



GOVERNO DE MINAS GERAIS,
FUNDAÇÃO MUNICIPAL DE CULTURA
E FUNDAÇÃO CLÓVIS SALGADO
APRESENTAM

19 •

FEST CURTAS BH



ESTE LIVRO/CATÁLOGO FOI REALIZADO COM RECURSOS DA LEI MUNICIPAL
DE INCENTIVO À CULTURA DA PREFEITURA DE BELO HORIZONTE. FUNDAÇÃO
MUNICIPAL DE CULTURA. (203/2015)



GOVERNO DE MINAS GERAIS,
FUNDAÇÃO MUNICIPAL DE CULTURA
E FUNDAÇÃO CLÓVIS SALGADO
APRESENTAM

Cinema



19 •

FEST CURTAS BH

19º FESTIVAL
INTERNACIONAL
DE CURTAS
DE BELO HORIZONTE
19º BELO HORIZONTE
INTERNATIONAL
SHORT FILM FESTIVAL

—
Entrada gratuita

29/09 a 08/10 de 2017

Palácio das Artes | Cine Humberto Mauro e Sala Juvenal Dias

festcurtasbh.com.br

Info: 31 3236 7400

PROGRAMAÇÃO

CINE HUMBERTO MAURO

HORÁRIO	SÁBADO . 30/09	DOMINGO . 1/10	SEGUNDA . 2/10	TERÇA . 3/10
9h	×	×	INFANTIL 1	INFANTIL 2
10h	×	×	×	JUVENTUDES 2
11h	×	×	×	×
12h	×	×	×	×
14h	×	×	SEMINÁRIO: CINEMA RADICAL	DOC. 1: SESSÃO E SEMINÁRIO
15h	SEMINÁRIO: CINEMA RADICAL	SEMINÁRIO: CINEMA RADICAL	×	×
16h	×	×	RADICALES LIBRES 3	×
16h30	×	×	×	×
17h	RADICALES LIBRES 1	RADICALES LIBRES 2	×	EXTRAVASAMENTOS 2
17h10	×	×	×	×
17h30	×	×	×	×
18h	×	×	×	×
18h10	×	×	×	×
18h30	×	×	ANIMAÇÃO 1	×
19h	INTERNACIONAL 1	INTERNACIONAL 3	×	MINAS 1*
19h30	×	×	INTERNACIONAL 5	×
20h	×	×	×	×
21h	INTERNACIONAL 2	INTERNACIONAL 4	EXTRAVASAMENTOS 1	MINAS 2*
21h10	×	×	×	×
23h	MALDITA	×	×	×

* SESSÃO SEGUIDA DE DEBATE COM OS REALIZADORES / Screening of film to be followed by discussion with filmmaker

QUARTA . 4/10	QUINTA . 5/10	SEXTA . 6/10	SÁBADO . 7/10	DOMINGO . 8/10
INFANTIL 3	INFANTIL 1	INFANTIL 2	×	×
ANIMAÇÃO 1	JUVENTUDES 1	INFANTIL 3	INFANTIL 1	×
×	×	×	INFANTIL 2	×
×	×	×	×	×
DOC. 2: SESSÃO E SEMINÁRIO	DOC. 3: SESSÃO E SEMINÁRIO	DOC. 4: SESSÃO E SEMINÁRIO	×	×
×	×	×	ENGAJAMENTOS 1	ANIMAÇÃO 3
×	×	×	×	JUVENTUDES 3
×	×	×	ATRAVESSAMENTOS 2	×
×	JUVENTUDES 2	×	×	×
JUVENTUDES 1*	×	ATRAVESSAMENTOS 1	×	×
×	×	×	×	ENGAJAMENTOS 2
×	×	×	×	×
×	ANIMAÇÃO 2	×	×	×
×	×	×	×	×
BRASIL 1*	BRASIL 3*	BRASIL 4*	×	SESSÃO PREMIADOS
×	×	×	×	×
×	×	×	PREMIAÇÃO	×
×	DEBATE	×	×	×
BRASIL 2*	×	BRASIL 5*	×	×
×	×	×	×	×

PROGRAMAÇÃO

SALA JUVENAL DIAS

HORÁRIO	SÁBADO . 30/09	DOMINGO . 1/10	SEGUNDA . 2/10	TERÇA . 3/10
16h	JUVENTUDE 3	ANIMAÇÃO 3	INTERNACIONAL 1	x
17h	x	ATRAVSSAMENTOS 2		x
18h	ATRAVSSAMENTOS 1	x	INTERNACIONAL 2	x
19h	x	ENGAJAMENTOS 2	x	x
20h	ENGAJAMENTOS 1	x	INTERNACIONAL 3	x

LEGENDAS LEGEND

ABERTURA SESSÃO DE ABERTURA
OPENING SESSION

ANI ANIMAÇÃO
ANIMATION EXHIBITION

ATR ATRAVSSAMENTOS
CROSSINGS

BRA COMPETITIVA BRASIL
BRAZILIAN COMPETITION

DOC DOCUMENTÁRIO: INVENÇÃO DE FORMAS/
PENSAMENTO CRÍTICO (1964-1983)
DOCUMENTARY: INVENTION OF FORMS /
CRITICAL THINKING (1964-1983)

ENG ENGAJAMENTOS CONTEMPORÂNEOS
CONTEMPORARY ENGAGEMENTS

EXT EXTRAVASAMENTOS
OVERFLOWINGS

INF INFANTIL
CHILDREN'S EXHIBITION

INT COMPETITIVA INTERNACIONAL
INTERNATIONAL COMPETITION

JUV JUVENTUDES
YOUTHS EXHIBITION

MAL SESSÃO MALDITA
MIDNIGHT EXHIBITION

MINAS COMPETITIVA MINAS
MINAS COMPETITION

RAD RADICALES LIBRES
FREE RADICALS

SEMINÁRIO SEMINÁRIO VESTÍGIOS DE UM CINEMA RADICAL
SEMINAR TRAILS OF A RADICAL CINEMA

CHM
CINE HUMBERTO MAURO

SJD
SALA JUVENAL DIAS

QUARTA . 4/10	QUINTA . 5/10	SEXTA . 6/10	SÁBADO . 7/10	DOMINGO . 8/10
INTERNACIONAL 4	INTERNACIONAL 5	BRASIL 1	BRASIL 3	BRASIL 4
×	×	×	×	×
DOC 1	DOC 2	DOC 3	DOC 4	BRASIL 5
×	×	×	×	×
MINAS 1	MINAS 2	BRASIL 2	×	×

SUMÁRIO

SUMMARY

• 09

APRESENTAÇÕES
PRESENTATIONS

• 19

SESSÃO DE ABERTURA
OPENING SESSION

• 27

COMPETITIVA INTERNACIONAL
INTERNATIONAL
COMPETITION

• 41

COMPETITIVA BRASIL
BRAZILIAN
COMPETITION

• 55

COMPETITIVA MINAS
MINAS COMPETITION

• 63

ATRAVSSAMENTOS DO PRESENTE
CROSSINGS OF TODAY

• 77

EXTRAVASAMENTOS
OVERFLOWINGS

• 91

ENGAJAMENTOS
CONTEMPORÂNEOS
CONTEMPORARY
ENGAGEMENTS

• 105 •

JUVENTUDES
YOUTHS EXHIBITION

• 115 •

INFANTIL
CHILDREN'S
EXHIBITION

• 127 •

ANIMAÇÃO
ANIMATION
EXHIBITION

• 139 •

SESSÃO MALDITA
MIDNIGHT EXHIBITION

• 145 •

DOCUMENTÁRIO: INVENÇÃO DE
FORMAS/PENSAMENTO CRÍTICO
(1964-1983)
DOCUMENTARY:
INVENTION OF
FORMS / CRITICAL
THINKING (1964-1983)

• 165 •

RADICALES LIBRES
FREE RADICALS

• 181 •

ENSAIOS E ENTREVISTAS
ESSAYS AND
INTERVIEWS

• 183

DOCUMENTÁRIO? - FORMAS CRÍTICAS,
ENGAJADAS E EXPERIMENTAIS NO CINEMA
BRASILEIRO (1964-1983)
DOCUMENTARY? - CRITICAL,
ENGAGED AND EXPERIMENTAL
FORMS IN BRAZILIAN CINEMA
(1964-1983)

Naara Fontinele

• 216

O CINEMA DE LEON HIRSZMAN E AS
COMUNHÕES DO POPULAR
THE CINEMA OF LEON
HIRSZMAN AND THE
COMMUNIONS OF THE
POPULAR

Reinaldo Cardenuto

• 233

CHAPELEIROS
CHAPELEIROS

Mariana Souto

• 239

SOBRE CHAPELEIROS
ON CHAPELEIROS

• 241

A PEDRA DA RIQUEZA
A PEDRA DA RIQUEZA
Jean-Claude Bernardet

• 247

SOBRE MIGRANTES
ON MIGRANTES
João Batista de Andrade

• 257 •

CENSURA, AUTO-CENSURA, AUTO-
PRESERVAÇÃO -1964-1985
CENSORSHIP, SELF-
CENSORSHIP,
SELF-PRESERVATION -
1964-1985

Sergio Muniz

• 265 •

COMENTÁRIOS SOBRE O FILME
VOCÊ TAMBÉM PODE DAR UM
PRESUNTO LEGAL
COMMENTS ON VOCÊ
TAMBÉM PODE DAR UM
PRESUNTO LEGAL

Jean-Claude Bernardet,
Maurice Capovilla,
Adrian Cooper,
João Silvério Trevisan,
Vladimir Carvalho,
Andrea Tonacci

• 276 •

DECUPAGEM LAVRA DOR
LAVRA DOR'S
DECUPAGE

Paulo Rufino

• 282 •

SOBRE VEIAS ABERTAS
ON VEIAS ABERTAS
Luiz Arnaldo Campos

• **289**

GLAUBER ROCHA,
MISTIFICAÇÃO OU LUCIDEZ?
GLAUBER ROCHA,
MYSTIFICATION OR
LUCIDITY?

João Silvério Trevisan

• **296**

A ARTE DA FUGA: JOÃO
SILVÉRIO TREVISAN (1983)
THE ART OF ESCAPE:
JOÃO SILVÉRIO TREVISAN

Luiz Nazário

• **299**

MANUSCRITO SOBRE ROCINHA BRASIL 77
MANUSCRIPT ABOUT
ROCINHA BRASIL 77

Sérgio Péo

• **304**

NOTA DO I ENCONTRO NACIONAL DE
CINEASTAS
I NATIONAL MEETING
OF FILMMAKERS

Aloysio Raulino

• **307**

ENTREVISTA CONCEDIDA POR ALOYSIO
RAULINO A CARLOS ROBERTO DE SOUZA E
TÂNIA SAVIETTO
INTERVIEW GIVEN BY
ALOYSIO RAULINO
TO CARLOS ROBERTO
DE SOUZA AND TÂNIA
SAVIETTO

• **325**

SOBRE “DESTRUIÇÃO CEREBRAL”
ON “DESTRUIÇÃO
CEREBRAL”

Luzia Miranda Alvares

• **327**

DUAS OU TRÊS OUTRAS COISAS QUE
EU AINDA SEI SOBRE INDÚSTRIA
TWO OR THREE OTHER
THINGS I STILL KNOW
ABOUT INDÚSTRIA

José Inácio de Melo Souza

• **331**

NOTAS SOBRE LAVRA DOR E CONGO
NOTES ON LAVRA
DOR AND CONGO

Jean-Claude Bernardet

• **334**

CONVERSA COM LUIZ ARNALDO
CAMPOS E SÉRGIO PÉO
CONVERSATION WITH LUIZ
ARNALDO CAMPOS AND
SÉRGIO PÉO

Naara Fontinele

• **348**

CONVERSA ENTRE SERGIO
MUNIZ, ROGÉRIO CORRÊA,
JEAN-CLAUDE BERNARDET, MATEUS
ARAÚJO E NAARA FONTINELE
CONVERSATION BETWEEN
SERGIO MUNIZ, ROGÉRIO
CORRÊA, JEAN-CLAUDE
BERNARDET, MATEUS
ARAÚJO AND NAARA
FONTINELE

• **364**

RECORTES EXPERIMENTAIS DA
NÃO FICÇÃO LATINO-AMERICANA.
SUBVERTENDO LINGUAGENS,
CONTESTANDO REPRESENTAÇÕES
EXPERIMENTAL
PROPOSALS OF LATIN
AMERICAN NON-
FICTION. SUBVERTING
LANGUAGES,
CONTESTING
REPRESENTATIONS
IVÁN PINTO VEAS

• **377**

SEMINÁRIOS, CURSOS, DEBATE
E EVENTO ESPECIAL
SEMINARS,
WORKSHOPS, ROUND
TABLE AND SPECIAL
EVENT

• **387**

CURADORIA, COMISSÃO
DE SELEÇÃO E JÚRI
CURATION, SELECTION
COMMITTEE AND JURY

• **392**

PRÊMIOS
AWARDS

• **394**

PROGRAMAÇÃO
SCHEDULE

• **400**

ÍNDICE POR FILME
INDEX BY FILM

• **402**

ÍNDICE POR DIRETOR
INDEX BY DIRECTOR

• **404**

CRÉDITOS
CREDITS

ENCONTRO MARCADO COM O CINEMA

A MEETING WITH CINEMA

Por / By
Angelo Oswaldo de Araújo Santos

● Secretário de Estado de Cultura de Minas Gerais
State Secretary for Culture of Minas Gerais

O momento é de muitas conquistas para o audiovisual em Minas Gerais. O Programa de Desenvolvimento do Audiovisual Mineiro, PRODAM, é uma realidade inovadora. Entre diversas iniciativas marcantes, uma tradição se reafirma. O Cine Humberto Mauro recebe a décima nona edição do Festival Internacional de Curtas de Belo Horizonte. A intensa participação evidencia o êxito do certame e o seu reconhecimento em quase uma centena de países. A hora é do cinema, do audiovisual, das longas e curtas, bem como do público que se beneficia de tanta movimentação.

The moment is one of many conquests for the audiovisual in Minas Gerais. The *Programa de Desenvolvimento do Audiovisual Mineiro*¹, PRODAM, is an innovative reality. Amongst several striking initiatives, a tradition is reaffirmed. Cine Humberto Mauro receives the nineteenth edition of the International Short Films Festival of Belo Horizonte. The intense participation emphasizes the success of the event and its recognition in almost a hundred countries. It's time of cinema, of audiovisual, feature and short films, as well as of the public who benefits from so much movement.

1. Translator's note: Program of Audiovisual Development of Minas Gerais.

FESTCURTASBH

FESTCURTASBH

Por / By
Augusto Nunes-Filho



Presidente / Fundação Clóvis Salgado
President / Clóvis Salgado Foundation

A 19ª edição do Festival Internacional de Curtas de Belo Horizonte – FESTCURTASBH reflete o momento histórico, social, político, econômico e cultural da atualidade global, por meio das 147 obras selecionadas. Em dez dias de programação gratuita, o evento mantém sua tradição de privilegiar a produção cinematográfica autoral e independente, dando ênfase especial nesta edição ao cenário contemporâneo. O FESTCURTASBH mantém o seu formato com as mostras competitivas Minas, Brasil e Internacional – além das mostras paralelas e especiais, tendo recebido neste ano 2.319 inscrições, de 98 países.

Dois mostras especiais – Documentário: Invenção de formas/pensamento crítico (1964-1983) e Radicales Libres – irão compor a programação. Se a primeira enfatiza a elaboração crítica e a expressão de uma objeção cinematográfica ao espírito capitalista em emergência no contexto das ditaduras militares, a segunda abarca as décadas iniciais do Novo Cinema Latino-americano, dos anos 60 até a década de 1980. As mostras paralelas colocam em destaque reflexões sobre a guerra, a política, o corpo, a memória, a história e as relações sociais mundiais.

A Fundação Clóvis Salgado se orgulha de dar continuidade a esse histórico acontecimento do cenário cinematográfico de Belo Horizonte e do Brasil, uma vez que sua realização vem ao encontro do desejo da Instituição de contribuir para o processo contínuo de construção da cidadania.

The 19th edition of the International Short Films Festival of Belo Horizonte – FESTCURTASBH reflects the historical, social, political, economic and cultural moment of the global present, through the 147 selected works. During ten days of free program, the event maintains its tradition of favoring independent and author film production, with special emphasis in this edition on the contemporary scenario. FESTCURTASBH keeps its format with the International, Brazil and Minas competitions – in addition to the parallel and special exhibitions, having received 2.319 entries, from 98 countries, this year.

Two special exhibitions – Documentary: invention of forms / critical thinking (1964-1983) and Free Radicals – will compose the program. If the first emphasizes the critical elaboration and expression of a cinematographic objection to the emerging capitalist spirit in the context of military dictatorships, the second spans the early decades of New Latin American Cinema from the 1960s to the 1980s. Parallel exhibitions highlight reflections on war, politics, the body, memory, history, and the world social relations.

The Clóvis Salgado Foundation is proud to pursue this historic happening of the cinematographic scenario of Belo Horizonte and Brazil, since its accomplishment meets the Institution's desire to contribute to the continuous process of construction of citizenship.

APRESENTAÇÃO GERAL

PRESENTING THE 19TH FESTCURTASBH

Por / By
Ana Siqueira, Bruno Hilário, Dayanne Naëssa

• Coordenação / FESTCURTAS BH
Coordination / FESTCURTASBH

I

A cada novo ano, a cada nova edição é preciso refazer e se relançar nas perguntas que nos movem e nos guiam nesse longo e intenso percurso que culmina no FESTCURTASBH: o que pode o cinema? E, mais precisamente, o que pode um festival de cinema? E, ainda, o que podem os encontros em torno do cinema, por meio dele e com ele? Pois um festival é feito antes de tudo de encontros, com os filmes, por causa dos filmes e muito além dos filmes. Encontro de pessoas, que se inicia no processo de seleção, no qual dez curadores se lançam e se arriscam em um volume sempre vertiginoso de produções, num percurso instigante, por vezes penoso, cujo resultado é a face visível de um fecundo processo de trocas, dúvidas, aprendizado e construção conjunta de uma constelação que chamamos de Mostra. E que nunca é desarticulada das contingências do presente, dos debates dentro e fora das comissões, atravessados por diferentes tempos e lugares. Encontro com os curadores das mostras especiais, que embarcam na construção do Festival com grande entrega e generosidade, propondo conjuntos de filmes, questões e textos que tanto nos ensinam e que, no caso desta edição, convocam um passado recente sinistro que persiste e assombra mais do que nunca a atualidade. Encontro com xs realizadorxs, cujo trabalho é a matéria-prima e o motor que alimentam nosso desejo de cinema, nossa renovada crença na potência das imagens e sons em unir, afetar, mover, transformar. Encontro com o público, a razão de ser e o que faz acontecer todo festival de cinema. E, no meio de todos esses encontros, a equipe, comunidade que se forma e se mobiliza com genuína dedicação, multiplicando afetos e o amor ao cinema.

Um festival é antes de tudo encontro porque não se faz só, e se, por um lado, irriga-se das formas contemporâneas de cinefilia, de grande pujança mas que por vezes se configura como voracidade acumulativa e solitária (ou numa troca apenas entre pares), por outro, ele se demarca dela, pois só existe por causa de e para a partilha, a partilha em comum: compartilhar, no sentido forte dessa palavra hoje tão usada e desgastada.

I

Every new year, every new edition we must remake and relaunch the questions that move us and guide us in this long and intense journey that culminates in FESTCURTASBH: what can cinema do? And, more to the point, what can a cinema festival do? And, in addition, what can the meetings around cinema, through it and with it do? For a festival is made before everything of meetings, with films, because of films and far beyond the films. Meeting of people, that begins in the process of film selection, in which ten curators plunge and risk themselves in an always vertiginous volume of productions, through a stimulating (and sometimes painful) path, of which the result is the visible face of a fertile process of exchanges, doubts, learning and collective construction of a constellation that we call Exhibition. That is never disjointed from the contingencies of the present, and from the discussions inside and outside the commissions, crossed by different times and places. Meeting with the curators of the special exhibitions, who embark on the making of the Festival with great dedication and generosity, proposing sets of films, questions and texts that teach us so much and that, in this edition, summon a recent sinister past which persists and haunts our time more than ever. Meeting with the filmmakers, whose work is the raw material and engine that fuels our desire for cinema, our renewed belief in the power of images and sounds to unite, affect, move, transform. Meeting with the public, *raison d'être* and what makes every cinema festival happen. And, in the middle of all these meetings, the team, a community that is formed and mobilized with genuine dedication, multiplying affections and love of cinema.

A festival is meeting above all because it isn't made by oneself, and if, on the one hand, it is irrigated by the contemporary forms of cinephilia, of great strength, but sometimes shaped as a cumulative and solitary voracity (or in an exchange only among peers), on the other, it distinguishes from it,

Se as questões se repetem, se precisam se repetir, é preciso também seguir atentx e se deixar impregnar pelo que nos chega, reconhecer que as potências e os riscos são outros e que o cinema, como o corpo, é também uma arma.

II

O Festival Internacional de Curtas de Belo Horizonte (FESTCURTASBH) apresenta a sua 19ª edição, reafirmando seu lugar central na atuação da Gerência de Cinema da Fundação Clóvis Salgado. Sua programação reforça a importância do Festival em um contexto de desafios nas políticas públicas em torno da produção e difusão do curta-metragem. A riqueza aqui proposta se contrapõe à persistente/insistente ideia que relega os filmes de curta duração a simples ensaio de preparação para um longa-metragem ou gueto de cinema experimental; um formato menor, e de menor valor artístico e comercial do que seus pares mais extensos. O protagonismo que o curta-metragem assume, a cada ano, no Cine Humberto Mauro confirma sua condição singular de *cinema*, um formato com potências próprias, como é lembrando por tantxs grandes cineastas que sempre voltaram a ele (como Chantal Akerman e Apitchapong Weerasethakul, para citar dois exemplos com trabalhos recentemente exibidos no festival) ou que dele nunca se afastaram (Ken Jacobs, com sua produção presente nesta e em tantas edições anteriores, não nos deixa mentir). Celebrar 19 edições nos impulsiona a um exercício constante de reflexão sobre nossa história e um futuro compartilhados com essa grande e diversa “comunidade de cinema”.

No duplo gesto de persistir e diferir se faz o FESTCURTASBH, com suas três mostras competitivas (**Internacional, Brasil e Minas**), quatro mostras paralelas que se consolidaram ao longo dos anos (**Juventudes, Infantil, Animação e Maldita**) e mais três que foram imaginadas a partir do conjunto de filmes que nos chegaram. São recortes que lidam com questões de hoje, mesmo que se situem temporalmente em outros tempos, como pode ser vislumbrado nos belos textos produzidos pelxs curadorxs para este catálogo: **Engajamentos contemporâneos**, subdividida nos programas “Mulher: corpo político” e “Territórios: espaço político”; **Atravessamentos do Presente**, que também se desdobra em dois programas, “Disputas cotidianas” e “Percurso da memória”; e **Extravasamentos**, com o subtítulo “Excessos da história, do corpo e da imagem”.

Nas duas mostras especiais, a história irrompe e nos interpela de forma ainda mais direta. A mostra **Documentário: invenção de formas / pensamento crítico (1964-1983)**, concebida pela pesquisadora e curadora Naara Fontinele, se dedica às novas formas filmicas, engajadas e formalmente inventivas, que surgiram no campo do documentário durante a (última) ditadura no Brasil. São obras que fazem do cinema, segundo a curadora, “o próprio lugar e meio do confronto, elaboração crítica e expressão de uma objeção cinematográfica ao espírito capitalista”. Situados numa época precisamente circunscrita, os filmes ecoam e ganham novos sentidos no presente. No contexto dessa mostra, o FESTCURTASBH teve o prazer de contribuir para a remasterização do filme *Indústria*, da cineasta Ana Carolina, que há muitos anos estava fora de circulação devido à sua situação técnica. Já a mostra **Radicales Libres** trabalha também com a cinematografia experimental e engajada sob regimes autoritários, voltando-se por sua vez para a produção latino-americana que une vanguarda política e artística. Curada por Jorge Yglesias, poeta, crítico, tradutor e professor

since it only exists because of and for sharing, sharing together: to share¹, in the strong sense of this word so used and worn nowadays.

If questions are repeated, if they need to be repeated, it is also necessary to remain attentive and to be permeated by what comes to us, to recognize that the powers and risks are not always the same and that cinema, like the body, is also a weapon.

II

The International Short Film Festival of Belo Horizonte (FESTCURTASBH) presents the 19th edition, reaffirming its central place in the scope of the Film Department of the Clóvis Salgado Foundation. Its programming reinforces the importance of the Festival in a context of challenges in the public policies concerning short film production and diffusion. The prolificness proposed here contrasts with the persistent / insistent idea that relegates short films to simple essay of preparation for a feature film or experimental film ghetto; a minor format, of lesser artistic and commercial value than its larger peers. The leading role that the short film assumes each year at Cine Humberto Mauro confirms its singular condition of *cinema*, a format with its own powers, as is recalled by so many great filmmakers who have always returned to it (such as Chantal Akerman and Apitchapong Weerasethakul, to quote two filmmakers whose works were recently screened in the festival) or that never moved away from it (Ken Jacobs, whose films in this and in many previous editions, does not let us lie). Celebrating 19 editions propels us to a constant exercise of reflection on our history and a future shared with this great and diverse “film community”.

In the double gesture of persisting and differing, the FESTCURTASBH is made, with its three competitive exhibitions (International, Brazil and Minas), four parallel exhibitions that have consolidated over the years (Youths, Children’s, Animation and Midnight) and three additional ones that were imagined from the set of films that have come to us. They are propositions that deal with today’s questions, even if they chronologically belong to other times, as it can be perceived in the beautiful texts produced by curators for this catalog: Contemporary Engagements, subdivided in the programs “Woman: political body” and “Territories: political space”; Crossings of Today, which also unfolds in two programs, “Everyday disputes” and “Memory journey”; and Overflowings, with the subtitle “Excesses of history, body and image”.

In the two special exhibitions, history erupts and challenges us even more directly. The exhibition Documentary: invention of forms / critical thinking (1964-1983), conceived by the researcher and curator Naara Fontinele, is dedicated to the new filmic forms, engaged and formally inventive, that emerged in the documentary field during the (last) dictatorship in Brazil. They are works that make of cinema, according to the curator, “the proper place and means of confrontation, critical elaboration and expression

1. Translator’s note: In Portuguese, the author created a wordplay (partilha, partilha em comum) for the formation of the word “share” (compartilhar).

da Escola de Cinema de Cuba (EICTV), a mostra reúne 16 filmes, de oito países diferentes da América Latina, como “Capítulos de nossa(s) História(s) latino-americana(s) do cinema”, para retomar as palavras de Yglesias. Vinculados às mostras, cada curador oferece também um seminário, aprofundando as reflexões e o debate acerca das obras e questões abordadas nos respectivos recortes curatoriais.

As atividades de formação se desdobram ainda em duas oficinas de orientação prático-teórica. **Cinema documentário e novas mídias de apreensão dos acontecimentos**, que será oferecida pela cineasta, pesquisadora e professora da Universidade de Brasília (UnB), Dácia Ibiapina, abordará questões relativas ao estado e novos desafios (estéticos, éticos, práticos) do cinema documentário diante do grande volume de registros audiovisuais disponibilizados diariamente na internet. É a oficina **Fundamentos do Som**, oferecida pelo segundo ano consecutivo no Festival devido à grande procura em 2016 e realizada em parceria com o CTAv, será ministrada pelo engenheiro de som Edwaldo Mayrink Jr. Esta oficina irá trabalhar os fundamentos técnicos e tecnológicos que compõem o processo de sonorização de produções audiovisuais, aprofundando nesta segunda e mais longa edição a vertente prática de sua ementa.

O debate **Cinema, engajamento e invenção de formas** completa a programação com a participação de Naara Fontinele, Amaranta César e Marcelo Pedroso, que vêm lidando, cada um a seu modo e em suas respectivas áreas de atuação, de maneira inquieta e original com a relação entre estética e política no cinema.

Esta edição apresenta também, em seu catálogo, uma importante seção de ensaios, entrevistas e documentos em fac-símile que buscam constituir um material de referência e fortuna crítica, além de produzir novas reflexões acerca das obras e questões do festival, em particular das mostras especiais.

É importante destacar que o FESTCURTASBH não se restringe aos seus 10 dias de intensa programação no Palácio das Artes. Longe de ser efêmera, sua atuação inclui a distribuição de seu acervo em um programa de interiorização que, de 2011 a 2016, já atingiu um público superior a 100.000 espectadores, percorrendo todas as macrorregiões de Minas Gerais e outros estados.

Convidamos cada espectador a ocupar o Festival e sua vigorosa e diversificada programação, desejando que esse elo, que nos faz organismo ativo em um processo histórico de resistência, se fortaleça a cada sessão.

of a cinematic objection to the capitalistic spirit”. Set in a precisely circumscribed lapse of time, the films echo and gain new meanings in the present. In the context of this exhibition, FESTCURTASBH had the pleasure to contribute to the remastering of the film *Indústria*, by the filmmaker Ana Carolina, which for many years was out of circulation due to its technical condition. The exhibition Free Radicals also approaches experimental and engaged cinematography under authoritarian regimes, focusing in its turn on a Latin American production that unites political and artistic vanguard. Curated by Jorge Yglesias, poet, critic, translator and professor at the International School of Film and TV (EICTV), in Cuba, the exhibition gathers 16 films, from eight different Latin American countries, such as “Chapters of our Latin American History(ies) of Cinema”, in Yglesias words. Linked to the exhibitions, each curator offers also a seminar, deepening the reflections and the debate about the works and issues broached in the respective curatorial propositions.

The training activities also unfold in two practical-theoretical workshops. Documentary film and new medias of events recording, will be offered by the filmmaker, researcher and professor at the University of Brasília (UnB), Dácia Ibiapina, and will discuss issues related to the state and new challenges (esthetic, ethical, practical) of documentary film in the face of the great volume of audiovisual records that are daily made available on the internet. The Foundations of sound for image workshop, offered for the second consecutive year in the Festival due to the great demand in 2016 and organized in partnership with CTAv, will be presented by the sound engineer Edwaldo Mayrink Jr. This workshop will work the technical and technological foundations involved in the process of sound recording of audiovisual productions, deepening in this second and longer edition the practical aspect of its syllabus.

The debate Cinema, engagement and invention of forms completes the programming with the participation of Naara Fontinele, Amaranta César and Marcelo Pedroso, who have been dealing, each in their own way and in their respective areas of activity, in a restless and original manner with the relation between esthetics and politics in cinema.

This edition also presents in its catalog an important section of essays, interviews and facsimile documents that seek to constitute a reference material and a critical fortune, as well as producing new reflections about the works and issues of the festival, in particular the ones within the special exhibitions.

It is important to highlight that FESTCURTASBH is not restricted to its 10 days of intense programming at the Palácio das Artes. Far from being ephemeral, its activities include the screening of its collection in provincial towns in a program that, from 2011 to 2016, has already reached an audience of more than 100,000 spectators, going through all the macro-regions of Minas Gerais and other states.

We invite each spectator to occupy the Festival and its vigorous and diversified programming, and we wish that this link, which makes us an active organism in a historic process of resistance, strengthens itself within each session.



FOTO: 79 PRIMAVERAS (1969, SANTIAGO ÁLVAREZ)



COURT OF
IMPERIALISM



SESSÃO DE ABERTURA

OPENING SESSION

• 29/09, sexta | 20h | 16 anos | Jardim Interno | Palácio das Artes •

ELLE ET LA POULE

THE CHICKEN AND HER

ELA E A GALINHA



FRANÇA, 2017, 5' •

direção / director KIKA NICOLELA
roteiro / script MYLÈNE MACKAY, MARIE-PIER LABRECQUE
produção / production KIKA NICOLELA
direção de fotografia / cinematography KIKA NICOLELA
montagem / editing KIKA NICOLELA
contato / contact kikanicolela@gmail.com, contact@exquise.org

Ela tem uma história a contar, e a galinha Bete é sua testemunha. Usando humor negro, um monólogo afiado e o deslocamento de estereótipos femininos, Ela e a Galinha mergulha em questões difíceis, tais como abuso sexual e violência contra a mulher. Esse filme faz parte do projeto transdisciplinar DOLLHOUSE, uma colaboração entre as companhias canadenses Manonfaitdeladanse, Bye Bye Princesse e a realizadora brasileira Kika Nicolela.

She has a story to tell, and Chicken Bete is her witness. Using black humor, a sharp monologue and the displacement of female stereotypes, The Chicken and Her dives deeply into the difficult issues such as sexual abuse and violence against women. This film is part of the transdisciplinary project DOLLHOUSE, a collaboration between the Canadian companies Manonfaitdeladanse, Bye Bye Princesse and Brazilian filmmaker Kika Nicolela.

ExPERIMETRAL



• RIO DE JANEIRO, 2016, 11'

direção / director DANIEL SANTOS
roteiro / script DANIEL SANTOS
produção / production LO MÁXIMO FILMES
som / sound GLAYDSON MENDES, FRADO MONTEIRO, FELIPE RIDOLFI
direção de fotografia / cinematography DANIEL SANTOS
montagem / editing DANIEL SANTOS
contato / contact danielgnu1@gmail.com

Com o melhor emprego do mundo, o prefeito da cidade do Rio de Janeiro, Eduardo Paes, defende o seu projeto de gestão, apresentando os grandes desafios e os transformando em grandes oportunidades para o futuro da civilização. Impulsionado pelos grandes eventos esportivos e pelo capital privado, a cidade alavancou um conturbado processo de gentrificação, deixando rastros de dúvidas e desgostos à uma parcela da população. Having the best job in the world, the mayor of Rio de Janeiro, Eduardo Paes, defends his management project for the city by listing its challenges and transforming them into a great opportunity for future of civilization. Driven by mega sporting events and private capital, the city has triggered a troubled process of gentrification, leaving traces of doubts and dislikes to a portion of its population.

