO, REALIZADOR AUDIOVISUAL E DIRETOR, NATURAL DO NORTE DE MINAS E RADICADO EM BELO HORIZONTE. ATUA HÁ MAIS DE SETE ANOS NO AUDIOVISUAL, DESENVOLVENDO TRABALHOS EM DIREÇÃO, DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA, PRODUÇÃO E CRIAÇÃO DE CONTEÚDO. SUA PESQUISA TRANSITA ENTRE DOCUMENTÁRIO E FICÇÃO, COM INTERESSE PELA MEMÓRIA, CULTURA POPULAR, IDENTIDADE E IMAGINÁRIO BRASILEIRO.

IZABELA SANTIAGO - CONCEPT FILM

VISUAL ARTIST BASED IN BELO HORIZONTE, WHERE SHE RESEARCHES DISSIDENT STRANDS OF LOCAL URBAN DESIGN AND OF OTHER PERIPHERIES OF CAPITALISM, SUCH AS PIXO, CHICHA, AND FUNK. FOR THE PAST EIGHT YEARS, SHE HAS WORKED BETWEEN THE COMMERCIAL AND THE ARTISTIC SPHERES, DEVELOPING A MULTIMEDIA PRACTICE THAT MOVES BETWEEN CONTEMPORARY DIGITAL FORMS, SUCH AS POSTERS AND SHORT VIDEOS, AND URBAN FORMS SUCH AS SPRAY PAINT AND STENCILING.

LUCAS ROD - PHOTOGRAPHER

PHOTOGRAPHER, AUDIOVISUAL FILMMAKER, AND DIRECTOR, ORIGINALLY FROM NORTHERN MINAS GERAIS AND NOW BASED IN BELO HORIZONTE. HE HAS WORKED IN THE AUDIOVISUAL FIELD FOR MORE THAN SEVEN YEARS, DEVELOPING PROJECTS IN DIRECTING, CINEMATOGRAPHY, PRODUCTION, AND CONTENT CREATION. HIS RESEARCH MOVES BETWEEN DOCUMENTARY AND FICTION, WITH AN INTEREST IN MEMORY, POPULAR CULTURE, IDENTITY, AND THE BRAZILIAN IMAGINARY.

**VIRGÍNIA DANDARA**

REGISTRO VIDEOGRÁFICO

ARTISTA AUDIOVISUAL, ATUANDO EM DIFERENTES CAMPOS DAS ARTES, COMO FOTOGRAFIA, CINEMA, MÚSICA E EXPOSIÇÕES. DESENVOLVE TRABALHOS DE CRIAÇÃO, REGISTRO E DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA, ALÉM DE COLABORAR COM MOSTRAS E FESTIVAIS DE CINEMA. SUA PESQUISA NO AUDIOVISUAL INVESTIGA MEMÓRIA, IDENTIDADE, TERRITÓRIO E REPRESENTAÇÃO, COM ATENÇÃO ÀS IMAGENS PRODUZIDAS E AOS CORPOS NEGROS, DISSIDENTES E PERIFÉRICOS QUE OCUPAM A CENA.

**JÚLIO CRUZ**

COORDENADOR DE AUTORAÇÃO E TRADUÇÃO E LEGENDAGEM DE FILMES

BACHAREL EM CINEMA & AUDIOVISUAL PELO INSTITUTO DE COMUNICAÇÃO E ARTES DO CENTRO UNIVERSITÁRIO UNA DE BELO HORIZONTE (2014) E SÓCIO FUNDADOR DA HATARI FILMES. ATUA DESDE 2012 NO SETOR CULTURAL NA PRODUÇÃO DE EVENTOS, MOSTRAS E OBRAS AUDIOVISUAIS, AUTORAÇÃO DIGITAL, TRADUÇÃO E LEGENDAGEM.

VIRGÍNIA DANDARA - VIDEOGRAPHIC RECORD

AUDIOVISUAL ARTIST WORKING ACROSS DIFFERENT FIELDS OF THE ARTS, INCLUDING PHOTOGRAPHY, FILM, MUSIC, AND EXHIBITIONS. DEVELOPS CREATIVE, DOCUMENTATION, AND CINEMATOGRAPHY PROJECTS, AND ALSO COLLABORATES WITH FILM SHOWCASES AND FESTIVALS. HER AUDIOVISUAL PRACTICE INVESTIGATES MEMORY, IDENTITY, TERRITORY, AND REPRESENTATION, WITH PARTICULAR ATTENTION TO THE IMAGES PRODUCED AND TO THE BLACK, DISSIDENT, AND PERIPHERAL BODIES THAT OCCUPY THE SCENE.

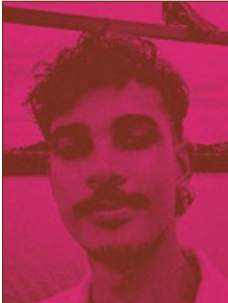
JÚLIO CRUZ - DIGITAL AUTHORIZING COORDINATOR AND FILM TRANSLATION AND SUBTITLING

HOLDS A BACHELOR'S DEGREE IN FILM AND AUDIOVISUAL STUDIES FROM THE INSTITUTE OF COMMUNICATION AND ARTS AT CENTRO UNIVERSITÁRIO UNA IN BELO HORIZONTE (2014) AND IS CO-FOUNDER OF HATARI FILMES. HAS BEEN ACTIVE IN THE CULTURAL SECTOR SINCE 2012, PRODUCING EVENTS, SHOWCASES, AND AUDIOVISUAL WORKS, AS WELL AS PROVIDING DIGITAL AUTHORIZING, TRANSLATION, AND SUBTITLING.

EQUIPE TEAM			
	MARTE SAFANETA		MATHEUS PEREIRA
	ASSISTENTE DE AUTORAÇÃO		TRADUÇÃO E LEGENDAGEM DE FILMES
	NÃO-BINÁRIO TRANSMASCULINO E AUTISTA. TEM VÁRIOS ANOS DE EXPERIÊNCIA EM LEGENDAS E REVISÃO DE FILMES, INCLUSIVE PARA O CINE HUMBERTO MAURO. PARTICIPA EM ORGANIZAÇÃO DE EVENTOS, JÁ TENDO PARTICIPADO DA ORGANIZAÇÃO DE DUAS EDIÇÕES DO FESTCURTASBH, MAS TAMBÉM DE EVENTOS DE JOGOS DE TABULEIRO, NOS QUAIS AJUDA A ORGANIZAR E A EXPLICAR OS JOGOS. ADICIONALMENTE, TEM ESPECIALIZAÇÃO ACADÊMICA EM DIVULGAÇÃO E POPULARIZAÇÃO DA CIÊNCIA, E OUTRA EM DIREITOS HUMANOS, SAÚDE, ACESSIBILIDADE E INCLUSÃO. ATUALMENTE, ESTUDA E PESQUISA NA ÁREA DE CIÊNCIA POLÍTICA.		GRADUADO EM CINEMA E AUDIOVISUAL PELO CENTRO UNIVERSITÁRIO UNA E EM LETRAS PELA UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS. POSSUI MESTRADO PROFISSIONAL EM TRADUÇÃO E INTERPRETAÇÃO PELA UNIVERSIDADE PARIS CITÉ E EM CINEMA E AUDIOVISUAL, COM FOCO EM EXIBIÇÃO E DISTRIBUIÇÃO, PELA UNIVERSIDADE MONTPELLIER III PAUL VALÉRY. COLABORA COM FESTIVAIS E MOSTRAS NA PRODUÇÃO DE PROGRAMAÇÃO DE CÓPIAS, EDIÇÃO E ORGANIZAÇÃO DE CATÁLOGOS, TRADUÇÃO E LEGENDAGEM. ATUALMENTE, É COORDENADOR DE CÓPIAS NO FORUM DES IMAGES, EM PARIS.
<p>MARTE SAFANETA - DIGITAL AUTHORIZING SUPPORT</p> <p>TRANSMASCULINE NON-BINARY AND AUTISTIC. HAS SEVERAL YEARS OF EXPERIENCE IN FILM SUBTITLING AND PROOFREADING, INCLUDING FOR CINE HUMBERTO MAURO. HAS BEEN INVOLVED IN EVENT ORGANIZATION, HAVING CONTRIBUTED TO TWO EDITIONS OF FESTCURTASBH AND TO BOARD GAME EVENTS, WHERE HE HELPS SET UP AND EXPLAIN THE GAMES. HE ALSO HOLDS POSTGRADUATE SPECIALIZATIONS IN SCIENCE COMMUNICATION AND OUTREACH AND IN HUMAN RIGHTS, ACCESSIBILITY, AND INCLUSION. HE IS CURRENTLY STUDYING AND CONDUCTING RESEARCH IN POLITICAL SCIENCE.</p>		<p>MATHEUS PEREIRA - FILM TRANSLATION AND SUBTITLING</p> <p>HOLDS DEGREES IN FILM AND AUDIOVISUAL STUDIES FROM CENTRO UNIVERSITÁRIO UNA AND IN LITERATURE FROM UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS. HE HOLDS PROFESSIONAL MASTER'S DEGREES IN TRANSLATION AND INTERPRETING FROM UNIVERSITÉ PARIS CITÉ AND IN FILM AND AUDIOVISUAL STUDIES, WITH A FOCUS ON EXHIBITION AND DISTRIBUTION, FROM UNIVERSITÉ MONTPELLIER III PAUL VALÉRY. HE COLLABORATES WITH FILM FESTIVALS AND SHOWCASES IN PROGRAMMING AND FILM PRINT PRODUCTION, CATALOGUE EDITING AND ORGANISATION, TRANSLATION, AND SUBTITLING. HE IS CURRENTLY THE FILM PRINT COORDINATOR AT FORUM DES IMAGES IN PARIS.</p>	
	NANDA ROSSI		LUIZ FERNANDO COUTINHO
	REVISÃO E TRADUÇÃO EDITORIAL		REVISÃO E TRADUÇÃO EDITORIAL
	TRANSITA ENTRE CINEMA, TV E LITERATURA. ATUA COMO PROFESSORA ASSISTENTE NA PUC MINAS, NA FACULDADE DE COMUNICAÇÃO E ARTES. É DOUTORANDA EM LETRAS, MESTRE EM COMUNICAÇÃO SOCIAL E GRADUADA EM CINEMA E AUDIOVISUAL (PUC MINAS). PESQUISA BISSEXUALIDADE NA FICÇÃO, INTEGRA O GRUPO DE PESQUISA MÍDIA E NARRATIVA E A REBIM (REDE DE ESTUDOS SOBRE BISSEXUALIDADE E MONODISSIDÊNCIA). FOI JÚRI JOVEM DA MOSTRA DE TIRADENTES DE 2018 E JÚRI DA COMPETITIVA MINAS NO FESTCURTASBH EM 2024. TAMBÉM É ESCRITORA, PRODUTORA EDITORIAL, TRADUTORA E REVISORA.		MESTRE EM IMAGEM E SOM (UFSCAR) E DOUTOR EM COMUNICAÇÃO SOCIAL (UFMG). ATUA COMO PESQUISADOR, TRADUTOR, CURADOR E REVISOR DE TEXTO. EDITA A MADONNA - REVISTA DE CINEMA E ESCREVE PARA A REVISTA DESCOMPASSO, ALÉM DE JÁ TER COLABORADO COM A LIMITE - REVISTA DE ENSAIOS E CRÍTICA DE ARTE.
<p>NANDA ROSSI - TEXT REVIEW AND TRANSLATION</p> <p>HER WORK MOVES BETWEEN FILM, TELEVISION, AND LITERATURE. SHE IS AN ASSISTANT PROFESSOR AT FACULDADE DE COMUNICAÇÃO E ARTES (PUC MINAS). SHE IS A PHD CANDIDATE IN LITERATURE, HOLDS A MASTER'S DEGREE IN SOCIAL COMMUNICATION, AND A BACHELOR'S DEGREE IN FILM AND AUDIOVISUAL STUDIES FROM PUC MINAS. HER RESEARCH FOCUSES ON BISEXUALITY IN FICTION; SHE IS A MEMBER OF THE MÍDIA E NARRATIVA RESEARCH GROUP AND OF REBIM (NETWORK FOR STUDIES ON BISEXUALITY AND MONODISSIDENCE). SHE SERVED AS A YOUTH JURY MEMBER AT THE 2018 MOSTRA DE CINEMA DE TIRADENTES AND AS A JURY MEMBER FOR THE MINAS COMPETITION AT FESTCURTASBH IN 2024. SHE IS ALSO A WRITER, EDITORIAL PRODUCER, TRANSLATOR, AND PROOFREADER.</p>		<p>LUIZ FERNANDO COUTINHO - TEXT REVIEW AND TRANSLATION</p> <p>HOLDS A MASTER'S DEGREE IN IMAGE AND SOUND FROM UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS AND A PHD IN SOCIAL COMMUNICATION FROM UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS. WORKS AS A RESEARCHER, TRANSLATOR, CURATOR, AND PROOFREADER. HE IS EDITOR OF MADONNA - REVISTA DE CINEMA AND WRITES FOR REVISTA DESCOMPASSO, HAVING ALSO CONTRIBUTED TO LIMITE - REVISTA DE ENSAIOS E CRÍTICA DE ARTE.</p>	