NOW!



CUBA, 1965, 6' •

direção / director SANTIAGO ÁLVAREZ
 produção / production INSTITUTO CUBANO DEL ARTE
 E INDUSTRIAS CINEMATográficos (ICAIC)
 som / sound ADALBERTO JIMÉNEZ
 direção de fotografia / cinematography PEPÍN
 RODRÍGUEZ, ADALBERTO HERNÁNDEZ
 montagem / editing NORMA TORRADO, IDALBERTO GÁLVEZ
 contato / contact lcastillo@icaic.cu

O filme utiliza a música *Now*, cantada por Lena Horne, e é considerado o primeiro vídeo clipe cinematográfico.
 The film uses the song *Now*, performed by Lena Horne, and is considered the first cinematographic video clip..

CONTESTAÇÃO CONTESTATION



• SÃO PAULO, 1969, 14'

direção / director JOÃO SILVÉRIO TREVISAN
 roteiro / script JOÃO SILVÉRIO TREVISAN
 produção / production JOÃO SILVÉRIO TREVISAN
 som / sound JOÃO SILVÉRIO TREVISAN
 direção de fotografia / cinematography IMAGENS DE AUTORIA
 DESCONHECIDA, COPIADAS A PARTIR DE REPORTAGENS JORNALÍSTICAS
 Montagem / editing JOÃO SILVÉRIO TREVISAN E JOVITA PEREIRA DIAS
 contato / contact jstrevisan@uol.com.br

Realizado clandestinamente durante a ditadura militar brasileira, *Contestação* se insere no conceito de *cinema de guerrilha*. Em torno da revelação de uma frase supostamente de Mao Tsé-Tung, as imagens vão captando momentos de resistência e luta de populares, estudantes e negros, em várias partes do mundo, contra os poderes constituídos opressivos. Antes de tudo, seu propósito é de filme-incitação. Clandestinely made during the Brazilian military dictatorship, *Contestation* finds its place in the concept of *guerrilla movie*. Over the revelation of a sentence supposedly from Mao Tsé-Tung, the images capture moments of resistance and fight of the poor, students and black people in various parts of the world, against the oppressive ruling powers. First and foremost, its purpose is of a film-incitement.





ORQUESTA ATÍPICA DE LHAMAS

teclados / keyboards **PEU CARDOSO**

baixo / bass **RODRIGO MAGALHÃES**

voz, guitarra e percussão / voice, guitar and percussion

CARLOS JÁUREGUI E GUSTAVO DIALVA

voz e percussão / voice and percussion **CHAYA VAZQUEZ,
CLAUDIA MANZO E LAURA LOPES**

sopros / brass section **YGOR RAJÃO E MARCELO PEREIRA**

percussão / percussion **ALCIONE OLIVEIRA, FERNANDO “FEIJÃO”, LUCAS
BUZATTI, NARA TORRES, PEDRO THIAGO, POLIANA TUCHIA E TAMÁS BODOLAY**

direção cênica / direction scenic **RAFAEL PROTZNER**

direção de arte / art direction **NANCY MORA CASTRO**

produção / production **RENATA CHAMILET**

A Orquesta Atípica de Lhamas nasceu do encontro entre artistas que têm como interseção o carnaval de rua de Belo Horizonte e a paixão pela cumbia. Numa fusão de sonoridades e referências, do charango aos teclados, das alfaias à guitarra, surge acumbia carnavalesca das Alterosas, com o acento portunhol –atípica, mas sem deixar de respeitar a história e a tradição.

The Orquesta Atípica de Lhamas has born from the encounter between artists that have as intersection the street carnival of Belo Horizonte and the passion for cumbia. In a fusion of sonorities and references, from the charango to the keyboards, from the alfaias to the guitar, emerge the carnival cumbia of the Alterosas, with the portuñol stress [a Spanish-Portuguese hybrid] – atypical, but still respecting history and tradition.



FOTO: CONFEITAÇÃO 1968, JOÃO SILVERIO TREVISANI





MOSTRA COMPETITIVA INTERNACIONAL

INTERNATIONAL COMPETITION

• INT 1 | 79 min | 16 anos • INT 2 | 76 min | livre • INT 3 | 82 min | 12 anos • INT 4 | 62 min | 14 anos • INT 5 | 68 min | livre •

PEDRO



PORTUGAL, 2016, 20' •

direção / director ANDRÉ SANTOS, MARCO LEÃO
roteiro / script ANDRÉ SANTOS, MARCO LEÃO
produção / production JOÃO FIGUEIRAS, BLACKMARIA
som / sound MARCO LEÃO, PEDRO GÓIS
direção de fotografia / cinematography HUGO AZEVEDO
montagem / editing ANDRÉ SANTOS, MARCO LEÃO
contato / contact portugalfilm@indielisboa.com

Nas primeiras horas da manhã, Pedro chega em casa ainda agitado pelos anseios da madrugada. Em vez do repouso, ele parte com a mãe em direção à praia, deriva que reflete as inquietações sentimentais das personagens. Ao longo de planos marcados pela distância – sujeição dos corpos aos espaços, separação entre ocupantes do mesmo quadro –, a perseguição dos desejos move os sujeitos que buscam, inutilmente, atravessar os intervalos que os isolam. **POR LUÍS FELIPE FLORES**

In the early hours of the morning, Pedro arrives at home still agitated by the longings of the dawn. Instead of resting, he sets off with his mother toward the beach, drifting that reflects the sentimental cares of the characters. Through plans marked by distance – subjection of bodies to spaces, separation of occupants from the same frame –, the pursuit of desires moves the subjects who seek, in vain, to cross the intervals that isolate them. **BY LUÍS FELIPE FLORES**

• INT 1 | 30/09, SÁBADO | 19H | CHM • 02/10, SEGUNDA | 16H | SJD

LOS (DE)PENDIENTES OS (DE)PENDENTES THE (DE)PENDENTS



• ARGENTINA/COLÔMBIA, 2016, 24'

direção / director SEBASTIAN WIEDEMANN
roteiro / script SEBASTIAN WIEDEMANN, ADRIAN CANGI
produção / production SEBASTIAN WIEDEMANN, LUCRECIA PIATTELLI
som / sound SEBASTIAN WIEDEMANN
direção de fotografia / cinematography FOUND FOOTAGE
montagem / editing SEBASTIAN WIEDEMANN
contato / contact wiedemann.sebastian@gmail.com

Em *Los (de)pendientes*, um denso corpo sonoro desenhado a partir de apitos de trem e máquinas, sons humanos e percussão é colocado a dialogar com imagens que compõem a história do cinema político argentino. Rostos latino-americanos extravasam o quadro. Manipulados, justapostos, relacionados, os Povos que habitam essas imagens ganham outras potências. **POR MARIA INES DIEUZEIDE**
In *Los (de)pendientes*, a dense sound body drawn from train whistles and machines, human sounds and percussion is placed in dialogue with images that make up the history of Argentine political cinema. Latin American faces go beyond the picture. Manipulated, juxtaposed, related, the Peoples who inhabit these images gain other powers. **BY MARIA INES DIEUZEIDE**

INT 1 | 30/09, SÁBADO | 19H | CHM • 02/10, SEGUNDA | 16H | SJD •

THE BRICK HOUSE

A CASA DE TIJOLO



HOLANDA, 2016, 16' •

direção / director ELIANE ESTHER BOTS
roteiro / script ELIANE ESTHER BOTS
produção / production ELIANE ESTHER BOTS
som / sound MATTHIJS TUIJN
direção de fotografia / cinematography HERMAN VAN DEN BOSCH
montagem / editing ELIANE ESTHER BOTS
contato / contact info@twosmallthings.com, edithvanderHeijde@eyefilm.nl

Dois imigrantes africanos se encontram em um pequeno apartamento na Holanda. Enquanto realizam pequenos rituais de espera – a contemplação pela janela, a aplicação de toalhas quentes no rosto – eles conversam sobre a infância na Tanzânia, compartilhando episódios marcantes de suas vidas familiares.

À medida que as palavras se combinam aos detalhes captados pela câmera, marcados pela latência do movimento, o espaço se abre para a frágil oscilação das memórias enclausuradas. **POR LUÍS FELIPE FLORES**

Two African immigrants meet in a small apartment in the Netherlands.

While they perform small rituals of waiting – contemplation through the window, the application of warm towels on their faces – they talk about their childhood in Tanzania, sharing remarkable episodes of their family lives. As words combine with the details captured by the camera, marked by the latency of movement, the space opens to the fragile oscillation of cloistered memories. **BY LUÍS FELIPE FLORES**

• INT 1 | 30/09, SÁBADO | 19H | CHM • 02/10, SEGUNDA | 16H | SJD

LA BOUCHE



• FRANÇA, 2017, 19'

direção / director CAMILO RESTREPO
roteiro / script CAMILO RESTREPO
produção / production 5 À 7 FILMS (HELEN OLIVE)
som / sound MATHIEU FARNARIER
direção de fotografia / cinematography GUILLAUME MAZLOUM
montagem / editing CAMILO RESTREPO
contato / contact contact@camilo-restrepo-films.net

Neste filme, que desdobra formas experimentadas em Cilaos, a notícia de uma filha morta violentamente faz o pai divagar entre o velório e o ímpeto de justiça. O tempo do luto, por vezes, solicita a dilatação de uma elegia meditabunda, enquanto o recurso musical clama pela ação do espírito e pela dança do corpo. O Diabo Vermelho – A Boca – é incorporado pelo percussionista guineense Mohamed Bangoura, que inspira o filme com partitura, toque dos tambores e traços de sua história pessoal. **POR LUÍS FERNANDO MOURA**

In this film, which unfolds forms experienced in Cilaos, the news of a daughter killed violently makes the father ramble between the wake and the impetus of justice. The time of mourning sometimes calls for the dilation of a meditative elegy, while the musical resource calls for the action of the spirit and for the dance of the body. The Red Devil – The Mouth – is incorporated by the Guinean percussionist Mohamed Bangoura, who inspires the film with score, drumming and traces of his personal history. **BY LUÍS FERNANDO MOURA**

INT 1 | 30/09, SÁBADO | 19H | CHM • 02/10, SEGUNDA | 16H | SJD •

SOKUN AL SULHUFAT

TURTLES ARE ALWAYS HOME

AS TARTARUGAS ESTÃO

SEMPRE EM CASA



LÍBANO/CANADÁ/CATAR, 2016, 11' •

direção / director RAWANE NASSIF
roteiro / script RAWANE NASSIF
produção / production RAWANE NASSIF
som / sound RAWANE NASSIF, VICTORE BRESSE
direção de fotografia / cinematography RAWANE NASSIF
montagem / editing RAWANE NASSIF
contato / contact rawane.nassif@gmail.com

A imagem revela o empreendimento de um deserto arquitetônico. Uma cidade especular parece crescer para dentro, multiplicada por uma presença que incorpora seus reflexos. Uma ruína faz o movimento contrário, inundando a paisagem ainda em construção com a marca de um abandono. O filme estabelece um jogo experimental entre a câmera e uma arquitetura da repetição, coloca um mundo pré-moldado frente à noção do corpo como a própria casa. **POR GUSTAVO JARDIM**
The image reveals the undertaking of an architectural desert. A specular city seems to grow inward, multiplied by a presence that incorporates its reflections. A ruin makes the opposite movement, flooding the landscape still under construction with the mark of an abandonment. The film establishes an experimental game between the camera and an architecture of repetition, puts a pre-shaped world before the notion of the body as the own house. **BY GUSTAVO JARDIM**

• INT 2 | 30/09, SÁBADO | 21H | CHM • 02/10, SEGUNDA | 18H | SJD

MANODOPERA



• GRÉCIA, 2016, 29'

direção / director LOUKIANOS MOSHONAS
roteiro / script LOUKIANOS MOSHONAS
produção / production PAUL CONQUET, GIANNIS SOTIROPOULOS
som / sound FANNY WEINZAENPFLEN, FRANÇOIS ABDELNOUR
direção de fotografia / cinematography BORIS MUNGER, PAUL GUILHAUME
montagem / editing LEONIDAS PAPAFOIYOU, LOUKIANOS MOSHONAS
contato / contact loukianos@gmail.com

Manodopera alterna entre cenas de trabalho braçal e intelectual. Durante o dia, o cineasta Loukianos Moshonas trabalha como ajudante de obra de um estrangeiro, contratado por ele para reformar um imóvel. Ao fim do expediente, no terraço do prédio, o diretor e outros jovens refletem sobre questões contemporâneas e questionam valores sociais, como a ideia de produtividade. **POR ARTHUR B. SENRA**
Manodopera alternates between scenes of manual and intellectual work. During the day, the filmmaker Loukianos Moshonas works as a work assistant for a foreigner, hired by him to renovate a property. At the end of the day, on the terrace of the building, the director and other young people reflect about contemporary issues and question social values, such as the idea of productivity. **BY ARTHUR B. SENRA**
INT 2 | 30/09, SÁBADO | 21H | CHM • 02/10, SEGUNDA | 18H | SJD •

FAJR



ESPAÑA/MARROCOS, 2016, 12' •

direção / director LOIS PATIÑO
roteiro / script LOIS PATIÑO
produção / production LOIS PATIÑO
som / sound LOIS PATIÑO
direção de fotografia / cinematography LOIS PATIÑO
montagem / editing LOIS PATIÑO
trilha sonora / music ADHAN
voz / voice AL AFASI
contato / contact loispatinho@gmail.com

Em árabe, a palavra Fajr tem duplo significado: o amanhecer e a primeira oração do dia, convocada por um cântico que ressoa das mesquitas antes do nascer do sol. O filme de Lois Patiño parte deste termo para construir uma experiência antes de tudo sensorial, evocando duas esferas de investigação principais: a relação entre humano e paisagem desértica, e um modo particular de vivência do tempo – em uma sobreposição temporal que parece nos lembrar que há uma existência espiritual amalgamada à vida cotidiana. **POR CARLA ITALIANO**

In Arabic, the word Fajr has a double meaning: the dawn and the first prayer of the day, summoned by a song that resounds from the mosques before sunrise. Lois Patiño's film starts from this term to construct a sensorial experience, evoking two main research spheres: the relationship between human and desert landscape, and a particular way of experiencing time – in a temporal overlap that seems to remind us that there is a spiritual existence amalgamated to everyday life. **BY CARLA ITALIANO**

• INT 2 | 30/09, SÁBADO | 21H | CHM • 02/10, SEGUNDA | 18H | SJD

CIUDAD MAYA MAYA CITY CIDADE MAIA



• FRANÇA/MÉXICO, 2016, 24'

direção / director ANDRÉS PADILLA DOMENE
roteiro / script ANDRÉS PADILLA DOMENE
produção / production LE FRESNOY – STUDIO NATIONAL DES ARTS CONTEMPORAINS
som / sound HOMERO GONZÁLEZ SÁNCHEZ
direção de fotografia / cinematography DALIA HUERTA CANO
montagem / editing ANDRÉS PADILLA DOMENE
contato / contact bicho.andres@gmail.com

O documentário acompanha um grupo de jovens na cidade de Mérida, no México, em uma pesquisa arqueológica por entre ruínas de réplicas contemporâneas. Flertando com a ficção científica, o curta convoca iconografias diversas a fim de abordar o imaginário da cultura maia hoje – de pinturas sobre vida extraterrestre a inscrições urbanas, passando por misteriosos aparatos tecnológicos. A narração over se situa em um futuro hipotético, enquanto questões de identidade, apropriação mercadológica e resistência são trazidas à tona. **POR CARLA ITALIANO**

The documentary follows a group of young people in the city of Mérida, Mexico, in an archaeological survey among ruins of contemporary replicas. Flirting with science fiction, the short film summons diverse iconographies in order to approach the imagery of Mayan culture today – from paintings about extraterrestrial life to urban inscriptions, through mysterious technological devices. The voice-over narration lies in a hypothetical future, while issues of identity, market appropriation and resistance are brought to the surface. **BY CARLA ITALIANO**

INT 2 | 30/09, SÁBADO | 21H | CHM • 02/10, SEGUNDA | 18H | SJD •

LA DISCO RESPLANDECE

A DISCO RESPLANDECE

THE DISCO SHINES



TURQUIA/ESPANHA, 2016, 12' •

direção / director CHEMA GARCÍA IBARRA
roteiro / script MIGUEL MOLINA

produção / production MIGUEL MOLINA
som / sound LETI ARGUDO, JORGE FLOR

direção de fotografia / cinematography ION DE SOSA
montagem / editing CHEMA GARCÍA IBARRA, JULIE DELORD

contato / contact merbay@inthesamegarden.com, produccion@jaiboflms.com

Policiais à paisana contestam a origem de um jovem, filho de turco. Este jovem faz parte de um grupo que busca diversão na pacata província de Alicante (Espanha). Eles ressignificam lugares abandonados com música, luzes e bebidas, e também presenciam uma manifestação cultural de origem armênia, comunidade de que faz parte uma das jovens. **POR ARTHUR B. SENRA** Undercover policemen dispute the origin of a young man, the son of a Turk. This young man is part of a group that seeks fun in the quiet province of Alicante (Spain). They re-signify abandoned places with music, lights and drinks, and also witness a cultural manifestation of Armenian origin, a community of which one of the young people is part. **BY ARTHUR B. SENRA**

• INT 3 | 01/10, DOMINGO | 19H | CHM • 02/10, SEGUNDA | 20H | SJD

NYO VWETA NAFTA



• PORTUGAL/MOÇAMBIQUE, 2017, 22'

direção / director ICO COSTA
roteiro / script ICO COSTA

produção / production VASCO COSTA, CELESTE ALVES, ICO COSTA, TERRATREME FILMES

som / sound ROLAND PICKL, TIAGO MATOS

direção de fotografia / cinematography HUGO AZEVEDO

montagem / editing ICO COSTA, EDUARDO WILLIAMS

contato / contact portugalfilm@indielisboa.com

Inhambane, Moçambique. Os meninos discutem as melhores formas de ganhar dinheiro: ir pra Noruega ou África do Sul? As superfrutas do Baobá são o passaporte para a Europa. Prometem carro e casa para as mulheres, mas filhos não. Entre celulares e discussões sobre a exploração colonial, entre óleo de coco e mensagens não entregues, perambulamos pelo cotidiano em busca de Nafta, uma mulher que trabalhava no mercado. **POR MARIA INES DIEUZEIDE** Inhambane, Mozambique. The boys discuss the best ways to make money: go to Norway or South Africa? The superfruits of the Baobab are the passport to Europe. They promise car and house for women, but not children. Between mobile phones and discussions about colonial exploration, between coconut oil and undelivered messages, we wandered through the everyday in search of Nafta, a woman who worked in the market. **BY MARIA INES DIEUZEIDE**

INT 3 | 01/10, DOMINGO | 19H | CHM • 02/10, SEGUNDA | 20H | SJD •

DEAR RENZO QUERIDO RENZO



ARGENTINA/ESTADOS UNIDOS, 2016, 19' •

direção / director FRANCISCO LEZAMA, AGOSTINA GÁLVEZ
roteiro / script FRANCISCO LEZAMA
produção / production BINGHAM BRYANT, JERÓNIMO QUEVEDO, VICTORIA MAROTTA
som / sound NAHUEL PALENQUE, SOFIA STRAFACE
direção de fotografia / cinematography CHRIS MESSINA
montagem / editing AGOSTINA GÁLVEZ
contato / contact franlezama@gmail.com

Um passaporte derrubado nas calçadas nova-iorquinas põe Mariana, uma jovem acostumada a desmaiar de ansiedade, na mesma rota de Ivana e Renzo. Estes argentinos carregam sacolas da H&M, dançam aqui e acolá e endossam o imaginário bancário e profissional de uma juventude latina no estrangeiro. Ao passo que o filme esboça comentário sobre a economia do país sul-americano, é também uma honesta ficção sobre as formas – da magia ou do dinheiro, da comunicação ou do humor, do quadro ou da decupagem. **POR LUÍS FERNANDO MOURA**

A passport knocked down on New York's sidewalks puts Mariana, a young woman accustomed to faint from anxiety, on the same route as Ivana and Renzo. These Argentines carry bags from H & M, dance here and there and endorse the banking and professional imagery of a Latin youth abroad. While the film sketches commentary about the South American country's economy, it is also an honest fiction about forms – of the magic or money, communication or humor, frame or decoupage.

BY LUÍS FERNANDO MOURA

• INT 3 | 01/10, DOMINGO | 19H | CHM • 02/10, SEGUNDA | 20H | SJD

THE HUNCHBACK O CORCUNDA



• PORTUGAL/FRANÇA, 2016, 29'

direção / director GABRIEL ABRANTES, BEN RIVERS
roteiro / script GABRIEL ABRANTES, BEN RIVERS
produção / production A MUTUAL RESPECT PRODUCTIONS (PT)
som / sound PEDRO MELO, CARLOS ABREU
direção de fotografia / cinematography JORGE QUINTELA
montagem / editing MARGARIDA LUCAS
contato / contact portugalofilm@indielisboa.com

O programa de computador desenvolvido por uma megacorporação leva seus funcionários à imersão em paisagens insólitas e à transposição de limites entre o corpo e a história. *The Hunchback* nos conduz às *Mil e Uma Noites* com a sobreposição de um passado cíclico e um futuro distópico. Entre literatura e cinema, vivemos uma experiência que funde a arte nos sintomas e delírios de uma sociedade de controle. **POR GUSTAVO JARDIM**
The computer program developed by a megacorporation takes its employees to immerse themselves in unusual landscapes and to the transposition of limits between body and history. *The Hunchback* leads us to the *Arabian Nights* with the overlapping of a cyclical past and a dystopian future. Between literature and cinema we live an experience that fuses art in the symptoms and delusions of a society of control. BY GUSTAVO JARDIM

INT 3 | 01/10, DOMINGO | 19H | CHM • 02/10, SEGUNDA | 20H | SJD •

KOROPA



FRANÇA, 2017, 19' •

direção / director LAURA HENNO
roteiro / script LAURA HENNO
produção / production SPECTRE PRODUCTIONS
som / sound TRISTAN PONTÉCAILLE
direção de fotografia / cinematography LAURA HENNO
montagem / editing QUTAIBA BARHAMJI
contato / contact diff@lafabrique-phantom.org

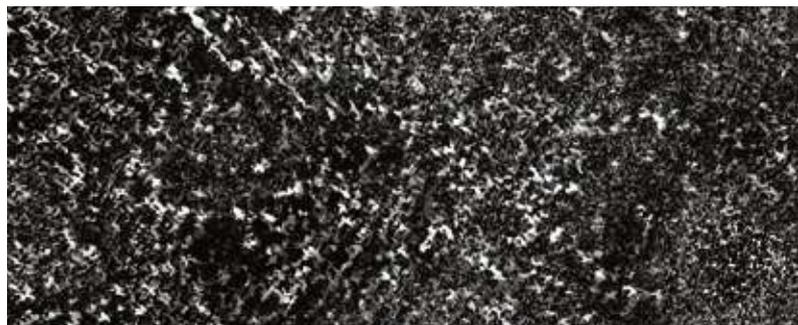
É noite no oceano Índico. Patron, ainda uma criança, aprende com Beni o manejo da lancha e também os modos de lidar com a polícia e com os passageiros, na condução de uma travessia ilegal. Enquanto a câmera perscruta o rosto infantil, dividido entre o medo e a altivez, na escuridão do fora-de-campo desenham-se as condições precárias da desconhecida rota de imigração entre Anjouan e Mayotte, nas Ilhas Comores. **POR MARIA INES DIEUZEIDE**

It's night in the Indian Ocean. Patron, still a child, learns with Beni about the handling of the boat and also the ways of dealing with the police and passengers in the conduct of an illegal crossing. As the camera peers at the childish face, torn between fear and haughtiness in the darkness of the off-screen, the precarious conditions of the little known immigration route between Anjouan and Mayotte, in the Comoros Islands, are drawn. **BY MARIA INES DIEUZEIDE**

• INT 4 | 01/10, DOMINGO | 21H | CHM • 04/10, QUARTA | 16H | SJD

KEEP THAT DREAM BURNING

MANTENHA AQUELE
SONHO QUEIMANDO



• ÁUSTRIA/ALEMANHA, 2017, 8'

direção / director RAINER KOHLBERGER
produção / production RAINER KOHLBERGER
contato / contact office@sixpackfilm.com

Em *Keep that dream burning*, a imagem eletrônica é tomada em uma de suas manifestações mais espectrais, a dos chamados ruídos brancos. Sem se limitarem à repetição incessante de um mesmo sinal aleatório, porém, as partículas são colocadas para dançar por meio de forças invisíveis. A matéria amorfa dos ruídos digitais se transforma, gradualmente, em uma constelação pulsante de sonhos e formas imprevisíveis, deixando vislumbrar, talvez, uma nova possibilidade para o olhar. **POR LUÍS FELIPE FLORES**
In Keep that dream burning, the electronic image is taken in one of its most spectral manifestations, the so-called white noises. Without being limited to the incessant repetition of the same random signal, however, the particles are set to dance by means of invisible forces. The amorphous matter of digital noises gradually turns into a pulsating constellation of dreams and unforeseen forms, letting one glimpse perhaps a new possibility for the eye. **BY LUÍS FELIPE FLORES**
INT 4 | 01/10, DOMINGO | 21H | CHM • 04/10, QUARTA | 16H | SJD •

EVENTS IN A CLOUD CHAMBER

EVENTOS EM UMA CÂMARA OBSCURA



ÍNDIA, 2016, 20' •

direção / director ASHIM AHLUWALIA
roteiro / script ASHIM AHLUWALIA, AKBAR PADAMSEE
produção / production FUTURE EAST FILM PVT. LTD, JHAVERI CONTEMPORARY
som / sound ASHIM AHLUWALIA
direção de fotografia / cinematography MOHANAN
montagem / editing ASHIM AHLUWALIA, MARY ANN D'SOUZA
contato / contact vinayak@futureeast.com

Events in a cloud chamber parte da trajetória do artista Akbar Padamsee, um dos precursores da pintura modernista na Índia, para compor este belo e sensível exercício de rememoração. Na banda imagética, películas de fontes variadas compõem um envolvente fluxo de temporalidades. O título remete a um curta de 1969 do próprio Padamsee, considerado o primeiro filme experimental indiano e cuja única cópia se perdeu. É apenas por meio do cinema que a obra tem chance de novamente existir, sendo recriada aqui como algo inteiramente diferente. **POR CARLA ITALIANO**

Events in a cloud chamber is part of the trajectory of the artist Akbar Padamsee, one of the forerunners of modernist painting in India, to compose this beautiful and sensitive exercise of remembrance. In the image track, films from varied sources compose an immersive flow of temporalities. The title refers to a 1969 short film by Padamsee, considered the first Indian experimental film and whose only copy was lost. It is only through cinema that the work has a chance to exist again, being recreated here as something entirely different. **BY CARLA ITALIANO**

• INT 4 | 01/10, DOMINGO | 21H | CHM • 04/10, QUARTA | 16H | SJD

CILAOS



• FRANÇA, 2016, 13'

direção / director CAMILO RESTREPO
roteiro / script CAMILO RESTREPO
produção / production GREC ASSOCIATION (ANNE LUTHAUD)
som / sound MATHIEU FARNARIER
direção de fotografia / cinematography GUILLAUME MAZLOUM, CAMILO RESTREPO
montagem / editing BÉNÉDICTE CAZURAN, CAMILO RESTREPO
contato / contact diffusion@grec-info.com

Ilha da Reunião, colônia francesa. A fim de honrar uma promessa feita à sua mãe, mulher desembarca à procura do pai – A Boca – e recebe a notícia apenas preliminar de que ele morreu. *Cilaos* é o nome desta cerimônia fúnebre em que quadro, corte e palavra, obsidiados pelos timbres do ritmo malaya e pela presença feroz da personagem, provocam a vertigem de um musical moderno destinado à ressurreição. A musicista Christine Salem empresta ao filme corpo, voz, música e coautoria dos textos. **POR LUÍS FERNANDO MOURA**
Reunion Island, French colony. In order to honor a promise made to her mother, a woman disembarks in search of her father – The Mouth – and receives the only preliminary news that he has died. *Cilaos* is the name of this funeral ceremony in which frame, cut and word, obsessed by the timbres of the malaya rhythm and by the ferocious presence of the personage, provoke the vertigo of a modern musical destined to the resurrection. The musician Christine Salem lends to the film body, voice, music and co-authoring of the texts. **BY LUÍS FERNANDO MOURA**

INT 4 | 01/10, DOMINGO | 21H | CHM • 04/10, QUARTA | 16H | SJD •

小城二月
XIAO CHENG ER YUE
A GENTLE NIGHT
UMA NOITE SUAVE



CHINA, 2017, 15' •

direção / director QIU YANG
roteiro / script QIU YANG
produção / production QIU YANG, LI YI
som / sound MEI ZHU, LIVIA RUZIC, MIKKO QUIZON
direção de fotografia / cinematography CONSTANZE SCHMITT
montagem / editing CARLO FRANCISCO MANATAD
contato / contact info@someshorts.com

A cidade se prepara para o ano novo chinês. Os jovens pais se encontram na delegacia, procuram a filha que não voltou para casa. Sirenes e fogos de artifício rondam a ausência neste filme que assistimos pelas frestas e que observamos por uma estranha distância de quem se irmana na perda desconhecida. O movimento contínuo de desencontros apresenta planos que intensificam a sensação de uma busca interna inerente aos deslocamentos. **POR GUSTAVO JARDIM**

The city prepares for the Chinese New Year. The young parents are in the police station, they look for the daughter who did not return home. Sirens and fireworks prowl the absence in this film that we watch through the gaps, and which is observed by a strange distance of those united in the unknown loss. The continuous movement of mismatches presents plans that intensify the sensation of an internal search inherent to the displacements. **BY GUSTAVO JARDIM**

• INT 5 | 02/10, SEGUNDA | 19H30 | CHM • 05/10, QUINTA | 16H | SJD

**FIGURY NIEMOŹLIWE I
INNE HISTORIE II**
**FIGURAS IMPOSSÍVEIS
E OUTRAS HISTÓRIAS II**
**IMPOSSIBLE FIGURES AND
OTHER STORIES II**



• POLÔNIA, 2016, 15'

direção / director MARTA PAJEK
roteiro / script MARTA PAJEK
produção / production ANIMOON
som / sound MICHAŁ JANKOWSKI
montagem / editing MARTA PAJEK
contato / contact katarzyna@kff.com.pl

Uma mulher chega com sacolas em casa. Ovos recém comprados caem da mesa, inaugurando outras quedas nesta animação, cujo uso pontual de cores e o traço simples são complexificados por movimentos e perspectivas que transformam o espaço e seus elementos. A casa se reduz ao quarto e novas transformações são impulsionadas, com uma sequência de quedas da protagonista em ilusões dentro de um lar fundado em paradoxos. **POR ARTHUR B. SENRA**
A woman arrives with bags at home. Newly bought eggs fall off the table, inaugurating other falls in this animation, whose punctual use of colors and the simple trait are compounded by movements and perspectives that transform space and its elements. The house is reduced to the bedroom and new transformations are driven, with a sequence of falls of the protagonist in illusions within a home founded on paradoxes. **BY ARTHUR B. SENRA**

INT 5 | 02/10, SEGUNDA | 19H30 | CHM • 05/10, QUINTA | 16H | SJD •

25 CINES/SEC

25 CINES/SEC



ESPAÑA, 2017, 40' •

direção / director LUIS MACIAS

roteiro / script LUIS MACIAS

produção / production SECUENCIA CERO FILMS

som / sound JONATHAN DARCH

direção de fotografia / cinematography L. MACIAS, ADRIANA VILA

montagem / editing CRISTOBAL FERNANDEZ

contato / contact secuenciacerofilms@gmail.com

25 cines/seg se faz na fronteira do cinema com a ruína. As imagens das salas de rua em vias de demolição, com seus espaços vazios, paredes fraturadas, telas desassistidas, são acompanhadas pelas palavras de um contrato fílmico desigual. Resta assumir, talvez, a impossibilidade da obra, sua fatídica condição de irrealização, de inacabamento, a fim de evidenciar o dano irreparável que paira sobre a arte (e o artista) no confronto com interesses do progresso e do capital. **POR LUÍS FELIPE FLORES**

25 cines/sec is made on the border of cinema with ruin. The images of the street movie theaters on the way to demolition, with their empty spaces, fractured walls, unattended screens, are accompanied by the words of an uneven film contract. It remains to assume, perhaps, the impossibility of the work, its fateful condition of failure, of incompleteness, in order to show the irreparable damage that hangs over art (and the artist) in confrontation with interests of progress and capital. **BY LUÍS FELIPE FLORES**

• INT 5 | 02/10, SEGUNDA | 19H30 | CHM • 05/10, QUINTA | 16H | SJD



FOTO: CONTESTAÇÃO (1969, JOÃO SILVEIRO TREVISAN)





MOSTRA COMPETITIVA BRASIL

BRAZILIAN COMPETITION

• **BRA 1** | 74 min | 16 anos • **BRA 2** | 79 min | 16 anos • **BRA 3** | 73 min | livre • **BRA 4** | 76 min | 18 anos • **BRA 5** | 78 min | 18 anos •