EQUIPE TEAM			
	MARINA LELIS		MÁRCIO MASSIERE
	REVISÃO E TRADUÇÃO EDITORIAL		SITE OFICIAL
	MESTRANDA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO SOCIAL DA UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS (PPGCOM/UFMG) E GRADUADA EM JORNALISMO PELA MESMA INSTITUIÇÃO.		DESIGNER GRÁFICO, WEB DESIGNER E ARQUITETO URBANISTA DE BELO HORIZONTE. SÓCIO-FUNDADOR DA BORBULHO DESDE 2007, DESENVOLVE WEBSITES, IDENTIDADES VISUAIS E PROJETOS DE COMUNICAÇÃO PARA INSTITUIÇÕES E EVENTOS CULTURAIS. ATUOU COMO DIRETOR DE ARTE NA SECRETARIA MUNICIPAL DE CULTURA DE BELO HORIZONTE E COMO DIRETOR DE CRIAÇÃO NA SECRETARIA DE CULTURA DE MINAS GERAIS. EM PROJETOS DA PARCERIA FUNARTE-UF RJ, ATUA NA DIREÇÃO DE CRIAÇÃO E NA COORDENAÇÃO DE EQUIPES DE DESIGN E DESENVOLVIMENTO WEB.
MARINA LELIS - TEXT REVIEW AND TRANSLATION SHE IS PURSUING A MASTER'S DEGREE IN THE GRADUATE PROGRAM IN SOCIAL COMMUNICATION AT UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS (PPGCOM/UFMG) AND HOLDS A BACHELOR'S DEGREE IN JOURNALISM FROM THE SAME INSTITUTION.		MÁRCIO MASSIERE - OFFICIAL WEBSITE GRAPHIC DESIGNER, WEB DESIGNER, AND ARCHITECT AND URBAN PLANNER BASED IN BELO HORIZONTE. CO-FOUNDER OF BORBULHO SINCE 2007, HE DEVELOPS WEBSITES, VISUAL IDENTITIES, AND COMMUNICATION PROJECTS FOR CULTURAL INSTITUTIONS AND EVENTS. HE HAS SERVED AS ART DIRECTOR AT THE BELO HORIZONTE MUNICIPAL DEPARTMENT OF CULTURE AND AS CREATIVE DIRECTOR AT THE MINAS GERAIS STATE DEPARTMENT OF CULTURE. IN PROJECTS DEVELOPED THROUGH THE FUNARTE-UF RJ PARTNERSHIP, HE WORKS IN CREATIVE DIRECTION AND COORDINATES DESIGN AND WEB DEVELOPMENT TEAMS.	
	RODRIGO AZEVEDO		JAQUE DEL DEBBIO
	PRODUTOR DE PROGRAMAÇÃO		PROJECCIONISTA
	DOUTORANDO E MESTRE EM ARTES, NA LINHA DE CINEMA, PELA UFMG, E GRADUADO EM CINEMA E AUDIOVISUAL PELA UNA. ATUA COMO CINEASTA NAS ÁREAS DE MONTAGEM E DIREÇÃO. DESDE 2019, TRABALHA COMO CURADOR, PRODUTOR E PROGRAMADOR EM DIFERENTES MOSTRAS DE CINEMA, INCLUINDO AS PROGRAMAÇÕES DO CINE THEATRO BRASIL E DO CINE HUMBERTO MAURO, NO PALÁCIO DAS ARTES.		ATUA HÁ MAIS DE 15 ANOS NA COORDENAÇÃO E EXECUÇÃO TÉCNICA NAS ÁREAS DE PROJEÇÃO E FINALIZAÇÃO DE FILMES EM PARCERIA COM OS PRINCIPAIS CINEMAS DE ARTE DE BELO HORIZONTE, MOSTRAS E FESTIVAIS NACIONAIS, DISTRIBUIDORAS E PRODUTORAS.
RODRIGO AZEVEDO - PROGRAMMING PRODUCER PHD CANDIDATE AND MASTER'S GRADUATE IN ARTS, SPECIALIZING IN FILM, AT UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS, AND HOLDS A BACHELOR'S DEGREE IN FILM AND AUDIOVISUAL STUDIES FROM CENTRO UNIVERSITÁRIO UNA. HE WORKS AS A FILMMAKER, PRIMARILY IN EDITING AND DIRECTING. SINCE 2019, HE HAS WORKED AS A CURATOR, PRODUCER, AND PROGRAMMER FOR VARIOUS FILM SHOWCASES, INCLUDING PROGRAMS AT CINE THEATRO BRASIL AND CINE HUMBERTO MAURO, AT PALÁCIO DAS ARTES.		JAQUE DEL DEBBIO - PROJECTIONIST SHE HAS OVER 15 YEARS OF EXPERIENCE IN THE TECHNICAL COORDINATION AND EXECUTION OF FILM PROJECTION AND POST-PRODUCTION, WORKING IN PARTNERSHIP WITH BELO HORIZONTE'S LEADING ART-HOUSE CINEMAS, NATIONAL FILM SHOWCASES AND FESTIVALS, DISTRIBUTORS, AND PRODUCTION COMPANIES.	

EQUIPE TEAM			
	RAFAELA ADA		LORENA FONSECA
	PROJECCIONISTA		PROJECCIONISTA
	<p>COMEÇOU A TRABALHAR COM CINEMA E EXIBIÇÃO CINEMATOGRAFICA AOS 18 ANOS, COM EXIBIÇÕES EM 35MM E SISTEMA DIGITAL. ATUALMENTE, ATUA NO CINE HUMBERTO MAURO E EM ALGUNS PROJETOS RELACIONADOS COM CINEMA DE RUA.</p>		<p>PROJECCIONISTA AUDIOVISUAL NA ÁREA DE EXIBIÇÃO CINEMATOGRAFICA, ATUANDO EM ESPAÇOS COMO O CINE HUMBERTO MAURO. TEM EXPERIÊNCIA DE TRABALHO VOLTADO À ACESSIBILIDADE AUDIOVISUAL, INCLUINDO A INSERÇÃO E EXIBIÇÃO DE LEGENDAS PARA SURDOS E ENSURDECIDOS (LSE) E TEXTOS DESCRITIVOS.</p>
<p>RAFAELA ADA – PROJECTIONIST</p> <p>SHE BEGAN WORKING IN CINEMA AND FILM EXHIBITION AT THE AGE OF 18, HANDLING BOTH 35MM AND DIGITAL PROJECTION SYSTEMS. SHE CURRENTLY WORKS AT CINE HUMBERTO MAURO AND IS INVOLVED IN PROJECTS RELATED TO STREET CINEMA.</p>		<p>LORENA FONSECA - PROJECTIONIST</p> <p>AUDIOVISUAL PROJECTIONIST WORKING IN FILM EXHIBITION, INCLUDING AT VENUES SUCH AS CINE HUMBERTO MAURO. HAS EXPERIENCE WORKING IN AUDIOVISUAL ACCESSIBILITY, INCLUDING THE INSERTION AND SCREENING OF SUBTITLES FOR DEAF AND HARD-OF-HEARING AUDIENCES (SDH) AND AUDIO DESCRIPTION.</p>	
	ROSELI MIRANDA		LUCIANA LUANDA
	AUXILIAR ADMINISTRATIVO		GERENTE DE PROJETOS
	<p>ATUA COMO AUXILIAR ADMINISTRATIVO NO CINE HUMBERTO MAURO DESDE ABRIL DE 2013, TENDO ATUADO EM MAIS DE 500 MOSTRAS DE CINEMA. INTEGRA A EQUIPE DO FESTIVAL INTERNACIONAL DE CURTAS HÁ 14 EDIÇÕES.</p>		<p>TURISMOLOGA, GESTORA DE PROJETOS E PRODUTORA CULTURAL, COM ATUAÇÃO EM ARTES VISUAIS, AUDIOVISUAL, CULTURA POPULAR E GESTÃO CULTURAL. ATUALMENTE, É GERENTE DE PROJETOS NA APPA, JUNTO À FUNDAÇÃO CLÓVIS SALGADO, ACOMPANHANDO PROJETOS, PARCERIAS E PROCESSOS CULTURAIS. TAMBÉM DESENVOLVE INICIATIVAS LIGADAS À CULTURA AFRO-BRASILEIRA, ANCESTRALIDADE, SABERES TRADICIONAIS E TERRITÓRIO, TENDO SUA TRAJETÓRIA MARCADA PELA ARTICULAÇÃO DE PESSOAS E PROJETOS E PELA VALORIZAÇÃO DA CULTURA COMO ESPAÇO DE ENCONTRO E TRANSFORMAÇÃO.</p>
<p>ROSELI MIRANDA - ADMINISTRATIVE ASSISTANT</p> <p>SHE HAS WORKED AS AN ADMINISTRATIVE ASSISTANT AT CINE HUMBERTO MAURO SINCE APRIL 2013, CONTRIBUTING TO MORE THAN 500 FILM SHOWCASES. SHE HAS BEEN PART OF THE FESTCURTASBH TEAM FOR 14 EDITIONS.</p>		<p>LUCIANA LUANDA - APPA PROJECT MANAGER</p> <p>TOURISM SPECIALIST, PROJECT MANAGER, AND CULTURAL PRODUCER WORKING ACROSS VISUAL ARTS, AUDIOVISUAL MEDIA, POPULAR CULTURE, AND CULTURAL MANAGEMENT. SHE IS CURRENTLY A PROJECT MANAGER AT APPA, WORKING WITH THE FUNDAÇÃO CLÓVIS SALGADO, WHERE SHE OVERSEES PROJECTS, PARTNERSHIPS, AND CULTURAL PROCESSES. SHE ALSO DEVELOPS INITIATIVES RELATED TO AFRO-BRAZILIAN CULTURE, ANCESTRY, TRADITIONAL KNOWLEDGE, AND TERRITORY. HER CAREER HAS BEEN SHAPED BY BRINGING PEOPLE AND PROJECTS TOGETHER AND BY A COMMITMENT TO VALUING CULTURE AS A SPACE FOR ENCOUNTER AND TRANSFORMATION.</p>	

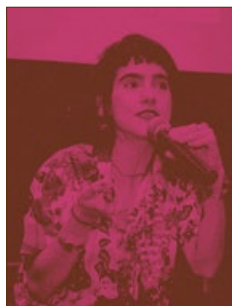
EQUIPE TEAM			
	CHRISTIAN MOREIRA		JADY PEREIRA
	PRODUTOR CULTURAL		PRODUTORA CULTURAL
	<p>PRODUTOR CULTURAL E ARTISTA VISUAL, COM OITO ANOS DE ATUAÇÃO EM INSTITUIÇÕES CULTURAIS DE BH. ESTUDANTE DE ARQUITETURA E URBANISMO (UFMG), SUA PESQUISA TRANSDISCIPLINAR FRICCIONA O PATRIMÔNIO ÀS PLATAFORMAS BIODIGITAIS. NAS ANIMAÇÕES, RETRATA A FAUNA E A FLORA DO CERRADO FUNDINDO AQUARELA E TINTA A ÓLEO. DIRIGIU “A CANÇÃO PERDIDA DE SABARÁ” (2026) E IDEALIZOU A INDEPENDENTE MOSTRA CONTRA-HISTÓRIAS. PELA APPA, PRODUZIU ÓPERAS, CONCERTOS, EXPOSIÇÕES E MOSTRAS DE CINEMA NA FUNDAÇÃO CLÓVIS SALGADO (PALÁCIO DAS ARTES).</p>		<p>PRODUTORA CULTURAL, BACHARELA EM PRODUÇÃO E POLÍTICA CULTURAL PELA UNIVERSIDADE FEDERAL DO PAMPA E ESPECIALIZAÇÃO EM MARKETING, ESTRATÉGIA E INOVAÇÃO. ATUA HÁ QUASE UMA DÉCADA NA PRODUÇÃO E GESTÃO DE PROJETOS CULTURAIS, COM EXPERIÊNCIA EM POLÍTICAS PÚBLICAS DE CULTURA, LEIS DE INCENTIVO, EQUIPAMENTOS CULTURAIS E CURADORIA ARTÍSTICA. FOI PRODUTORA NA FUNDAÇÃO MUNICIPAL DE CULTURA/SMC E INTEGRA A APPA, NO PALÁCIO DAS ARTES/FCS, NAS GERÊNCIAS DE CINEMA E ARTES VISUAIS. PESQUISA AS RELAÇÕES ENTRE CULTURA, TERRITÓRIO, TURISMO E POLÍTICAS CULTURAIS.</p>
<p>CHRISTIAN MOREIRA - CULTURAL PRODUCER</p> <p>CULTURAL PRODUCER AND VISUAL ARTIST WITH EIGHT YEARS OF EXPERIENCE WORKING AT CULTURAL INSTITUTIONS IN BELO HORIZONTE. A STUDENT OF ARCHITECTURE AND URBANISM AT UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS, HIS TRANSDISCIPLINARY RESEARCH BRINGS HERITAGE INTO FRICTION WITH BIODIGITAL PLATFORMS. IN HIS ANIMATIONS, HE DEPICTS THE FAUNA AND FLORA OF THE CERRADO, COMBINING WATERCOLOUR AND OIL PAINT. HE DIRECTED <i>A CANÇÃO PERDIDA DE SABARÁ</i> (2026) AND CONCEIVED THE INDEPENDENT <i>MOSTRA CONTRA-HISTÓRIAS</i>. AT APPA, HE HAS PRODUCED OPERAS, CONCERTS, EXHIBITIONS, AND FILM SHOWCASES AT FUNDAÇÃO CLÓVIS SALGADO (PALÁCIO DAS ARTES).</p>		<p>JADY PEREIRA - CULTURAL PRODUCER</p> <p>CULTURAL PRODUCER, WITH A BACHELOR’S DEGREE IN CULTURAL PRODUCTION AND POLICY FROM UNIVERSIDADE FEDERAL DO PAMPA AND A POSTGRADUATE SPECIALIZATION IN MARKETING, STRATEGY, AND INNOVATION. SHE HAS NEARLY A DECADE OF EXPERIENCE PRODUCING AND MANAGING CULTURAL PROJECTS, WITH A BACKGROUND IN CULTURAL PUBLIC POLICY, CULTURAL INCENTIVE LAWS, CULTURAL INSTITUTIONS, AND ARTISTIC CURATION. SHE WAS A PRODUCER AT THE MUNICIPAL FOUNDATION OF CULTURE AND IS PART OF APPA, AT PALÁCIO DAS ARTES, IN THE CINEMA AND VISUAL ARTS DEPARTMENTS. HER RESEARCH EXPLORES THE RELATIONSHIPS BETWEEN CULTURE, TERRITORY, TOURISM, AND CULTURAL POLICY.</p>	



ANA SIQUEIRA

ATUA EM CURADORIA, PESQUISA E TRADUÇÃO. É PROGRAMADORA E COORDENADORA DE CURADORIA DO FESTCURTASBH - FESTIVAL INTERNACIONAL DE CURTAS DE BELO HORIZONTE (2013/2014 E DESDE 2017) E MEMBRO, DESDE 2022, DA EQUIPE DE SELEÇÃO DE CURTAS DO IDFA - FESTIVAL INTERNACIONAL DE DOCUMENTÁRIO DE AMSTERDÃ. DOUTORANDA PELA UFMG, FOI PROGRAMADORA DO CINE HUMBERTO MAURO (2008/2009), CURADORA DO FESTIVAL SACI (2011 A 2017) E ATUOU NA COMISSÃO DE SELEÇÃO DE FESTIVAIS E MOSTRAS DE CINEMA, COMO FORUMDOC.BH E MOSTRA DE CINEMA DE TIRADENTES.

ANA SIQUEIRA WORKS IN FILM PROGRAMMING, RESEARCH, AND TRANSLATION. SHE IS A FILM PROGRAMMER AND CURATORIAL COORDINATOR AT FESTCURTASBH (2013-2014 AND SINCE 2017) AND HAS BEEN A MEMBER OF THE SHORT FILM SELECTION TEAM AT IDFA - INTERNATIONAL DOCUMENTARY FILM FESTIVAL AMSTERDAM SINCE 2022. SHE IS A PHD CANDIDATE AT UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS. SHE WAS A PROGRAMMER AT CINE HUMBERTO MAURO (2008-2009) AND CURATOR OF FESTIVAL SACI (2011-2017), AND HAS SERVED ON SELECTION COMMITTEES OF FILM FESTIVALS AND SHOWCASES, INCLUDING FORUMDOC.BH AND THE MOSTRA DE CINEMA DE TIRADENTES.



JULIANA GUSMAN

PESQUISADORA, PROFESSORA, CURADORA, PROGRAMADORA E CRÍTICA DE CINEMA. ATUALMENTE, REALIZA RESIDÊNCIA PÓS-DOCTORAL NO PPGCOM DA UFMG. DOUTORA EM MEIOS E PROCESSOS AUDIOVISUAIS PELA ECA-USP, INTEGRA OS GRUPOS DE PESQUISA POÉTICAS FEMININAS, POLÍTICAS FEMINISTAS (UFMG) E MÍDIA E NARRATIVA (PUC MINAS). FAZ PARTE DA EQUIPE CURATORIAL DE MOSTRAS E FESTIVAIS COMO FESTCURTASBH E CINEOP. EM 2025, ASSUMIU A COORDENAÇÃO EDITORIAL DO FESTCURTASBH. É COORDENADORA EDITORIAL DA PLATAFORMA SARA Y ROSA.

JULIANA GUSMAN IS A RESEARCHER, PROFESSOR, CURATOR, PROGRAMMER, AND FILM CRITIC. SHE IS CURRENTLY A POSTDOCTORAL FELLOW AT THE PPGCOM PROGRAM AT UFMG. PHD IN AUDIOVISUAL MEDIA AND PROCESSES (UNIVERSITY OF SÃO PAULO), SHE IS A MEMBER OF THE RESEARCH GROUPS POÉTICAS FEMININAS, POLÍTICAS FEMINISTAS (UFMG) AND MÍDIA E NARRATIVA (PUC MINAS). SHE IS PART OF THE CURATORIAL TEAM FOR SHOWCASES AND FESTIVALS SUCH AS FESTCURTASBH AND CINEOP. IN 2025, SHE ASSUMED THE ROLE AS THE EDITORIAL COORDINATOR FOR FESTCURTASBH. SHE IS THE EDITORIAL COORDINATOR OF THE SARA Y ROSA PLATFORM.



MARIANA DE MELO

É REALIZADORA DE CINEMA MINEIRA E GRADUADA EM CINEMA PELA UFF. INTEGRA O COLETIVO CINE BARRANCO (JANUÁRIA-MG) E CONDUZ A PRODUTORA CURVA DO VENTO. SEU CURTA *O SILÊNCIO ELEMENTAR* ESTREOU NO FESTIVAL DE ROTTERDAM E PASSOU POR MAIS DE 50 FESTIVAIS; A VERSÃO LONGA ESTÁ EM PÓS-PRODUÇÃO. SEU LONGA EM DESENVOLVIMENTO *O RECADADO DO FOGO* PARTICIPOU DO NUEVAS MIRADAS E DO CINE QUA NON LAB. TRABALHOU EM MAIS DE 15 LONGAS E SÉRIES BRASILEIRAS, EM FESTIVAIS COMO OSCAR, CANNES E SUNDANCE, E ATUA TAMBÉM NA CURADORIA E PESQUISA CINEMATOGRAFICA.

MARIANA DE MELO IS A FILMMAKER FROM MINAS GERAIS WITH A DEGREE IN FILM FROM UFF. SHE IS A MEMBER OF THE CINE BARRANCO COLLECTIVE IN JANUÁRIA, MINAS GERAIS, AND RUNS THE PRODUCTION COMPANY CURVA DO VENTO. HER SHORT FILM *O SILÊNCIO ELEMENTAR* PREMIERED AT THE ROTTERDAM FILM FESTIVAL AND HAS SCREENED AT MORE THAN 50 FESTIVALS; THE FEATURE-LENGTH VERSION IS CURRENTLY IN POST-PRODUCTION. HER FEATURE FILM IN DEVELOPMENT, *O RECADADO DO FOGO*, PARTICIPATED IN THE NUEVAS MIRADAS AND CINE QUA NON LAB PROGRAMS. SHE HAS WORKED ON MORE THAN 15 BRAZILIAN FEATURE FILMS AND SERIES, AS WELL AS AT FESTIVALS SUCH AS THE OSCARS, CANNES, AND SUNDANCE, AND IS ALSO ACTIVE IN FILM CURATION AND RESEARCH.



LUIZ FERNANDO COUTINHO

MESTRE EM IMAGEM E SOM (UFSCAR) E DOUTOR EM COMUNICAÇÃO SOCIAL (UFMG). ATUA COMO PESQUISADOR, TRADUTOR, CURADOR E REVISOR DE TEXTO. EDITA A MADONNA – REVISTA DE CINEMA E ESCRIVE PARA A REVISTA DESCOMPASSO, ALÉM DE JÁ TER COLABORADO COM A LIMITE – REVISTA DE ENSAIOS E CRÍTICA DE ARTE.

LUIZ FERNANDO COUTINHO HOLDS A MASTER’S DEGREE IN IMAGE AND SOUND FROM UFSCAR AND A PHD IN SOCIAL COMMUNICATION FROM UFMG. HE WORKS AS A RESEARCHER, TRANSLATOR, CURATOR, AND COPYEDITOR. HE IS THE EDITOR OF MADONNA – REVISTA DE CINEMA AND CONTRIBUTES TO REVISTA DESCOMPASSO. HE HAS ALSO WRITTEN FOR LIMITE – REVISTA DE ENSAIOS E CRÍTICA DE ARTE.



PEDRO VERAS

É JORNALISTA, PESQUISADOR E CRÍTICO DE CINEMA. GRADUADO E MESTRE EM COMUNICAÇÃO SOCIAL PELA UFMG, LECIONOU DISCIPLINAS E MINICURSOS NA ESCOLA LIVRE DE CINEMA DE BELO HORIZONTE (2022) E NA FACULDADE DE COMUNICAÇÃO E ARTES, NO CURSO DE CINEMA E AUDIOVISUAL, DA PUC MINAS (2020). ESCRVEU TEXTOS PARA CATÁLOGOS DE FESTIVAIS E PERIÓDICOS ACADÊMICOS, CONTRIBUIU PARA A REVISTA ELETRÔNICA ROCINANTE E FOI INTEGRANTE DA COMISSÃO DE SELEÇÃO DA MOSTRA INTERNACIONAL DO FORUMDOC.BH (2016).

PEDRO VERAS IS A JOURNALIST, RESEARCHER, AND FILM CRITIC. HE HOLDS A BACHELOR’S AND A MASTER’S DEGREE IN SOCIAL COMMUNICATION FROM UFMG AND HAS TAUGHT COURSES AND MINI-COURSES AT THE ESCOLA LIVRE DE CINEMA DE BELO HORIZONTE (2022) AND IN THE SCHOOL OF COMMUNICATION AND ARTS AT PUC MINAS (2020). HE HAS WRITTEN ARTICLES FOR FESTIVAL CATALOGS AND ACADEMIC JOURNALS, CONTRIBUTED TO THE ONLINE MAGAZINE ROCINANTE, AND WAS A MEMBER OF THE SELECTION COMMITTEE FOR THE INTERNATIONAL SHOWCASE AT FORUMDOC.BH (2016).