FESTEJO MUITO PESSOAL

A VERY PERSONAL
CELEBRATION



SÃO PAULO, 2016, 9' •

direção / director CARLOS ADRIANO
roteiro / script CARLOS ADRIANO
produção / production BABUSHKA
som / sound CARLOS ADRIANO
direção de fotografia / cinematography CARLOS ADRIANO
montagem / editing CARLOS ADRIANO
contato / contact adriano.carlos.ca@gmail.com

Orientado por uma sensível experimentação audiovisual, o filme produz uma homenagem ao texto “Festejo muito pessoal” (1977) e a seu autor, o crítico Paulo Emílio Salles Gomes. Traço das obras de Carlos Adriano, que encontra base no texto de Paulo Emílio, ganha expressão um testemunho afetivo devotado ao cinema, que se revela também como advertência à preservação do patrimônio cinematográfico. **POR VINÍCIUS ANDRADE**

Guided by a sensitive audiovisual experimentation, the film produces an homage to the text “Very personal celebration” (1977) and its author, the critic Paulo Emílio Salles Gomes. A trait of the works of Carlos Adriano, based on the text of Paulo Emílio, an affectionate testimony devoted to the cinema gains expression, which also reveals itself as a warning to the preservation of the cinematographic heritage. **BY VINÍCIUS ANDRADE**

• BRA 1 | 04/10, QUARTA | 19H | CHM • 06/10, SEXTA | 16H | SJD

OS CUIDADOS QUE SE TEM COM O CUIDADO QUE OS OUTROS DEVEM TER CONSIGO MESMOS

THE CARE ONE TAKES OF THE CARE
OTHERS MUST TAKE OF THEMSELVES



• SÃO PAULO, 2016, 20'

direção / director GUSTAVO VINAGRE
roteiro / script GUSTAVO VINAGRE
produção / production MAX ELUARD
som / sound JONATHAN MACIAS
montagem / editing JULIANA ROJAS
contato / contact avoafilmes@gmail.com

Gustavo Vinagre filma suas personagens com sinceridade e ternura. Tan, Layla, Kelly e Nego vivem em um estado de exceção, isoladas em um apartamento, onde formam uma comunidade. O som do mundo exterior invade o espaço privado e o “estado das coisas” aparece também em suas conversas. A força de resistência das personagens e do filme está no respeito ao silêncio, na relação de amizade e acolhimento entre as personagens, no olhar para o outro, no resgate das sensibilidades, na liberdade de poder ser e se expressar. **POR CLARISSA CAMPOLINA**

Gustavo Vinagre films his characters with sincerity and tenderness. Tan, Layla, Kelly and Nego live in a state of exception, isolated in an apartment, where they form a community. The sound of the outside world invades the private space and the “state of things” also appears in their conversations. The strength of resistance of the characters and the film is in respect for silence, the relationship of friendship and acceptance between the characters, the look for the other, the rescue of sensibililities, freedom to be and express. **BY CLARISSA CAMPOLINA**

BRA 1 | 04/10, QUARTA | 19H | CHM • 06/10, SEXTA | 16H | SJD •

A GIS

SHE, GIS



SÃO PAULO, 2016, 20' •

direção / director **THIAGO CARVALHAES**
 roteiro / script **THIAGO CARVALHAES**
 produção / production **BETINA DE TELLA**
 som / sound **BOTOND CSIZMADIA**
 direção de fotografia / cinematography **THIAGO CARVALHAES**
 montagem / editing **BEATRIZ POMAR**
 contato / contact **carvalhaes@gmail.com**

O filme conta a história de Gisberta, uma mulher transexual brasileira perseguida e assassinada em Portugal. Percorrendo seus caminhos pela cidade do Porto, o documentário escava o passado de Gisberta para remontar o crime que levou à sua morte. Nesta reconstrução, a imagem de Gis – ícone da luta pelos direitos transexuais – extrapola o universo pessoal e lança luz sobre o problema crônico da intolerância sexual. **POR SIOMARA FARIA**

The film tells the story of Gisberta, a Brazilian transsexual woman persecuted and murdered in Portugal. Tracing its ways through the city of Porto, the documentary digs the past of Gisberta to reassemble the crime that led to her death. In this reconstruction, the image of

Gis – icon of the struggle for transsexual rights – extrapolates the personal universe and sheds light on the chronic problem of sexual intolerance. **BY SIOMARA FARIA**

• BRA 1 | 04/10, QUARTA | 19H | CHM • 06/10, SEXTA | 16H | SJD

ESTADO ITINERANTE

ITINERANT STATE



• MINAS GERAIS, 2016, 25'

direção / director **ANA CAROLINA SOARES**
 roteiro / script **ANA CAROLINA SOARES**
 produção / production **DENISE FLORES**
 som / sound **GLAYDSON MENDES**
 direção de fotografia / cinematography **DIOGO LISBOA**
 montagem / editing **CARLOS HENRIQUE ROSCOE**
 contato / contact **aitinerante@aitinerantefilmes.com.br**

Vivi está sempre em trânsito. É uma cobradora de ônibus em Belo Horizonte e, quando fora do trabalho, está em busca de um quarto para ficar, evitando voltar para casa e para o marido. O filme alude aos abusos diários sofridos pelas mulheres no trabalho, nas ruas e no lar, à agressividade dos homens e aos motores barulhentos e raivosos de suas motos, ônibus e carros, ao mesmo tempo em que revela as possibilidades de amparo construídas por uma rede feminina – a sororidade entre mulheres, sejam cis ou trans. **POR MARIANA SOUTO**

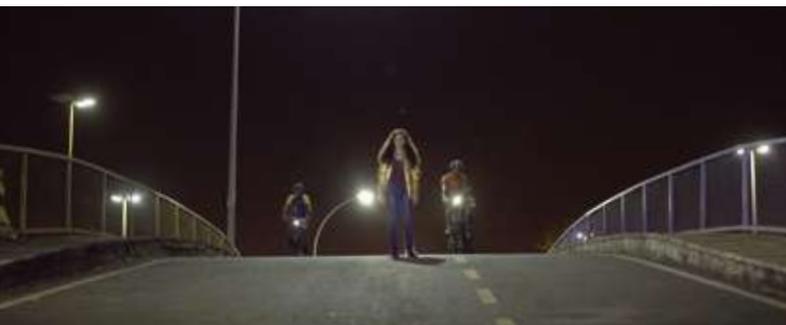
Vivi is always in transit. She is a bus collector in Belo Horizonte, and when she is away from work, she is looking for a room to stay, avoiding coming back home and to her husband. The film alludes to the daily abuses suffered by women at work, on the streets and at home, to the aggressiveness of men and to the noisy and angry engines of their motorcycles, buses and cars, while revealing the possibilities of shelter built by a network female – the sorority among women, be they cis or trans. **BY MARIANA SOUTO**

BRA 1 | 04/10, QUARTA | 19H | CHM • 06/10, SEXTA | 16H | SJD •

FANTASMA

CIDADE FANTASMA

PARK GHOST PARK



DISTRITO FEDERAL, 2016, 14' •

direção / director PEDRO B., AMANDA DEVULSKY
roteiro / script PEDRO B.

produção / production RENAN MONTENEGRO
som / sound HENRIQUE VIEIRA

direção de fotografia / cinematography EMÍLIA SILBERSTEIN
montagem / editing ELIAS GUERRA

contato / contact casadearrozfilmes@gmail.com

Um grupo de adolescentes atravessa a madrugada vagando pelas ruas e parques desertos de Brasília – Dani não pôde ir e Larissa, sua melhor amiga, ainda não sabe o porquê dessa ausência. Numa cidade de pistas e carros, os jovens fazem do estacionamento uma balada. A juventude do DF que, contraditoriamente, parece não caber no vazio daqueles espaços tão abertos, se encontra no torpor da bebida barata e pulsa através do transe gerado pela dança ligeiramente fora do ritmo da música eletrônica. **POR MARIANA SOUTO**

A group of teenagers cross the dawn wandering through the streets and deserted parks of Brasília – Dani could not go and Larissa, her best friend, still does not know the reason of that absence. In a city of lanes and cars, the young people make parking lots a party spot. The youth of the Federal District (DF) who, contradictorily, does not seem to fit into the void of such open spaces, find themselves in the torpor of cheap drink and pulsate through the trance generated by dance slightly out of the rhythm of electronic music. **BY MARIANA SOUTO**

• BRA 2 | 04/10, QUARTA | 21H10 | CHM • 06/10, SEXTA | 20H | SJD

KAPPA CRUCIS



• MINAS GERAIS, 2016, 22'

direção / director JOÃO BORGES
roteiro / script JOÃO BORGES

produção / production MARCELLA JACQUES
som / sound CÉLIO DUTRA, LUCAS OSCILLOID

direção de fotografia / cinematography LUCAS BARBI
montagem / editing FABIAN REMY

contato / contact emailparajoo@gmail.com

Da laje onde Bernardo Riedel trabalha, enquanto o professor observa Kappa Crucis e outras constelações, João Borges o observa. A uma distância justa e sensível, o filme nos aproxima deste senhor discreto e multifacetado, que começa o dia ouvindo cantos de pássaros solitários, fabrica telescópios, se irrita com suas dívidas, experimenta broas com a família e é um físico reconhecido internacionalmente. O filme nos coloca dentro do cotidiano banal do professor, ao mesmo tempo em que nos lança pelos ares, na imensidão do universo e em seu mistério. **POR CLARISSA CAMPOLINA**

From the slab where Bernardo Riedel works, while the professor observes Kappa Crucis and other constellations, João Borges observes him. At a fair and sensitive distance, the film brings us closer to this discreet and multifaceted gentleman, who starts the day listening to lonely bird songs, makes telescopes, gets angry at his debts, experiments maize flour cake with his family and is an internationally recognized physicist. The film places us inside the banal every day of the professor, at the same time that throws us through the air, in the immensity of the universe and in its mystery. **BY CLARISSA CAMPOLINA**

BRA 2 | 04/10, QUARTA | 21H10 | CHM • 06/10, SEXTA | 20H | SJD •

ESTÁS VENDO COISAS YOU ARE SEEING THINGS



PERNAMBUCO, 2017, 18' •

direção / director BÁRBARA WAGNER, BENJAMIN DE BURCA
roteiro / script BÁRBARA WAGNER, BENJAMIN DE BURCA, PEDRO SOTERO
produção / production ALUMIA
som / sound DANIEL TURINI, FERNANDO HENNA
direção de fotografia / cinematography PEDRO SOTERO
montagem / editing RODRIGO CARNEIRO
contato / contact babebau@gmail.com

Espécie de fábula sobre os bastidores da cena musical brega do Recife e seus personagens, situada no universo simbólico que envolve estúdios, camarins e alguns bairros populares da cidade. Embalado não apenas por luzes, cores e roupas, mas, especialmente, pela performance dos artistas, o filme recompõe a estética brega ao seu modo, fazendo-a transitar entre o documental e o ficcional. **POR VINÍCIUS ANDRADE**

Kind of fable about the backstage of Recife's Brega musical scene and its characters, located in the symbolic universe that surrounds studios, dressing-rooms and some popular neighborhoods of the city. Packed not only by lights, colors and clothes, but especially by the performance of the artists, the film recomposes the Brega esthetic in its own way, making it move between the documentary and the fictional. **BY VINÍCIUS ANDRADE**

• BRA 2 | 04/10, QUARTA | 21H10 | CHM • 06/10, SEXTA | 20H | SJD

DEUS GOD



• RIO GRANDE DO SUL/SÃO PAULO, 2016, 25'

direção / director VINÍCIUS SILVA
roteiro / script DÉBORA MITIE, VINÍCIUS SILVA
produção / production RODRIGO ACEDO, VINÍCIUS SILVA
som / sound VINÍCIUS SILVA
direção de fotografia / cinematography DÉBORA MITIE, VINÍCIUS SILVA
montagem / editing HULI BALÁSZ
contato / contact filmesplanetario@gmail.com

O filme acompanha a rotina de Roseli, uma mãe que mora com o pequeno Breno na zona leste da cidade de São Paulo, e que luta diariamente pelo sustento e pela criação do filho. Colado nesses dois personagens, o filme adentra o universo íntimo da casa, revelando a força que provém do feminino e do afeto presente nesse pequeno núcleo familiar. Tocante e real, *Deus* é um filme sobre o amor e a resistência que emanam do cotidiano de muitas mulheres negras no Brasil. **POR SIOMARA FARIA**
The film follows the routine of Roseli, a mother who lives with the little Breno in the eastern part of the city of São Paulo, and struggles daily for the sustenance and the raising of the son. Glued to these two characters, the film enters the intimate universe of the house, revealing the strength that comes from the feminine and the affection present in this small family nucleus. Touching and real, *God* is a film about the love and resistance that emanates from the daily life of many black women in Brazil. **BY SIOMARA FARIA**

BRA 2 | 04/10, QUARTA | 21H10 | CHM • 06/10, SEXTA | 20H | SJD •

NUNCA É NOITE NO MAPA

IT'S NEVER NIGHTTIME IN THE MAP



RECIFE, 2016, 7' •

direção / director ERNESTO DE CARVALHO
produção / production ZUMBAYLLU MESMO ASSIM A GENTE FAZ
montagem / editing ERNESTO DE CARVALHO
contato / contact ernestodecarvalho@gmail.com

A partir de um rastreamento do Google Street View, percorremos as ruas de Olinda. Podemos identificar – com a “neutralidade” típica da plataforma – a violência urbana, o estado de vigilância, a especulação imobiliária, as desigualdades sociais.

Porém, Ernesto está no mapa. Foi capturado por ele e nos lança para dentro dele. *Nunca é noite no mapa* se faz nessa fissura e, através de sua montagem precisa, os pensamentos de Ernesto ecoam nas imagens anódinas da ferramenta e desencadeiam um carrossel de reflexões acerca do uso das tecnologias e do contemporâneo. **POR CLARISSA CAMPOLINA**

From a Google Street View crawl, we walk the streets of Olinda. We can identify – with the typical “neutrality” of the platform – urban violence, surveillance, real estate speculation, social inequalities.

However, Ernesto is on the map. He was captured by it and throws us into it. *It's never nighttime in the map* is done in that fissure and, through its precise assembly, Ernesto's thoughts echo in the anodyne images of the tool and trigger a carousel of reflections on the use of technologies and the contemporary. **BY CLARISSA CAMPOLINA**

• BRA 3 | 05/10, QUINTA | 19H | CHM • 07/10, SÁBADO | 16H | SJD

BALANÇA BRASIL

SHAKE UP BRAZIL



• MINAS GERAIS/BAHIA, 2017, 25'

direção / director CARLOS SEGUNDO
roteiro / script CARLOS SEGUNDO, CRISTIANO BARBOSA
produção / production O SOPRO DO TEMPO
som / sound CRISTIANO BARBOSA
direção de fotografia / cinematography ROBERTO CHACUR
montagem / editing CARLOS SEGUNDO
contato / contact dir.carlossegundo@gmail.com

Um olhar sobre a cidade de Porto Seguro, ponto turístico que guarda ainda hoje resquícios do período colonial no Brasil. Neste porto vendido como cenário do descobrimento, as contradições são inúmeras e incontornáveis. A partir da perspectiva de dois moradores locais, *Balança Brasil* se lança numa reflexão sobre a cultura negra, apontando possíveis gestos de emancipação. **POR SIOMARA FARIA**
A look at the city of Porto Seguro, a tourist spot that still preserves remnants of the colonial period in Brazil. In this port sold as scenery of the discovery, the contradictions are innumerable and unavoidable. From the perspective of two local residents, *Shake up Brazil* throws itself into a reflection about black culture, pointing out possible gestures of emancipation. **BY SIOMARA FARIA**

BRA 3 | 05/10, QUINTA | 19H | CHM • 07/10, SÁBADO | 16H | SJD •

GRIN

GRIN – RURAL INDIGENOUS GUARD



SÃO PAULO, 2016, 40' •

direção / director RONEY FREITAS
co-direção / co-director ISAEL MAXAKALI
roteiro / script ALEXANDRE TAIRA
produção / production LUARA OLIVEIRA, VINÍCIUS CASIMIRO
som / sound ERIC RIBEIRO CHRISTANI, CECÍLIA ENGELS
direção de fotografia / cinematography ANDRÉ LUIZ DE LUIZ
montagem / editing ALEXANDRE TAIRA
contato / contact luara@luscofusofilmes.com.br

Documentário sobre a Guarda Rural Indígena, recrutamento de indígenas de diferentes etnias comandado por militares no período da ditadura. Tendo como ponto de partida imagens de arquivo e como estratégia a mediação em cena de Isael Maxakali, o filme sai em busca da versão indígena dos acontecimentos vividos nas terras dessa etnia, apontando as persistências do passado de violência do homem branco contra os Maxakali no presente. **POR VINÍCIUS ANDRADE**

Documentary about the Indigenous Rural Guard, recruitment of indigenous of different ethnic groups commanded by the military in the period of dictatorship. Taking as starting point archive images and as strategy the mediation in scene of Isael Maxakali, the film in seeks the indigenous version of the events lived in the lands of this ethnic group, pointing out the persistence of the white man's past violence against the Maxakali in the present. **BY VINÍCIUS ANDRADE**

• BRA 3 | 05/10, QUINTA | 19H | CHM • 07/10, SÁBADO | 16H | SJD

KONĀGXEKA: O DILÚVIO MAXAKALI

KONĀGXEKA: FLOOD MAXAKALI



• MINAS GERAIS, 2016, 13'

direção / director CHARLES BICALHO, ISAEL MAXAKALI
roteiro / script CHARLES BICALHO, ISAEL MAXAKALI
produção / production CHARLES BICALHO, CLÁUDIA ALVES, MARCOS H. COELHO
som / sound FREDERICO MUCCI, JACKSON ABACATU
direção de fotografia / cinematography JACKSON ABACATU
montagem / editing CHARLES BICALHO, ISAEL MAXAKALI,
JACKSON ABACATU, MARCOS HENRIQUE COELHO
contato / contact charlesbicalho@gmail.com

Konāgxeka, na língua indígena maxakali, quer dizer “água grande”. O mito de origem que também pode ser um mito de (quase) extinção, narra a história de um enorme dilúvio. Enviadas pelos espíritos yāmîy – como um castigo, graças ao egoísmo e à ganância dos homens –, as águas sobem violentamente e inundam toda a floresta, mas um índio se salva. As ilustrações do filme, dirigido por Isael Maxakali e Charles Bicalho, foram todas feitas por indígenas Maxakali durante uma oficina realizada na Aldeia Verde Maxakali, no município de Ladainha, Minas Gerais. **POR CLARISSA CAMPOLINA**

Konāgxeka, in the indigenous language maxakali, means “big water”. The myth of origin that can also be a myth of (almost) extinction, tells the story of a huge flood. Sent by the spirits yāmîy – as a punishment, because of the selfishness and greed of men –, the waters rise violently and flood the entire forest, but an Indian is saved. The illustrations of the film, directed by Isael Maxakali and Charles Bicalho, were all made by Maxakali natives during a workshop held at Aldeia Verde Maxakali, in the municipality of Ladainha, Minas Gerais. **BY CLARISSA CAMPOLINA**

BRA 4 | 06/10, SEXTA | 19H | CHM • 08/10, DOMINGO | 16H | SJD •

NADA NOTHING



MINAS GERAIS, 2017, 27' •

direção / director GABRIEL MARTINS
roteiro / script GABRIEL MARTINS
produção / production FILMES DE PLÁSTICO
som / sound FRANCISCO CRAESMEYER, MAURILIO
MARTINS, MARCOS LOPES, TIAGO BELLO
direção de fotografia / cinematography DIOGO LISBOA, RICK MELLO
montagem / editing THIAGO RICARTE
contato / contact contato@filmesdeplastico.com.br

Bia está prestes a completar 18 anos. Seus colegas já decidiram o que farão no ENEM. A jovem pertence a uma família negra de classe média, primeira geração que pode ingressar numa universidade. Mas Bia não quer fazer nada. E isso desconcerta seus compreensivos pais e a performática coordenadora pedagógica da escola. Interpretada pela MC Clara Lima, Bia traz do universo do rap uma via de expressão, assim como um pouco da agressividade das batalhas do hip hop. Mas ela também não quer fazer música. Bia não quer fazer nada. **POR MARIANA SOUTO**

Bia is about to turn 18. Her classmates have already decided what they will do at ENEM (National High School Exam). The young woman belongs to a middle-class black family, the first generation who can enter a university. But Bia wants to do nothing. And this disconcerts her understanding parents and the rambunctious educational coordinator of the school. Performed by MC Clara Lima, Bia brings from the rap world a way of expression, as well as a bit of the aggressiveness of hip hop battles. But she does not want to make music either. Bia wants to do nothing. **BY MARIANA SOUTO**

• BRA 4 | 06/10, SEXTA | 19H | CHM • 08/10, DOMINGO | 16H | SJD

AS ONDAS WAVE



• RIO DE JANEIRO, 2016, 13'

direção / director JULIANO GOMES, LEONARDO BITTENCOURT
roteiro / script JULIANO GOMES, LEONARDO BITTENCOURT
produção / production SABRINA BITTENCOURT
som / sound FABIO ANDRADE
direção de fotografia / cinematography JULIANO GOMES, LEONARDO BITTENCOURT
montagem / editing FRED BENEVIDES, JULIANO GOMES, LEONARDO BITTENCOURT
contato / contact leonardobrmello@gmail.com, parajuliano@gmail.com

A partir da criação de uma atmosfera sonora, de uma montagem convulsiva e do estudo da luz e de seus movimentos, *As ondas* propõe ao espectador a construção de um outro olhar para os manequins filmados e para os espaços que eles habitam. Os corpos moldados e inertes adquirem sensibilidade a partir do jogo cinematográfico. Da mesma forma em que a pulsão da luz ganha materialidade dentro da tela e fora dela, proporcionando um estado de suspensão na sala escura. **POR CLARISSA CAMPOLINA**

Through the creation of a sound atmosphere, a convulsive montage and the study of light and its movements, *The waves* proposes to the viewer the construction of another look at the mannequins filmed and the spaces they inhabit. Molded and inert bodies acquire sensitivity from the cinematic game. In the same way that the drive of light gains materiality inside and outside the screen, providing a state of suspension in the dark room. **BY CLARISSA CAMPOLINA**

BRA 4 | 06/10, SEXTA | 19H | CHM • 08/10, DOMINGO | 16H | SJD •

O PORTEIRO DO DIA THE DAYTIME DOORMAN



PERNAMBUCO, 2016, 25' •

direção / director FÁBIO LEAL
roteiro / script FÁBIO LEAL
produção / production DORA AMORIM, THÁIS VIDAL
som / sound LUCAS CAMINHA, NICOLAU DOMINGUES
direção de fotografia / cinematography TIAGO CALAZANS
montagem / editing ANDRÉ VALENÇA
contato / contact dora.amorim@gmail.com, fabioleal@gmail.com

Uma atração se instaura entre Marcelo, gay, branco, de classe média, morador de um condomínio, e Márcio, porteiro, negro e pai de família. O filme acompanha a intensidade e os impasses dessa relação “fullgás” (para citar atrapalhadamente Marina Lima, cuja música Pé na tábua é trilha da deliciosa cena da bicicleta), com franqueza nas cenas de sexo e no trato da ainda rara nudez masculina. A crônica de uma relação atravessada por questões classistas, em que o mais pobre quase sempre leva a pior. **POR MARIANA SOUTO**

An attraction is established between Marcelo, gay, white, middle class, resident of a condominium, and Márcio, doorman, black and father of family. The film follows the intensity and impasses of this “fullgás” relationship (to cite clumsily Marina Lima, whose song “Pé na tábua” is the soundtrack of the delicious scene of the bicycle), with frankness in the scenes of sex and in the treatment of the still rare male nudity. The chronicle of a relationship marked by class issues, in which the poorer comes off worse. **BY MARIANA SOUTO**

• BRA 4 | 06/10, SEXTA | 19H | CHM • 08/10, DOMINGO | 16H | SJD

VÊNUS – FILÓ A FADINHA LÉSBICA VENUS – FILLY THE LESBIAN LITTLE FAIRY



• MINAS GERAIS, 2017, 6'

direção / director SÁVIO LEITE
roteiro / script CESAR MAURICIO, SÁVIO LEITE
produção / production ALEXANDRE PIMENTA
som / sound FABIANO FONSECA, SÉRGIO SCLIAR
direção de fotografia / cinematography DENIS LEROY
montagem / editing LUCAS CAMPOLINA
contato / contact leitefilmes@gmail.com

A animação de Sávio Leite dá contornos à fadinha Filó, personagem do poema de Hilda Hilst, que vive a seduzir mocinhas, rapazes e velhinhas na Vila do Troço. Selvagem e sedutora, Filó espalha o gozo e deixa marcas coloridas por onde passa. **POR SIOMARA FARIA**
The animation of Sávio Leite gives shape to the fairy Filó, character of the poem of Hilda Hilst, who lives to seduce young girls, boys and old women in Vila do Troço. Wild and seductive, Filó spreads the joy and leaves colored marks wherever she goes. **BY SIOMARA FARIA**
BRA 5 | 06/10, SEXTA | 21H10 | CHM • 08/10, DOMINGO | 18H | SJD •

REGRESSO DE SATURNO

SATURN RETURN



BAHIA, 2017, 20' •

direção / director BIANCA MUNIZ, MARCUS CURVELO
roteiro / script BIANCA MUNIZ, MARCUS CURVELO
produção / production CUAL – COLETIVO URGENTE DE AUDIOVISUAL
som / sound BIANCA MUNIZ, MARCUS CURVELO
direção de fotografia / cinematography BIANCA MUNIZ, MARCUS CURVELO
montagem / editing BIANCA MUNIZ, MARCUS CURVELO
contato / contact cualcinema@gmail.com

A partir do uso criativo e da variação entre diferentes registros, o filme faz de suas evasões e retomadas de sentido uma forma análoga à relação amorosa que busca retratar. Desordem e rearranjo da ficção, da vida em casal dos personagens e dos planetas, processo representado por um ciclo de saturno em torno do sol, em seus vinte e nove anos de translação. **POR VINÍCIUS ANDRADE**

From the creative use and the variation between different registers, the film makes of its evasions and retakes of sense a form analogous to the loving relation it seeks to portray. Disorder and rearrangement of the fiction, the life as a couple of characters and the planets, a process represented by a cycle of Saturn around the sun in its twenty-nine years of translation. **BY VINÍCIUS ANDRADE**

• BRA 5 | 06/10, SEXTA | 21H10 | CHM • 08/10, DOMINGO | 18H | SJD

7FF ONÇIDIA



• PERNAMBUCO/RJ/CABO VERDE/MÉXICO/BOLÍVIA/ALEMANHA, 2016, 8'

direção / director Ж
som / sound Ж, MESTRE NADO
direção de fotografia / cinematography Ж
montagem / editing Ж
laboratórios / films Labs MEETING NANTES, RB MOVIE HOUSE, KINO LAB COLOMBIA
contato / contact textocinema@gmail.com

Ensaio audiovisual empenhado em atribuir dimensão histórica às apropriações iconográficas da natureza e da cultura brasileiras realizadas pelo capitalismo desde tempos longínquos. A montagem experimental, ritmada por sons percussivos e cantos indígenas, tece complexas associações entre elementos como os animais-símbolo da nossa fauna, estampados nos livros didáticos e cédulas do Real, as festas populares, o tatu mascote da Fifa Fan Fest e os gráficos da bolsa de valores. **POR MARIANA SOUTO E VINÍCIUS ANDRADE**
Audiovisual essay committed to attributing historical dimension to the iconographic appropriations of the Brazilian nature and culture carried out by the capitalism since long ago. The experimental set-up, rhythmic by percussive sounds and indigenous songs, weaves complex associations between elements such as the emblematic animals of our fauna, printed in the textbooks and Real notes, the popular festivals, the armadillo mascot of Fifa Fan Fest and the graphics of the stock exchange. **BY MARIANA SOUTO E VINÍCIUS ANDRADE**

BRA 5 | 06/10, SEXTA | 21H10 | CHM • 08/10, DOMINGO | 18H | SJD •

THE BEAST



SÃO PAULO, BRASIL/ÁFRICA DO SUL, 2016, 23' •

direção / director MICHAEL WAHRMANN, SAMANTHA NELL
roteiro / script MICHAEL WAHRMANN, SAMANTHA NELL
produção / production JULIA ALVES
som / sound ZAMOKUHLE MKHIZE
direção de fotografia / cinematography NICHOLAS TURVEY
montagem / editing HENION HAN
contato / contact galo.misha@gmail.com

Num parque da África do Sul, os nativos oferecem um espetáculo voltado à atividade turística e ao olhar exótico dos visitantes. A câmera, sempre distanciada, constrói uma aparência documental, ao passo que a encenação sublinha alguns estereótipos.

Em meio a um ambiente cenográfico, entre flashes e poses para fotos, um dos participantes desse teatro manifesta insatisfação em representar os papéis reservados apenas aos colonizados e lança uma reflexão que envolve o próprio filme, seus realizadores e espectadores. **POR MARIANA SOUTO E VINÍCIUS ANDRADE**

In a park in South Africa, the natives offer a spectacle focused on tourist activity and the exotic look of the visitors. The camera, always distanced, builds a documentary appearance, while the staging underlines some stereotypes. In the middle of a scenographic environment, between flashes and poses for photos, one of the participants of this theater expresses dissatisfaction in representing the roles reserved only to the colonized and launches a reflection that involves the film itself, its directors and spectators. **BY MARIANA SOUTO E VINÍCIUS ANDRADE**

• BRA 5 | 06/10, SEXTA | 21H10 | CHM • 08/10, DOMINGO | 18H | SJD

VANDO VULGO VEDITA VANDO AKA VEDITA



• CEARÁ, 2017, 20'

direção / director ANDRÉIA PIRES, LEONARDO MOURAMATEUS
produção / production CLARA BASTOS, GEANE ALBUQUERQUE,
ANDRÉIA PIRES, LEONARDO MOURAMATEUS
som / sound RODRIGO FERNANDES
direção de fotografia / cinematography VICTOR DE MELO
montagem / editing TOMÁS VON DER OSTEN
contato / contact lmouramateus@gmail.com

Neste curta de Andreia Pires e Leonardo Mouramateus, corpos se fundem em uma zona erógena e indiscernível. A rua, o salão de beleza, a praia, tornam-se espaços partilhados por um grupo de amigos que têm em comum o colorido dos cabelos e a natureza indisciplinável de seus corpos. No interior do quadro, a figuração política desses personagens que assumem livremente suas escolhas de gênero e sexualidade. No extracampo, a forte presença de Vando (vulgo Vedita), evocada em cada gesto performado diante da câmera. **POR SIOMARA FARIA**

In this short film by Andreia Pires and Leonardo Mouramateus, bodies merge into an erogenous and indiscernible zone. The street, the beauty salon, the beach, become spaces shared by a group of friends who have in common the color of hair and the indisciplinable nature of their bodies. Inside the frame, the political figuration of these characters who freely assume their choices of gender and sexuality. In the extra field, the strong presence of Vando (alias Vedita), evoked in each gesture performed before the camera. **BY SIOMARA FARIA**

BRA 5 | 06/10, SEXTA | 21H10 | CHM • 08/10, DOMINGO | 18H | SJD •



FOTO: LAS AAA SON LAS TRES ARMAS (1977, JORGE DENTI, CINE DE LA BASE)



uer.

REV

A QUI

ESTE LO

REV





MOSTRA COMPETITIVA MINAS

MINAS COMPETITION

• **MIN 1** | 48 min | livre • **MIN 2** | 53 min | 16 anos •

BENTO



MINAS GERAIS, 2017, 8' •

direção / director LUISA LANNA, GABRIELA ALBUQUERQUE
produção / production LUISA LANNA, GABRIELA ALBUQUERQUE
direção de fotografia / cinematography LUISA LANNA
montagem / editing GABRIELA ALBUQUERQUE
contato / contact luisa.bahury@gmail.com

Sob a camada de lama que envolve um álbum de fotografias, o passado de Bento Rodrigues, um vilarejo inteiramente destruído pelo rompimento da barragem da mineradora Samarco, em 2015. Marcado por silêncios e ausências, o filme colhe, nas imagens cobertas por lama e no vazio do mapa, pedaços da história de Bento e de seus moradores. **POR SIOMARA FARIA**

Under the layer of mud that surrounds a photo album, the past of Bento Rodrigues, a village completely destroyed by the rupture of the barrage of the mining company Samarco, in 2015. Marked by silences and absences, the film reaps, in the images covered by mud and in the emptiness of the map, bits of Bento's story and of its inhabitants. BY SIOMARA FARIA

• MIN 1 | 03/10, TERÇA | 19H | CHM • 04/10, QUARTA | 20H | SJD

AVA MARANGATU



• MINAS GERAIS/MATO GROSSO DO SUL, 2016, 15'

direção / director GENITO GOMES KAIOWÁ, VALMIR GONÇALVES CABREIRA KAIOWÁ, JHON NARA GOMES KAIOWÁ, JHONATON GOMES KAIOWÁ, EDNA XIMENEZ KAIOWÁ, DULCÍDIO GOMES KAIOWÁ, SARAH BRITES KAIOWÁ, JOILSON BRITES KAIOWÁ
produção / production LUCIANA DE OLIVEIRA, ALESSANDRA GIOVANNA, LUISA LANNA
direção de fotografia / cinematography GENITO GOMES KAIOWÁ, VALMIR GONÇALVES CABREIRA KAIOWÁ, JHON NARA GOMES KAIOWÁ, JHONATON GOMES KAIOWÁ, EDNA XIMENEZ KAIOWÁ, DULCÍDIO GOMES KAIOWÁ, SARAH BRITES KAIOWÁ
montagem / editing GOMES KAIOWÁ, GENITO GOMES KAIOWÁ, JHON NARA GOMES KAIOWÁ, LUISA LANNA, ALESSANDRA GIOVANNA
contato / contact luisa.bahury@gmail.com

Nas terras Guarani e Kaiowá, no Mato Grosso do Sul, dois jovens aprendem com seu tio os poderes da reza na obtenção da caça, a despeito das plantações de soja e dos negócios por elas impulsionados, que ameaçam seu modo de vida tradicional. **POR VINÍCIUS ANDRADE**

In the Guarani and Kaiowá lands, in Mato Grosso do Sul, two young boys learn from their uncle the powers of prayer in obtaining quarry, in spite of the soy plantations and the businesses that they have promoted, which threaten their traditional way of life. BY VINÍCIUS ANDRADE

MIN 1 | 03/10, TERÇA | 19H | CHM • 04/10, QUARTA | 20H | SJD •

FILME DE RUA

STREET MOVIE



MINAS GERAIS, 2017, 24' •

direção / director JOANNA LADEIRA, PAULA KIMO, ZI REIS,
ED MARTE, GUILHERME FERNANDES, DANIEL CARNEIRO
roteiro / script JOANNA LADEIRA, PAULA KIMO, ZI REIS, ED MARTE,
GUILHERME FERNANDES, DANIEL CARNEIRO
produção / production PAULA KIMO, JOANNA LADEIRA,
ED MARTE, EVELIN KARLA DAS MERCÊS
som / sound GABRIEL MURILO, SAMUEL SOUSA
direção de fotografia / cinematography LORIN, HÉLIO ANDRÉ CÂNDIDO,
IGOR RICARDO DE SOUZA, PAULA KIMO, ZI REIS, GUILHERME FERNANDES
montagem / editing HUGO GRACIANO DA SILVA, EVELIN KARLA
DAS MERCÊS, ZI REIS, DANIEL CARNEIRO
contato / contact paulakimo@gmail.com

Pelas ruas de Belo Horizonte, um grupo de adolescentes produz imagens e performa diante da câmera. Construído em conjunto, no contexto de uma oficina, o filme extrapola o cotidiano e o simples registro documental, e enfatiza a relação desses jovens com o ato de filmar, o processo criativo e o desejo de estar em cena. **POR SIOMARA FARIA**

Through the streets of Belo Horizonte, a group of homeless teenagers make images and perform to the camera. Put together collectively, in the context of a workshop, the film goes beyond everyday life and simple documentary recording, emphasizing the relationship of these youngsters with the act of filming, the creative process and the desire to go on the stage. **BY SIOMARA FARIA**

• MIN 1 | 03/10, TERÇA | 19H | CHM • 04/10, QUARTA | 20H | SJD

INGRID



• MINAS GERAIS, 2016, 7'

direção / director MAICK HANNDER
roteiro / script MAICK HANNDER, INGRID LEÃO
produção / production JACSON DIAS
tratamento de som / sound treatment MARCELO REIS
direção de fotografia / cinematography MAICK HANNDER
montagem / editing MAICK HANNDER
contato / contact maickhannder@gmail.com

Ingrid Leão, uma mulher trans, é registrada a partir da montagem que une as reflexões da personagem a imagens de seu corpo. Enquanto ouvimos seu texto autobiográfico, assistimos ao experimentalismo visual nas imagens, a respeitosa e ao mesmo tempo próxima observação de seus recantos e texturas: a atenção a sua pele, poros, cabelo, respiração e mínimos movimentos. O cubismo do corpo partido pela investigação do cinema, reunido aos poucos: a partir dos fragmentos, Ingrid vai se tornando inteira. **POR MARIANA SOUTO**

Ingrid Leão, a trans woman, is recorded from the montage that unites the thoughts of the character to images of her body. While we listen to her autobiographical text, we see the visual experimentalism in the images, the respectful and at the same time close observation of her nooks and textures: the attention to her skin, pores, hair, breath and minimal movements. The cubism of the body split by the investigation of the cinema, gradually reunited: from the fragments, Ingrid becomes complete. **BY MARIANA SOUTO**

MIN 2 | 03/10, TERÇA | 21H | CHM • 05/10, QUINTA | 20H | SJD •

TEHOM



MINAS GERAIS, 2017, 8' •

direção / director YUJI KODATO, DIOGO REZENDE
roteiro / script YUJI KODATO, DIOGO REZENDE
produção / production YUJI KODATO
som / sound YUJI KODATO
direção de fotografia / cinematography YUJI KODATO
montagem / editing YUJI KODATO
contato / contact ykodato@gmail.com

Sons da natureza precedem e passam a embalar o movimento de um corpo que tenta encontrar lugar e expressão num ambiente submerso. O tempo entra numa espécie de contagem regressiva, em que os ruídos de bichos e insetos ecoam a passagem dos segundos. Estamos diante do que parece ser uma cena de surgimento, experiência orgânica na qual subir à superfície pode significar também nascer. **POR VINÍCIUS ANDRADE**

Sounds of nature precede and begin to conduct the movement of a body that tries to find place and expression in a submerged environment. Time goes into a sort of countdown, in which the noises of insects and bugs echo the passage of seconds. We are faced with what appears to be an appearance scene, organic experience in which to rise to the surface can also mean being born. **BY VINÍCIUS ANDRADE**

• MIN 2 | 03/10, TERÇA | 21H | CHM • 05/10, QUINTA | 20H | SJD

EU ROBÔ I ROBOT



• MINAS GERAIS, 2017, 10'

direção / director SARA NÃO TEM NOME
roteiro / script SARA NÃO TEM NOME
produção / production SARA NÃO TEM NOME
som / sound PEDRO VENEROSO, SARA NÃO TEM NOME
direção de fotografia / cinematography RANDOLPHO LAMONIER
montagem / editing SARA NÃO TEM NOME, VICTOR GALVÃO
contato / contact producaosarantn@gmail.com

Como mulher, artista e moradora de Belo Horizonte, Sara Não Tem Nome desconstrói e ressignifica seu cotidiano a partir de um diário crítico-performativo. De forma irônica, melancólica ou lúdica, através de performance e sobreposição de texto, o vídeo levanta questões como a objetificação do corpo feminino, a construção da identidade social, a relação com o mundo virtual e com a realidade que nos cerca. **POR CLARISSA CAMPOLINA**
As a woman, artist and resident of Belo Horizonte, Sara Não Tem Nome deconstructs and reframes her life by the means of a critical-performative journal. In an ironic, melancholic or playful way, through performance and overlapping of text, the video raises questions such as the objectification of the female body, the construction of social identity, the relationship with the virtual world and the reality that surrounds us. **BY CLARISSA CAMPOLINA**

MIN 2 | 03/10, TERÇA | 21H | CHM • 05/10, QUINTA | 20H | SJD •

CINEBIOGRAVURA

CINEBIOGRAVURE



RIO DE JANEIRO/MINAS GERAIS, 2017, 28' •

direção / director LUÍS ROCHA MELO

roteiro / script LUÍS ROCHA MELO

produção / production ANNA KARINNE BALLALAI, LUÍS ROCHA MELO

som / sound LUÍS EDUARDO CARMO

direção de fotografia / cinematography LUÍS ROCHA MELO

montagem / editing LUÍS ROCHA MELO

contato / contact luisrochamelo@gmail.com

Com uma montagem em zig-zag, que mistura arquivos públicos e privados – trechos de filmes, jornais, fotos e cartas – e uma banda sonora diversa – que vai de cantos indígenas à trilha de filmes, passando pelo jazz e pelo samba –, Luiz Rocha Melo costura a história de seu pai, com a sua própria e a de nosso país. **POR CLARISSA CAMPOLINA**

With a zig-zag editing that mixes public and private archives – snippets of movies, newspapers, photos and letters – and a diverse soundtrack – ranging from indigenous songs to film soundtracks, through jazz and samba –, Luiz Rocha Melo stitches the story of his father, with his own and that of our country. **BY CLARISSA CAMPOLINA**

• MIN 2 | 03/10, TERÇA | 21H | CHM • 05/10, QUINTA | 20H | SJD

LA SANCIÓN DE LA
ASAMBLEA ESTUDIANTIL



A LEY UNIVERSITARIA
- DOCENTE - NO OBEDECE





MOSTRA ATRAVRESSAMENTOS DO PRESENTE

CROSSINGS OF TODAY

- As disputas do cotidiano / *Everyday Disputes* / Percursos de memória / *Memory Journeys* •
- **ATR 1** | 74 min | 16 anos • **ATR 2** | 73 min | 12 anos •

Por / By
Carla Italiano
Maria Ines Dieuzeide

Por sete anos consecutivos a mostra *Movimentos de Mundo* cumpriu importante papel na programação do festival. Pautada pelo signo da urgência, a mostra apresentava, ano após ano, um panorama de temáticas e eventos politicamente relevantes a nível mundial. Nesta edição, ao invés da ideia de movimentos de mundo, o conjunto de filmes nos sugeriu o gesto dos atravessamentos: forças que atravessam o quadro e produzem deslocamentos de imagens, de palavras e de tempos. São incidências sobre o campo do cinema que geram passagens para outras problemáticas: a guerra, a política, o corpo, a memória. Dividimos os filmes em dois grupos, nunca desarticulados entre si, mas compostos por traços e estratégias que constituem duas intenções distintas: as disputas do cotidiano e os percursos de memória.

O primeiro conjunto gravita em torno de questões diretamente envolvidas nos embates com o presente: desloca-se por eventos políticos midiaticizados, paisagens sociais, pela vida como narrada e figurada na experiência do hoje. As imagens extravasam o contorno dos filmes para trazerem urgências ou elaborações para o cotidiano, como vemos em *Green Screen Gringo*. A tela verde levada a circular pelas cidades brasileiras insere outros quadros (velados ou revelados) dentro do quadro geral, sugerindo possibilidades de confronto ou deslocamento. A elaboração visual do encontro do estrangeiro com a rua, marcada pelo estranhamento, cria camadas de espaços e de figuras que questionam aquele momento em que o jogo da política institucional no Brasil explicitava seu lado mais farsesco e hipócrita.

Por outras vias, *At least you are here* também explora os quadros, usando a mediação da tela do computador para tentar aproximar espaços e experiências. Pelo *skype* ou pelo *youtube*, os conflitos na Ucrânia atravessam a tela e povoam outro cotidiano. Em *Great muy bien*, vislumbramos as relações políticas de Cuba plasmadas na vida ordinária, os arranjos políticos desdobrados nos sonhos. Ambos trabalham com conflitos e arranjos políticos do presente, mas apostam na mediação do idioma como possibilidade de encontro ou invenção.

Já *Meryem* nos faz saltar diretamente nos confrontos armados, um mergulho intenso no risco. Filmado na destruída cidade de Kobani, fronteira da Síria com a Turquia, o documentário nos apresenta *Meryem*, a mulher à frente do comando das unidades curdas na guerra contra o Estado Islâmico. Seu regimento é quase todo feminino, e o que vemos no campo (do cinema e da batalha) é uma força que arde, atravessa a guerra e sobrevive. Essa força também está presente em *Las vísceras*, ainda que de modo bem diverso: as imagens de um

For seven consecutive years the *World Movements* exhibition has played an important role in the festival's programming. Guided by the sign of urgency, the film series presented, year after year, a panorama of politically relevant themes and events worldwide. In this edition, instead of the idea of world movements, the set of films suggested us the gesture of crossings: forces that cross the picture and produce displacements of images, words and times. These impacts on the field of cinema generate passages for other issues: war, politics, the body, memory. We arranged the films into two groups, never disarticulated between them, but composed of gestures and strategies that constitute two distinct intentions: the everyday disputes and the memory journeys.

The first set gravitates around issues directly involved in confrontations with the present: it moves through mediatized political events, social landscapes, through life as narrated and figured in today's experience. The images move beyond the contours of the films to bring urgencies or elaborations to everyday life, as we see in *Green Screen Gringo*. The green screen circulating in Brazilian cities inserts other frames (hidden or revealed) within the general framework, suggesting possibilities of confrontation or displacement. The visual elaboration of the meeting of the foreigner with the street, marked by estrangement, creates layers of spaces and figures that question the moment when the game of institutional politics in Brazil spelled out its more burlesque and hypocritical side.

By other means, *At least you are here* also explores the frames, using the mediation of the computer screen to try to approximate spaces and experiences. By *skype* or *youtube*, the conflicts in Ukraine cross the screen and populate another place. In *Great muy bien*, we glimpse the political relations of Cuba embodied in ordinary life, the political arrangements deployed in dreams. Both work with conflicts and political arrangements of the present, but bet on the mediation of language as a possibility of encounter or invention.

Meryem makes us jump directly in the armed confrontations, an intense dip in risk. Filmed in the destroyed city of Kobani, Syria's border with Turkey, the documentary shows *Meryem*, the woman who is head of the Kurdish command of the war against the Islamic state. Her regiment is almost all female, and what we see in the field (of cinema and battle) is a force that burns, crosses the war and survives. This force is also present

povoado são atravessadas pelo enigma que envolve o tempo das tradições. A narração da história de uma mulher com o coração devorado veste o cotidiano com roupagens fantásticas. Uma constelação de crianças orbita ao redor da avó. Essa mulher lidera um exército de fantasmas.

As imagens de *Las vísceras*, carregadas de tempos passados, fazem a passagem para a segunda vertente da mostra: filmes que tematizam ou reconstróem processos de rememoração. *A River Twice* traduz o gesto de lembrar através de velejar, que pontua uma relação entre pai e filha, ambos de origem chinesa, reunidos na Austrália a propósito de um barco. A dissincronia entre o que vemos e a voz *over* do pai reforça a ideia de que diferentes camadas de tempo habitam o filme, processo semelhante ao de *But elsewhere is always better*. Quarenta anos de amizade condensados em quatro minutos, diz a sinopse desta elegia à cineasta Chantal Akerman. Os fragmentos mobilizados na montagem fazem referência não apenas à amiga que partiu, mas às cenas guardadas na memória, às cidades tornadas palco de filmes e encontros; Nova York, Paris, Tel Aviv. O título, retirado do livro *Ma mère rit*, de autoria de Chantal, remete inevitavelmente à sua morte, e àquilo que insiste em se apresentar como ausência no aqui e agora de uma vida.

Já *Debris* afasta-se de uma dimensão individual da memória, apostando em uma chave mais fragmentária ao lidar com imagens que se acercam do esquecimento. Em *On Drawing*, por outro lado, vemos desenhos que mediam a lembrança: a impossibilidade de ler e escrever para a imigrante marroquina Mina Pegourie transforma-se em ferramenta para o dia a dia e motivo de criação artística. O recorte de seu enquadramento rigoroso revela a criação de uma linguagem como artifício de memória, processo semelhante ao de *Altas cidades de ossadas*. O filme alia memória coletiva e história oral ao registrar o bairro português de Moinho das Rolas, que presenciou a demolição da antiga comunidade para a construção de conjuntos habitacionais. A principal dimensão de memória está na língua crioula, responsável pela permanência de raízes e possibilidade de reinvenção: é por meio dela que se afirma a descendência de Cabo Verde e um passado de migração nacional, e é através do rap do protagonista – da fala direta, entoada sem melodia – que as histórias de uma comunidade extinta podem novamente existir.

Depth of field compartilha com o curta anterior a busca pelas lembranças de um lugar, voltando-se para três assassinatos de imigrantes perpetrados

in *Las vísceras*, although in a very different way: the images of a village are crossed by the enigma that surrounds the time of the traditions. The narration of the story of a woman with a devoured heart dresses the daily life with fantastic clothes. A constellation of children orbits around the grandmother. This woman leads an army of ghosts.

The images of *Las vísceras*, loaded with bygone times, make the transition to the second strand of the series: films that approach or reconstruct processes of rememoration. *A River Twice* reflects the gesture of remembering through sailing, which marks a relationship between father and daughter, both of Chinese origin, meeting in Australia about a boat. The dyssynchrony between what we see and the voice over of the father reinforces the idea that different layers of time inhabit the film, a process similar to *But elsewhere is always better*. Forty years of friendship condensed into four minutes, this is what the synopsis tells us about this elegy to the filmmaker Chantal Akerman. The fragments mobilized in the editing refer not only to the friend who is gone, but to the scenes kept in the memory, to the cities made stage of films and meetings; New York, Paris, Tel Aviv. The title, taken from the book *Ma mère rit*, by Akerman, inevitably refers to her death, and to which insists on presenting itself as an absence in the here and now of a life.

Debris, in its turn, moves away from an individual dimension of memory, betting on a more fragmentary key when dealing with images that are close to oblivion. In *On Drawing*, on the other hand, we see drawings that mediate the memory: the impossibility of reading and writing for the Moroccan immigrant Mina Pegourie becomes a tool for her day to day and a reason for artistic creation. The cut of its rigorous framing reveals the creation of a language like device of memory, process similar to the *Altas cidades de ossadas*. The film combines collective memory and oral history by registering the Portuguese neighborhood of Moinho das Rolas, which witnessed the demolition of the old community for the construction of housing estates. The main dimension of memory is in the Creole language, responsible for the permanence of roots and possibility of reinvention: it is through it that the descendants of Cape Verde and a past of national migration are affirmed, and it is through the rap of the protagonist – of the direct speech, chanted without melody – that the stories of an extinct community can again exist.

em Nuremberg. A subversão formal surge quando o eixo da câmera é alterado pelo uso de *tilts*, criando “desenquadramentos” que perturbam a arquitetura aparentemente pacífica dos espaços. Ao resgatar essas mortes, as cineastas fazem o esforço de “escovar a história a contrapelo”¹, contornando o apagamento sistemático de suas existências.

As duas facetas da mostra derivam de inquietações sugeridas primordialmente pelos filmes. Eles dedicam-se a registrar (ou a rememorar) personagens e situações ao mesmo tempo em que refletem sobre questões propriamente formais de construção cinematográfica. As instâncias de “disputas do cotidiano” e “percursos de memória” possuem fronteiras porosas que suscitam interlocuções: o resgate ou invenção de uma língua torna-se ponto central de *Great muy bien* em Cuba, como para a imigrante marroquina de *On Drawing* e o rapper de *Altas cidades de ossadas*. Da mesma forma que o fazer artesanal e pessoal de *But elsewhere is always better* ecoa as conversas por *skype* da diretora de *At least you are here*. Seja no enfrentamento de um contexto que demanda reação imediata, como na Síria de *Meryem* ou na iminência do golpe político em *Green Screen Gringo*, seja no resgate de mortes que passariam despercebidas pela escrita da História em *Depth of field*, os curtas reunidos aqui criam modos particulares de lidar com seus objetos de investigação. E nos atravessam com camadas vivas de espaço e tempo, convidando a novas compreensões da experiência do ver/fazer cinema.

Depth of field shares with the previous short film the search for memories of a place, turning to three murders of immigrants perpetrated in Nuremberg. Formal subversion arises when the camera axis is altered by the use of *tilts*, creating “unframings” that disturb the seemingly peaceful architecture of the spaces. In rescuing these deaths, the filmmakers make the effort to “brush history against the grain”¹, bypassing the systematic erasure of their existences.

The two facets of the series derive from the anxieties suggested primarily by the films. They are dedicated to recording (or recalling) characters and situations while reflecting on properly formal issues of filmmaking. The instances of “everyday disputes” and “memory journeys” have porous borders that provoke interlocutions: the rescue or invention of a language becomes the central point of *Great muy bien* in Cuba, as for the Moroccan immigrant of *On Drawing* and the rapper of *Altas cidades de ossadas*. In the same way that the handmade and personal work of *But elsewhere is always better* echoes the conversations by *skype* from the director of *At least you are here*. Whether in the face of a context that demands immediate reaction, as in *Meryem*’s Syria, or the imminence of the political coup in *Green Screen Gringo*; or in the rescue of deaths that would go unnoticed by the writing of History in *Depth of field*, the short films gathered here create particular modes to deal with their subjects of research. And they cross us with living layers of space and time, inviting new insights into the experience of seeing / making movies.

1. “Teses sobre o conceito de história”. In: BENJAMIN, Walter. Obras escolhidas. Vol. 1. Magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 222-232.

1. “Teses sobre o conceito de história”. In: BENJAMIN, Walter. Obras escolhidas. Vol. 1. Magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 222-232.

GREEN SCREEN GRINGO

GRINGO DA TELA VERDE



HOLANDA, BRASIL, 2016, 16' •

direção / director DOUWE DIJKSTRA
produção / production DOUWE DIJKSTRA
som / sound ROB PETERS
direção de fotografia / cinematography DOUWE DIJKSTRA
montagem / editing DOUWE DIJKSTRA
contato / contact info@someshorts.com

Atrás de uma tela verde, um estrangeiro encontra seu caminho em um encantador – e no entanto turbulento – Brasil. Onde as ruas são um palco para política, arte e afeto, a um gringo só resta assistir. O resultado é um retrato *mixtape* do Brasil moderno, visto pelos olhos do visitante.

Behind a green screen, a foreigner finds his way in an enchanting – and yet turbulent – Brazil. Where the streets are a stage for politics, art and affection, a gringo can only watch. The result is a *mixtape*–portrait on modern day Brazil seen through the eyes of the visitor.

• AS DISPUTAS DO COTIDIANO | EVERYDAY DISPUTES
• ATR 1 | 30/09, SÁBADO | 18H | SJD • 06/10, SEXTA | 17H10 | CHM

AT LEAST YOU ARE HERE

PELO MENOS VOCÊ ESTÁ AQUI



• ESTADOS UNIDOS, 2016, 12'

direção / director KRISTEN SWANBECK
roteiro / script KRISTEN SWANBECK, BOHDANA SMYRNOVA
produção / production BOHDANA SMYRNOVA
som / sound SCOTT HIRSCH
direção de fotografia / cinematography CLARISSA DE LOS REYES
montagem / editing KRISTEN SWANBECK
contato / contact kristenswanbeck@gmail.com

Uma solitária ucraniana, que vive no Brooklyn, vivencia a guerra em seu país de origem através do computador. Ela percorre as ruas em busca de conexão humana. A lonely Ukrainian woman, living in Brooklyn, experiences the war going on in her home country through her computer. She wanders the streets looking for human connection.

AS DISPUTAS DO COTIDIANO | EVERYDAY DISPUTES •
ATR 1 | 30/09, SÁBADO | 18H | SJD • 06/10, SEXTA | 17H10 | CHM •

GREAT MUY BIEN



CUBA, 2016, 15'

direção / director SHEYLA POOL
 produção / production ZOE GARCIA, SHEYLA POOL
 som / sound MICHEL CABALLERO, SHEYLA POOL (SOUND DESIGNER)
 direção de fotografia / cinematography ZOE GARCIA, SHEYLA POOL
 montagem / editing SHEYLA POOL, JAVIER COELLO
 contato / contact sheylapoolpastor@gmail.com

Os estudantes de meia idade de uma escola de inglês privada em Havana têm aspirações muito diversas, mas todos querem aprender inglês para se preparar para um futuro de relações normalizadas entre Cuba e Estados Unidos. Durante as aulas de inglês, ouvimos sobre seus sonhos para o futuro e a nova Cuba que está surgindo no horizonte.

The middle-aged students of a private English school in Havana have very diverse aspirations, but all want to learn English in order to be prepared for a future of normalized relations between Cuba and The United States. During the English lessons we hear about their dreams for the future and the new Cuba that is starting to appear on the horizon.

• AS DISPUTAS DO COTIDIANO | EVERYDAY DISPUTES
 • ATR 1 | 30/09, SÁBADO | 18H | SJD • 06/10, SEXTA | 17H10 | CHM

MERYEM



HOLANDA, 2017, 16'

direção / director REBER DOSKY
 produção / production JOS DE PUTTER
 som / sound TACO DRIJFHOUT, HUIBERT BOON
 direção de fotografia / cinematography REBER DOSKY
 montagem / editing RÉMI VAN DER HEIDEN
 contato / contact info@someshorts.com

Filmado durante a batalha de Kobani, este filme revela as mulheres no coração da luta contra o Estado Islâmico. Com perseverança estoica e ajuda de ataques aéreos americanos, essas mulheres lideram a luta por liberdade. Filmed during the battle of Kobani, this film reveals the women at the heart of the fight against IS. With stoical perseverance and the aid of American airstrikes, these women are leading the fight for freedom.

AS DISPUTAS DO COTIDIANO | EVERYDAY DISPUTES •
 ATR 1 | 30/09, SÁBADO | 18H | SJD • 06/10, SEXTA | 17H10 | CHM •

LAS VÍSCERAS

THE ENTRAILS

AS VÍSCERAS



ESPAÑA, 2016, 15' •

direção / director ELENA LÓPEZ RIERA
roteiro / script ELENA LÓPEZ RIERA
produção / production ELENA LÓPEZ RIERA
som / sound MATHIEU FARNARIER
direção de fotografia / cinematography GABRIEL AZORÍN, ELENA LÓPEZ RIERA, MARCELO LÓPEZ RIERA, PHILIPPE AZOURY, GIUSEPPE TRUPPI
montagem / editing RAPHAËL LEFÈVRE
contato / contact fest@marvinwayne.com

Uma aldeia no sul da Espanha. Em uma tarde de verão ensolarada, uma mulher agarra um coelho, o acaricia, e depois mata com as próprias mãos antes de tirar sua pele. Seus netos testemunham esse rito de morte.
A village in southern Spain. On a hot summer afternoon, a woman grabs a rabbit, strokes it, then kills it with her bare hands before skinning it. Her grandchildren witness this rite of death.

• **AS DISPUTAS DO COTIDIANO | EVERYDAY DISPUTES**
• **ATR 1 | 30/09, SÁBADO | 18H | SJD • 06/10, SEXTA | 17H10 | CHM**

A RIVER TWICE

DUAS VEZES UM RIO



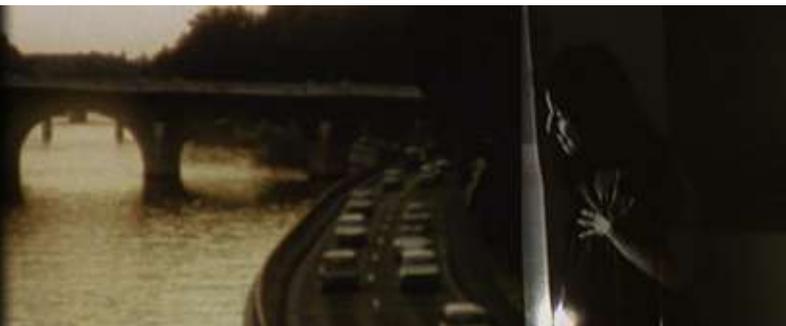
• AUSTRÁLIA, 2017, 14'

direção / director AUDREY LAM
roteiro / script AUDREY LAM
produção / production AUDREY LAM, ROSIE HAYS, KATE HOWAT
som / sound AUDREY LAM, MARLY LÜSKE
direção de fotografia / cinematography JEREMY VIRAG
montagem / editing AUDREY LAM
contato / contact audreyylam@gmail.com

Um barco que atravessa um rio reflete as pequenas voltas de pensamento de um pai sobre sua filha e os anos que passaram.
A boat making its way along a river mirrors a father's small turns of thought about his daughter and the passing years.

PERCURSOS DE MEMÓRIA | MEMORY JOURNEYS •
ATR 2 | 01/10, DOMINGO | 17H | SJD • 07/10, SÁBADO | 16H30 | CHM •

MAIS AILLEURS C'EST TOUJOURS MIEUX MAS ALHURES É SEMPRE MELHOR BUT ELSEWHERE IS ALWAYS BETTER



ESTADOS UNIDOS, 2016, 4' •

direção / director VIVIAN OSTROVSKY
 produção / production ON THE FLY
 direção de fotografia / cinematography VIVIAN OSTROVSKY
 montagem / editing RUTH GADISH
 contato / contact vivianfestival@yahoo.fr

Um novo curta-metragem de Vivian Ostrovsky lembrando Chantal Akerman, começa com o primeiro encontro entre elas no início da década de 1970. Usando suas próprias imagens de Chantal Akerman, a cineasta lembra alguns momentos que ilustram a personalidade de Chantal.

Quarenta anos de amizade condensados em quatro minutos...
 A new short film by Vivian Ostrovsky remembering Chantal Akerman, beginning with their first meeting in the early 1970s. Using her own footage of Chantal Akerman, the filmmaker remembers a few moments that illustrate Chantal's personality. Forty years of friendship condensed into four minutes.

• PERCURSOS DE MEMÓRIA | MEMORY JOURNEYS
 • ATR 2 | 01/10, DOMINGO | 17H | SJD • 07/10, SÁBADO | 16H30 | CHM

DEBRIS DESTROÇOS



• ALEMANHA / ITÁLIA, 2017, 11'

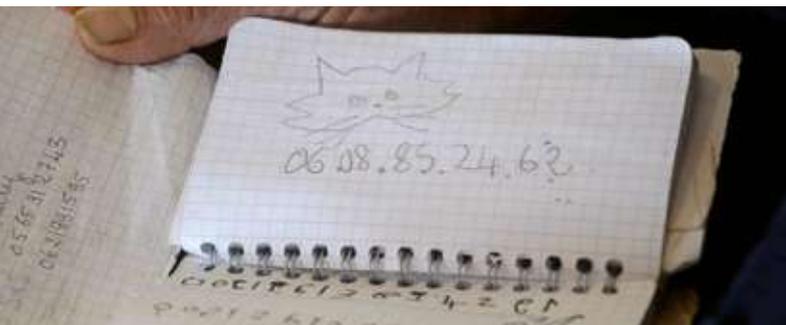
direção / director GIUSEPPE BOCCASSINI
 roteiro / script GIUSEPPE BOCCASSINI
 produção / production GIUSEPPE BOCCASSINI
 som / sound GIUSEPPE BOCCASSINI
 direção de fotografia / cinematography GIUSEPPE BOCCASSINI
 montagem / editing GIUSEPPE BOCCASSINI
 contato / contact g.boccassini@gmail.com

Debris é um livro de viagem de um naufrágio que tenta, através de memórias decompostas, agarrar a nova carne.

Debris is a travelogue of a shipwreck which tries, through decomposed memories, to grab onto new flesh.

PERCURSOS DE MEMÓRIA | MEMORY JOURNEYS •
 ATR 2 | 01/10, DOMINGO | 17H | SJD • 07/10, SÁBADO | 16H30 | CHM •

ON DRAWING NO DESENHO



ALEMANHA/FRANÇA/REINO UNIDO, 2016, 10' •

direção / director ANA MENDES
roteiro / script ANA MENDES
produção / production ANA MENDES
som / sound MATT CHENEY
direção de fotografia / cinematography ANA MENDES
montagem / editing ANA MENDES
contato / contact anamendesana@yahoo.co.uk

No Desenho é um vídeo que estabelece uma conexão entre pensamento e desenho. Foi filmado com Mina Pegourie, a faxineira marroquina de uma residência de artistas que eu frequentei na França, em 2014. Mina vive na França desde os 12 anos de idade. Ela é incapaz de ler ou escrever, assim ela usa o desenho como ferramenta para a vida cotidiana. Sua agenda é composta simplesmente por números de contato ao lado dos desenhos correspondentes.

On Drawing is a video that establishes a connection between thinking and drawing. It was filmed with Mina Pegourie, the Moroccan cleaner of an artist residence that I attended in France, in 2014. Mina has been living in France since the age of 12 years old.

She is unable to read or to write, thus she uses drawing as a tool for everyday life. Her address book is composed simply of contact numbers alongside corresponding drawings.

• PERCURSOS DE MEMÓRIA | MEMORY JOURNEYS
• ATR 2 | 01/10, DOMINGO | 17H | SJD • 07/10, SÁBADO | 16H30 | CHM

ALTAS CIDADES DE OSSADAS HIGH CITIES OF BONE



• PORTUGAL, 2017, 19'

direção / director JOÃO SALAVIZA
roteiro / script JOÃO SALAVIZA, RENÉE NADER MESSORA,
CARLOS FURTADO "KARLON KRIOULO"
produção / production PEDRO PINHO, JOÃO MATOS, LEONOR
NOIVO, LUÍSA HOMEM, SUSANA NOBRE, TIAGO HESPANHA
som / sound RAFAEL CARDOSO
direção de fotografia / cinematography VASCO VIANA
montagem / editing JOÃO SALAVIZA, EDGAR FELDMAN
contato / contact info@terratreme.pt, pedroperalta@terratreme.pt

Karlon, nascido na Pedreira dos Húngaros (uma favela nos arredores de Lisboa) e pioneiro do rap crioulo cabo-verdiano, fugiu do bairro onde foi realojado. Noites de vigília, sob um febril calor tropical. Entre as canas de açúcar, surge um rumor. Karlon não parou de cantar. *Altas Cidades de Ossadas* é um tateio inquisitivo e imaginativo às suas memórias, ao cerco institucional, e às histórias submersas de um tempo sombrio.

Karlon, born in *Pedreira dos Húngaros* (a slum in the outskirts of Lisbon) and a pioneer of Cape Verdean creole rap, runs away from the housing project to which he had been relocated. Nights of vigil are spent under a sweltering tropical heat. Among the sugarcane, a rumor arises. Karlon doesn't stop singing. *High Cities of Bone* is a probing and imaginative exploration of Karlon's memories, the institutional siege, and the submerged stories from a dark time.