COMISSÃO DE SELEÇÃO INTERNACIONAL INTERNATIONAL SELECTION COMMITTEE			
	VANESSA SANTOS		YASMINE EVARISTO
	<p>É DOUTORA EM COMUNICAÇÃO SOCIAL, ATUA NA DOCÊNCIA, CURADORIA E PRODUÇÃO CINEMATOGRAFICA. INTEGRA COMISSÕES DE SELEÇÃO DE MOSTRAS E FESTIVAIS, COMO FESTCURTASBH, FORUMDOC.BH E SEMANA DE CINEMA NEGRO. COMO PRODUTORA EXECUTIVA E DIRETORA DE PRODUÇÃO, TRABALHOU NOS LONGAS <i>KEVIN</i> (2022), <i>PRAIA FORMOSA</i> (2024), <i>MINHA ÁFRICA IMAGINÁRIA</i> (2024). FOI GESTORA E PROGRAMADORA DO CINE SANTA TEREZA E ATUOU NA GESTÃO DE PROJETOS DA PRODUTORA ANAVILHANA. ATUALMENTE, LECIONA NOS CURSOS DE CINEMA E AUDIOVISUAL DA UNA E DA PUC MINAS.</p>		<p>É BACHAREL EM ARTES PLÁSTICAS PELA ESCOLA GUIGNARD (UEMG) E EM LETRAS – TECNOLOGIAS DA EDIÇÃO PELO CEFET-MG. PESQUISA O CINEMA DE HORROR, BEM COMO REPRESENTAÇÃO E REPRESENTATIVIDADE DE PESSOAS NEGRAS NO CINEMA. ATUA COMO CRÍTICA DE CINEMA, CURADORA, PROGRAMADORA E PODCASTER. TEM TEXTOS PUBLICADOS EM SITES COMO FEITO POR ELAS E MUSIC NON STOP. É CO-FUNDADORA E EDITORA DO SITE LONGA HISTÓRIA. É ASSOCIADA À ABRACCINE (ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE CRÍTICOS DE CINEMA) E FOI VOTANTE DO GLOBO DE OURO (GOLDEN GLOBES AWARD) ENTRE 2023 E 2026.</p>
<p>VANESSA SANTOS HOLDS A PH.D. IN COMMUNICATION AND WORKS IN TEACHING, CURATION, AND FILM PRODUCTION. SHE IS A MEMBER OF SELECTION COMMITTEES FOR FILM SHOWCASES AND FESTIVALS, SUCH AS FESTCURTASBH, FORUMDOC.BH, AND THE BELO HORIZONTE BLACK FILM WEEK. AS AN EXECUTIVE PRODUCER AND PRODUCTION DIRECTOR, SHE WORKED ON THE FEATURE FILMS <i>KEVIN</i> (2022), <i>PRAIA FORMOSA</i> (2024), AND <i>MINHA ÁFRICA IMAGINÁRIA</i> (2024). SHE SERVED AS MANAGER AND PROGRAMMER AT CINE SANTA TEREZA AND LEADED PROJECT MANAGEMENT AT THE PRODUCTION COMPANY ANAVILHANA. SHE CURRENTLY TEACHES IN THE FILM AND AUDIOVISUAL PROGRAMS AT UNA AND PUC MINAS.</p>		<p>YASMINE EVARISTO HOLDS A BACHELOR'S DEGREE IN FINE ARTS (ESCOLA GUIGNARD/UEMG) AND IN LANGUAGE AND LITERATURE – PUBLISHING TECHNOLOGIES (CEFET-MG). SHE RESEARCHES HORROR FILMS, AS WELL AS THE REPRESENTATION OF BLACK PEOPLE IN CINEMA. SHE WORKS AS A FILM CRITIC, CURATOR, PROGRAMMER, AND PODCASTER. HER WRITING HAS APPEARED ON WEBSITES SUCH AS FEITO POR ELAS AND MUSIC NON STOP. SHE IS A CO-FOUNDER AND EDITOR OF THE WEBSITE LONGA HISTÓRIA. SHE IS A MEMBER OF ABRACCINE (BRAZILIAN ASSOCIATION OF FILM CRITICS) AND WAS A VOTER FOR THE GOLDEN GLOBE AWARDS FROM 2023 TO 2026.</p>	



BRUNO HILÁRIO

É MESTRE EM COMUNICAÇÃO SOCIAL PELA UFMG, COM PESQUISA DEDICADA AO CINEMA DE AUTORIA LGBT+. É PRODUTOR EXECUTIVO, ATOR, ROTEIRISTA, DIRETOR E CURADOR DE CINEMA. ESPECIALISTA EM GESTÃO PÚBLICA, FOI RESPONSÁVEL PELA GESTÃO E PROGRAMAÇÃO DO CINE HUMBERTO MAURO (2009-2017), TENDO SIDO GERENTE DE CINEMA (2017-2022) E DIRETOR CULTURAL (2022-2024) DA FUNDAÇÃO CLÓVIS SALGADO. INTEGRA HÁ 17 ANOS A EQUIPE DO FESTCURTASBH.

BRUNO HILÁRIO HOLDS A MASTER'S DEGREE IN SOCIAL COMMUNICATION FROM UFMG, WITH RESEARCH FOCUSED ON LGBT+ CINEMA. HE IS AN EXECUTIVE PRODUCER, ACTOR, SCREENWRITER, DIRECTOR, AND FILM CURATOR. A SPECIALIST IN PUBLIC MANAGEMENT, HE WAS RESPONSIBLE FOR THE MANAGEMENT AND PROGRAMMING OF CINE HUMBERTO MAURO (2009-2017) AND SERVED AS CINEMA MANAGER (2017-2022) AND CULTURAL DIRECTOR (2022-2024) OF FUNDAÇÃO CLÓVIS SALGADO. HE HAS BEEN A MEMBER OF FESTCURTASBH FOR 17 YEARS.



FLÁVIA LASAN

É GRADUADA EM ARTES VISUAIS, ESPECIALISTA EM ENSINO DE HISTÓRIA E AMÉRICA LATINA E MESTRANDA EM EDUCAÇÃO. ATUA NAS ÁREAS DE ARTES VISUAIS, CINEMA E TEATRO. DESENVOLVE PESQUISAS E PROJETOS NA INTERSEÇÃO ENTRE HISTÓRIA DA ARTE, PROCESSOS EDUCATIVOS E POLÍTICAS CULTURAIS. TRABALHA EM EXPOSIÇÕES, PROGRAMAS DE FORMAÇÃO E PROJETOS CURATORIAIS POR MAIS DUAS DÉCADAS E INTEGRA REDES DE PESQUISA E CURADORIA NA AMÉRICA LATINA.

FLÁVIA LASAN HOLDS A DEGREE IN VISUAL ARTS, A SPECIALIZATION IN THE TEACHING OF HISTORY AND LATIN AMERICA, AND IS CURRENTLY PURSUING A MASTER'S DEGREE IN EDUCATION. SHE WORKS IN THE FIELDS OF VISUAL ARTS, FILM, AND THEATER, DEVELOPING RESEARCH AND PROJECTS AT THE INTERSECTION OF ART HISTORY, EDUCATIONAL PROCESSES, AND CULTURAL POLICIES. SHE HAS BEEN ACTIVE IN EXHIBITIONS, TRAINING PROGRAMS, AND CURATORIAL PROJECTS FOR OVER TWO DECADES AND IS PART OF RESEARCH AND CURATORIAL NETWORKS ACROSS LATIN AMERICA.



DIEGO SILVA SOUZA

É JORNALISTA PELA UFMG, PESQUISADOR, CRÍTICO E CURADOR DE CINEMA. É MESTRE PELO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO SOCIAL DA UFMG. CO-FUNDOU O COLETIVO ZANZA, ONDE ATUOU COMO CRÍTICO E PRODUZIU A REVISTA ZANZA. COMO PROGRAMADOR, INTEGROU COMISSÕES DE CURADORIA DE MOSTRAS E FESTIVAIS COMO O FESTCURTASBH, O CINECLUBE MOCAMBO E O CINECIPÓ.

DIEGO SILVA SOUZA IS A JOURNALIST, RESEARCHER, FILM CRITIC, AND CURATOR. HE HOLDS A MASTER'S DEGREE FROM THE GRADUATE PROGRAM IN SOCIAL COMMUNICATION AT UFMG. HE CO-FOUNDED COLETIVO ZANZA, WHERE HE WORKED AS A CRITIC AND PRODUCED REVISTA ZANZA. AS A PROGRAMMER, HE WAS A MEMBER OF CURATORIAL TEAMS FOR FILM FESTIVALS SUCH AS FESTCURTASBH, CINECLUBE MOCAMBO, AND CINECIPÓ.



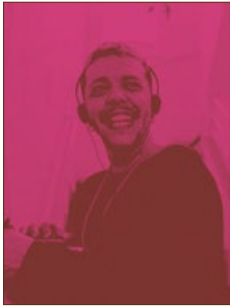
GLAUCIA CARDOSO VALE

ATUA NO EDITORIAL DE CATÁLOGOS DE FESTIVAIS DE CINEMA, REVISTAS E LIVROS. É PESQUISADORA E DOCENTE NAS ÁREAS DE EDITORAÇÃO, COMUNICAÇÃO, AUDIOVISUAL E ESTUDOS DA NARRATIVA. INTEGRA A FILMES DE QUINTAL E COLABORA COM O FORUMDOC. BH DESDE 2003. COMPÔS AS EQUIPES DO FESTCURTASBH (2017-2024), SEMANA DE CINEMA NEGRO DE BELO HORIZONTE (2021-2025), MOSTRA DE CINEMA ÁRABE FEMININO (2021 E 2023). DOUTORA EM ESTUDOS LITERÁRIOS E EM COMUNICAÇÃO SOCIAL PELA UFMG, ATUALMENTE É PROFESSORA VISITANTE NO DEPARTAMENTO DE LINGUAGEM E TECNOLOGIA DO CEFET-MG.

GLAUCIA CARDOSO VALE WORKS IN THE EDITORIAL PRODUCTION OF FILM FESTIVAL CATALOGS, MAGAZINES, AND BOOKS. SHE IS A RESEARCHER AND PROFESSOR IN THE FIELDS OF PUBLISHING, COMMUNICATION, AUDIOVISUAL STUDIES, AND NARRATIVE STUDIES. SHE IS A MEMBER OF FILMES DE QUINTAL AND HAS COLLABORATED WITH FORUMDOC.BH SINCE 2003. SHE WAS A MEMBER OF TEAMS FOR FESTCURTASBH (2017-2024), THE BELO HORIZONTE BLACK FILM WEEK (2021-2025), AND THE ARAB WOMEN'S FILM FESTIVAL (2021 AND 2023). HOLDING A PHD IN LITERARY STUDIES AND SOCIAL COMMUNICATION FROM UFMG, SHE IS CURRENTLY A VISITING PROFESSOR IN THE DEPARTMENT OF LANGUAGE AND TECHNOLOGY AT CEFET-MG.