PERCURSOS DE MEMÓRIA | MEMORY JOURNEYS •
ATR 2 | 01/10, DOMINGO | 17H | SJD • 07/10, SÁBADO | 16H30 | CHM •

TIEFENSCHÄRFE

DEPTH OF FIELD

PROFUNDIDADE DE CAMPO



ALEMANHA, 2017, 15' •

direção / director **MAREIKE BERNIEN, ALEX GERBAULET**

roteiro / script **MAREIKE BERNIEN, ALEX GERBAULET**

produção / production **PONG FILM GMBH . MAREIKE BERNIEN, ALEX GERBAULET**

som / sound **MAREIKE BERNIEN, ALEX GERBAULET**

direção de fotografia / cinematography **JENNY LOU ZIEGEL**

montagem / editing **MAREIKE BERNIEN, ALEX GERBAULET**

contato / contact **gerbaulet@pong-berlin.de, mareikebernien@hotmail.com**

Depth of field examina a profundidade abismal de três crimes de motivação racial, cometidos entre 2000 e 2005 pelo grupo terrorista de extrema-direita "National Socialist Underground" (NSU), em Nuremberg, na Alemanha.

Com seu eixo de imagem repetidamente se inclinando, o filme orbita enquanto observa, contextualizando as cenas dos crimes em termos de seus arredores e mostrando como eles são usados e reutilizados hoje.

Depth of field examines the abysmal depth of three racially motivated crimes, committed between 2000 and 2005 by the far-right terrorist group "National Socialist Underground" (NSU) in Nuremberg, Germany. With its image axis repeatedly tilting, the film orbits as it observes, contextualizing the scenes of the crimes in terms of their surroundings, and showing how they are used and re-used today.

• PERCURSOS DE MEMÓRIA | MEMORY JOURNEYS

• ATR 2 | 01/10, DOMINGO | 17H | SJD • 07/10, SÁBADO | 16H30 | CHM



FOTO: LAS AAA SON LAS TRES ARMAS (1977, JORGE DENTI, CINE DE LA BASE)



ITIMPE...

DICALISV...

CO...

AB JADOR



MOSTRA EXTRAVASAMENTOS: EXCESSOS DA HISTÓRIA, DO CORPO, DA IMAGEM

OVERFLOWINGS: EXCESSES OF HISTORY, BODY, IMAGE

• EXT 1 | 63 min | 18 anos • EXT 2 | 79 min | 16 anos •

Por / By
Luís Fernando Moura

A imagem solta nossos olhos na ilha grega de Siro, que, na Antiguidade, declinou quando as águas do mar Egeu se infestaram de piratas. Em *Xenoi*, tal como os bárbaros de antes, Deborah Stratman violenta o território, espalhando sólidos sintéticos que, feitos com recursos digitais, interpelam e reconfiguram as visões. Flutuam no campo, varam litoral, cidade e ruína. Pouco a pouco, incidem sobre forma, cor e luz, interrompem e redistribuem *pixels*. Está em curso uma invasão de magros espectros do Ocidente, e não parece em vão que a panorâmica esmiúce a esquina de um banco – notório algoz capitalista do Baixo Europa –, enquanto os soldados da colonização assumem, por um instante, contornos de um logotipo bancário.

Os filmes da mostra paralela *Extravasamentos* experimentam maneiras de uma relação entre artifício – artifício da invenção cinematográfica – e os signos do mundo social para pôr em tensão, sensível ou crítica, a percepção da matéria e da agência que fazem a dinâmica histórica. Saber-se diante de um complicado estado de coisas – histórica, político ou artístico – os compele a exceder os termos das complicações dadas, numa passagem da crítica à performatividade. A, por meio de recursos narrativos, cênicos ou picturais, borrar as fronteiras entre uma imaginação histórica e uma outra, disruptiva, que extravasa o colo do realismo histórico.

Primeiro, chamará atenção o recorrente interesse em uma imaginação futurista, quiçá distópica. Desencantados ou infiéis perante o mundo dado, alguns dos filmes exploram a figuração indócil de um tempo futuro qualquer forjado nas iconografias do presente, para então produzir miradas artificiais que beiram exercícios de reconfiguração mitológica. Como em *Urth*, ensaio *sci-fi* batizado tal como a deusa do destino na tradição nórdica, no qual o relato da iminência de um apocalipse, cuja gravidade é tão científica quanto poética, abre um campo de indeterminações entre fábula e empiria. A voz da cientista se debate com a última chance de sobrevida para um ecossistema terrestre enquanto o filme mapeia detalhes arquitetônicos da Biosfera 2, no Arizona, EUA, fascinadas tanto com as formas quanto com os sentidos. Ben Rivers cria aqui visões tão brutas quanto nostálgicas, assombradas pelo nome da deusa.

Princípio figurativo dispar do que veremos em *Aenigma*, que para filmar poéticas do mito vai redesenhar, artificialmente, suas formas. Este delírio em animação 3D esculpe imaginação promiscua que dispõe de ícones da mitologia ocidental em engrenagem ciborgue. Ajoelha-se diante do seu objeto central, a efígie de Eva, e então lança pedaços de vênus aos ares de uma superfície de

The image releases our eyes on the Greek island of Siro, which, in antiquity, declined when the waters of the Aegean Sea were infested with pirates. In *Xenoi*, like the barbarians of old, Deborah Stratman violate the territory, spreading synthetic solids that, made up with digital resources, interpellate and reconfigure the visions. They float in the field, go beyond coast, city, and ruin. Little by little, they focus on form, color and light, interrupt and redistribute pixels. An invasion of thin spectra from the West is underway, and it does not seem to be in vain that the panoramic view scrutinize the corner of a bank – a notorious capitalist executioner of Lower Europe –, while the soldiers of colonization assume, for a moment, the outlines of a banking logo.

The films of the parallel exhibition *Overflowings* experiment ways of relation between artifice – the artifice of the cinematographic invention – and the signs of the social world in order to put in sensitive or critical tension the perception of the matter and the agency that make the historical dynamics. The perception that they are in the face of a complicated state of things – historical, political or artistic – compels them to go beyond the terms of the complications given, in a passage from criticism to performativity. To blur, by means of narrative, scenic or pictorial resources, the boundaries between one historical imagination and another, disruptive, that goes beyond the level of historical realism.

First, the recurrent interest in a futuristic imagination, perhaps dystopian, will draw attention. Disenchanted or infidels in the face of the given world, some of the films exploit the unruly figuration of any future time forged in the iconographies of the present, to then produce artificial glances that border exercises of mythological reconfiguration. As in *Urth*, a *sci-fi* essay baptized as the goddess of the fate in the Nordic tradition, in which the account of the imminence of an apocalypse, whose gravity is both scientific and poetic, opens a field of indeterminations between fable and empirical facts. The scientist's voice struggles with the last chance of survival for a terrestrial ecosystem as the film maps architectural details of Biosphere 2, in Arizona, USA, fascinated with both forms and senses. Ben Rivers creates here visions as crude as nostalgic, haunted by the name of the goddess.

A divergent figurative principle of what we will see in *Aenigma*, which to film the poetics of the myth will artificially redraw its forms. This delirium in 3D animation sculpts promiscuous imagination that features Western

desproporções, enquanto a bombardeia com pecaminosas maçãs em chamas. Como em *Antes da Encanteria*, cria-se uma geringonça cosmológica secreta ao filme, o que no caso do brasileiro se faz mediante um labirinto de distâncias entre visões heterogêneas. É dos chás que os dois irmãos caboclos ingerem que, da evocação de uma ancestralidade para o sertão cearense ao *voguing* dos jovens corpos, abre-se uma dimensão anacrônica nas paisagens de Icó. As bichas encarnarão, no limite, forças estrangeiras como os sólidos de Stratman – mas de dentro do mundo original em que se inscrevem.

O devir-esgarçamento que um corpo instaura – seja uma divindade em fragmentos *CGI*, um sólido que se desmancha na pálida Grécia contemporânea ou uma bicha motoqueira no semi-árido – por vezes será assimilado aqui em figuras do *queer*. Mais que uma conformidade nas representações – às vezes, rejeitando mesmo a integração –, estas intensidades de presença desviante vão conjurar o fantasma do *xenos* tanto em sua abertura quanto em seu campo múltiplo de implicações: as opressões de raça, classe e origem, mas também os genes do *alien*, da máquina, das agências não humanas (no limite, anti-burguesas). Além do filme dos coletivos Chá das Cinco e Osso Osso, a exibição de *X-Manas*, curta de Clarissa Ribeiro feito no âmbito da Anarca Filmes, posiciona emergente produção *queer*-futurista brasileira e jovem, cujos traços periféricos têm especulado visionamentos contra-hegemônicos tão servidos das formas do capitalismo quanto ácidos diante delas. É *fashion film*, mas desbunde. É precário *sci-fi*. É a orgia deslocada de seu espaço binário de poderes – senão, um trânsito livre pela performatividade *trans* para deslocar designios. Aqui, num proto-manifesto diante da gentrificação das cidades.

Neste sentido, é com o adendo de um precioso recuo da ficção que *Borderhole*, de Nadia Granados e Amber Bemak, centra suas pulsões de desvio na performance in loco dos corpos em trânsito, em poderosa abordagem do prosaico que vai da *gag* à *webcam*. Uma vez que estas duas namoradas realizadoras – uma americana, outra colombiana – infestam a praia e a selva de bucetas enquanto *hackeiam* o imaginário sobre as fronteiras americanas, tremem os territórios sem o conforto teleológico de uma passagem para o futuro. Trata-se de estraçalhar o mapa-múndi como tal, sem lhe conceder sequer uma contra-alternativa. E se, afinal, programamos um filme como *Refugee's Welcome*, de Bruce LaBruce, é porque uma modulação *queer* para a imaginação das políticas correntes encontra aqui singulares potências da dissimulação, aos modos de um transbordamento decadentista que vem afirmar legítimo desejo de experiência: ao imaginar, agora, uma *love story* entre um refugiado sírio e

mythology icons in cyborg gear. It kneels before its central object, the effigy of Eve, and then throws pieces of Venus to the air of a surface of disproportions, while bombarding it with sinful apples in flames. As in *Before Encanteria*, a secret cosmological contraption is created for the film, which in the case of the Brazilian film is done through a labyrinth of distances between heterogeneous visions. It is by the teas that the two *caboclos*' brothers ingest that, from the evocation of an ancestry to the interior of Ceará to the *voguing* of the young bodies, an anachronistic dimension opens up in the landscapes of Icó. The fags will embody, ultimately, foreign forces like Stratman's solids – but from within the original world in which they subscribe.

The becoming-fraying that a body establishes – whether it be a divinity in *CGI* fragments, a solid that fades into the pale contemporary Greece or a biker-fag in the semi-arid – will sometimes be assimilated here into *queer* figurations. More than a conformity to representations – sometimes rejecting integration –, these intensities of deviant presence will conjure the phantom of *xenos* both in its openness and in its multiple field of implications: the oppressions of race, class, and origin, but also the genes of the alien, of the machine, of the non-human agencies (at the limit, anti-bourgeois). In addition to the film of the collectives Tea of Five and Osso Osso, the exhibition of *X-Manas*, a short film by Clarissa Ribeiro made under the Anarca Filmes label, positions emerging young Brazilian *queer*-futurist production, whose peripheral features have been speculated counter-hegemonic views, as much served by the forms of capitalism as it is acid towards them. It's *fashion film*, but debauchery. It's precarious *sci-fi*. It is the orgy displaced from its binary space of powers – otherwise, a free transit by *trans* performativity to displace purpose. Here, in a proto-manifest before the gentrification of the cities.

In this sense, it is with the addition of a precious retreat from fiction that *Borderhole*, by Nadia Granados and Amber Bemak, focuses its drives of deviation on the performance in loco of the bodies in transit, in a powerful approach of the prosaic that goes from the *gag* to the *webcam*. Once these two filmmaker girlfriends – one American, the other Colombian – infest the beach and the jungle of twats while hacking the imaginary on the

1. In English, a “mixed-race Brazilian”.

um europeu, o jogo com as identidades será um fetiche erótico e as formas de uma política se enviesarão para que, com o aval das situações, vivamos um pornô gay em sentido clássico.

Finalmente, os desvios encontram duas meditações limítrofes, que fustigam na linguagem das imagens a natureza de um desencarne – quanto à figuração, no caso de *A Fundamental Error*, de Alberte Pagán, e quanto à percepção, no de *Popeye Sees 3D*. Enquanto o primeiro é um pequeníssimo ensaio sobre a conceituação da arte abstrata, tendo como orador e objeto o cineasta experimental Peter Kubelka, o filme de Ken Jacobs é novo episódio em sua pesquisa de cinema estrutural, debruçado sobre o dispositivo cinematográfico e sobre a natureza primeiríssima do olhar: a ótica. Reconsideram, em meio a exercícios do excesso e da performatividade, o caráter expansível da própria imagem enquanto técnica, meio e fim.

American borders, they shake the territories without the teleological comfort of a passage for the future. It is a question of shattering the world map as such, not even giving it a counter-alternative. And if, after all, we program a film like *Refugee's Welcome*, by Bruce LaBruce, it is because a queer modulation for the imagination of current politics finds here singular powers of dissimulation, to the modes of a decadent overflow that comes to affirm a legitimate desire for experience: by imagining, today, a love story between a Syrian refugee and a European, the game with identities will be an erotic fetish and the forms of a politics will be biased so that, with the support of the situations, we live a gay porn in the classic sense.

Finally, the deviations find two borderline meditations, which in the language of images impersonate the nature of a disembodiment – as for figuration, in the case of *A Fundamental Error*, by Alberte Pagan, and as for the perception, in *Popeye Sees 3D*. While the first is a tiny essay about the conceptualization of abstract art, with the experimental filmmaker Peter Kubelka as its speaker and subject, Ken Jacobs' film is a new episode in his research of structural cinema, focusing on the cinematographic device and on the very first nature of looking: the optics. They reconsider, in the middle of exercises of excess and performativity, the expandable character of the image itself as technique, means and end.

BORDERHOLE



MÉXICO/ESTADOS UNIDOS/COLÔMBIA, 2017, 14' •

direção / director AMBER BEMAK, NADIA GRANADOS
roteiro / script AMBER BEMAK, NADIA GRANADOS
produção / production AMBER BEMAK, NADIA GRANADOS
som / sound AMBER BEMAK, NADIA GRANADOS
direção de fotografia / cinematography AMBER BEMAK, NADIA GRANADOS
montagem / editing AMBER BEMAK
contato / contact amberbemek@gmail.com

Borderhole acontece em uma área fronteira mítica entre a Colômbia e os Estados Unidos. Investigamos a relação entre América do Norte e do Sul através da lente do sonho americano e a iluminação de múltiplas tensões dentro e ao redor da fronteira.

A obra explora o imperialismo, a globalização através da música pop, selfies, a mutação do gênero em um contexto internacional e a coreografia dos corpos das mulheres em relação ao sociopolítico e aos ecossistemas.

Borderhole takes place on a mythical border area between Colombia and the United States. We investigate the relationship between North and South America through the lens of the American Dream and the illumination of multiple tensions in and around the border. The piece explores imperialism, globalization through pop music, selfies, the mutation of gender in an international context, and the choreography of women's bodies in relation to sociopolitical and ecosystems.

• EXT 1 | 02/10, SEGUNDA | 21H | CHM

REFUGEE'S WELCOME RECEPÇÃO DO REFUGIADO



• ALEMANHA/ESPANHA, 2016, 21'

direção / director BRUCE LABRUCÉ
roteiro / script BRUCE LABRUCÉ
produção / production LUST PRODUCTIONS
som / sound MIKAEL KARLSSON
direção de fotografia / cinematography TOBI JALL
montagem / editing JUDY MIEL
contato / contact erlabruec@rogers.com

Moonif, um jovem sírio, deixa o campo de refugiados para passear pelas ruas de Berlim. Ele começa a descobrir a cidade que lhe parece estranha. Ele embarca em uma jornada onde enfrentará perigos externos e desejos internos. Moonif, a young Syrian man, leaves the refugee camp to wander the streets of Berlin. He starts to discover the city that feels alien to him. He embarks on a journey where he will confront outer dangers and inner desires.

EXT 1 | 02/10, SEGUNDA | 21H | CHM •

AENIGMA



GRÉCIA, 2016, 10' •

direção / director ARIS FATOUROS, ANTONIS NTOUSSIAS
roteiro / script ARIS FATOUROS, ANTONIS NTOUSSIAS
produção / production STEFICON
som / sound MARIOS ARISTOPOULOS
direção de fotografia / cinematography ANTONIS NTOUSSIAS
montagem / editing ANTONIS NTOUSSIAS
contato / contact aenigma.3d.shortfilm@gmail.com

Uma animação grega estereoscópica CG inspirada nas obras do pintor surrealista grego Theodore Pandaleon. Um requiem para Forma, Feminino-Deusa, eterna Eva, Arte. Da idealização e adoração sagrada à delectação e inseminação, à transformação e reprodução, à deterioração e decadência, à profanação e vandalização, à condenação e subjugação, à queda em eribus atemporal. Ao sonho de regeneração.

A Greek stereoscopic CG animation inspired by the works of Greek surrealist painter Theodore Pandaleon. A requiem to Form, Feminine-Goddess, eternal Eve, Art. From idealization and sacred worship to delectation and insemination, to transformation and reproduction, to deterioration and decay, to desecration and vandalizing, to condemnation and subjugation, to the fall into timeless eribus. To the dream of regeneration.

• EXT 1 | 02/10, SEGUNDA | 21H | CHM

X-MANAS X-MONSTERS



• RECIFE, 2017, 18'

direção / director CLARISSA RIBEIRO
roteiro / script CLARISSA RIBEIRO
produção / production ANARCA FILMES
som / sound CLARISSA RIBEIRO
direção de fotografia / cinematography CLARISSA RIBEIRO
montagem / editing CLARISSA RIBEIRO
contato / contact ribeiro@ihateflash.net

Recife, 2054. No submundo, os dissidentes sexuais, bichas bandidas, travestis, sapatonas boladas e todos os corpos marginalizados bolam um plano para destruir a cisheteronormatividade.
Recife, 2054. In the underworld, sex dissidents, bandit fags, transvestites, worked up lesbians and all the marginalized bodies devise a plan to destroy cisheteronormativity.

EXT 1 | 02/10, SEGUNDA | 21H | CHM •

XENOI



ESTADOS UNIDOS, 2016, 15' •

direção / director DEBORAH STRATMAN
produção / production DEBORAH STRATMAN
direção de fotografia / cinematography DEBORAH STRATMAN
animação / animation DEBORAH STRATMAN
trilha sonora / music MICHAEL PISARO
sólidos / solids STEVEN BADGETT, DEBORAH STRATMAN
montagem / editing DEBORAH STRATMAN
contato / contact delta@pythagorasfilm.com

A ilha grega de Syros é visitada por uma série de convidados inesperados. Formas imutáveis, fora do tempo, observadores distantes das condições humanas. Os convidados que se aproximam incluem cinco poliedros regulares e convexos compostos por lados idênticos e faces congruentes: o tetraedro, cubo, octaedro, dodecaedro e icosaedro. Essas formas matemáticas ressonantes foram estudadas por milhares de anos, aparecendo já na Escócia Neolítica. Eles são amplamente conhecidos como sólidos platônicos alusão ao filósofo grego que escreveu sobre eles em seu diálogo Timeaus.

The Greek island of Syros is visited by a series of unexpected guests. Immutable forms, outside of time, aloof observants to human conditions. The hovering guests include five regular, convex polyhedrons comprised of identically sided, congruent faces: the tetrahedron, cube, octahedron, dodecahedron and icosahedron. These resonant mathematical forms have been studied for thousands of years, appearing as early as Neolithic Scotland. They are widely known as Platonic Solids after the Greek philosopher who wrote about them his dialogue Timeaus.

• EXT 2 | 03/10, TERÇA | 17H | CHM

URTH



• REINO UNIDO, 2016, 20'

direção / director BEN RIVERS
roteiro / script BEN RIVERS
produção / production BEN RIVERS
som / sound BEN RIVERS
direção de fotografia / cinematography BEN RIVERS
montagem / editing BEN RIVERS
contato / contact distribution@lux.org.uk

A última mulher na Terra. Filmado dentro da Biosfera 2, no Arizona, *Urth* gera uma meditação cinematográfica sobre experimentos ambiciosos, ambientes construídos e visões do futuro. O escritor Mark von Schlegell contribui com uma leitura dos episódios finais do diário de uma mulher trancada dentro de um ambiente implacável. O filme considera o que um esforço como a Biosfera 2 pode significar hoje e no futuro próximo, em termos de relacionamento do gênero humano com o mundo natural.

The last woman on Earth. Filmed inside Biosphere 2 in Arizona, *Urth* forms a cinematic meditation on ambitious experiments, constructed environments, and visions of the future. Writer Mark von Schlegell contributes a text-read as the final log instalments of a woman sealed inside an unforgiving environment. The film considers what an endeavor such as Biosphere 2 might mean today and in the near future, in terms of human kind's relationship with the natural world.

EXT 2 | 03/10, TERÇA | 17H | CHM •

ANTES DA ENCANTERIA BEFORE ENCANTERIA



CEARÁ, 2016, 21' •

direção / director ELENA MEIRELLES, GABRIELA PESSOA, JORGE POLO,
LÍVIA DE PAIVA, PAULO VICTOR SOARES
roteiro / script ELENA MEIRELLES, GABRIELA PESSOA,
JORGE POLO, LÍVIA DE PAIVA, PAULO VICTOR SOARES
produção / production ELENA MEIRELLES, GABRIELA PESSOA,
JORGE POLO, LÍVIA DE PAIVA, PAULO VICTOR SOARES
som / sound ELENA MEIRELLES, JORGE POLO
direção de fotografia / cinematography GABRIELA PESSOA, LÍVIA DE PAIVA
montagem / editing ELENA MEIRELLES, GABRIELA
PESSOA, JORGE POLO, LÍVIA DE PAIVA
contato / contact gabiurbanpessoa@gmail.com

Um magote de viada truando no meio do mundo. Desde 2013, o coletivo Chá das Cinco realiza atividades culturais diversas em Icó, interior do Ceará. Engolidas pelo que fizeram, devoram caminhos rumo à Lua.
A gang of gays tripping in the middle of the world. Since 2013, the Chá das Cinco Collective produces several cultural activities in Icó, countryside of Ceará. Swallowed by their doings, they eat their way to the moon.

• EXT 2 | 03/10, TERÇA | 17H | CHM

A FUNDAMENTAL ERROR UM ERRO FUNDAMENTAL



• ESPANHA, 2016, 3'

direção / director ALBERTE PAGÁN
roteiro / script ALBERTE PAGÁN
produção / production ALBERTE PAGÁN
som / sound ALBERTE PAGÁN
direção de fotografia / cinematography ALBERTE PAGÁN
montagem / editing ALBERTE PAGÁN
contato / contact berto@albertepagan.eu

Um Erro Fundamental é uma retomada sobre o meu retrato de Kubelka, *Surfaces – Peter (tube)*, no qual eu filmava o rosto dele em uma tela de tubo. Aqui eu mergulho em seu código hexadecimal para que ele degenera ainda mais. O campeão do cinema analógico, o meticuloso artista de montagem, torna-se assim uma dança totalmente imprevisível de dígitos e códigos.

A Fundamental Error is a retake on my portrait of Kubelka, *Surfaces – Peter (tube)*, in which I reshot his face off a tube screen. Here I delve into its hexadecimal code so that it degenerates even further. The champion of analog cinema, the meticulous montage artist, thus becomes an utterly unpredictable dance of digits and codes.

EXT 2 | 03/10, TERÇA | 17H | CHM •

POPEYE SEES 3D

POPEYE VÊ 3D



ESTADOS UNIDOS, 2016, 20' •

direção / director KEN JACOBS
produção / production KEN JACOBS
direção de fotografia / cinematography KEN JACOBS
montagem / editing KEN JACOBS
assistente / computer assistance NISI JACOBS
contato / contact nervousken@aol.com

A visão simultânea e separada de duas perspectivas paralelas produz profundidade visual, mas o Eternalismo alterna e mescla perspectivas para entregar suas profundidades mesmo a um único olho. Popeye se lembra de experimentar profundidade quando criança, então vê-la não é inteiramente estranho para ele. (Flicker será um problema para alguns espectadores).

The simultaneous and separate seeing of two parallel perspectives produces visual depth, but the Eternalism alternates and merges perspectives to deliver its depths even to a single eye. Popeye remembers experiencing depth as a kid so seeing depth isn't entirely strange to him. (Flicker will be a problem for some viewers).

• EXT 2 | 03/10, TERÇA | 17H | CHM



JUSTI

IV

NARIO DE LOS
HEROES DE TI

FOTO: LAS AAA SON LAS TRES ARMAS (1977, JORGE DENTI, CINE DE LA BASE)

A POPULAR
DIVISION
TRABAJADO
ELEW!



MOSTRA ENGAJAMENTOS CONTEMPORÂNEOS

CONTEMPORARY ENGAGEMENTS

- Territórios: Espaço Político / Territories: Political Space / Mulher: Corpo Político / Woman: Political Body •
- **ENG 1** | 66 min | 12 ANOS • **ENG 2** | 62 min | 16 ANOS •

Por / By
Mariana Souto
Vinicius Andrade

A mostra paralela *Engajamentos contemporâneos* reúne filmes que estão fortemente situados no terreno das relações de opressão e poder, tateando na linguagem cinematográfica para erigir formas que possibilitem lidar com sentimentos de injustiça, revolta e indignação diante das desigualdades do mundo contemporâneo. Os gestos estilísticos são os mais diversos: alguns se ancoram na narrativa clássica, uns experimentam com formatos singulares, outros ainda flertam com o registro televisivo documental ou melodramático.

O programa *Territórios – espaços políticos* reúne documentários assentados, material ou simbolicamente, em ambientes sociais nos quais as relações históricas de poder, dominação e resistência aparecem como decisivas. Heterogêneos entre si desde o espaço onde se inscrevem, e revelando procedimentos narrativos igualmente variados, parecem dedicar-se a um trabalho de reelaboração do sentido atribuído a determinado território e às relações nele travadas, operando assim para liberá-lo, ao menos na instância provisória das imagens, em favor de outros sujeitos e práticas.

ExPerimetral investe numa montagem que busca associar criticamente a conferência do ex-prefeito do Rio de Janeiro, Eduardo Paes, num encontro global sobre o futuro das cidades, a imagens da demolição do Elevado da Perimetral, na Zona Portuária da cidade. O discurso cínico distribuído pela banda sonora adquire presença nas imagens como força que produz a cidade em escombros, operação que, combinada a outras intervenções sonoras, conjuga no filme um tempo futuro sob a chave da distopia.

O foco em *Terminal 3*, embora também vinculado às recentes obras que afetaram a paisagem urbana e social do país, recai sobre outro tema: o crime de trabalho análogo ao escravo cometido pela construtora OAS contra trabalhadores nordestinos na reforma do Aeroporto de Guarulhos, em 2014. Sensível a uma das estratégias mais perversas do capitalismo financeirizado, a precarização do trabalho e das condições de vida do trabalhador, o documentário volta sua escuta a esses personagens, abrindo-se à consciência que demonstram para assinalar essa situação como sintoma de um problema sistêmico.

Em busca da terra sem males nos desloca para as margens da cidade do Rio de Janeiro, na trilha de terras ocupadas por indígenas da etnia Guarani. A partir de um estilo observativo, atento, sobretudo, às pequenas ações, o filme converte um cotidiano atravessado pela ameaça constante de remoção numa *mise-en-scène* composta por alguns belos e fortes momentos. *Obra autorizada*, por sua

The parallel exhibition *Contemporary engagements* brings together films that are strongly situated in the field of oppressive and power relations, groping in the cinematic language to build forms that can deal with feelings of injustice, revolt and indignation in the face of the inequalities of the contemporary world. The stylistic gestures are as diverse as they could: some are anchored in the classic narrative, some experiment with singular formats, others even flirt with documentary or melodramatic television record.

The program *Territories – political space* gathers documentaries placed, materially or symbolically, in social environments in which historical relations of power, domination and resistance appear as decisive. Heterogeneous concerning the space in which they are inscribed, and revealing equally varied narrative procedures, they seem to devote themselves to a work of re-elaboration of the sense attributed to a given territory and to the relations occurring within it, thus operating to release it, at least in the provisional instance of images, in favor of other subjects and practices.

ExPerimetral invests in an editing that seeks to critically associate the conference of the former mayor of Rio de Janeiro, Eduardo Paes, at a global meeting on the future of cities, with images of the demolition of the *Elevado da Perimetral*, in the Port Zone of the city. The cynical discourse brought by the soundtrack acquires presence in the images as a force that produces the city in rubble, an operation that, combined with other sound interventions, conjugates in the movie a future time under the key of dystopia.

The focus on *Terminal 3*, although also linked to the recent works that affected the urban and social landscape of the country, falls on another theme: the crime of work analogous to slavery committed by the construction company OAS against workers from the northeastern region of Brazil, in the reconstruction of the Guarulhos Airport in 2014. Sensitive to one of the most perverse strategies of the financial capitalism, the precariousness of work and of living conditions of the workers, the documentary turns its attention to these characters, opening to the consciousness they demonstrate to signal this situation as a symptom of a systemic problem.

1. The *Elevado da Perimetral*, also known as *Perimetral High Road*, was an additional avenue on Rodrigues Alves Avenue, which linked the main road junctions of the city of Rio de Janeiro.

vez, encontra lugar numa situação a princípio banal aos olhos dos moradores de uma cidade histórica – um prédio antigo prestes a desabar –, para uma reflexão singela e potente sobre nossa relação diária com o espaço que nos cerca e as camadas de história que é capaz de revelar.

Agrupados na sessão **Mulher – corpo político**, uma variedade de curtas se debruçam sobre questões relativas às vivências das mulheres, fazendo emergir a semelhança de algumas experiências – e medos – que surgem, tanto no Brasil como em países como França e Estados Unidos. *Divina Luz*, documentário sobre Luz del Fuego, figura de vanguarda não somente em relação ao seu tempo, mas que possivelmente continuaria à nossa frente, apresenta essa personagem fundamental de nossa história – atriz, bailarina, naturista (“gosto de viver nua de preconceitos, despida de ilusões”). Sua estética, ao mesmo tempo em que emula os antigos cine-jornais, com preciosas imagens de arquivo, adere ao gesto pop da colagem, resultando em uma comunicação ágil e certeira com as gerações que talvez ainda precisem descobri-la.

Também investindo numa experimentação estética (aqui com projeções de imagens sobre corpos) e tecendo pontes com o feminismo do passado (acionando *Panteras negras*, filme de 1968, de Agnès Varda), *Cabelo bom* se situa no presente para abordar questões raciais, especialmente focadas numa parte do corpo que evoca temas como a autoestima da mulher negra, racismo, estilo, afirmação: o cabelo. “Meu corpo negro é um corpo político”, dizem as entrevistadas, que apontam a potência do uso da estética para a militância, intercaladas com imagens de outras mulheres que se apresentam em retratos fortes e impávidos diante da câmera. *Crystal Lake*, também evocando a interseccionalidade entre gênero e raça, retrata o universo de meninas negras muçulmanas nos EUA, em um filme de narrativa ficcional concentrado em desenvolver uma densa dramaturgia e construção de personagens, com ênfase numa história tocante sobre sororidade.

Já o francês *Elle et la poule*, partindo de uma premissa simples, com poucos recursos e pequena duração, desvela os absurdos cotidianos vividos pelas mulheres, a partir da irônica frase, que recebe complementos variados, “eu não tenho medo de...”. Uma performance frontal à câmera, com alguma experimentação na montagem, conduz uma reflexão sobre abusos sexuais e violência contra a mulher. Também lançando mão da performance de uma atriz, mas agora em meio a uma montagem de arquivos da mídia, *Autópsia* constrói um discurso que evidencia – com insistência – a cultura do estupro e o lugar

In Search of the Land without Evils moves us to the shores of the city of Rio de Janeiro, on the trail of lands occupied by Guarani natives. Through an observational style, attentive, above all, to small actions, the film converts a daily life crossed by the constant threat of removal in a *mise-en-scène* composed by some beautiful and strong moments. *Approved For reconstruction*, on the other hand, finds itself in a situation at first banal in the eyes of the inhabitants of a historic city – an old building about to collapse –, for a simple and powerful reflection on our daily relation with the space that surrounds us and the layers of history that it is able to reveal.

Combined in the **Woman –political body** program, a variety of short films focus on issues related to women’s experiences, bringing out the similarity of some experiences – and fears – that arise, both in Brazil and in countries like France and the United States. *The Divine Luz del Fuego*, a documentary about Luz del Fuego, a vanguard figure not only in her own time, but possibly still ahead of our time, presents this fundamental character of our story – actress, dancer, naturist (“I like to live striped off prejudice, naked from illusions”). Its esthetic, while emulating the old newsreel, with valuable archive images, adheres to the pop gesture of collage, resulting in agile and accurate communication with the generations that may still need to discover her.

Also investing in an esthetic experimentation (with projections of images on bodies) and bridging with the feminism of the past (activating *Black Panther*, the 1968 film by Agnès Varda), *Curly Power* stands in the present to address racial issues, especially focused in a part of the body that evokes themes such as black woman’s self-worth, racism, style, affirmation: hair. “My black body is a political body”, say the interviewees, who point out the power of using esthetics for militancy, interspersed with images of others women who present themselves in strong and impassive portraits before the camera. *Crystal Lake*, also evoking intersectionality between gender and race, portrays the universe of black Muslim girls in the US, in a fictional narrative film focused on developing dense dramatization and characters building, with an emphasis on a touching story about sorority.