COMISSÃO DE SELEÇÃO NACIONAL NATIONAL SELECTION COMMITTEE	
	<p>RENAN EDUARDO</p> <p>É MESTRE EM COMUNICAÇÃO SOCIAL PELA UFMG E EDITOR DA REVISTA DESCOMPASSO. INTEGRA A COMISSÃO DE SELEÇÃO NACIONAL DO FESTCURTASBH DESDE 2024 E É CURADOR DO FESTIVAL DE CINEMA DE DIAMANTINA. FOI CURADOR DO ESTANDE "MIL E UMA QUEBRADAS: O CAPÃO REDONDO SOB AS POÉTICAS DE LINCOLN PÉRICLES (LKT)" PARA A PLATAFORMA SPCINE PLAY E DA MOSTRA "OS GESTOS DE NARCISA HIRSCH".</p>
<p>RENAN EDUARDO HOLDS A MASTER'S DEGREE IN SOCIAL COMMUNICATION FROM UFMG AND IS THE EDITOR OF REVISTA DESCOMPASSO. HE HAS BEEN A MEMBER OF THE BRAZILIAN SELECTION COMMITTEE FOR FESTCURTASBH SINCE 2024 AND IS A CURATOR AT THE DIAMANTINA FILM FESTIVAL. HE PROGRAMMED THE SHOWCASE "MIL E UMA QUEBRADAS: O CAPÃO REDONDO SOB AS POÉTICAS DE LINCOLN PÉRICLES (LKT)" FOR THE SPCINE PLAY PLATFORM AND THE "OS GESTOS DE NARCISA HIRSCH" EXHIBITION.</p>	
	<p>RITA VÊNUS</p> <p>INTEGRA A EQUIPE DE CURADORIA DA OFICINA FRANCISCO BRENNAND DESDE 2021, ONDE FOI CURADORA DAS EXPOSIÇÕES "NOITES DE SOL", "NÚCLEO SATURNO" E DA RESIDÊNCIA ARTÍSTICA "CRIAÇÃO NA OLARIA". TAMBÉM FOI CURADORA DA COLETIVA "INFERNO – CÂNTICOS", NAS GALERIAS AMPARO 60 E GARRIDO, E DO FESTIVAL JANELA INTERNACIONAL DE CINEMA DO RECIFE. NO CCBB-SP, FOI CO-CURADORA DE ATLÂNTICO SERTÃO. FOI JÚRI DO 8º PRÊMIO DE ARTES DO INSTITUTO TOMIE OHTAKE E DA 28ª MOSTRA DE CINEMA DE TIRADENTES.</p>
<p>RITA VÊNUS HAS BEEN A MEMBER OF THE CURATORIAL TEAM AT OFICINA FRANCISCO BRENNAND SINCE 2021, WHERE SHE CURATED THE EXHIBITIONS "NOITES DE SOL," "NÚCLEO SATURNO," AND THE ARTIST RESIDENCY "CRIAÇÃO NA OLARIA." SHE ALSO CURATED THE GROUP EXHIBITION "INFERNO – CÂNTICOS" AT THE AMPARO 60 AND GARRIDO GALLERIES, AS WELL AS THE RECIFE INTERNATIONAL FILM FESTIVAL. AT CCBB-SP, SHE CO-CURATED "ATLÂNTICO SERTÃO." SHE WAS A MEMBER OF THE JURY AT THE 8TH TOMIE OHTAKE INSTITUTE ARTS AWARD AND THE 28TH TIRADENTES FILM FESTIVAL.</p>	

MOSTRAS ESPECIAIS SPECIAL SHOWCASES			
	CORCINA		CINÉCOLLAGES
	LUCAS PARENTE		MATTHIEU ORLÉAN
<p>É PESQUISADOR E CINEASTA. SUA OBRA TRANSITA ENTRE O NARRATIVO E O EXPERIMENTAL, COMBINANDO FORMA ENSAIO E FICÇÃO MANEIRISTA. EXIBIU FILMES NO FESTIVAL DE BRASÍLIA, VISIONS DU RÉEL, FID MARSEILLE E DOCLISBOA. ORGANIZOU DUAS MOSTRAS DEDICADAS À CORCINA: UMA NA CINEMATECA DO MAM RIO, NO FESTIVAL DOBRA (2018), E OUTRA NA CINEMATECA CAPITÓLIO (2019). EM 2019, CRIOU O URUBU CINE, CINECLUBE MENSAL DEDICADO AO CURTA-METRAGISMO BRASILEIRO, REALIZADO NA CINEMATECA DO MAM, COM EXIBIÇÕES EM PELÍCULA.</p>		<p>É CONSULTOR ARTÍSTICO DA CINEMATECA FRANCAÇA DESDE 2004. FOI CURADOR DAS EXPOSIÇÕES <i>¡ALMODÓVAR EXHIBITION!</i> (2006), <i>DENNIS HOPPER AND THE NEW HOLLYWOOD</i> (2008), <i>LE MONDE ENCHANTÉ DE JACQUES DEMY</i> (2013), <i>GUS VAN SANT</i> (2016), <i>VAMPIRES</i> (2019), <i>WES ANDERSON</i> (2025). TAMBÉM FOI CURADOR DE EXPOSIÇÕES NO RENCONTRES DE LA PHOTOGRAPHIE D'ARLES (<i>SCRAPBOOKS, DANS L'IMAGINAIRE DES CINÉASTES</i>, 2023), NO LE FRESNOY (<i>PANORAMA 16</i>, 2014) E NO PERÍODO DE ENTRESSAFRA DA BIENAL DE VENEZA (<i>YOUR GHOSTS ARE MINE</i>, PRODUZIDO PELO QATAR MUSEUMS). DESDE 1998 ESCRIVE SOBRE CINEMA E ARTES VISUAIS PARA A IMPRENSA (<i>LES CAHIERS DU CINÉMA</i>, NUMÉRO) E PARA VÁRIOS LIVROS. EM 2007, CO-DIRIGIU <i>DES INDES À LA PLANÈTE MARS</i>, APRESENTADO EM COMPETIÇÃO OFICIAL NA FID-MARSEILLE. EM 2011, SEU LIVRO <i>LA MAISON CINÉMA</i> SOBRE O CINEASTA PAUL VECCHIALI FOI PUBLICADO PELA EDITIONS DE L'ŒIL.</p>	
<p>LUCAS PARENTE IS A RESEARCHER AND FILMMAKER. HIS WORK MOVES BETWEEN THE NARRATIVE AND THE EXPERIMENTAL, COMBINING THE ESSAY FORM WITH MANNERIST FICTION. HE HAS SCREENED FILMS AT THE BRASÍLIA FILM FESTIVAL, VISIONS DU RÉEL, FID MARSEILLE, AND DOCLISBOA. HE CURATED TWO SHOWCASES DEDICATED TO CORCINA: ONE AT THE MAM RIO CINEMATHEQUE DURING THE DOBRA FESTIVAL (2018) AND ANOTHER AT THE CINEMATECA CAPITÓLIO (2019). IN 2019, HE FOUNDED URUBU CINE, A MONTHLY FILM CLUB DEDICATED TO BRAZILIAN SHORT FILMS, HELD AT THE MAM CINEMATHEQUE AND FEATURING SCREENINGS ON CELLULOID.</p>		<p>MATTHIEU ORLÉAN IS ARTISTIC ADVISER AT LA CINÉMATHEQUE FRANÇAISE SINCE 2004. HE CURATED THE EXHIBITIONS <i>¡ALMODÓVAR EXHIBITION!</i> (2006), <i>DENNIS HOPPER AND THE NEW HOLLYWOOD</i> (2008), <i>LE MONDE ENCHANTÉ DE JACQUES DEMY</i> (2013), <i>GUS VAN SANT</i> (2016), <i>VAMPIRES</i> (2019), <i>WES ANDERSON</i> (2025). HE HAS ALSO CURATED EXHIBITIONS AT THE RENCONTRES DE LA PHOTOGRAPHIE D'ARLES (<i>SCRAPBOOKS, DANS L'IMAGINAIRE DES CINÉASTES</i>, 2023), AT LE FRESNOY (<i>PANORAMA 16</i>, 2014), AND IN THE OFF-SEASON OF THE VENICE BIENNALE (<i>YOUR GHOSTS ARE MINE</i>, PRODUCED BY QATAR MUSEUMS). SINCE 1998, HE HAS BEEN WRITING ABOUT CINEMA AND THE VISUAL ARTS FOR THE PRESS (<i>LES CAHIERS DU CINÉMA</i>, NUMÉRO) AND FOR VARIOUS BOOKS. IN 2007, HE CO-DIRECTED <i>DES INDES À LA PLANÈTE MARS</i>, PRESENTED IN OFFICIAL COMPETITION AT FID-MARSEILLE. IN 2011, HIS BOOK <i>LA MAISON CINÉMA</i> ABOUT FILMMAKER PAUL VECCHIALI IS PUBLISHED BY EDITIONS DE L'ŒIL.</p>	
	SARA Y ROSA: FEMINISMOS LATINO-AMERICANOS SARA Y ROSA : LATIN AMERICAN FEMINISMS		
	JULIANA GUSMAN		
<p>É PESQUISADORA, PROFESSORA, CURADORA, PROGRAMADORA E CRÍTICA DE CINEMA. ATUALMENTE, REALIZA RESIDÊNCIA PÓS-DOUTORAL NO PPGCOM DA UFMG. DOUTORA EM MEIOS E PROCESSOS AUDIOVISUAIS PELA ECA-USP, INTEGRA OS GRUPOS DE PESQUISA POÉTICAS FEMININAS, POLÍTICAS FEMINISTAS (UFMG) E MÍDIA E NARRATIVA (PUC MINAS). FAZ PARTE DA EQUIPE CURATORIAL DE MOSTRAS E FESTIVAIS COMO FESTCURTASBH E CINEOP. EM 2025, ASSUMIU A COORDENAÇÃO EDITORIAL DO FESTCURTASBH. É COORDENADORA EDITORIAL DA PLATAFORMA SARA Y ROSA.</p>			
<p>JULIANA GUSMAN IS A RESEARCHER, PROFESSOR, CURATOR, PROGRAMMER, AND FILM CRITIC. SHE IS CURRENTLY A POSTDOCTORAL FELLOW AT THE PPGCOM PROGRAM AT UFMG. PHD IN AUDIOVISUAL MEDIA AND PROCESSES (UNIVERSITY OF SÃO PAULO), SHE IS A MEMBER OF THE RESEARCH GROUPS POÉTICAS FEMININAS, POLÍTICAS FEMINISTAS (UFMG) AND MÍDIA E NARRATIVA (PUC MINAS). SHE IS PART OF THE CURATORIAL TEAM FOR SHOWCASES AND FESTIVALS SUCH AS FESTCURTASBH AND CINEOP. IN 2025, SHE ASSUMED THE ROLE AS THE EDITORIAL COORDINATOR FOR FESTCURTASBH. SHE IS THE EDITORIAL COORDINATOR OF THE SARA Y ROSA PLATFORM.</p>			



JOMAKA

É ESCRITOR E ARTISTA ANTIMANICOMIAL, AUTOR DOS LIVROS *GENERALIDADES OU PASSARINHO LOQUE ESSE* E *EMBREAGENCER*, EDITORA IMPRESSÕES DE MINAS. ATOR, PESQUISADOR E ROTEIRISTA NA VÍDEO-PERFORMANCE *O COLECIONADOR DE CID'S*. ASSISTENTE DE PESQUISA NO PROJETO CUIR CINEMA E VÍDEO NA AMÉRICA LATINA. PESQUISADOR NO LONGA *EU, UM OUTRO* E ASSISTENTE DE DIREÇÃO NO DOCUMENTÁRIO *RESERVADO*. DIRETOR DO DOCUMENTÁRIO *FABULOSA NICKARY AYCKER*, VENCEDOR DO PRÊMIO LEDA MARIA MARTINS 2022. JÚRI INTERNACIONAL NO 25º FESTCURTASBH E CURADOR INTERNACIONAL NO 26º E 27º FESTCURTASBH. @POETAJOMAKA

JOMAKA IS A WRITER AND ANTI-ASYLUM MOVEMENT ARTIST, AUTHOR OF THE BOOKS *GENERALIDADES OU PASSARINHO LOQUE ESSE* AND *EMBREAGENCER* (PUBLISHED BY IMPRESSÕES DE MINAS). HE IS AN ACTOR, RESEARCHER, AND SCREENWRITER FOR THE VIDEO-PERFORMANCE *O COLECIONADOR DE CID'S*. HE SERVES AS A RESEARCH ASSISTANT FOR THE CUIR CINEMA AND VIDEO IN LATIN AMERICA PROJECT. HE WAS A RESEARCHER FOR THE FEATURE FILM *EU, UM OUTRO* AND AN ASSISTANT DIRECTOR FOR THE DOCUMENTARY *RESERVADO*. HE DIRECTED THE DOCUMENTARY *FABULOSA NICKARY AYCKER*, WINNER OF THE 2022 LEDA MARIA MARTINS AWARD. HE SERVED ON THE INTERNATIONAL JURY FOR THE 25TH FESTCURTASBH AND AS AN INTERNATIONAL CURATOR FOR THE 26TH AND 27TH EDITIONS OF THE FESTIVAL. @POETAJOMAKA



LUCAS OLIVEIRA

É JORNALISTA E MESTRE EM ARTES PELA UFMG. SUAS PESQUISAS ACADÊMICAS TRANSITAM ENTRE O TERROR E OS CINEMAS AFRICANOS E INDIANOS. ATUA COMO CRÍTICO NO CINEMATÓRIO, E JÁ COBRIU O FESTIVAL DO RIO E A MOSTRA DE TIRADENTES. É VOTANTE NO LATIN AMERICAN CRITICS AWARDS FOR EUROPEAN FILMS, DA EUROPEAN FILM PROMOTION. TEM EXPERIÊNCIA COMENTANDO FILMES, PROGRAMANDO SESSÕES DE CINEMA, NA PESQUISA DE IMAGENS PARA TELEVISÃO E DOCUMENTÁRIO, NA ROTEIRIZAÇÃO E EDIÇÃO DE MATERIAIS AUDIOVISUAIS E NA ASSESSORIA DE IMPRENSA PARA EVENTOS CULTURAIS.

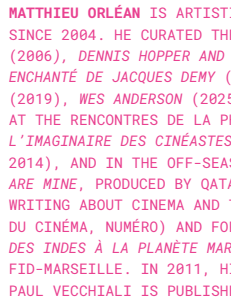
LUCAS OLIVEIRA IS A JOURNALIST AND HOLDS A MASTER'S DEGREE IN ARTS FROM UFMG. HIS ACADEMIC RESEARCH FOCUSES ON THE INTERSECTION OF HORROR CINEMA AND AFRICAN AND INDIAN CINEMA. HE WORKS AS A CRITIC FOR CINEMATÓRIO AND HAS COVERED THE RIO FILM FESTIVAL AND THE TIRADENTES FILM FESTIVAL. HE IS A VOTER FOR THE LATIN AMERICAN CRITICS AWARDS FOR EUROPEAN FILMS, ORGANIZED BY EUROPEAN FILM PROMOTION. HIS EXPERIENCE INCLUDES FILM COMMENTARY, FILM PROGRAMMING, IMAGE RESEARCH FOR TELEVISION AND DOCUMENTARIES, SCRIPTWRITING AND EDITING OF AUDIOVISUAL CONTENT, AND PRESS RELATIONS FOR CULTURAL EVENTS.



LISLYE STANY VIANA FERREIRA

É MESTRANDA EM COMUNICAÇÃO SOCIAL PELA UFMG, E BACHAREL EM RELAÇÕES PÚBLICAS PELA MESMA UNIVERSIDADE. SUA PESQUISA ACOMPANHA AS GUERREIRAS DA FLORESTA, GRUPO DE MULHERES GUAJAJARA DA TERRA INDÍGENA CARU (MA). A PARTIR DESSA RELAÇÃO, DESENVOLVE UM DOCUMENTÁRIO COLABORATIVO POR DEMANDA DO GRUPO E INVESTIGA FORMAS DE FILMAR E MONTAR, EM PERSPECTIVA DE ALIANÇA, O VANGUARDISMO DESSAS MULHERES NAS LUTAS TERRITORIAIS E NAS FORMAS COTIDIANAS DE SUSTENTAÇÃO DA VIDA COLETIVA DIANTE DA CRISE CLIMÁTICA.

LISLYE STANY VIANA FERREIRA IS A MASTER'S STUDENT IN SOCIAL COMMUNICATION AT UFMG AND HOLDS A BACHELOR'S DEGREE IN PUBLIC RELATIONS FROM THE SAME UNIVERSITY. HER RESEARCH FOCUSES ON THE GUERREIRAS DA FLORESTA (WARRIORS OF THE FOREST), A GROUP OF GUAJAJARA WOMEN FROM THE CARU INDIGENOUS TERRITORY (MARANHÃO). ARISING FROM THIS RELATIONSHIP, SHE IS DEVELOPING A COLLABORATIVE DOCUMENTARY AT THE GROUP'S REQUEST AND INVESTIGATING – THROUGH A LENS OF ALLIANCE – WAYS TO FILM AND EDIT THE VANGUARD ROLE THESE WOMEN PLAY IN TERRITORIAL STRUGGLES AND IN THE EVERYDAY PRACTICES THAT SUSTAIN COLLECTIVE LIFE AMIDST THE CLIMATE CRISIS.

JÚRI MOSTRA COMPETITIVA BRASIL BRAZILIAN COMPETITION JURY					
	LILA FOSTER É PRESERVADORA AUDIOVISUAL, PROGRAMADORA DE CINEMA, REALIZADORA E PROFESSORA. DESDE DE 2008 SE DEDICA AO ESTUDO DO CINEMA AMADOR NO BRASIL, COM DESTAQUE PARA A HISTÓRIA DO “FESTIVAL DE CINEMA AMADOR DO JORNAL DO BRASIL”. É ATUAL COORDENADORA DO PROJETO “PRESERVAÇÃO DO ACERVO FILMOGRÁFICO DO ARQUIVO PÚBLICO DO DISTRITO FEDERAL” E DO “TALENTS PRESERVAÇÃO” DO FESTIVAL DO RIO. COMO PROGRAMADORA, ATUOU EM FESTIVAIS COMO MOSTRA DE CINEMA DE TIRADENTES, CURTA 8, (S8) MOSTRA DE CINEMA PERIFÉRICO (ESPANHA), FIDBA (ARGENTINA) E CINEOP.				MATTHIEU ORLÉAN É CONSULTOR ARTÍSTICO DA CINEMATECA FRANCESA DESDE 2004. FOI CURADOR DAS EXPOSIÇÕES <i>¡ALMODÓVAR EXHIBITION!</i> (2006), <i>DENNIS HOPPER AND THE NEW HOLLYWOOD</i> (2008), <i>LE MONDE ENCHANTÉ DE JACQUES DEMY</i> (2013), <i>GUS VAN SANT</i> (2016), <i>VAMPIRES</i> (2019), <i>WES ANDERSON</i> (2025). TAMBÉM FOI CURADOR DE EXPOSIÇÕES NO RENCONTRES DE LA PHOTOGRAPHIE D'ARLES (<i>SCRAPBOOKS</i> , <i>DANS L'IMAGINAIRE DES CINÉASTES</i> , 2023), NO LE FRESNOY (<i>PANORAMA 16</i> , 2014) E NO PERÍODO DE ENTRESSAFRA DA BIENAL DE VENEZA (<i>YOUR GHOSTS ARE MINE</i> , PRODUZIDO PELO QATAR MUSEUMS). DESDE 1998 ESCRIVE SOBRE CINEMA E ARTES VISUAIS PARA A IMPRENSA (<i>LES CAHIERS DU CINÉMA</i> , NUMÉRO) E PARA VÁRIOS LIVROS. EM 2007, CO-DIRIGIU <i>DES INDES À LA PLANÈTE MARS</i> , APRESENTADO EM COMPETIÇÃO OFICIAL NA FID-MARSEILLE. EM 2011, SEU LIVRO <i>LA MAISON CINÉMA</i> SOBRE O CINEASTA PAUL VECCHIALI FOI PUBLICADO PELA EDITIONS DE L'ŒIL.
	LILA FOSTER IS AN AUDIOVISUAL PRESERVATIONIST, FILM PROGRAMMER, DIRECTOR AND TEACHER. SINCE 2008 SHE HAS DEDICATED HERSELF TO THE STUDY OF AMATEUR CINEMA IN BRAZIL, WITH EMPHASIS ON THE HISTORY OF THE “AMATEUR CINEMA FESTIVAL OF JORNAL DO BRASIL”. SHE IS THE CURRENT COORDINATOR OF THE PROJECT “PRESERVATION OF THE FILM COLLECTION OF THE PUBLIC ARCHIVE OF THE FEDERAL DISTRICT” AND OF THE “TALENTS PRESERVATION” OF THE RIO FESTIVAL. AS A PROGRAMMER, SHE WORKED AT FESTIVALS SUCH AS MOSTRA DE CINEMA DE TIRADENTES, CURTA 8, (S8) MOSTRA DE CINEMA PERIFÉRICO (SPAIN), FIDBA (ARGENTINA) AND CINEOP.				
	SINARA TELES É ATRIZ, ROTEIRISTA, DRAMATURGA, PRODUTORA E GESTORA CULTURAL, LICENCIADA EM TEATRO PELA UFMG E COFUNDADORA DA CÔCCIX COMPANHIA TEATRAL. COM 20 ANOS DE TRAJETÓRIA, ATUA NO TEATRO, CINEMA E PRODUÇÃO CULTURAL. PROTAGONIZOU SUÇUARANA, PELO QUAL RECEBEU O PRÊMIO DE MELHOR ATRIZ NO 57º FESTIVAL DE BRASÍLIA, E RINHA, COM MAIS DE 30 SELEÇÕES EM FESTIVAIS. NO CINEMA, TRABALHOU EM PRODUÇÕES DA FILMES DE PLÁSTICO, ANAVILHANA, TEMPERO FILMES, KATÁSIA FILMES, TREM CHIC, PRIMEIRA IDADE E CASA NA ÁRVORE PRODUÇÃO CINEMATOGRAFICA.				MATTHIEU ORLÉAN IS ARTISTIC ADVISER AT LA CINÉMATHEQUE FRANÇAISE SINCE 2004. HE CURATED THE EXHIBITIONS <i>¡ALMODÓVAR EXHIBITION!</i> (2006), <i>DENNIS HOPPER AND THE NEW HOLLYWOOD</i> (2008), <i>LE MONDE ENCHANTÉ DE JACQUES DEMY</i> (2013), <i>GUS VAN SANT</i> (2016), <i>VAMPIRES</i> (2019), <i>WES ANDERSON</i> (2025). HE HAS ALSO CURATED EXHIBITIONS AT THE RENCONTRES DE LA PHOTOGRAPHIE D'ARLES (<i>SCRAPBOOKS</i>, <i>DANS L'IMAGINAIRE DES CINÉASTES</i>, 2023), AT LE FRESNOY (<i>PANORAMA 16</i>, 2014), AND IN THE OFF-SEASON OF THE VENICE BIENNALE (<i>YOUR GHOSTS ARE MINE</i>, PRODUCED BY QATAR MUSEUMS). SINCE 1998, HE HAS BEEN WRITING ABOUT CINEMA AND THE VISUAL ARTS FOR THE PRESS (<i>LES CAHIERS DU CINÉMA</i>, NUMÉRO) AND FOR VARIOUS BOOKS. IN 2007, HE CO-DIRECTED <i>DES INDES À LA PLANÈTE MARS</i>, PRESENTED IN OFFICIAL COMPETITION AT FID-MARSEILLE. IN 2011, HIS BOOK <i>LA MAISON CINÉMA</i> ABOUT FILMMAKER PAUL VECCHIALI IS PUBLISHED BY EDITIONS DE L'ŒIL.
	SINARA TELES IS AN ACTRESS, SCREENWRITER, PLAYWRIGHT, PRODUCER, AND CULTURAL MANAGER; SHE HOLDS A DEGREE IN THEATER FROM UFMG AND IS A CO-FOUNDER OF CÔCCIX COMPANHIA TEATRAL. WITH A 20-YEAR CAREER, SHE WORKS IN THEATER, CINEMA, AND CULTURAL PRODUCTION. SHE STARRED IN SUÇUARANA – WINNING THE BEST ACTRESS AWARD AT THE 57TH BRASÍLIA FESTIVAL-AND RINHA, WHICH WAS SELECTED FOR OVER 30 FESTIVALS. IN FILM, SHE HAS WORKED ON PRODUCTIONS BY FILMES DE PLÁSTICO, ANAVILHANA, TEMPERO FILMES, KATÁSIA FILMES, TREM CHIC, PRIMEIRA IDADE, AND CASA NA ÁRVORE PRODUÇÃO CINEMATOGRAFICA.				