The French film *Elle et la Poule*, starting from a simple premise, with few resources and small duration, reveals the daily absurdities lived by women, by means of the ironic phrase, that receives varied complements, “I am not afraid of ...”. A frontal performance to the camera, with some

reservado à mulher no imaginário da cultura popular brasileira, da televisão à música (“mulher indigesta merece um tijolo na testa”).

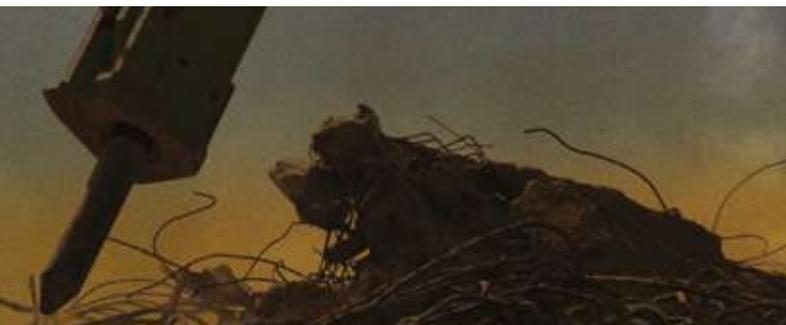
Se os filmes aqui reunidos, seja no modo como figuram as mulheres ou tomam parte nas lutas feministas, seja da perspectiva das relações entre espaço e política, não necessariamente engendram em suas escrituras uma temporalidade da urgência, nos obrigam a sinalizar, porém, a premência das questões que ensejam e sua importância no atual momento histórico. Incontornáveis, essas questões ganham aqui aproximações que nos permitem um vislumbre acerca das recentes investidas do cinema no sentido de repercutir e intervir nos problemas sociais.

editing experimentation, leads a reflection on sexual abuse and violence against woman. Also launching the performance of an actress, but now in the middle of a collection of media archives, *Autopsy* builds a discourse that makes clear – insistently – the culture of rape and the place reserved for women in the imaginary of Brazilian popular culture, from television to music (“*mulher indigesta merece um tijolo na testa*”).

If the films assembled here, whether in the way women appear or take part in feminist struggles, or in the perspective of the relations between space and politics, do not necessarily engender in their writings a pressing temporality, they force us to signal, however, the urgency of the issues they raise and their importance in the current historical moment. These issues are inescapable, and they gain here approximations that allow us a glimpse of the recent advances of cinema in order to reflect and intervene in social issues.

2. In English, “Indigestible woman deserves a brick in the forehead”.

ExPERIMETRAL



RIO DE JANEIRO, 2016, 11' •

direção / **director** DANIEL SANTOS
roteiro / **script** DANIEL SANTOS
produção / **production** LO MÁXIMO FILMES
som / **sound** GLAYDSON MENDES, FRADO MONTEIRO, FELIPE RIDOLFI
direção de fotografia / **cinematography** DANIEL SANTOS
montagem / **editing** DANIEL SANTOS
contato / **contact** danielgnu1@gmail.com

Com o melhor emprego do mundo, o prefeito da cidade do Rio de Janeiro, Eduardo Paes, defende o seu projeto de gestão, apresentando os grandes desafios e os transformando em grandes oportunidades para o futuro da civilização. Impulsionado pelos grandes eventos esportivos e pelo capital privado, a cidade alavancou um conturbado processo de gentrificação, deixando rastros de dúvidas e desgostos à uma parcela da população.

Having the best job in the world, the mayor of Rio de Janeiro, Eduardo Paes, defends his management project for the city by listing its challenges and transforming them into a great opportunity for future of civilization. Driven by mega sporting events and private capital, the city has triggered a troubled process of gentrification, leaving traces of doubts and dislikes to a portion of its population.

• MULHER: CORPO POLÍTICO | WOMAN: POLITICAL BODY
• ENG 1 | 30/09, SÁBADO | 20H | SJD • 07/10, SÁBADO | 15H | CHM

OBRA AUTORIZADA APPROVED FOR RECONSTRUCTION



• BAHIA, 2016, 16'

direção / **director** IAGO CORDEIRO RIBEIRO
roteiro / **script** IAGO CORDEIRO RIBEIRO
produção / **production** IAGO CORDEIRO RIBEIRO
som / **sound** IAGO CORDEIRO RIBEIRO
direção de fotografia / **cinematography** IAGO CORDEIRO RIBEIRO
montagem / **editing** IAGO CORDEIRO RIBEIRO
contato / **contact** iagocordeiroribeiro@gmail.com

Cachoeira, Cidade Monumento Nacional. Os destroços de um muro que caiu interrompem o cotidiano de um beco; a velha casa agora ganha olhares atentos, perguntas e teorias; os tijolos no chão evocam políticos corruptos, a crise política, alienígenas, Estado Islâmico e o que houver na cabeça de quem passa. Cachoeira, National Monument City. The wreckage of a fallen wall interrupts the everyday life of an alley; the old house now gains attentive looks, questions, and theories; the bricks on the floor evoke corrupt politicians, the political crisis, aliens, the Islamic State and whatever is in the minds of those who pass by.

MULHER: CORPO POLÍTICO | WOMAN: POLITICAL BODY •
ENG 1 | 30/09, SÁBADO | 20H | SJD • 07/10, SÁBADO | 15H | CHM •

TERMINAL 3



SÃO PAULO, 2017, 24' •

direção / director THOMAZ PEDRO, MARQUES CASARA
roteiro / script TULLIO KRUSE
produção / production MARQUES CASARA
som / sound THOMAZ PEDRO
direção de fotografia / cinematography THOMAZ PEDRO
montagem / editing MARCELO VOGELAAR, THOMAZ PEDRO
contato / contact thomazmgp@gmail.com

Em 2013, 150 homens foram resgatados em situação de trabalho escravo na construção do Terminal 3 do Aeroporto Internacional de Guarulhos, de responsabilidade da empreiteira multinacional OAS. Um grupo veio da cidade de Petrolândia (PE) e muitos deles continuam viajando pelo país atrás de uma obra que construa seu maior sonho: trabalhar com dignidade.

In 2013, 150 men were rescued in a slave labor situation in the construction of Terminal 3 of Guarulhos International Airport, under the responsibility of multinational contractor OAS. A group came from the city of Petrolândia (PE) and many of them continue to travel around the country after a construction job that could build their biggest dream: working with dignity.

• MULHER: CORPO POLÍTICO | WOMAN: POLITICAL BODY
• ENG 1 | 30/09, SÁBADO | 20H | SJD • 07/10, SÁBADO | 15H | CHM

EM BUSCA DA TERRA SEM MALES IN SEARCH OF THE LAND WITHOUT EVILS



• RIO DE JANEIRO, 2017, 15'

direção / director ANNA AZEVEDO
roteiro / script ANNA AZEVEDO
produção / production HY BRAZIL FILMES
som / sound RODRIGO MAIA
direção de fotografia / cinematography VINICIUS BRUM
montagem / editing NINA GALANTERNICK
contato / contact annazevedo1@gmail.com

Na mitologia Guarani, Terra sem males é o lugar onde os índios, enfim, encontram a paz. Nos arredores do Rio de Janeiro, um grupo indígena sem-terra ergue uma pequena aldeia chamada Ka'aguy hovy Porã, Mata Verde Bonita. Ali, crianças crescem entre as antigas tradições, como a língua Guarani, e a cultura das grandes cidades contemporâneas, como o rap. Mas sempre sob a tensão de um dia surgir "os donos da terra" e o eterno pesadelo de, outra vez, terem que sair em busca da Terra sem males. In Guarani mythology, Land without evils is the place where the Indigenous people finally find peace. On the outskirts of Rio de Janeiro, an Indigenous landless group erects a small village called Ka'aguy hovy Porã, Mata Verde Bonita. There, children grow up among the ancient traditions, such as the Guarani language, and the culture of the great contemporary cities, such as rap. But always under the threat of one day "the owners of the land" turning up and the eternal nightmare of, once again, have to leave in search of the Land without evils.

MULHER: CORPO POLÍTICO | WOMAN: POLITICAL BODY •
ENG 1 | 30/09, SÁBADO | 20H | SJD • 07/10, SÁBADO | 15H | CHM •

ELLE ET LA POULE

THE CHICKEN AND HER

ELA E A GALINHA



FRANÇA, 2017, 5' •

direção / director KIKA NICOLELA
roteiro / script MYLÈNE MACKAY, MARIE-PIER LABRECQUE
produção / production KIKA NICOLELA
direção de fotografia / cinematography KIKA NICOLELA
montagem / editing KIKA NICOLELA
contato / contact kikanicolela@gmail.com, contact@exquise.org

Ela tem uma história a contar, e a galinha Bete é sua testemunha. Usando humor negro, um monólogo afiado e o deslocamento de estereótipos femininos, Ela e a Galinha mergulha em questões difíceis, tais como abuso sexual e violência contra a mulher.

She has a story to tell, and Chicken Bete is her witness. Using black humor, a sharp monologue and the displacement of female stereotypes, The Chicken and Her dives deeply into the difficult issues such as sexual abuse and violence against women.

• MULHER: CORPO POLÍTICO | WOMAN: POLITICAL BODY
• ENG 2 | 01/10, DOMINGO | 18H | SJD • 08/10, DOMINGO | 17H30 | CHM

DIVINA LUZ

THE DIVINE LUZ

DEL FUEGO



• ESPÍRITO SANTO, 2017, 15'

direção / director RICARDO SÁ
roteiro / script RICARDO SÁ
produção / production MONICA NITZ, RICARDO SÁ
som / sound CONSTANTINO BUTERI
direção de fotografia / cinematography DIEGO NAVARRO
montagem / editing LUCAS BONINI
contato / contact ricalles@gmail.com

O pensamento de Luz del Fuego, a bailarina naturalista que balançou as estruturas morais brasileiras nos anos 50.

The thought of Luz del Fuego, the naturalist dancer who rocked Brazilian moral structures in the 1950s.

MULHER: CORPO POLÍTICO | WOMAN: POLITICAL BODY •
ENG 2 | 01/10, DOMINGO | 18H | SJD • 08/10, DOMINGO | 17H30 | CHM •

AUTOPSIA



RIO DE JANEIRO, 2016, 7' •

direção / director **MARIANA BARREIROS**
 roteiro / script **MARIANA BARREIROS**
 produção / production **MARIANA BARREIROS**
 som / sound **MARIANA BARREIROS**
 direção de fotografia / cinematography **MARIANA BARREIROS**
 montagem / editing **MARIANA BARREIROS**
 contato / contact **marianabap@ig.com.br**

O filme é uma inspeção de como a cultura e a mídia são responsáveis pela objetificação e desumanização da mulher e, portanto, pela violência contra ela.
 The film is an inspection of how culture and the media are responsible for the objectification and dehumanization of woman and, therefore, for the violence against her.

• MULHER: CORPO POLÍTICO | WOMAN: POLITICAL BODY
 • ENG 2 | 01/10, DOMINGO | 18H | SJD • 08/10, DOMINGO | 17H30 | CHM

CABELO BOM CURLY POWER



• RIO DE JANEIRO, 2017, 15'

direção / director **SWAHILI VIDAL**
 roteiro / script **SWAHILI VIDAL**
 produção / production **COFFEEMAN FILMES, IDEOGRAPH**
 som / sound **DANIEL BROOKING, TONY PEREIRA**
 direção de fotografia / cinematography **PEDRO PIPANO**
 montagem / editing **BRUNO REGIS, SWAHILI VIDAL**
 contato / contact **swahili@protonmail.com**

Como as mulheres negras são pressionadas esteticamente para que se enquadrem em padrões pré-estabelecidos? O documentário de curta metragem *Cabelo Bom* propõe fazer um recorte desse universo. O filme dá voz a três personagens que expõem a relação com seu cabelo crespo. Elas conseguem contar suas trajetórias de vida, histórias de preconceito e nos mostrar como a auto aceitação de suas raízes, capilares inclusive, foi e é fundamental para se afirmarem como mulheres negras em um país como o Brasil.
 How are black women pressured esthetically to fit in pre-established patterns? The film gives voice to three characters who expose the relationship between themselves and their curly hair. They can tell their life trajectories, stories of prejudice and show us how self-acceptance of their roots, including capillaries, was and is fundamental to affirm themselves as black women in a country like Brazil.

MULHER: CORPO POLÍTICO | WOMAN: POLITICAL BODY •
 ENG 2 | 01/10, DOMINGO | 18H | SJD • 08/10, DOMINGO | 17H30 | CHM •

CRYSTAL LAKE

LAGO CRYSTAL



EUA, 2017, 20' •

direção / director JENNIFER REEDER

roteiro / script JENNIFER REEDER

produção / production STEVEN HUDOSH

som / sound JASON CULVER

direção de fotografia / cinematography CHRISTOPHER REJANO

montagem / editing MIKE OLENICK

contato / contact serge@ladistributrice.ca

Crystal Lake é sobre um grupo de meninas que assume um parque de skate, formando um campo de força feminino no half pipe. Lá na rampa, sem meninos por perto, elas prosperam e são visíveis. Este é um hino para jovens feministas que apresenta a amizade entre meninas como meio para sobreviver à adolescência.

TODA A RESPIRAÇÃO EM FORMA DE MENINA É UM GRITO DE BATALHA.

Crystal Lake is about a group of girls who take over a skate park, forming an all-female force field on the half pipe.

There on the ramp, with no boys around, they are thriving and visible. This is an anthem for young feminists which presents female friends as a means to survive adolescence.

EVERY GRRRL-SHAPED BREATH IS A BATTLE CRY.

• MULHER: CORPO POLÍTICO | WOMAN: POLITICAL BODY

• ENG 2 | 01/10, DOMINGO | 18H | SJD • 08/10, DOMINGO | 17H30 | CHM



FOTO: LAS AAA SON LAS TRES ARMAS (1977, JORGE DENTI, CINE DE LA BASE)



LIVES DE...

TONEROS P Up

ON TION



MOSTRA JUVENTUDES

YOUTHS EXHIBITION

• JUV 1 | 68 min | 16 anos • JUV 2 | 60 min | 12 anos • JUV 3 | 57 min | 18 anos •

A CANÇÃO DO ASFALTO

PAVEMENT SONG



PARANÁ, 2017, 16' •

direção / director PEDRO GIONGO
roteiro / script PEDRO GIONGO
produção / production PEDRO GIONGO, WILLIAM BIAGIOLI
som / sound TIAGO BELLO
direção de fotografia / cinematography RENATO OGATA
montagem / editing NATHÁLIA TEREZA, PEDRO GIONGO
contato / contact pedrogiongo@gmail.com

De noite, quando as ruas estão vazias,
o asfalto ecoa a música do silêncio.

At night, when the streets are empty,
the pavement echoes the music of silence.

• JUV 1 | 04/10, QUARTA | 17H10 | CHM • 05/10, QUINTA | 10H | CHM

A MELHOR FASE DA VIDA

PRIME OF LIFE



• SÃO PAULO, 2016, 18'

direção / director RODRIGO LAVORATO
roteiro / script RODRIGO LAVORATO
produção / production REBECCA TAVARES
som / sound DANI CHINELLATO
direção de fotografia / cinematography ZÉ VESSONI
montagem / editing MARINA MALHEIRO
contato / contact rodrigolavorato@gmail.com

Um casal de namoradas. Uma está buscando algo. A outra está fugindo de algo.
Qual delas está fazendo o que?!

A couple of girlfriends. One is looking for something. The other is
running away from something. Which one is doing what?!

JUV 1 | 04/10, QUARTA | 17H10 | CHM • 05/10, QUINTA | 10H | CHM •

PELE SUJA
MINHA CARNE
DIRTY SKIN



RIO DE JANEIRO, 2016, 13' •

direção / **director** BRUNO RIBEIRO
roteiro / **script** BRUNO RIBEIRO

produção / **production** LAÍS DIEI, JULIA MONNERAT
som / **sound** PABLO LEMOS, MIGUEL MERMELSTEIN

direção de fotografia / **cinematography** VITOR NOVAES, LUCAS VINZON

montagem / **editing** BRUNO RIBEIRO, GABRIELA COELHO

contato / **contact** laisdiei0@gmail.com

João toma banho após mais uma pelada com seus amigos brancos.

John take a shower after another soccer match with his white friends.

• JUV 1 | 04/10, QUARTA | 17H10 | CHM • 05/10, QUINTA | 10H | CHM

DO OUTRO LADO
DO MURO
ON THE OTHER SIDE
OF THE WALL



• MINAS GERAIS, 2016/2017, 20'

direção / **director** IZABELA GALUPPO AZEVEDO

roteiro / **script** IZABELA GALUPPO AZEVEDO

produção / **production** IZABELA GALUPPO AZEVEDO, ADRIANA GALUPPO, AYLTON AZEVEDO, LUIZA GALUPPO AZEVEDO, FRANCISCO GALUPPO AZEVEDO, MANUELLA GALUPPO FONSECA COSTA

som / **sound** IZABELA GALUPPO AZEVEDO, AYLTON AZEVEDO

direção de fotografia / **cinematography** IZABELA GALUPPO AZEVEDO

montagem / **editing** IZABELA GALUPPO AZEVEDO

contato / **contact** izabela_galuppo@outlook.com

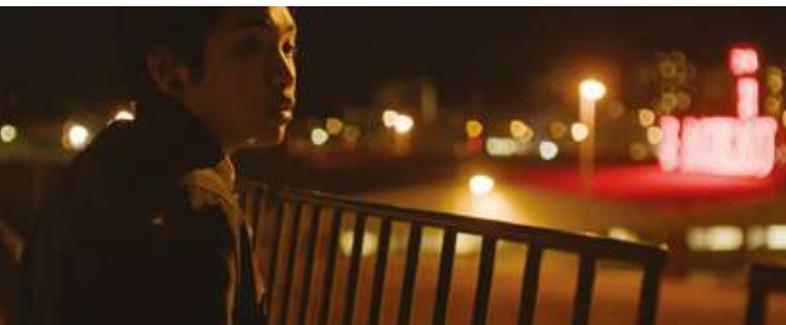
O filme tem o intuito de estabelecer uma reflexão sobre a condição feminina no mundo do graffiti, muitas vezes considerado exclusivo do homem, além de mostrar a relação das mulheres com a própria cidade de Belo Horizonte.

The film intends to establish a reflection about the female condition in the world of graffiti, often considered man only, in addition to showing the relationship of women with the city of Belo Horizonte itself.

JUV 1 | 04/10, QUARTA | 17H10 | CHM • 05/10, QUINTA | 10H | CHM •

BIRTA BJARTUR BLÆR

BIRTA



ISLÂNDIA, 2017, 18' •

direção / director STURLA ÓSKARSSON
roteiro / script STURLA ÓSKARSSON
produção / production KAMMA THORDARSON
som / sound ARNÓR GÍSLI REYNISSON, EYÐÓR ÖRN MAGNÚSSON
direção de fotografia / cinematography BJARNI SVANUR FRÍÐSTEINSSON
montagem / editing STURLA ÓSKARSSON
contato / contact stulli.oskars@gmail.com

Birta é um transgênero asiático-islandês procurando por seu lugar no mundo. Pena que ele esteja preso em uma ilha onde nada acontece e ninguém parece se importar. Nós vislumbramos a vida de um adolescente em um emprego sem futuro, desesperado por fazer algo interessante. Qualquer coisa.

Birta is a transgender Asian-Icelandic searching for his place in the world. Too bad that he is stuck on an island where nothing ever happens and nobody seems to care. We catch a glimpse of the life of a teenager in a dead-end job, desperate to do something interesting. Anything at all.

• JUV 2 | 03/10, TERÇA | 10H | CHM • 05/10, QUINTA | 17H | CHM

IDENTITY PARADE

DESFILE DE IDENTIDADE



• ESPANHA, 2017, 4'

direção / director GERARD FREIXES RIBERA
roteiro / script GERARD FREIXES
produção / production GERARD FREIXES
som / sound XEVI ESTUDI
direção de fotografia / cinematography ARCHIVE FOOTAGE
montagem / editing GERARD FREIXES
contato / contact gerardfreix@hotmail.com

Drew escapou e está perseguindo Melinda, mas quem está escondido atrás da máscara? O filme foi feito remixando e manipulando imagens de arquivo. Drew has escaped and is stalking Melinda, but who is hiding behind the mask? Film made remixing and manipulating archival footage.

JUV 2 | 03/10, TERÇA | 10H | CHM • 05/10, QUINTA | 17H | CHM •

CLEO



CANADÁ, 2016, 13' •

direção / director SANJA ZIVKOVIC
roteiro / script SANJA ZIVKOVIC
produção / production LAURA NORDIN, EMILY ANDREWS
som / sound ARMIN BAZARIAN, CASEY MANIERKA-QUAILE & JOHN RIVER (MUSIC), NELSON FERRERA (SOUND EDITING)
direção de fotografia / cinematography JORDAN KENNINGTON
montagem / editing CHRIS MUTTON
contato / contact zivkovic.sanja.87@gmail.com

Quando Cleo se aventura fora de sua zona de conforto para uma parte desconhecida da cidade em busca de um bom negócio na compra de um celular, ela descobre uma conexão inesperada com o jovem que está vendendo o telefone.

Para conseguir o que realmente quer, ela deve ir mais fundo no mundo dele. When Cleo ventures outside of her comfort zone to an unfamiliar part of town in search of a cell phone deal, she discovers an unexpected connection with the young man selling her the phone. In order to get what she really wants, she must be pulled deeper into his world.

• JUV 2 | 03/10, TERÇA | 10H | CHM • 05/10, QUINTA | 17H | CHM

AU LOIN, BALTIMORE DREAMING OF BALTIMORE SONHANDO COM BALTIMORE



• FRANÇA, 2016, 26'

direção / director LOLA QUIVORON
roteiro / script LOLA QUIVORON, PAULINE RAMBEAU DE BARALON
produção / production MARGAUX JUVÉNAL, NATACHA LE VÉO
som / sound LUCAS DOMÉJEAN
direção de fotografia / cinematography MAXENCE LEMONNIER
montagem / editing FÉLIX REHM
contato / contact lolaquivoron@gmail.com

Liberdade significa apenas uma coisa para Akro: andar com sua moto pela cidade, como um príncipe, com sua roda dianteira apontando para o céu. Mas naquela noite, o motor desiste dele. Freedom means only one thing for Akro: riding his motorcycle around town, like a prince, with its front wheel pointing up at the sky. But that night, the engine gives up on him.

JUV 2 | 03/10, TERÇA | 10H | CHM • 05/10, QUINTA | 17H | CHM •

EL EDÉN

EDEN

O ÉDEN



COLÔMBIA, 2016, 20' •

direção / director ANDRÉS RAMÍREZ PULIDO
roteiro / script ANDRÉS RAMÍREZ PULIDO
produção / production DIANA FERNANDA AGUDELO,
ANDRÉS MOSSOS, ANDRÉS RAMÍREZ PULIDO, JOHANA AGUDELO SUSANA
som / sound CARLOS E. GARCIA
direção de fotografia / cinematography JAIME BARRIOS
montagem / editing ETIENNE BOUSSAC
contato / contact fest@marvinwayne.com

Dois adolescentes ingressam em El Edén, um spa abandonado no meio da espessa vegetação. A violência que antes ali viveu é incorporada a eles.

Two teenagers break into El Edén, an abandoned spa in the middle of the thick vegetation.

The violence once lived there is embodied in them.

• JUV 3 | 30/09, SEGUNDA | 16H | SJD • 08/10, DOMINGO | 16H | CHM

CIPKA

PUSSY

PEPECA



• POLÔNIA, 2016, 8'

direção / director RENATA GAŚSIOROWSKA
roteiro / script RENATA GAŚSIOROWSKA
produção / production POLISH NATIONAL FILM SCHOOL IN ŁÓDŹ
som / sound EWA BOGUSZ
direção de fotografia / cinematography VOLODYMYR ANTONIV
montagem / editing RENATA GAŚSIOROWSKA
contato / contact katarzyna@kff.com.pl

Uma jovem passa a noite sozinha em casa. Ela decide ter uma agradável sessão de prazer sós, mas nem tudo corre como planejado.

A young girl spends the evening alone at home. She decides to have some sweet solo pleasure session, but not everything goes according to plan.

JUV 3 | 30/09, SEGUNDA | 16H | SJD • 08/10, DOMINGO | 16H | CHM •

BLIND SEX

SEXO CEGO



FRANÇA, 2017, 30' •

direção / director SARAH SANTAMARIA-MERTENS
roteiro / script SARAH SANTAMARIA-MERTENS
produção / production LUDOVIC HENRY, SEBASTIEN DE FONSECA
som / sound ANNE DUPOUY
direção de fotografia / cinematography MARINE ATLAN
montagem / editing LUCIE BRUX
contato / contact info@lamab-prod.fr

No final das férias de verão, Louise, uma garota cega de 20 anos, está presa com a mãe e a irmã. Perdida em uma floresta, ela chega a um acampamento nudista onde um encontro inesperado vai abalar seus hábitos.

At the end of the summer holidays Louise a 20 years old blind girl is stuck with her mother and sister. Lost in a forest she reaches a nudist campsite where an unexpected encounter will shake up her habits.

• JUV 3 | 30/09, SEGUNDA | 16H | SJD • 08/10, DOMINGO | 16H | CHM

OS TRABALHAD
CLAMAM



ORES DA
POR JUS

QUEM
FARA
JUSTIÇA!



MOSTRA INFANTIL

CHILDREN'S EXHIBITION

• **INF 1** | 42 min | 4 anos • **INF 2** | 49 min | 6 anos • **INF 3** | 56 min | 8 anos •

O FIM DA FILA THE END OF THE LINE



RIO DE JANEIRO, 2016, 3' •

direção / director WILLIAM CÔGO
roteiro / script MARCELO PIMENTEL
produção / production MARCELO PIMENTEL
som / sound TÁCITO TAWCI JR.
design de arte / art designer WILLIAM CÔGO
animação / animation MICHEL KLAFKE, LUIS PACOBAHYBA
contato / contact marcpim@ig.com.br

Baseado em um livro infantil premiado, o filme apresenta uma fila de animais brasileiros. À medida que o tempo passa, os personagens descobrem novos motivos para permanecerem em fila – incluindo a presença do Curupira. Afinal, o que tem no fim da fila? Inspirado na arte indígena brasileira.

Based on an awarded children's book, the story is about Brazilian animals standing in line. As time goes by, the animals discover new reasons to continue standing in line, including the presence of a folklore character. After all, what is at the end of the line? The graphics evoke Brazilian indigenous art.

• INF 1 | 02/10, SEGUNDA | 09H | CHM • 05/10, QUINTA | 09H | CHM • 07/10, SÁBADO | 10H | CHM

DER KLEINE VOGEL UND DIE RAUPE THE LITTLE BIRD AND THE CATERPILLAR O PASSARINHO E A LAGARTA



• SUÍÇA, 2017, 4'

direção / director LENA VON DÖHREN
roteiro / script LENA VON DÖHREN
produção / production SCHATTENKABINETT GMBH
som / sound CHRISTOF STEINMANN
montagem / editing FEE LIECHTI
contato / contact mail@lenalena.org

O passarinho tem muita paz e silêncio em sua árvore, pelo menos até aparecer um inesperado convidado. A lagarta impetuosa está empolgada em devorar as folhas verdes que o pequeno pássaro recolheu com tanta ternura. Durante a queda de braço que se segue, os dois deixam de notar que mais alguém está em seus calcanhares, e este personagem anseia por um lanche mais saboroso. The little bird has plenty of peace and quiet high up in its tree, at least until an unexpected guest shows up. The brash caterpillar's keen on devouring the green leaves that the little bird has cared for so tenderly. During the ensuing showdown, the two fail to notice that someone else is hard on their heels, and this character's craving a more savoury snack. INF 1 | 02/10, SEGUNDA | 09H | CHM • 05/10, QUINTA | 09H | CHM • 07/10, SÁBADO | 10H | CHM •

BIG BOOOM

GRANDE BOOOM



RÚSSIA, 2016, 4' •

direção / director **MARAT NARIMANOV**
 roteiro / script **MARAT NARIMANOV**
 produção / production **TOP-TOP FILMS, MARAT NARIMANOV**
 som / sound **IVAN DJURBENKO, MARAT NARIMANOV**
 direção de fotografia / cinematography **MARAT NARIMANOV**
 montagem / editing **MARAT NARIMANOV**
 contato / contact **tmutarakansk@gmail.com**

A história da humanidade e do nosso planeta em quatro minutos.
 Uma declaração ecologicamente amigável desenvolvida
 em uma só tacada em que há de tudo: humor, ação e tragédia.
The history of humanity and of our planet in four minutes.
**An eco-friendly statement developed in a single
 shot that has it all: humor, action and tragedy.**

• INF 1 | 02/10, SEGUNDA | 09H | CHM • 05/10, QUINTA | 09H | CHM • 07/10, SÁBADO | 10H | CHM

CHARLIE ET SES GRANDES DENTS

CHARLIE'S BUCK TEETH

CHARLIE E SEUS GRANDES DENTES



• FRANÇA, 2016, 6'

direção / director **ESTHER LALANNE, XING YAO, VALENTIN
 SABIN, CAMILLE VERNINAS, CHAO-HAO YANG**
 roteiro / script **ESTHER LALANNE, XING YAO,
 VALENTIN SABIN, CAMILLE VERNINAS**
 produção / production **SUPINFOCOM RUBIKA**
 som / sound **SONIA MOKHTARI**
 montagem / editing **VALENTIN SABIN**
 contato / contact **patrick2carvalho@gmail.com**

Charlie, um garotinho com grandes dentes ridículos, sempre se esconde
 atrás de seu lenço para evitar as provocações de seus colegas de
 classe. Mas um dia, seu lenço voa para dentro da floresta, o que o obriga
 a procurá-lo... e também o leva a começar uma viagem mágica!
**Charlie, a little boy with ridiculous big teeth, always hides behind
 his scarf to avoid the teasing from his classmates. But one day, his
 scarf flies away into the forest, forcing him to look for it... and also
 push him to start on a magical journey!**

INF 1 | 02/10, SEGUNDA | 09H | CHM • 05/10, QUINTA | 09H | CHM • 07/10, SÁBADO | 10H | CHM •

FANTASMO

GHOST



SÃO PAULO, 2016, 13' •

direção / director MATEUS LONER
roteiro / script MATEUS LONER
produção / production TÂNIA JACOMINI
som / sound RICARDO ZOLLNER
direção de fotografia / cinematography ANDERSON CAPUANO
montagem / editing CAUE NUNES
contato / contact ousiavazia@gmail.com

Às vezes, quando a gente é criança, acordamos e tem um fantasma no nosso quarto. Isso aconteceu com o pequeno Joaquim. O pai de Joaquim lida com o medo do filho de forma diferente da grande maioria, pois sabe que não adianta ignorar ou brigar com alguém só porque ainda não o conhecemos. Sometimes, when we are a kid, we wake up and there is a ghost in our bedroom. This happened to the little Joaquim. Joaquim's father deals with his son's fear differently from most parents, because he knows that there is no use in ignoring or fighting with someone just because he's a stranger.

• INF 1 | 02/10, SEGUNDA | 09H | CHM • 05/10, QUINTA | 09H | CHM • 07/10, SÁBADO | 10H | CHM

CAMINHO DOS GIGANTES

PATH OF THE GIANTS



SÃO PAULO, 2016, 12' •

direção / director ALOIS DI LEO
roteiro / script ALOIS DI LEO
produção / production ALOIS DI LEO
som / sound FERNANDO HENNA, DANIEL TURINI
direção de fotografia / cinematography ALOIS DI LEO
montagem / editing HELENA MAURA, ALOIS DI LEO
contato / contact aldileo@sinlogobr.com

Caminho dos Gigantes é uma busca poética pela razão e propósito da existência, que conta a história de Oquirá, uma menina indígena de seis anos que vai desafiar o seu destino e entender o ciclo da vida. O filme explora as forças da natureza e a nossa conexão com a terra e os seus elementos.

Path of the Giants is a poetic search for the reason and purpose of life, which tells the story of Oquirá, a 6-year-old indigenous girl who will challenge her destiny and understand the cycle of life. The film explores the forces of nature and our connection to the earth and its elements.

INF 1 | 02/10, SEGUNDA | 09H | CHM • 05/10, QUINTA | 09H | CHM • 07/10, SÁBADO | 10H | CHM •

DIÁRIO DE AREIA

SAND DIARY



MINAS GERAIS, 2017, 7' •

direção / director SARAH CARVALHO GUEDES, ISADORA MORALES CHAVES
roteiro / script ARTUR HENRIQUE COSTA PINTO, ISADORA MORALES CHAVES
produção / production CARLOS DANIEL COSTA
animação / animation ISADORA MORALES CHAVES
montagem / editing CARLOS DANIEL COSTA
contato / contact carlosdaniel93@live.com

Erin é uma menina de 15 anos que foi escolhida como a Guardiã dos Pesadelos. Sua missão é purificar os pesadelos que escapam para o mundo humano e proteger a humanidade de seus medos mais profundos, dia e noite, sem descanso!

Erin is a 15-year-old girl that has been chosen to be the Guardian of the Nightmares. Her mission is to purify the nightmares that escaped to the human world and thus protect the humanity from its deepest fears, day and night, without respite!

• INF 2 | 03/10, TERÇA | 09H | CHM • 06/10, QUINTA | 09H | CHM • 07/10, SÁBADO | 11H | CHM

ANALYSIS PARALYSIS

PARALISIA DE ANÁLISE



• SUÍÇA, 2016, 9'

direção / director ANETE MELECE
roteiro / script ANETE MELECE
produção / production SASKIA VON VIRÁG
som / sound PETER BRÄKER
montagem / editing FEE LIECHTI
animação / animation STEFAN HOLAUS, ANETE MELECE
música / music EPHREM LÜCHINGER
contato / contact anete.melece@gmail.com

A cabeça de Anton está cheia de pensamentos. A jardineira está fervendo de raiva: quem pisoteou seus canteiros de flores? No parque, Anton está à procura de alguém com quem jogar xadrez. Alguém que jogue melhor do que o seu cachorro. A jardineira está à procura de um misterioso vândalo em série que perdeu uma bota amarela. Mas e se ambos estão procurando a mesma coisa?

Anton's head is bursting with thoughts. The gardener is seething with anger: who has trampled her flower beds? In the park, Anton is looking for someone to play chess with. Someone who plays a better game than his dog. The gardener is looking for a mysterious serial vandal who has lost a yellow boot. But what if both of them are looking for the same thing?

INF 2 | 03/10, TERÇA | 09H | CHM • 06/10, QUINTA | 09H | CHM • 07/10, SÁBADO | 11H | CHM •

MÉDICO DE MONSTRO

DOCTOR OF MONSTER



SÃO PAULO, 2017, 11' •

direção / director GUSTAVO TEIXEIRA
roteiro / script GUSTAVO TEIXEIRA, RODRIGO ESTRAVINI
produção / production DANIEL MASCARENHAS
som / sound RAFAEL PREGO
direção de fotografia / cinematography ALICE ANDRADE DRUMMOND
montagem / editing GUSTAVO TEIXEIRA, DANIEL
MASCARENHAS, THIAGO RICARTE
contato / contact guartei@gmail.com

Dudu já escolheu sua futura profissão, agora terá que enfrentar seus medos para se tornar um médico de monstros.
Dudu has already chosen his future profession, now he will have to face his fears to become a doctor of monsters.

• INF 2 | 03/10, TERÇA | 09H | CHM • 06/10, QUINTA | 09H | CHM • 07/10, SÁBADO | 11H | CHM

A CÂMERA DE JOÃO

JOÃO'S CAMERA



GOIÁS, 2017, 22' •

direção / director TOTHY CARDOSO
roteiro / script TOTHY CARDOSO
produção / production DAFUQ FILMES
som / sound THIAGO CAMARGO
direção de fotografia / cinematography LARRY SULIVAN
montagem / editing MAURELIO TOSCANO
contato / contact f.ferreiraaa@gmail.com

João é um garoto de olhos entusiasmados que está descobrindo as emoções da fotografia através da relação com o avô, um fotógrafo saudosista que coleciona registros da cidade. Uma caixa de memórias foi aberta, passado e presente passam diante dos olhos de João. A fotografia atravessa gerações e perpetua a história. João também gosta de fotografar.

João is a bright-eyed kid who is discovering the emotions of photography through his relationship with his grandfather, a nostalgic photographer who collects records of the city. A box of memories was opened, past and present pass before João's eyes. The photography goes through generations and perpetuates the story. João also likes to take photos.
INF 2 | 03/10, TERÇA | 09H | CHM • 06/10, QUINTA | 09H | CHM • 07/10, SÁBADO | 11H | CHM •

L'HORIZON DE BENE

BENE'S HORIZON



FRANÇA, 2016, 13' •

direção / director JUMI YOON, ELOIC GIMENEZ
 roteiro / script PATRICIA VALEIX, JUMI YOON, ELOIC GIMENEZ
 produção / production FABRICE DUGAST
 som / sound LOIC BURKHARDT
 animação / animation P. MAI NGUYEN, ERIC
 MONTCHAUD, MARJOLAINE PAROT
 direção de fotografia / cinematography SARA SPONGA
 montagem / editing CATHERINE ALADENISE
 música / music KEYVAN CHEMIRANI
 contato / contact lhorizondebene@gmail.com, fabrik@3xplus.com

Na floresta tropical africana, Bene é uma criança que sobrevive sob o domínio dos caçadores sanguinários. Mas um dia, depois de encontrar um bebê gorila, torna-se sua vez de ser caçado.
 In the African rainforest, Bene is a child who survives under the rule of bloodthirsty hunters. But one day, after he meets a baby gorilla, it becomes his turn to be hunted.
 • INF 3 | 04/10, QUARTA | 09H | CHM • 06/10, SEXTA | 10H | CHM

ETHNOPHOBIA

ETNOFOBIA



• GRÉCIA/ALBÂNIA, 2016, 14'

direção / director JOAN ZHONGA
 roteiro / script PETROS KOSKINAS
 produção / production MAGIKON
 som / sound VANIAS APERGIS
 direção de fotografia / cinematography JOAN ZHONGA
 montagem / editing IRIDA ZHONGA
 contato / contact iridazhong@yahoo.com

A sobrevivência, choque e simbiose andam lado a lado; tudo acompanhado por rajadas de alegria e dor como resultado da necessidade interna do ser humano de encontrar e exagerar diferenças quando as semelhanças são obviamente maiores.
 Survival, clash and symbiosis go side by side; all accompanied by bursts of joy and pain as a result of man's internal need to find and exaggerate differences when similarities are obviously greater.
 INF 3 | 04/10, QUARTA | 09H | CHM • 06/10, SEXTA | 10H | CHM •

XAVIER



SÃO PAULO, 2016, 13' •

direção / director RICKY MASTRO
roteiro / script RICKY MASTRO, EDUARDO MATTOS
produção / production TAÍS NARDI, RENAN LIMA
som / sound TALES MANFRINATO
direção de fotografia / cinematography TAÍS NARDI
montagem / editing THIAGO RICARTE
contato / contact taisna@gmail.com

Nicolas percebe que seu filho de onze anos, Xavier, passa seu tempo não só tocando bateria, mas também prestando atenção em um certo tipo de meninos. Nicolas notices that his eleven-year-old son, Xavier, spends his time not only playing drums, but also paying attention to a certain type of boys.

• INF 3 | 04/10, QUARTA | 09H | CHM • 06/10, SEXTA | 10H | CHM

MENINOS E REIS KIDS AND KINGS



• CEARÁ, 2016, 16'

direção / director GABRIELA ROMEU
roteiro / script GABRIELLA MANCINI, GABRIELA ROMEU
produção / production MICHELLE ANTUNES, LUIZ BOFFA (PRODUÇÃO EXECUTIVA)
som / sound MARLENE PERET, PAULO BRANDÃO,
PAULO BRANDÃO/BRAND ESTÚDIO RJ
direção de fotografia / cinematography SAMUEL MACEDO
montagem / editing ALEXANDRE GOMES, PAULO BORGES, VANESSA FORT
contato / contact g.romeu@uol.com.br

No último ano de seu reinado, Maria enfrenta o drama de passar a coroa para a sua irmã mais nova em um dos reisados mais tradicionais do sertão do Ceará. In the last year of her reign, Maria faces the drama of passing the crown to her younger sister, in one of the most traditional *reisados* of Brazil's semi-arid hinterlands.

INF 3 | 04/10, QUARTA | 09H | CHM • 06/10, SEXTA | 10H | CHM •



FOTO: ME MATAN SI NO TRABAJO Y SI TRABAJO ME MATAN (1974, RAYMUNDO GLEYZER)



САМЪА МОСУ
ДЪР ЖАБАЈД

EVITA
DUS NUNDS
TU NEHAMI



MOSTRA ANIMAÇÃO

ANIMATION EXHIBITION

• ANI 1 | 43 min | 12 anos • ANI 2 | 44 min | 16 anos • ANI 3 | 46 min | 18 anos •

KOTU KIZ

WICKED GIRL

MENINA MALVADA



FRANÇA, 2017, 8' •

direção / director **AYCE KARTAL**
produção / production **DAMIEN MEGHERBI, JUSTIN PECHBERTY**
som / sound **SÉBASTIEN MARQUILLY**
contato / contact distribution@lesvalseurs.com

S., 8 anos, é uma pequena turca com uma imaginação transbordante. Ela está interessada na natureza e nos animais. Enquanto ela está no hospital, se lembra das férias felizes no vilarejo de seus avós, mas memórias escuras e aterradoras emergem e, pouco a pouco, começam a fazer sentido.

S., 8 years old, is a little Turkish girl with an overflowing imagination. She is keen on nature and animals. As she is in hospital, she is looking back on happy holidays in her grandparents' village, but dark and terrifying memories emerge and, little by little, begin to make sense.

• ANI 1 | 02/10, SEGUNDA | 18H30 | CHM • 04/10, QUARTA | 10H | CHM

OCEANO

OCEAN



• SÃO PAULO, 2017, 16'

direção / director **RENATO DUQUE**
roteiro / script **FELIPE SANTO, RENATO DUQUE**
produção / production **MARIANA VIEIRA**
som / sound **MARIANA VIEIRA**
direção de fotografia / cinematography **VANESSA SILVA**
montagem / editing **FELIPE SANTO**
contato / contact reduquec@gmail.com

Luna vê alguém se afogando no oceano e passa a se questionar: deveria usar seus poderes e tornar-se uma super-heroína?

Luna sees someone drowning at the ocean, and starts to question herself: should she use her powers and become a super hero?

ANI 1 | 02/10, SEGUNDA | 18H30 | CHM • 04/10, QUARTA | 10H | CHM •

ŚLADY ULOTNE

TRACES OF EPHEMERAL
TRAÇOS DO EFÊMERO



POLÔNIA, 2016, 8' •

direção / director AGNIESZKA WASZCZENIUK
roteiro / script AGNIESZKA WASZCZENIUK
produção / production UNIVERSITY OF ARTS IN POZNAŃ
som / sound WOJTEK ŻUKOWSKI
direção de fotografia / cinematography AGNIESZKA WASZCZENIUK
montagem / editing AGNIESZKA WASZCZENIUK
contato / contact katarzyna@kff.com.pl

O filme é a história do homem e sua relação com a natureza – a natureza de que somos parte; que tem a capacidade de se renovar, morrer e voltar à vida. Atmosfera irreal e vento constante que pode destruir, mas também dá esperança para o nascimento de algo novo, levanta a questão: nós assistimos o momento logo antes do despertar do personagem principal ou o momento do colapso no mais profundo sono sem retorno?

The film is the story of man and his relationship with nature – the nature of which we are part; which has the ability to renew itself, dying and returning to life. Unreal atmosphere and constantly blowing wind that can destroy, but it also gives hope for the birth of something new, raises the question: do we watch the moment just before awakening of the main character, or the moment of collapsing in the deepest sleep with no return?

• ANI 1 | 02/10, SEGUNDA | 18H30 | CHM • 04/10, QUARTA | 10H | CHM

QUANDO OS DIAS
ERAM ETERNOS
WHEN THE DAYS
WERE ETERNAL



• SÃO PAULO, 2016, 13'

direção / director MARCUS VINÍCIUS VASCONCELOS
roteiro / script MARCUS VINÍCIUS VASCONCELOS
produção / production NÁDIA MANGOLINI
som / sound RICARDO REIS
montagem / editing MARCIO MIRANDA PEREZ
contato / contact contato@estudioteremim.com.br

Filho retorna à sua casa de infância para cuidar da mãe em seus últimos dias de vida.

Son returns to his childhood home to take care of his mother in her last days of life.

ANI 1 | 02/10, SEGUNDA | 18H30 | CHM • 04/10, QUARTA | 10H | CHM •

CAMINHO DOS GIGANTES

PATH OF THE GIANTS



SÃO PAULO, 2016, 12' •

direção / director ALOIS DI LEO
roteiro / script ALOIS DI LEO
produção / production ALOIS DI LEO
som / sound FERNANDO HENNA, DANIEL TURINI
direção de fotografia / cinematography ALOIS DI LEO
montagem / editing HELENA MAURA, ALOIS DI LEO
contato / contact aldileo@sinlogobr.com

Caminho dos Gigantes é uma busca poética pela razão e propósito da existência, que conta a história de Oquirá, uma menina indígena de seis anos que vai desafiar o seu destino e entender o ciclo da vida. O filme explora as forças da natureza e a nossa conexão com a terra e os seus elementos.

Path of the Giants is a poetic search for the reason and purpose of life, which tells the story of Oquirá, a 6-year-old indigenous girl who will challenge her destiny and understand the cycle of life. The film explores the forces of nature and our connection to the earth and its elements.

• ANI 2 | 05/10, QUINTA | 18H10 | CHM

ETHNOPHOBIA

ETNOFOBIA



• GRÉCIA/ALBÂNIA, 2016, 14'

direção / director JOAN ZHONGA
roteiro / script PETROS KOSKINAS
produção / production MAGIKON
som / sound VANIAS APERGIS
direção de fotografia / cinematography JOAN ZHONGA
montagem / editing IRIDA ZHONGA
contato / contact iridazhonga@yahoo.com

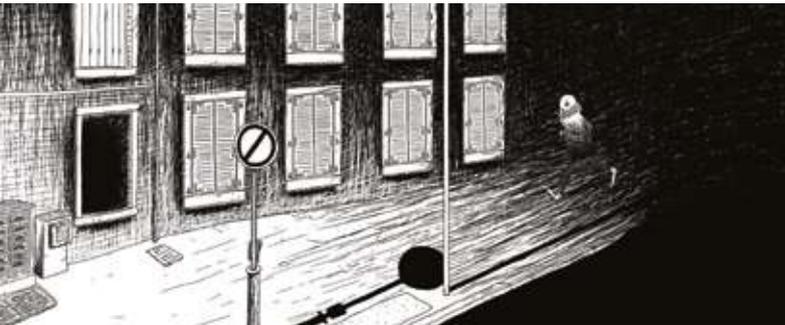
A sobrevivência, choque e simbiose andam lado a lado; tudo acompanhado por rajadas de alegria e dor como resultado da necessidade interna do ser humano de encontrar e exagerar diferenças quando as semelhanças são obviamente maiores. Survival, clash and symbiosis go side by side; all accompanied by bursts of joy and pain as a result of man's internal need to find and exaggerate differences when similarities are obviously greater.

ANI 2 | 05/10, QUINTA | 18H10 | CHM •

LE PROMENEUR

THE WALKER

O CAMINHANTE



FRANÇA, 2016, 6' •

direção / director THIBAUT CHOLLET
 roteiro / script THIBAUT CHOLLET
 produção / production CLÉMENCE MARCADIER,
 OLIVIER CHABALIER (GASP!)
 som / sound DAMIEN BOITEL AND XAVIER THIEULIN
 música / music PABLO OSSANDON VALDÈS
 montagem / editing THIBAUT CHOLLET
 contato / contact www.gaspsfilms.com

Uma noite em uma cidade quase deserta.
 Um homem vira presa de sua sombra.
*A night in an almost deserted city.
 A man falls prey to his shadow.*

• ANI 2 | 05/10, QUINTA | 18H10 | CHM

O MATKO!

OH MOTHER!

OH, MÃE!



• POLÔNIA, 2017, 12'

direção / director PAULINA ZIOLKOWSKA
 roteiro / script PAULINA ZIOLKOWSKA
 produção / production FUMI STUDIO (PIOTR
 FURMANKIEWICZ, MATEUSZ MICHALAK)
 som / sound PIOTR MEJRAN
 direção de fotografia / cinematography JOANNA DUDEK
 montagem / editing WOJCIECH JANAS
 contato / contact festiwale@fumistudio.com

Mãe e filho estão constantemente mudando de lugares e papéis: uma vez, a mãe é um adulto, às vezes o filho amadurece e cuida da mãe de repente infantilizada. O arranjo funciona bem, até que o menino decide escapar debaixo da saia da mãe super-protetora e começar uma vida independente.
Mother and son are changing places and roles constantly: once, the mother is an adult, sometimes son matures and takes care of suddenly childish mother. The arrangement works fine, until the boy decides to escape from under the skirt of the overprotective mother and start an independent life.

ANI 2 | 05/10, QUINTA | 18H10 | CHM •

SUNNÄMILCH

SUN MILK

LEITE DE SOL



SUIÇA, 2016, 7' •

direção / director SILVAN ZWEIFEL
roteiro / script AL B. NOONE
produção / production HSLU DESIGN&KUNST LUCERNE SWITZERLAND
som / sound THOMAS GASSMANN, ZAIDE KUTAY
música / music DAVID HOHL
contato / contact silvan.zweifel@bluewin.ch

Alguma vez você já se perguntou como o leite de sol é colhido?
Have you ever wondered how sunmilk is harvested?

• ANI 3 | 01/10, DOMINGO | 16H | SJD • 08/10, DOMINGO | 15H | CHM

O EX-MÁGICO

THE EX-MAGICIAN



• PERNAMBUCO, 2016, 11'

direção / director OLIMPIO COSTA, MAURICIO NUNES
roteiro / script OLIMPIO COSTA, MAURICIO NUNES
produção / production OLIMPIO COSTA
som / sound CLAUDIO N E JEFF MANDÚ
direção de fotografia / cinematography MAURICIO NUNES
montagem / editing MAURICIO NUNES
contato / contact mnunes00@gmail.com

Triste história de um mágico que não compreendeu a beleza de sua condição a tempo de transformar o mundo a sua volta. Baseado no conto *O ex-mágico da Taberna Minhota*, de Murilo Rubião.

Sad story of a magician who did not understand the beauty of his condition in time to transform the world around him. Based on the tale *The ex-magician from Taberna Minhota*, by Murilo Rubião.

ANI 3 | 01/10, DOMINGO | 16H | SJD • 08/10, DOMINGO | 15H | CHM •

NOČNA PTICA

NIGHTHAWK

NOCTÂMBULO



ESLOVÊNIA/CROÁCIA, 2016, 9' •

direção / director SPELA CADEZ
roteiro / script GREGOR ZORC, SPELA CADEZ
produção / production TINA SMREKAR, SPELA CADEZ, VANJA ANDRIJEVIC
som / sound JOHANNA WIENERT
montagem / editing IVA KRALJEVIC
contato / contact vanja@bonobostudio.hr

Um texugo fica imóvel em uma estrada local. Uma patrulha da polícia se aproxima do corpo no escuro. Eles logo percebem que o animal não está morto; o texugo está caído de bêbado! Quando a polícia tenta arrastar a criatura para fora da estrada, ela acorda e as coisas têm uma estranha virada.
A badger lies motionless on a local road. A police patrol approaches the body in the dark. They soon realize that the animal is not dead; the badger is dead drunk! When the police attempts to drag the creature off the road, he wakes up and things take a strange turn.

• ANI 3 | 01/10, DOMINGO | 16H | SJD • 08/10, DOMINGO | 15H | CHM

APRÈS LA MORT APRÈS LA VIE

AFTER DEATH AFTER LIFE

APÓS A MORTE APÓS A VIDA



• BÉLGICA, 2016, 15'

direção / director ADOLPHO AVRIL, OLIVIER DEPPEZ
roteiro / script ADOLPHO AVRIL, OLIVIER DEPPEZ
produção / production ATELIER GRAPHOUI
co-produção / coproduction "S" GRAND ATELIER
som / sound ANTOINE BOULANGÉ, SÉBASTIEN DEMEFFE
direção de fotografia / cinematography OLIVIER DEPPEZ, FABIEN DORES PAIS, PATRICK THEUNEN
montagem / editing SÉBASTIEN DEMEFFE
contato / contact kim@graphoui.org

Vagando por quartéis fantasmagóricos, o Doutor A e a Enfermeira O estão procurando um pelo outro. Eles lutam a noite com suas armas: xilogravura e cinematografia.
Roaming around ghostly barracks, Doctor A and Nurse O are looking for each other. They fight the night with their weapons: wood engraving and cinematography.

ANI 3 | 01/10, DOMINGO | 16H | SJD • 08/10, DOMINGO | 15H | CHM •

CALL OF CUTENESS

APELO DE FOFURA



ALEMANHA, 2017, 4' •

direção / director **BRENDA LIEN**
roteiro / script **BRENDA LIEN**
produção / production **BRENDA LIEN**
som / sound **OLIVER ROSSOL**
direção de fotografia / cinematography **BRENDA LIEN**
montagem / editing **BRENDA LIEN**
contato / contact mail@brendalien.de

Embora permaneçamos sãos e salvos, observando a maior compilação de fracassos felinos, tudo o que é mantido fora de vista volta à tona neste pesadelo consumista. Em um playground global, sem limites, o corpo do gato é devorado, explorado e controlado – sendo o medo da dor mais forte do que o seu anseio pela liberdade. Os objetos são fetichizados e os sujeitos são feitos de coisas que são quantificáveis e prontas para uso. Eles são os recursos naturais de um luxo que nunca conhecerão. Estamos aqui porque você estava lá – e o lixo é despejado no oceano. Whilst we remain safe and sound, watching the highest grossing cat fail compilation – all that is kept out of sight gets back to us in this consumerist nightmare. On a global playground, without bounds, the cat's body is devoured, exploited and controlled – its fear of pain being stronger than its longing for freedom. Objects are fetishized and subjects made into things that are quantifiable and ready for use. They are the natural resources of a luxury they will never know. We are here because you were there – and waste is dumped in the ocean.

• ANI 3 | 01/10, DOMINGO | 16H | SJD • 08/10, DOMINGO | 15H | CHM



FOTO: ME MATAN SI NO TRABAJA Y SI TRABAJA ME MATAN (1974, RAYMUNDO GLEYZER)





SESSÃO MALDITA

MIDNIGHT EXHIBITION

• MAL | 59 min | 16 anos •

BARBIE CONTRA ATACA! BARBIE STRIKES BACK!



RIO DE JANEIRO, 2016, 10' •

direção / director YAN WHATELY
roteiro / script YAN WHATELY
produção / production NOSSO CLAN
som / sound NOSSO CLAN
direção de fotografia / cinematography YAN WHATELY
montagem / editing DANDDARA
contato / contact nossoclan@gmail.com

Quando criança, Yara Ligiéro ousou expor os problemas de vida da Barbie aos olhos do público. Agora adolescente, ela tem que enfrentar a vingança maligna da boneca mais famosa do mundo. Impiedosa, Barbie ataca a jovem mulher em formação, armada até os dentes com padrões absurdos de beleza e feminilidade.

As a child, Yara Ligiéro dared to expose Barbie's life troubles to the public eye. As a teenager, she has to face the cruel vengeance of the world's most famous doll. Merciless, Barbie strikes this young woman-to-be with an artillery of nonsensical beauty models and wicked standards of femininity.

• MAL | 30/09, SÁBADO | 23H | CHM

MAR DE MONSTRO SEA OF MONSTER



• RIO DE JANEIRO, 2017, 19'

direção / director ISABELLA RAPOSO
roteiro / script ISABELLA RAPOSO COM COLABORAÇÃO DE THIAGO BRITO
produção / production ISABELLA RAPOSO, THIAGO BRITO
som / sound FABIO CARNEIRO LEÃO
direção de fotografia / cinematography WILLIAM CONDÉ
montagem / editing ACÁCIA LIMA
contato / contact thiago@diluvioproducoes.com

Um menino é projecionista no cinema de uma pequena cidade litorânea, e todos os dias busca na estação de trem o filme que será exibido. Um dia o trem não chega, seu pai desaparece e as coisas em sua volta começam a se transformar. A boy is a projectionist in the cinema of a small seaside town, and every day he searches the train station for the film that will be screened. One day the train does not arrive, his father disappears and the things around him begin to transform.

MAL | 30/09, SÁBADO | 23H | CHM •

DUMMIES



PERNAMBUCO, 2017, 11' •

direção / director BRUNO BARRENHA

roteiro / script BRUNO BARRENHA

edição de som / sound editing BRUNO BARRENHA

direção de fotografia / cinematography IMAGENS DE ARQUIVO (FOUND FOOTAGE)

montagem / editing BRUNO BARRENHA

contato / contact bbarrenha@gmail.com

Dummies são coisas designadas a servir como substituto para algo real; réplica, manequim. Eles são projetados a partir de valores físicos humanos e trabalham para grandes indústrias na reprodução de acidentes automobilísticos. Todos os dummies vivem em grande sofrimento.

Dummies are things designed to serve as a substitute for something real;

Replica, mannequin. They are designed from human physical values and

work for major industries in automobile accident reproduction.

All dummies live in great suffering.

• MAL | 30/09, SÁBADO | 23H | CHM

• MAL | 30/09, SÁBADO | 23H | CHM

JANAÍNA OVERDRIVE



• CEARÁ, 2016, 19'

direção / director MOZART FREIRE

roteiro / script MOZART FREIRE

produção / production NATASHA SILVA, TON MARTINS

som / sound ÂNGELO SOUSA, ALEX FEDOX

direção de fotografia / cinematography DANIEL PUSTOWKA

montagem / editing ABDIEL ANSELMO, JÔNIA TÉRCIA, JOÃO MARIA

contato / contact mozart_freire85@hotmail.com

Uma transciborgue busca sua sobrevivência longe do controle biotecnopolítico da corporação.

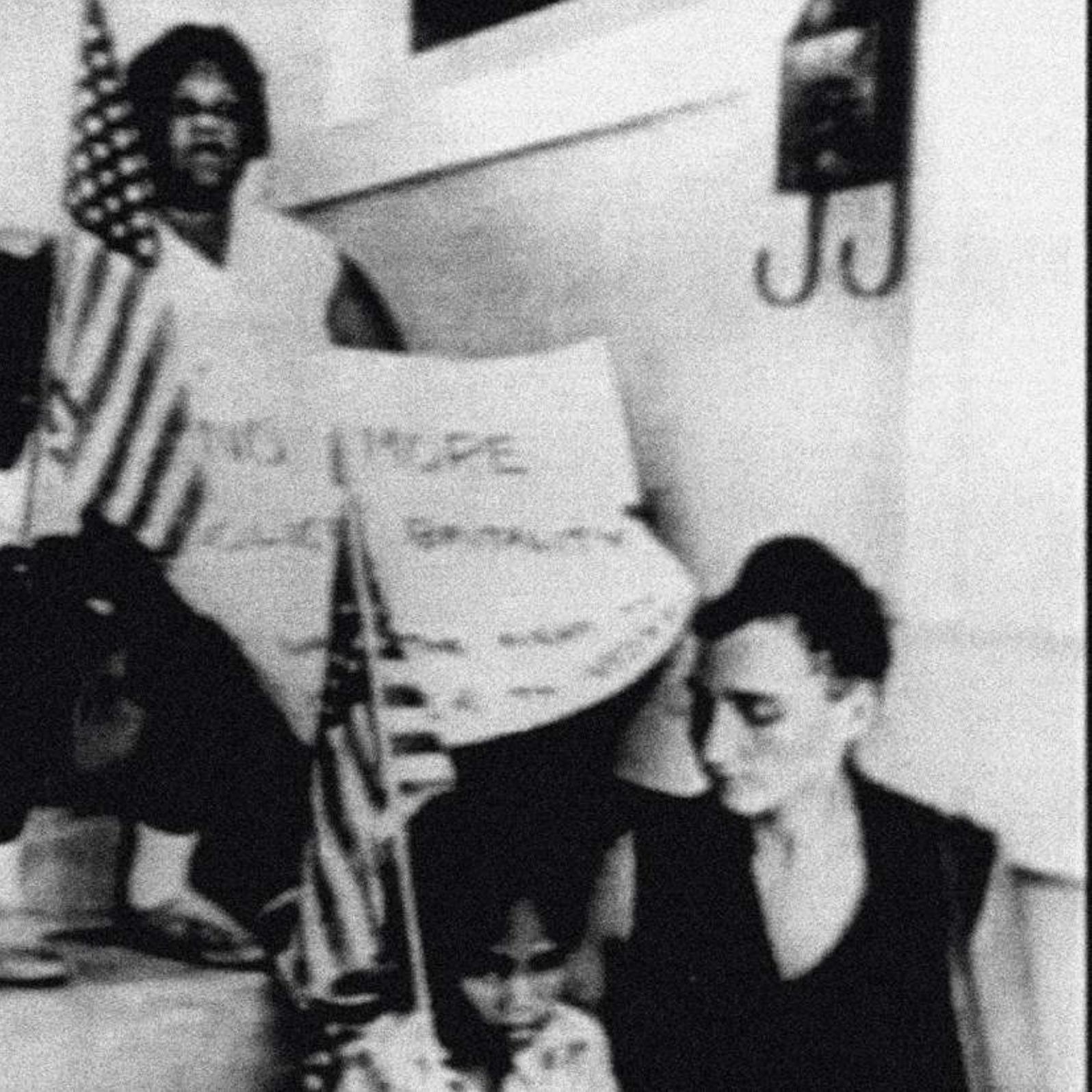
A transcyborg searches for survival away from

biotechnopolitical control of the corporation.

• MAL | 30/09, SÁBADO | 23H | CHM •



FOTO: NOWI (1965, SANTIAGO ÁLVAREZ)





MOSTRA DOCUMENTÁRIO: INVENÇÃO DE FORMAS / PENSAMENTO CRÍTICO (1964-1983)

**DOCUMENTARY:
INVENTION OF FORMS / CRITICAL
THINKING (1964-1983)**

• **DOC 1** | 74 min | 16 anos • **DOC 2** | 80 min | 12 anos • **DOC 3** | 96 min | 16 anos • **DOC 4** | 97 min | 12 anos •

Por / By
Naara Fontinele

“É preciso atrever-se a falar, agir, pensar, ser temerário, e não intimidar-se com os grandes nomes, nem as autoridades”, *leitmotiv* do curta *Contestação* (1969), de João Silvério Trevisan. Essa afirmação de Mao Tsé-Tung ressurgiu nos dias de hoje como um farol da energia que moveu a juventude revolucionária entre a segunda metade dos anos sessenta e o início da década seguinte. Concebido como um panfleto visual de “chamado à ação”, *Contestação* foi realizado clandestinamente no ano seguinte à decretação do Ato Institucional número 5, em ressonância com os filmes políticos de esquerda, internacionalistas e formalmente radicais, que surgiram como manifestações simbólicas diante das turbulentas transformações sociais nas quais estavam imersos.

Lacrimosa, de Aloysio Raulino, é um de seus contemporâneos. O filme foi, como conta Raulino, “uma primeira resposta organizada, como cineasta, como ser humano, como força viva talvez” à experiência de participação do Festival Viña del Mar de novembro de 1969, no qual ele descobriu filmes cubanos, chilenos e uruguaios, entre eles *79 Primaveras*, de Santiago Alvarez, e o argentino *La hora de los Hornos*, de Fernando Solanas e Octavio Getino. No gesto de criação de *Lacrimosa*, Raulino disse estar “com essa carga, invadido pela principal magia do cinema, que é de se apoderar – no sentido positivo da palavra – das consciências, das almas que o bebem, que o recebem”. Pouco tempo depois, entre 1971-1973, por “própria conta e risco”, Sergio Muniz realiza *Você também pode dar um presunto legal* como uma reação fílmica de profilaxia contra o que viria ser a repressão da ditadura.

Essas três formas de concepção do filme como um trabalho crítico foram, cada qual a seu modo, uma resposta cinematográfica à algumas preocupações fulcrais daquela época: o que pode, de fato, o cinema? Como figurar, no interior dos seus filmes, suas ambições pedagógicas e políticas? Como pensar, com o cinema, os problemas de seu tempo?

Essa mostra é uma tentativa de (re)conhecer parte dessa cinematografia livre, posicionada, por vezes precária, marcada pelo gesto de fazer do cinema o próprio lugar e meio de confronto, elaboração crítica e expressão de uma argumentação cinematográfica. Ao reunir algumas iniciativas fílmicas de jovens documentaristas brasileiros inquietos em expressar seus engajamentos e questionamentos diante das contradições de sua época, esse conjunto fílmico permite vislumbrar através dos filmes a maneira como um certo ideal de “cinema político” foi se transformando com o fio do tempo.

“One must dare to speak, to act, to think, to be daring, and not to be intimidated by great names, nor authorities”, *leitmotiv* of the short film *Contestation* (1969), by João Silvério Trevisan. This statement by Mao Tsé-Tung resurfaces today as a beacon of energy that moved the revolutionary youth between the second half of the sixties and the beginning of the next decade. Conceived as a visual pamphlet of “call to action”, *Contestation* was carried out clandestinely in the year following the enactment of Institutional Act number 5, in resonance with left-wing political films, internationalist and formally radical, that emerged as symbolic manifestations in the face of turbulent social transformations in which they were immersed.

Lachrymose, by Aloysio Raulino, is one of its contemporaries. The film was, as Raulino says, “a first organized response, as a filmmaker, as a human being, as a living force perhaps” to the experience of Viña del Mar Festival in November 1969, in which he discovered Cuban, Chilean and Uruguayan films, among them *79 Springs*, by Santiago Alvarez, and the Argentinean *The Hour of the Furnaces*, by Fernando Solanas and Octavio Getino. In the act of creation of *Lachrymose*, Raulino said he had “this burden, invaded by the main magic of cinema, which is to seize – in the positive sense of the word – the consciences, the souls who drink cinema, who receive it”. Shortly thereafter, between 1971–1973, “at his own risk”, Sergio Muniz makes *You too can become a cool stiff* as a prophylactic film reaction against what would become the repression of the dictatorship.

These three forms of conception of film as a critical work were, each in its own way, a cinematic response to some fundamental concerns of that time: what, in fact, can cinema do? How to depict, within the films, one’s pedagogical and political ambitions? How to think, with cinema, the problems of one’s time?

This exhibition is an attempt to acknowledge part of this cinematography which is free, committed, sometimes precarious, marked by the gesture of turning cinema the very place and means of confrontation, critical elaboration and expression of a cinematic argumentation. By gathering some filmmaking initiatives of young Brazilian documentary filmmakers eager to express their engagements and questioning towards the contradictions of their time, this film set allows us to glimpse through

Explorar esse cinema é também constatar, filme a filme, a maneira na qual esses jovens cineastas experimentaram novas modalidades expressivas, formas filmicas e construções simbólicas. Enquanto alguns filmes da programação constroem sentidos e travam suas batalhas pelo gesto de montagem (filme-ensaio, panfleto visual, *remploi*), há todo um conjunto de filmes nos quais a expressão de uma argumentação crítica se faz junto aos sujeitos, através de métodos de *mise en scène* documentária, a entrevista, o depoimento, a (re)encenação e a observação do cinema-direto.