JÚRI MOSTRA COMPETITIVA MINAS MINAS COMPETITION JURY	
	<p>LUCAS PARENTE</p> <p>É PESQUISADOR E CINEASTA. SUA OBRA TRANSITA ENTRE O NARRATIVO E O EXPERIMENTAL, COMBINANDO FORMA ENSAIO E FICÇÃO MANEIRISTA. EXIBIU FILMES NO FESTIVAL DE BRASÍLIA, VISIONS DU RÉEL, FID MARSEILLE E DOCLISBOA. ORGANIZOU DUAS MOSTRAS DEDICADAS À CORCINA: UMA NA CINEMATECA DO MAM RIO, NO FESTIVAL DOBRA (2018), E OUTRA NA CINEMATECA CAPITÓLIO (2019). EM 2019, CRIOU O URUBU CINE, CINECLUBE MENSAL DEDICADO AO CURTA-METRAGISMO BRASILEIRO, REALIZADO NA CINEMATECA DO MAM, COM EXIBIÇÕES EM PELÍCULA.</p>
	<p>MARIA JOSÉ MERINO</p> <p>É CINEASTA, PESQUISADORA E CRÍTICA DE CINEMA DA COSTA RICA. É MESTRE EM DOCUMENTÁRIO DE CRIAÇÃO PELA UNIVERSITAT POMPEU FABRA (BARCELONA) E LICENCIADA EM COMUNICAÇÃO AUDIOVISUAL PELA UNIVERSIDAD DE COSTA RICA. DIRIGIU CURTAS E DOCUMENTÁRIOS E ATUALMENTE FINALIZA SEU PRIMEIRO LONGA-METRAGEM, SUSURRAN LAS RAÍCES. É COFUNDADORA E COORDENADORA EDITORIAL DE SARA Y ROSA, PLATAFORMA DEDICADA À CRÍTICA CINEMATOGRAFICA FEMINISTA E DECOLONIAL LATINO-AMERICANA.</p>
<p>LUCAS PARENTE IS A RESEARCHER AND FILMMAKER. HIS WORK MOVES BETWEEN THE NARRATIVE AND THE EXPERIMENTAL, COMBINING THE ESSAY FORM WITH MANNERIST FICTION. HE HAS SCREENED FILMS AT THE BRASÍLIA FILM FESTIVAL, VISIONS DU RÉEL, FID MARSEILLE, AND DOCLISBOA. HE CURATED TWO SHOWCASES DEDICATED TO CORCINA: ONE AT THE MAM RIO CINEMATHEQUE DURING THE DOBRA FESTIVAL (2018) AND ANOTHER AT THE CINEMATECA CAPITÓLIO (2019). IN 2019, HE FOUNDED URUBU CINE, A MONTHLY FILM CLUB DEDICATED TO BRAZILIAN SHORT FILMS, HELD AT THE MAM CINEMATHEQUE AND FEATURING SCREENINGS ON CELLULOID.</p>	
	<p>NAYARA AGUIAR</p> <p>É MINEIRA, CRÍTICA DE CINEMA E ASSISTENTE EDITORIAL DA SARA Y ROSA, PLATAFORMA DE CRÍTICA FEMINISTA. É FORMADA PELA UFMG EM LETRAS, COM HABILITAÇÃO EM ESTUDOS LINGÜÍSTICOS, E PESQUISA NO CAMPO DOS LETRAMENTOS LINGÜÍSTICO-LITERÁRIOS EXPANDIDOS. NO CINEMA, TRANSITA ENTRE CRÍTICA E CURADORIA: INTEGROU A CURADORIA DA TERCEIRA EDIÇÃO DO FESTIVAL EXPERIMENTAL DE ARTES FÍLMICAS - FENDA E DA QUARTA EDIÇÃO DO CINECLUBE MOCAMBO, ALÉM DE PASSAGENS PELO CORPO CRÍTICO DO 27º FESTCURTASBH E PELO JÚRI JOVEM DA 29ª MOSTRA DE CINEMA DE TIRADENTES.</p>
	<p>MARIA JOSÉ MERINO IS A FILMMAKER, RESEARCHER, AND FILM CRITIC FROM COSTA RICA. SHE HOLDS A MASTER'S DEGREE IN CREATIVE DOCUMENTARY FROM UNIVERSITAT POMPEU FABRA (BARCELONA) AND A DEGREE IN AUDIOVISUAL COMMUNICATION FROM THE UNIVERSIDAD DE COSTA RICA. SHE HAS DIRECTED SHORT FILMS AND DOCUMENTARIES AND IS CURRENTLY COMPLETING HER FIRST FEATURE FILM, SUSURRAN LAS RAÍCES. SHE IS A CO-FOUNDER AND EDITORIAL COORDINATOR OF SARA Y ROSA, A PLATFORM DEDICATED TO LATIN AMERICAN FEMINIST AND DECOLONIAL FILM CRITICISM.</p>
<p>NAYARA AGUIAR IS A FILM CRITIC AND EDITORIAL ASSISTANT AT SARA Y ROSA, A FEMINIST CRITICISM PLATFORM. SHE HOLDS A DEGREE IN LANGUAGE AND LITERATURE (SPECIALIZING IN LINGUISTIC STUDIES) FROM UFMG AND CONDUCTS RESEARCH IN THE FIELD OF EXPANDED LINGUISTIC-LITERARY LITERACIES. IN THE REALM OF CINEMA, SHE WORKS ACROSS BOTH CRITICISM AND PROGRAMMING: SHE SERVED ON THE PROGRAMMING TEAMS FOR THE THIRD EDITION OF THE FENDA EXPERIMENTAL FILM ARTS FESTIVAL AND THE FOURTH EDITION OF CINECLUBE MOCAMBO, AND WAS PART OF THE CORPO CRÍTICO AT THE 27TH FESTCURTASBH AND THE YOUTH JURY AT THE 29TH TIRADENTES FILM FESTIVAL.</p>	

CORPO CRÍTICO CORPO CRÍTICO		
	JULIANA GUSMAN	
	<p>É PESQUISADORA, PROFESSORA, CURADORA, PROGRAMADORA E CRÍTICA DE CINEMA. ATUALMENTE, REALIZA RESIDÊNCIA PÓS-DOUTORAL NO PPGCOM DA UFMG. DOUTORA EM MEIOS E PROCESSOS AUDIOVISUAIS PELA ECA-USP, INTEGRA OS GRUPOS DE PESQUISA POÉTICAS FEMININAS, POLÍTICAS FEMINISTAS (UFMG) E MÍDIA E NARRATIVA (PUC MINAS). FAZ PARTE DA EQUIPE CURATORIAL DE MOSTRAS E FESTIVAIS COMO FESTCURTASBH E CINEOP. EM 2025, ASSUMIU A COORDENAÇÃO EDITORIAL DO FESTCURTASBH. É COORDENADORA EDITORIAL DA PLATAFORMA SARA Y ROSA.</p>	
<p>JULIANA GUSMAN IS A RESEARCHER, PROFESSOR, CURATOR, PROGRAMMER, AND FILM CRITIC. SHE IS CURRENTLY A POSTDOCTORAL FELLOW AT THE PPGCOM PROGRAM AT UFMG. PHD IN AUDIOVISUAL MEDIA AND PROCESSES (UNIVERSITY OF SÃO PAULO), SHE IS A MEMBER OF THE RESEARCH GROUPS POÉTICAS FEMININAS, POLÍTICAS FEMINISTAS (UFMG) AND MÍDIA E NARRATIVA (PUC MINAS). SHE IS PART OF THE CURATORIAL TEAM FOR SHOWCASES AND FESTIVALS SUCH AS FESTCURTASBH AND CINEOP. IN 2025, SHE ASSUMED THE ROLE AS THE EDITORIAL COORDINATOR FOR FESTCURTASBH. SHE IS THE EDITORIAL COORDINATOR OF THE SARA Y ROSA PLATFORM.</p>		
		MARIA JOSÉ MERINO
		<p>É CINEASTA, PESQUISADORA E CRÍTICA DE CINEMA DA COSTA RICA. É MESTRE EM DOCUMENTÁRIO DE CRIAÇÃO PELA UNIVERSITAT POMPEU FABRA (BARCELONA) E LICENCIADA EM COMUNICAÇÃO AUDIOVISUAL PELA UNIVERSIDAD DE COSTA RICA. DIRIGIU CURTAS E DOCUMENTÁRIOS E ATUALMENTE FINALIZA SEU PRIMEIRO LONGA-METRAGEM, <i>SUSURRAN LAS RAÍCES</i>. É COFUNDADORA E COORDENADORA EDITORIAL DE SARA Y ROSA, PLATAFORMA DEDICADA À CRÍTICA CINEMATOGRAFICA FEMINISTA E DECOLONIAL LATINO-AMERICANA.</p>
	<p>MARIA JOSÉ MERINO IS A FILMMAKER, RESEARCHER, AND FILM CRITIC FROM COSTA RICA. SHE HOLDS A MASTER'S DEGREE IN CREATIVE DOCUMENTARY FROM UNIVERSITAT POMPEU FABRA (BARCELONA) AND A DEGREE IN AUDIOVISUAL COMMUNICATION FROM THE UNIVERSIDAD DE COSTA RICA. SHE HAS DIRECTED SHORT FILMS AND DOCUMENTARIES AND IS CURRENTLY COMPLETING HER FIRST FEATURE FILM, <i>SUSURRAN LAS RAÍCES</i>. SHE IS A CO-FOUNDER AND EDITORIAL COORDINATOR OF SARA Y ROSA, A PLATFORM DEDICATED TO LATIN AMERICAN FEMINIST AND DECOLONIAL FILM CRITICISM.</p>	

PRÊMIOS

PRÊMIOS

294

AWARDS

<p>MOSTRA COMPETITIVA INTERNACIONAL</p> <p>O melhor curta-metragem, escolhido pelo júri oficial, recebe:</p> <p>Prêmio de melhor curta-metragem de R\$5.000,00</p> <p>Troféu Capivara – 28º FestCurtasBH</p> <p>MOSTRA COMPETITIVA BRASILEIRA</p> <p>O melhor curta-metragem, escolhido pelo júri oficial, recebe:</p> <p>Prêmio de melhor curta-metragem de R\$5.000,00</p> <p>Troféu Capivara – 28º FestCurtasBH</p> <p>MOSTRA COMPETITIVA MINAS</p> <p>O melhor curta-metragem, escolhido pelo júri oficial, recebe:</p> <p>Prêmio de melhor curta-metragem de R\$5.000,00</p> <p>Troféu Capivara – 28º FestCurtasBH</p> <p>JÚRI POPULAR</p> <p>O curta-metragem mais votado recebe:</p> <p>Prêmio de melhor curta-metragem de R\$3.000,00</p> <p>Troféu Capivara – 28º FestCurtasBH</p> <p>PRÊMIO PARADISO MULTIPLICA</p> <p>Mentoria de até duas horas com um profissional integrante da Rede Paradiso de Talentos. Destinado a um projeto ou realizador, selecionado para as Competitivas Minas, Brasil e mostras paralelas, a ser escolhido pela organização do festival.</p> <p>PRÊMIO JOSÉ ZUBA JR.</p> <p>Em 2025, foi criada uma nova modalidade de premiação, concedida pela organização do festival a artistas, coletivos e trabalhadores do cinema em várias frentes como a crítica, pesquisa, produção, curadoria que ao nosso ver se destacam em sua vitalidade estética, política e social. A iniciativa homenageada recebe o Troféu Capivara.</p>	<p>INTERNATIONAL COMPETITION</p> <p>The best short film, chosen by the official jury, receives:</p> <p>Best Short Film Award of R\$5.000,00</p> <p>Capivara Trophy – 28th FestCurtasBH</p> <p>BRAZILIAN COMPETITION</p> <p>The best short film, chosen by the official jury, receives:</p> <p>Best Short Film Award of R\$5.000,00</p> <p>Capivara Trophy – 28th FestCurtasBH</p> <p>MINAS COMPETITION</p> <p>The best short film, chosen by the official jury, receives:</p> <p>Best Short Film Award of R\$5.000,00</p> <p>Capivara Trophy – 28th FestCurtasBH</p> <p>POPULAR JURY</p> <p>The short film with the most votes receives:</p> <p>Best Short Film Award of R\$3.000,00</p> <p>Capivara Trophy – 28thFestCurtasBH</p> <p>PARADISO MULTIPLICA AWARD</p> <p>A mentoring session of up to two hours with a professional from the Paradiso Talent Network. Awarded to one project or filmmaker selected for the Minas Gerais or Brazilian Competition, or one of the festival's parallel sections, to be chosen by the festival organizers.</p> <p>JOSÉ ZUBA JR. AWARD</p> <p>In 2025, a new award was created, granted by the festival organization to artists, collectives and cinema workers on various fronts such as criticism, research, production, curation, which in our view stand out in their aesthetic, political and social vitality. The honored initiative receives the Capivara Trophy.</p>
---	---

<p>GOVERNO DO ESTADO DE MINAS GERAIS MINAS GERAIS STATE OF GOVERNMENT</p> <p>Governador do Estado de Minas Gerais Governor of Minas Gerais State</p> <p>Mateus Simões</p>	<p>Assessor-chefe de Comunicação Social Chief Advisor of Media and Press Office</p> <p>Walter Navarro</p> <p>Procurador-chefe Chief Prosecutor</p> <p>Daniel Bueno Cateb</p> <p>Controlador Seccional Sectional Controllor</p> <p>Enildo Lisboa dos Santos</p> <p>Assessor da Presidência Advisor to the Presidency</p> <p>Lucas Amorim</p>
<p>SECRETARIA DE ESTADO DE CULTURA E TURISMO DE MINAS GERAIS</p> <p>Secretário de Estado de Cultura e Turismo de Minas Gerais Secretary of Minas Gerais State Department of Culture and Tourism</p> <p>Leônidas Oliveira</p> <p>Secretária de Estado Adjunta de Cultura e Turismo de Minas Gerais Assistant Secretary of Minas Gerais State Department of Culture and Tourism</p> <p>Josiane de Souza</p> <p>Subsecretária de Estado de Cultura de Minas Gerais Undersecretary of Minas Gerais State Department of Culture and Tourism</p> <p>Maristela Rangel</p>	<p>DIRETORIA DE RELAÇÕES INSTITUCIONAIS</p> <p>Assessora e Supervisora do Contrato de Gestão e Termo de Parceria Advisor and Supervisor for the Management Contract and Partnership Agreement</p> <p>Josiene Duarte</p> <p>Gerente de Projetos Project Manager</p> <p>Catharine Borges</p> <p>Coordenadora de Projetos Project Coordinator</p> <p>Sophia Borges</p> <p>Gerente de Fomento Development Manager</p> <p>Ivan Cândido</p> <p>Coordenador de Fomento Development Coordinator</p> <p>Allan Calisto</p>
<p>FUNDAÇÃO CLÓVIS SALGADO</p> <p>Presidente President</p> <p>Yuri Mello Mesquita</p> <p>Chefe de Gabinete Chief of Staff</p> <p>Fabiana Leo</p> <p>Diretora de Relações Institucionais International Relations Director</p> <p>Kátia Carneiro</p> <p>Diretora Artística Artistic Director</p> <p>Cláudia Malta</p> <p>Diretora Cultural Cultural Director</p> <p>Milena Lago</p> <p>Diretora do Centro de Formação Artística e Tecnológica – Cefart Director of Cefart - Center for Arts and Technology Training</p> <p>Priscila Fiorini</p> <p>Diretor de Planejamento, Gestão e Finanças Director of Planning, Management and Finances</p> <p>Jefferson Souza</p>	<p>GERÊNCIA DE CINEMA – CINE HUMBERTO MAURO</p> <p>Gerente e Programador Manager and Programmer</p> <p>Vitor Miranda</p> <p>Produtor de Programação Programming Producer</p> <p>Rodrigo Azevedo</p> <p>Produtor de Projeção, Autoração e Cópias Technical Producer and Print Traffic</p> <p>Marte Safaneta</p> <p>Assistente Geral General Assistant</p> <p>Pedro Coelho</p>

<p>Suporte Administrativo Administrative Support Roseli Miranda</p> <p>Projeção e Manutenção Projection and Maintenance Frames e D&L Digital ME Jaque Del Debbio Rafaela Ada Lorena Fonseca</p>	<p>Fotografia Photography Paulo Lacerda</p> <p>Edição de Vídeo Video Editor Hanna Mussi</p> <p>Assessora de Comunicação do Circuito Liberdade Advisor of Communication for Circuito Liberdade Izabela Moreira</p>
<p>ASSESSORIA DE COMUNICAÇÃO SOCIAL</p> <p>Assessora-chefe Adjunta Chief Communication Advisor Micheline Zandomênic</p> <p>Assessoria de Imprensa Press Advisors Lucas Oliveira (coordenador) Arthur Santana Maron Filho Eduarda Sausmikat (estagiária)</p> <p>Design Gráfico Graphic Design Office Clério Ramos (coordenador) Ângela Peres João Vitor de Jesus Yasmim Carolli (estagiária)</p> <p>Mídias Digitais Social Media Natália Vianini Vini Brown Laura Zschaber Luciana Balbino (estagiária)</p> <p>Mediação Front desk Vicente Fernandes (coordenador) Dione Nacif Sofia Farcae Eduardo Ferreira (estagiário) Laura Marques (estagiária) Oliver Amin (estagiário) Izadora Félix (estagiária)</p> <p>Revisão Editorial Editorial Review Maria Eliana Goulart</p>	<p>ASSOCIAÇÃO PRÓ-CULTURA E PROMOÇÃO DAS ARTES – APPA</p> <p>Presidente President Xavier Vieira</p> <p>Vice-Presidente / Diretor Jurídico Vice-President Agostinho Neves</p> <p>Diretor Financeiro Director of Finances Guilherme Domingos</p> <p>Diretora Executiva Executive Director Fernanda de Paula</p> <p>Gerente Geral de Projetos General Project Manager Siomara Faria</p> <p>Superintendente de Projetos Incentivados Superintendent of Incentive Projects Caio Otta</p> <p>Superintende de Comunicação e Marketing Superintendent of Communications and Marketing Fábio Pires</p> <p>Superintende de Inovação Superintendent of Innovation Flávio Milagres</p> <p>Coordenadora de Monitoramento de Projetos Executive Project Monitoring Coordinator Maria Elisa Macedo</p> <p>Coordenadora de Planejamento de Projetos Executive Project Planning Coordinator Vanessa Lima</p> <p>Coordenador de Compras Purchasing Coordinator Rodrigo Randow</p>

Coordenadora de Processos

Processes Coordinator

Bárbara Neves

Coordenadora de Gestão Jurídica

Legal Management Coordinator

Carolina Abras

Superintende de Parcerias Institucionais

Superintendent of Institutional Partnerships

Laryssa Martins

Coordenadora de Projetos

Project Coordinator

Ettiene Matos

Assistente Administrativo

Administrative Assistant

Guilherme Moreira

Gesiele Regina

Gerente de Projetos

Project Manager

Luciana Luanda

Produtoras Culturais

Cultural Producers

Christian Moreira

Jady Pereira

Apoio Administrativo

Administrative Support

Luciana Verissimo

**28º FESTIVAL INTERNACIONAL DE CURTAS DE
BELO HORIZONTE****Coordenador-Geral**

Coordinator

Vitor Miranda

Coordenador Executivo

Head of Organization

Bruno Hilário

Coordenadora de Programação e Curadoria

Programming Head and Curator

Ana Siqueira

Editora de Livro

Editorial Production

Juliana Gusman

Produtora de Programação e Cópias

Programming and Print Traffic Producer

Marina Lamas

Assistente de Programação, Cópias e Editorial

Programming, Print Traffic and Editorial Assistant

Guilherme Jardim

Produtora

Producer

Layla Braz

Produtora de Convidados

Guest Office Producer

Luíza Reis

Editora de Lista (comunicação)

List Editor

Isabella Saibert

Editor de Lista e Assistente de Produção

List Editor and Production Assistant

Pedro Coelho Xavier

Comissão de Seleção Nacional

National Selection Committee

Bruno Hilário

Diego Silva

Flaviana Lasan

Glauro Cardoso

Renan Eduardo

Rita Vênus

Comissão de Seleção Internacional

International Selection Committee

Juliana Gusman

Luiz Fernando Coutinho

Mariana Melo

Pedro Veras

Vanessa Santos

Yasmine Evaristo

Curadoria Mostra Especial CORCINA

Special Section Curatorship

Lucas Parente

Curadoria Mostra Especial CinéCollages

Special Section Curatorship

Matthieu Orléan

**Curadoria Mostra Especial Sara y Rosa: feminismos
latino-americanos**

Special Section Curatorship

Juliana Gusman

Júri Brasil

Jury Brazil

Sinara Teles

Lila Foster

Matthieu Orlean

<p>Júri Minas Jury Minas</p> <p>Maria José Merino Lucas Parente Nayara Aguiar</p> <p>Júri Internacional Jury International</p> <p>Lucas Oliveira Jomaka Lislye Viana</p> <p>Identidade Visual e Design Gráfico Visual Identity and Graphic Design</p> <p>UAUÁ ESTÚDIO</p> <p>Aruan Mattos Yasmin Moura</p> <p>Troféu Capivara Capibara Trophy UAUÁ ESTÚDIO</p> <p>Vinheta - Idealização e Direção Artística Concept Film Izabela Santiago</p> <p>Fotógrafo Photographer Lucas Rod</p> <p>Registro Videográfico Videographic Record Virginia Dandara</p> <p>Autoração Digital, Tradução e Legendagem Digital Authoring, Translation and Subtitling Hatari Filmes</p> <p>Coordenador de Autoração Digital Authoring Coordinator Júlio Cruz</p> <p>Assistente de Autoração Digital Authoring Support Marte Safaneta</p> <p>Tradução e Legendagem de Filmes Film Translation and Subtitling Júlio Cruz Matheus Pereira</p> <p>Revisão e Tradução Editorial Text review and translation Nanda Rossi Luiz Fernando Coutinho Marina Lelis</p>	<p>Site oficial Official website Borbulho Comunicação e Design Márcio Massiere</p> <p>Produtor de Programação Programming Producer Rodrigo Azevedo</p> <p>Projeccionistas Projectionist Jaque Del Debbio Rafaela Ada Lorena Fonseca</p> <p>Auxiliar Administrativo Administrative Assistant Roseli Miranda</p> <p>Gerente de Projetos Project Manager Luciana Luanda</p> <p>Produção Cultural Cultural Producer Christian Moreira Jady Pereira</p>
	<p>AGRADECIMENTOS</p> <p>Projeto Paradiso: Rachel do Valle, Milena Silva, Mateus Alves, Luísa Lucciola</p> <p>Instituto Cervantes de Belo Horizonte: Eduardo Maura, Juliana Guimarães</p> <p>Embaixada da França: Nicolas Picato, Thomas Sparfel, Mariana Gago, Sylvie Christophe, Serviço de Cooperação e Ação Cultural da Embaixada da França em Minas Gerais e Rio de Janeiro.</p> <p>CORCINA: Suzana Abranches, Lila Foster,</p> <p>CinéCollages: Valérie Mrejen, Gus Van Sant</p> <p>Marina Tarabay</p>

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

28º FestCurtasBH / organização Juliana
Gusman...[et al.]. -- Belo Horizonte, MG :
Fundação Clóvis Salgado, 2026.

Vários autores.
ISBN 978-85-66760-78-1

1. Artes 2. Cinema 3. Curta-metragem 4. Festivais
de cinema - Brasil I. Gusman, Juliana.

26-406278.0

CDD-791.4309

Índices para catálogo sistemático:

1. Festivais de cinema : História 791.4309

Livia Dias Vaz - Bibliotecária - CRB-8/9638

MANTENEDOR



CEMIG



PATROCÍNIO MASTER



PATROCÍNIO PRIME



PATROCÍNIO PLUS



APOIO



APOIO CULTURAL



PROMOÇÃO



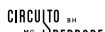
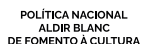
CORREALIZAÇÃO



INCENTIVO



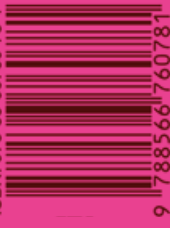
REALIZAÇÃO





FEETOS CURTAS

ISBN: 978-85-66760-78-1



DE HUMBERTO MAURO . PALÁCIO DAS ARTES . BH . MG . BR