A *mise-en-scène* documentária, explorando as virtudes da tomada do cinema-direto e a potência da situação filmada descoberta na urgência, abrigando tanto as coisas provocadas pela câmera (e feitas para ela) quanto os acontecimentos alheios a ela, está presente em *Migrantes*, de João Batista de Andrade (1973), e em *Tarumã* (1975), filme realizado coletivamente por Aloysio Raulino, Guilherme Lisboa, Mario Kuperman e Romeu Quinto. Já os filmes *A pedra da riqueza: ou a peleja do sertanejo para desencantar a pedra que foi parar na lua com a nave dos astronautas*, de Vladimir Carvalho (1976), e *Rocinha Brasil 77*, de Sérgio Péo (1977), trabalham a dissociação entre a imagem (mostrando o contexto no qual estão inseridos) e o som (difundindo a posição dos colaboradores do filme) como procedimento estético capaz de figurar o comentário crítico colocado pelos filmes.

Os filmes *Maioria absoluta*, *Lavra dor*, *Contestação*, *Você também pode dar um presunto legal*, *Migrantes*, *Veias abertas*, *Tarumã*, *Rocinha Brasil 77*, *A pedra da riqueza*, *Destruição cerebral*, *Os queixadas*, expressam decididamente o intuito de ir contra os discursos dominantes e de tornar visível e inteligível problemas contundentes abafados (ou distorcidos) pelo Estado, pela mídia e pelo senso comum. Enquanto que em *Lacrimosa*, *O tigre e a gazela*, *O Porto de Santos*, *Teremos infância*, *Cantos de trabalho e Chapeleiros* a dimensão do contra – contra a violenta coerção das tentativas de emancipação humana e contra as novas formas de dominação capitalista que se estabeleciam a passos largos na época – está cifrada entre os corpos filmados, os sons e o quadro filmico.

A elaboração de um trabalho crítico no cinema também se manifesta em filmes atravessados pelo gesto de indagar, lembrar, contar, tornar sensível determinadas experiências históricas, segundo o ponto de vista dos vencidos, dos excluídos, das vítimas de um conflito social. Num contexto de produção

filmes the way a certain ideal of “political cinema” was transformed with the thread of time.

Exploring this cinema is also to see, film by film, the way in which these young filmmakers experienced new expressive modalities, filmic forms and symbolic constructions. While some films of the exhibition construct senses and fight their struggles through the gesture of assembling (film-essay, visual pamphlet, *remploi*), there is a whole set of films in which the expression of a critical argumentation is built together with their subjects, through methods of documentary *mise-en-scène*, interview, testimony, staging (or reenactment) and direct cinema observation.

The documentary *mise-en-scène*, exploring the virtues of direct cinema and the power of filmed situations discovered in the urgency, harboring both the things brought about by the camera (and made for it) and the events unrelated to it, is present in *Migrants*, by João Batista de Andrade (1973), and *Tarumã* (1975), a film collectively made by Aloysio Raulino, Guilherme Lisboa, Mario Kuperman and Romeu Quinto. On the other hand, the films *The stone of wealth: or the fight of the sertanejo to disenchant the stone that ended in the moon with the ship of the astronauts*, by Vladimir Carvalho (1976), and *Rocinha Brazil 77*, by Sérgio Péo (1977), work the dissociation between image (showing the context in which they are situated) and sound (diffusing the position of the collaborators of the film) as an esthetic procedure capable of depicting the critical comment placed by the films.

The films *Absolute majority*, *Lavra dor*, *Contestation*, *You too can become a cool stiff*, *Migrants*, *Open veins*, *Tarumã*, *Rocinha Brazil 77*, *The stone of wealth*, *Cerebral destruction*, *The white-lipped peccary*, express decisively the intention to go against the dominant discourses and to make visible and intelligible scathing problems muffled (or distorted) by the State, the media and the common sense. While in *Lachrymose*, *The Tiger and the Gazelle*, *The Port of Santos*, *We will have childhood*, *Work songs* and *Hatters* the dimension of being against – against the violent coercion of human emancipation attempts and against the new forms of capitalist domination that settled out at great strides at the time – is coded between the filmed bodies, the sounds and the film frame.

cultural intensamente movido pelos eventos do presente e pelo imediatismo, poucos foram os cineastas que perceberam a perspectiva histórica como uma possibilidade de reflexão crítica sobre o tempo presente e que atentaram para a importância de atacar seu contexto, ou suas imagens, para confrontá-las no futuro.

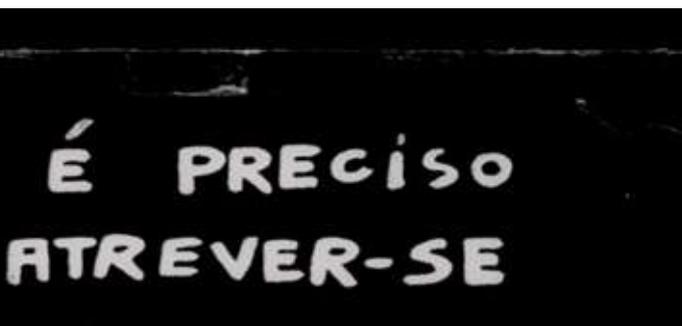
Como diz Andrea Tonacci, “o que vale num filme é sua capacidade cinematográfica de gerar reflexão no espectador, iluminar sua condição humana”. Essa programação se apresenta com o desejo de que os questionamentos e a energia de luta disparados pelos filmes vibrem no tempo presente, dentro e fora da tela.

The elaboration of a critical work in cinema is also manifested in films crossed by the gesture of inquiring, remembering, retelling, turning certain historical experiences into sensitive ones, according to the point of view of those vanquished, excluded, victims of a social conflict. In a context of cultural production intensely moved by the events of present time and by the immediacy, few were the filmmakers who perceived the historical perspective as a possibility of critical reflection on present time and that paid attention to the importance of attacking the present context, or its images, to confront them in the future.

As Andrea Tonacci says, “what counts in a film is its cinematographic ability to generate reflection in the viewer, to illuminate his human condition”. This exhibition is presented with the desire that the issues and the fighting energy triggered by the films vibrate in the present time, in and out of the screen.

CONTESTAÇÃO

CONTESTATION



SÃO PAULO, 1969, 14' •

direção / director JOÃO SILVÉRIO TREVISAN
roteiro / script JOÃO SILVÉRIO TREVISAN
produção / production JOÃO SILVÉRIO TREVISAN
som / sound JOÃO SILVÉRIO TREVISAN
direção de fotografia / cinematography IMAGENS DE AUTORIA
DESCONHECIDA, COPIADAS A PARTIR DE REPORTAGENS JORNALÍSTICAS
Montagem / editing JOÃO SILVÉRIO TREVISAN, JOVITA PEREIRA DIAS
contato / contact jstrevisan@uol.com.br

Realizado clandestinamente durante a ditadura militar brasileira, *Contestação* se insere no conceito de *cinema de guerrilha*. Em torno da revelação de uma frase supostamente de Mao Tsé-Tung, as imagens vão captando momentos de resistência e luta de populares, estudantes e negros, em várias partes do mundo, contra os poderes constituídos opressivos. Antes de tudo, seu propósito é de filme-incitação.

Clandestinely made during the Brazilian military dictatorship, *Contestation* finds its place in the concept of *guerrilla movie*. Over the revelation of a sentence supposedly from Mao Tsé-Tung, the images capture moments of resistance and fight of the poor, students and black people in various parts of the world, against the oppressive ruling powers. First and foremost, its purpose is of a film-incitement.

• DOC 1 | 03/10, TERÇA | 14H | CHM • 04/10, QUARTA | 18H | SJD

VEIAS ABERTAS

OPEN VEINS



• RIO DE JANEIRO, 1974, 10'

direção / director LUIZ ARNALDO CAMPOS
produção / production CURSO PRÁTICO DE CINEMA DA FEDERAÇÃO
DAS FACULDADES ISOLADAS DO ESTADO DA GUANABARA- FEFIEG
som / sound CARLOS MUNHOZ TRILHA SONORA/
SOUNDTRACK - MARCO CAMPOS, CARLOS MUNHOZ
direção de fotografia / cinematography ZEQUINHA MAURO
montagem / editing LUIZ ARNALDO CAMPOS
contato / contact luiz.arnaldo.campos@gmail.com

A Terra geme. O coração segue agalopado pelas estradas do Terceiro Mundo, esbarrando em vaticínios, maldições e devaneios. Diante do espectador um quebra-cabeças a ser montado com imagens, mortos e poesia. São quilos de horror, frases das trevas, aguda ironia, mas por cima do campo encharcado se tecem fios de esperança. Tudo que se interrompe na tela continua nas ruas. Earth moans. The heart continues galloped by the roads of the Third World, bumping into predictions, curses and reveries. Before the viewer a puzzle to be mounted with images, dead and poetry. There are kilos of horror, phrases of darkness, acute irony, but over the sodden field there are threads of hope being woven. Everything that is interrupted on screen keeps going in the streets.

DOC 1 | 03/10, TERÇA | 14H | CHM • 04/10, QUARTA | 18H | SJD •

VOCÊ TAMBÉM PODE DAR UM PRESUNTO LEGAL

**YOU TOO CAN BECOME
A COOL STIFF**



SÃO PAULO, 1971, 40' •

direção / director **SERGIO MUNIZ**
roteiro / script **FRANCISCO RAMALHO, SERGIO MUNIZ**
produção / production **SERGIO MUNIZ**
som / sound **FRANCISCO RAMALHO, SIDNEI PAIVA LOPES**
direção de fotografia / cinematography **FRANCISCO RAMALHO, SIDNEI PAIVA LOPES, SERGIO MUNIZ**
montagem / editing **SERGIO MUNIZ**
contato / contact **acoirups@gmail.com**

Reflexão sobre a atuação do Esquadrão da Morte, comandado pelo famigerado Delegado Fleury, chefe do DOPS em São Paulo, e que foi usado como ensaio geral para a violenta repressão política, no final dos anos 60, para torturar e assassinar presos políticos. Filmado clandestinamente, o documentário não foi exibido na época por representar risco de morte para seu elenco e equipe, e só foi tornado público a partir de 2007.

Reflection on the performance of the Death Squad, commanded by the infamous police chief Fleury, head of the DOPS in São Paulo, and that was used as a general rehearsal for violent political repression at the end of the sixties to torture and murder political prisoners. Clandestinely filmed, the documentary was not shown at the time for it represented a risk of death for its cast and crew, and was only made public from 2007 on.

• DOC 1 | 03/10, TERÇA | 14H | CHM • 04/10, QUARTA | 18H | SJD

LACRIMOSA

LACHRYMOSE



• SÃO PAULO, 1970, 12'

direção / director **ALOYSIO RAULINO, LUNA ALKALAY**
produção / production **ALOYSIO RAULINO, LUNA ALKALAY**
direção de fotografia / cinematography **ALOYSIO RAULINO**
montagem / editing **ALOYSIO RAULINO**
contato / contact **gustavo@movafilmes.com.br**

Os arredores da então recém-aberta Marginal Tietê, importante rodovia de São Paulo: favelas, fábricas, terrenos baldios. E, principalmente, os habitantes do seu entorno.

The surroundings of the newly opened Marginal Tietê, important highway of São Paulo: favelas, factories, vacant lands. And, mainly, the inhabitants of its surroundings.

DOC 1 | 03/10, TERÇA | 14H | CHM • 04/10, QUARTA | 18H | SJD •

MAIORIA ABSOLUTA

ABSOLUTE MAJORITY



RIO DE JANEIRO, 1964, 18' •

direção / director LEON HIRSZMAN
roteiro / script LEON HIRSZMAN

co-roteirista / coscript ARON ABEND, LUIZ CARLOS SALDANHA, ARNALDO JABOR
produção / production LEON HIRSZMAN, DAVID E. NEVES (COORD.)
som / sound ARNALDO JABOR

direção de fotografia / cinematography LUIZ CARLOS SALDANHA
montagem / editing NELSON PEREIRA DOS SANTOS
contato / contact mariahirs@gmail.com

Filmado em 1963 e montado no início de 1964, *Maioria absoluta* dá voz aos analfabetos, mostra as condições de vida dos camponeses que estavam impedidos de votar e denuncia a desigualdade social no país. Com o advento do golpe militar, o documentário ficou proibido até 1980, período em que foi exibido fora do Brasil. O projeto incluía também a realização de um segundo documentário jamais realizado, “Minoria absoluta”, que pretendia expor o caráter elitista da educação universitária brasileira.

Filmed in 1963 and edited in the beginning of 1964, *Absolute majority* gives voice to the illiterates, shows the living conditions of peasants who were prevented from voting and denounces the social inequality in the country. With the advent of the military coup, the documentary was banned until 1980, and until then it was shown only abroad. The project also included the production of a second documentary that was never made, “Absolute Minority”, which aimed to expose the elitist nature of

Brazilian college education.

• DOC 2 | 04/10, QUARTA | 14H | CHM • 05/10, QUINTA | 18H | SJD

LAVRA DOR



• SÃO PAULO, 1968, 11'

direção / director PAULO RUFINO
roteiro / script PAULO RUFINO, ANA CAROLINA
produção / production PAULO RUFINO, ANA CAROLINA
som / sound ODIL FONO BRASIL, SCATENA STUDIOS DE SOM
direção de fotografia / cinematography CARLOS ALBERTO EBERT
montagem / editing FRANKLIM PEREIRA
contato / contact contato@casadecinema.com

Lavra dor é um ensaio-poema.

Pensa: João ama Maria é literatura. Joá Maria é cinema.

E escreve por blocos significantes, cuja ordem não é necessária ao sentido ou à fruição que pretende oferecer.

Poema em fragmentos, o assunto de Lavra dor não é seu tema, mas a linguagem com que o recolhe.

Ou acolhe.

Lavra Dor is an essay-poem.

Think: John loves Mary is literature. JoloMary is cinema.

And it writes by significant blocks, whose order is not necessary for the meaning or the fruition it intends to offer.

Poem in fragments, the subject of Lavra Dor is not its theme, but the language with which it collects it.

Or welcomes it.

DOC 2 | 04/10, QUARTA | 14H | CHM • 05/10, QUINTA | 18H | SJD •

MIGRANTES

MIGRANTS



SÃO PAULO, 1972, 7' •

direção / director JOÃO BATISTA ANDRADE
 produção / production TV CULTURA
 direção de fotografia / cinematography ANTÔNIO MATEUS
 montagem / editing JOÃO BATISTA DE ANDRADE
 contato / contact raiz@raizprod.com.br

São Paulo, 20 de novembro de 1972. Moradores e comerciantes do Parque Dom Pedro reclamam da presença de “marginais” que se abrigam sob os viadutos. Entrevista com seu Sebastião, chefe de uma dessas famílias que, como milhares de outros migrantes, vêm a São Paulo fugindo da miséria no campo. Eles constituem a massa de trabalhadores nordestinos que construíram São Paulo, mas não conseguem trabalho. Um diálogo entre o seu Sebastião, que explica os motivos de sua migração, e um paulistano, que o aconselha a voltar para o campo.

São Paulo, November 20, 1972. Residents and merchants of the Dom Pedro Park complain about the presence of “delinquent people” that take shelter under the viaducts. Interview with Sebastião, head of one of these families who, like thousands of other migrants, come to São Paulo fleeing the misery in the countryside. They constitute the mass of northeastern workers who built São Paulo but cannot find work. A dialogue between Sebastião, who explains the reasons for his migration, and a São Paulo citizen, who advises him to return to the fields.

• DOC 2 | 04/10, QUARTA | 14H | CHM • 05/10, QUINTA | 18H | SJD

TARUMÃ



• SÃO PAULO, 1975, 13'

direção / director ALOYSIO RAULINO,
 GUILHERME LISBOA, MÁRIO KUPERMAN, ROMEU QUINTO
 contato / contact gustavo@movafilmes.com.br

Contundente depoimento sobre educação e condições de trabalho no campo, em que se revelam as raízes da exploração e da manutenção do contexto de penúria entre a população campesina.

Potent testimony about education and working conditions in the countryside, revealing the roots of exploitation and maintenance of the context of poverty among the peasant population.

DOC 2 | 04/10, QUARTA | 14H | CHM • 05/10, QUINTA | 18H | SJD •

CANTOS DE TRABALHO

WORK SONGS

Entre 1974 e 1976, beneficiando-se da pesquisa para *São Bernardo*, Leon Hirszman realizou três documentários produzidos pelo MEC sobre os cantos de trabalho entoados pelos trabalhadores rurais nordestinos. Na trilogia há o registro dos cantos dos trabalhadores de cana-de-açúcar, de Feira de Santana, dos plantadores de cacau, de Itabuna, e de mutirões de construção de casas populares, em Chã Preta. “É uma espécie de partido-alto do campo, uma roda de samba no trabalho”, afirma o cineasta que confessadamente caminhava na trilha aberta por Humberto Mauro, com sua série “Brasiliana”, e Mário de Andrade, com a “Missão de Pesquisas Folclóricas”, na documentação dessa prática cultural em vias de extinção.

Between 1974 and 1976, benefiting from the research he was doing for the film *São Bernardo*, Leon Hirszman made three documentaries produced by the MEC (Federal Ministry of Education) about work songs chanted by rural workers of the Northeast of Brazil. In the trilogy there is the record of the songs of sugar cane workers, in Feira de Santana, of cocoa planters, in Itabuna, and collective efforts to build popular houses, in Chã Preta. “It’s a kind of ‘partido-alto’ of the fields, a ‘roda de samba’ at work,” says the filmmaker who, in documenting this endangered cultural practice, confessedly walked in the trail opened by Humberto Mauro, with the latter series “Brasiliana”, and Mário de Andrade, with his “Mission of Folklore Research”.

CANTOS DE TRABALHO: CACAU

WORK SONGS: CACAO



• RIO DE JANEIRO, 1975, 10'

direção / director LEON HIRSZMAN

roteiro / script LEON HIRSZMAN

produção / production LEON HIRSZMAN PRODUÇÕES

som / sound FRANCISCO BALBINO

direção de fotografia / cinematography JOSÉ ANTÔNIO VENTURA

montagem / editing SÉRGIO SANZ

contato / contact mariahirs@gmail.com

DOC 2 | 04/10, QUARTA | 14H | CHM • 05/10, QUINTA | 18H | SJD •

CANTOS DE TRABALHO NO CAMPO: MUTIRÃO

WORK SONGS IN THE
FIELD: MUTIRÃO



RIO DE JANEIRO, 1976, 13' •

direção / director LEON HIRSZMAN
 produção / production LEON HIRSZMAN
 som / sound FRANCISCO BALBINO
 direção de fotografia / cinematography JOSÉ ANTÔNIO VENTURA
 montagem / editing RAUL SOARES
 contato / contact mariahirs@gmail.com
 • DOC 2 | 04/10, QUARTA | 14H | CHM • 05/10, QUINTA | 18H | SJD

CANTOS DO TRABALHO: CANA-DE-AÇÚCAR

WORK SONGS:
SUGAR CANE



• RIO DE JANEIRO, 1975, 7'

direção / director LEON HIRSZMAN
 roteiro / script Leon Hirszman
 produção / production Marcos Farias
 som / sound Francisco Balbino
 direção de fotografia / cinematography José Antônio Ventura
 montagem / editing Sérgio Sanz
 contato / contact mariahirs@gmail.com
 DOC 2 | 04/10, QUARTA | 14H | CHM • 05/10, QUINTA | 18H | SJD •

O TIGRE E A GAZELA

THE TIGER AND THE GAZELLE



SÃO PAULO, 1977, 14' •

direção / director ALOYSIO RAULINO
roteiro / script ALOYSIO RAULINO
produção / production ALOYSIO RAULINO, TÂNIA SAVIETTO, JORGE BOUQUET
som / sound CLODOMIRO BACELAR, ROMEU QUINTO
direção de fotografia / cinematography ALOYSIO RAULINO
montagem / editing ALOYSIO RAULINO
contato / contact gustavo@movafilmes.com.br

O filme justapõe a pobreza e a dignidade de personagens de nossas ruas e praças a textos de Frantz Fanon – importante escritor negro, militante político da Martinica que participou da libertação da Argélia, falecido aos 36 anos.

The film juxtaposes the poverty and dignity of characters of our streets and squares to texts of Frantz Fanon – important black writer, political militant of Martinique that participated in the liberation of Algeria, deceased at 36 years old.

• DOC 3 | 05/10, QUINTA | 14H | CHM • 06/10, SEXTA | 18H | SJD

A PEDRA DA RIQUEZA: OU A PELEJA DO SERTANEJO PARA DESENCANTAR A PEDRA QUE FOI PARAR NA LUA COM A NAVE DOS ASTRONAUTAS

THE STONE OF WEALTH: OR THE FIGHT OF THE SERTANEJO TO DISENCHANT THE STONE THAT ENDED IN THE MOON WITH THE SHIP OF THE ASTRONAUTS



• RIO DE JANEIRO, 1976, 16'

direção / director VLADIMIR CARVALHO
roteiro / script VLADIMIR CARVALHO
produção / production VLADIMIR CARVALHO
som / sound WALTER GOULART
direção de fotografia / cinematography MANUEL CLEMENTE
montagem / editing JOÃO RAMIRO MELLO
contato / contact luciliagarcez@gmail.com

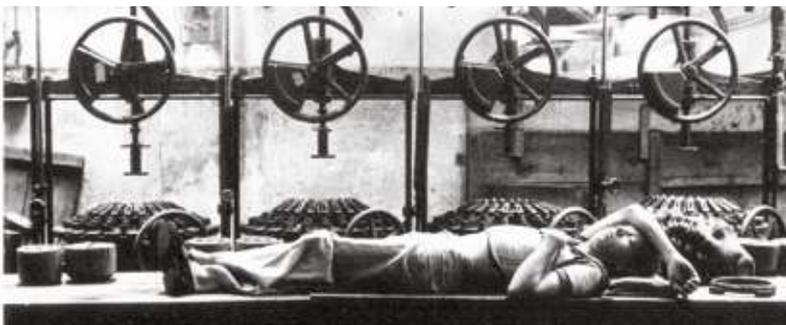
“[...] os garimpeiros que extraem e tratam a xilita nas minas do Nordeste brasileiro, consideradas das mais importantes do mundo. As rudimentares condições de vida desses trabalhadores que passam a estação das chuvas dedicados à agricultura e o resto do tempo no garimpo, longe da família, num sistema de trabalho quase primitivo, sem carteira de trabalho, assistência médica ou social, enfrentando riscos de desabamentos e poluição residual das minas, desconhecendo o valor e o destino da matéria-prima que extraem, indispensável à indústria atômica e astronáutica”. (Filme e Cultura, n. 29).

“(...) the prospectors who extract and treat xilita in the mines of the Brazilian Northeast, considered one of the most important in the world. The rudimentary living conditions of these workers who spend the rainy season devoted to agriculture and the rest of the time in the prospecting, away from the family, in an almost primitive work system, without a work card, medical or social assistance, facing the risks of landslides and residual pollution of the mines, unaware of the value and destination of the raw material that they extract, indispensable for the atomic industry and astronautics”. (Filme e Cultura, n. 29).

DOC 3 | 05/10, QUINTA | 14H | CHM • 06/10, SEXTA | 18H | SJD •

CHAPELEIROS

HATTERS



SÃO PAULO, 1983, 24' •

direção / director ADRIAN COOPER
roteiro / script ADRIAN COOPER
produção / production CLAUDIO KAHNS, INÉS CASTILHO
som / sound JORGE HUE, CLAUDIO KAHNS
direção de fotografia / cinematography ADRIAN COOPER
montagem / editing WALTER ROGÉRIO, ADRIAN COOPER
contato / contact ab.adrian@gmail.com

Filmado em uma fábrica de chapéus do início do século 20, o filme evoca uma produção industrial opressiva, onde os detalhes cotidianos do trabalho se tornam expressões de resistência humana.

Filmed in a hat factory of the early 20th century, the film evokes an oppressive industrial production where everyday details of work become expressions of human resistance.

• DOC 3 | 05/10, QUINTA | 14H | CHM • 06/10, SEXTA | 18H | SJD

DESTRUIÇÃO CEREBRAL, ESMAGAMENTO CRÂNIANO, PRECIPITAÇÃO, FRATURAS GENERALIZADAS

CEREBRAL DESTRUCTION, CRANIAL CRUSH, PRECIPITATION, GENERALIZED FRACTURES



• RIO DE JANEIRO, 1977, 40'

direção / director CARLOS FERNANDO BORGES, JOATAN VILELA BERBEL,
JOSÉ CARLOS AVELLAR, NICK ZARVOS, PAULO CHAVES FERNANDES
produção / production CINEMATECA DO MAM
contato / contact joatan7x@gmail.com

Bom pai de família, conceituado operário da Metaleve e militante sindical, rompe com tudo e faz uma viagem pelo Brasil, que o leva inicialmente a Brasília, imagem do poder; e depois a Belém, onde se suicida espetacularmente. Uma viagem em busca de um absoluto indefinido, em total oposição ao sistema.

A good father, well-known Metaleve Industry worker and unionist, breaks off with everything and makes a trip through Brazil, which leads him initially to Brasília, the image of power; and then to Belém, where he commits suicide in a spectacular way. A journey in search of an absolute indefinite, in total opposition to the system.

DOC 3 | 05/10, QUINTA | 14H | CHM • 06/10, SEXTA | 18H | SJD •

INDÚSTRIA

INDUSTRY

foto: Acervo Cinemateca Brasileira



RIO DE JANEIRO, 1969, 15' •

direção / director ANA CAROLINA
roteiro / script ANA CAROLINA
produção / production ANA CAROLINA
ator / actor CLÁUDIO CORRÊA E CASTRO
direção de fotografia / cinematography BECK OVERBECK
montagem / editing FRANKLIN PEREIRA
contato / contact cinema@centroin.com.br

Análise tropicalista do desenvolvimento industrial no Brasil entre os governos Juscelino Kubitschek e Costa e Silva.
Tropicalist analysis of industrial development in Brazil between Juscelino Kubitschek and Costa e Silva presidential terms.

• DOC 4 | 06/10, SEXTA | 14H | CHM • 07/10, SÁBADO | 18H | SJD

OS QUEIXADAS

THE WHITE-LIPPED PECCARY



• SÃO PAULO, 1978, 30'

direção / director ROGÉRIO CORRÊA
roteiro / script ROGÉRIO CORRÊA
produção / production LILI BANDEIRA
som / sound UBIRAJARA CASTRO
direção de fotografia / cinematography PEDRO FARKAS
montagem / editing EDUARDO LEONE
contato / contact rogercor54@gmail.com

“Queixada é um animal de pequeno porte que, ao sentir-se ameaçado, junta-se em bando, bate o queixo e enfrenta o caçador. Por este nome foram designados os operários de uma fábrica de cimento do bairro de Perus (São Paulo), que realizaram várias greves durante a década de 50 e 60, sendo que a mais importante delas ocorreu em 1962, com a duração de três meses, originando um processo trabalhista que só chegou ao fim sete anos depois”. (SENEM/EMPLASA)
“White-lipped peccary (or ‘queixadas’) is a small animal that when feeling threatened, joins in a pack, grabs its chin and confronts the hunter. By this name were assigned the workers of a cement factory in the neighborhood of Perus (São Paulo), that carried out several strikes during the fifties and sixties. The most important of them occurred in 1962, lasting three months and leading to a labor lawsuit that came to an end only seven years later”. (SENEM/EMPLASA)

DOC 4 | 06/10, SEXTA | 14H | CHM • 07/10, SÁBADO | 18H | SJD •

O PORTO DE SANTOS

THE PORT OF SANTOS



SÃO PAULO, 1978, 19' •

direção / director ALOYSIO RAULINO

roteiro / script ALOYSIO RAULINO

produção / production TANIA SAVIETTO

som / sound ROBERTO GERVITZ, HUGO GAMA, MARIO MASETTI, MIGUEL SAGATIO

direção de fotografia / cinematography ALOYSIO RAULINO

montagem / editing JOSÉ MOTTA

contato / contact gustavo@movafilmes.com.br

Paisagens e população do Porto de Santos, o maior da América Latina, misturam-se na visão poética do trabalho nas docas e da boemia nas noites no cais.

Landscapes and population of the Port of Santos, the largest in Latin America, are mixed in the poetic vision of the work on the docks and of the bohemia at nights on the quay.

• DOC 4 | 06/10, SEXTA | 14H | CHM • 07/10, SÁBADO | 18H | SJD

ROCINHA BRASIL 77

ROCINHA BRAZIL 77



• RIO DE JANEIRO, 1977, 19'

direção / director SÉRGIO PÉO

produção / production SÉRGIO PÉO

som / sound TECNISOM

direção de fotografia / cinematography RICARDO JOCHEM

montagem / editing REGINA MACHADO (ABD)

contato / contact sergiopeo1947@gmail.com

Um registro histórico, realizado em 1977, sobre os hábitos e a qualidade de vida da maior favela da América Latina. Enquanto a câmera passeia, ouvem-se reflexões de moradores sobre questões do dia a dia da comunidade...

A historical record, made in 1977, about the habits and quality of life of the largest favela in Latin America. As the camera walks by, we can hear reflections of residents about the day-to-day issues of the community...

DOC 4 | 06/10, SEXTA | 14H | CHM • 07/10, SÁBADO | 18H | SJD

TEREMOS INFÂNCIA

WE WILL HAVE CHILDHOOD



SÃO PAULO, 1974, 13' •

direção / director ALOYSIO RAULINO
roteiro / script ALOYSIO RAULINO
produção / production LUNA ALKALAY, MÁRIO MASETTI
som / sound MÁRIO MASETTI
direção de fotografia / cinematography ALOYSIO RAULINO
montagem / editing ROMAN B. STULBACH
contato / contact gustavo@movafilmes.com.br

Arnulfo Silva, ex-menor abandonado, relata as mazelas de sua infância, período em que foi vítima de todo tipo de sofrimento e humilhação, e clama por maior atenção às crianças de rua.
Arnulfo Silva, former homeless child, reports the ills of his childhood, during which time he suffered all sorts of suffering and humiliation, and he cries out for more attention to the street children.

• DOC 4 | 06/10, SEXTA | 14H | CHM • 07/10, SÁBADO | 18H | SJD



ENC. ME MATAN SI NO TRABAJA O SI TRABAJA O ME MATAN (1974, RAYMUNDO GLEYZER)





MOSTRA RADICALES LIBRES

FREE RADICALS

• **RAD 1** | 90 min | 18 anos • **RAD 2** | 82 min | 16 anos • **RAD 3** | 70 min | 12 anos •

Por / By
Jorge Yglesias

Os imensos “curtas” que integram esta mostra são fragmentos que podem ser dispostos de diversas maneiras: montagem de filmes ou de suas imagens. Capítulos de nossa(s) *História(s) latino americana(s) do cinema*. Algumas palavras chave: ditadura, revolução, fome, prisão, tortura, guerra, morte, repressão, megalomania, pobreza, bastão elétrico, censura, guerrilha, protesto, militares, ditadura, terrorismo, pobreza (extrema), desaparecidos, analfabetismo, cadáveres, massas, silêncio, totalitarismo, grito, denúncia, olhos vendados, olhos abertos, olhos fechados, desaparecidos, ditadura (extrema), corpos submetidos, mutilados, martirizados, desaparecidos, utopias enganosas, ditaduras, desaparecidos, desaparecidos, desaparecidos...

Esta sucessão de inocências perdidas desemboca em um panorama estritamente contemporâneo, o último elo de uma cadeia que cresce inexoravelmente em direção a um futuro elusivo, em busca de um horizonte quimérico. Então apenas olhávamos, agora podemos ver. O que não foi pensado, estamos pensando. Estas mensagens do passado, nos impõem uma dor penosa de história. Já podemos ver e julgar e sentir – reparar, absolver, esperar? – e (nunca) perdoar, (talvez) perdoar-nos. Compartilhemos esse passado para nos reencontrarmos no porvir.

Paráfraseio Godard: “Existimos hoje em uma estreita solidariedade com o passado. Nos negamos a esquecer porque não queremos decair”. O idioma de nosso encontro são as formas (elaboradas ou filhas da urgência). Uns viam na beleza um meio, não um objetivo, e utilizar a linguagem da publicidade para denunciar lhes parecia um desatino vergonhoso. Um olhar amoroso ou apático não descrevia somente um tema, mas o seu autor. “A verdade por meio da beleza”.

União de vanguarda política e artística. Radicalismo. Em uma das margens dessa vanguarda, os corpos feridos, truncados, desmembrados de *Basta*. O corpo como espaço desarmado, destinado a uma autópsia real ou simbólica. Ou o âmbito transitório dos pedestres ativos, indefinido, tendendo à estreiteza, ao fechamento, à mobilidade escassa. Consciência da geografia humana que se torna assunção de uma fragilidade condicionada pelas marchas e contramarchas de uma política propensa ao genocídio, ponte à loucura. Corpos-para-a-morte.

Ou, com uma radicalidade melhor articulada, *Coffea Arabiga*: o que devia ser um documentário didático rotineiro – seu assunto: o cultivo do café –, é uma *rea-firmação* prazerosa da teoria do cinema de autor, uma das mais significativas

These immense “short” films are fragments that can be arranged in different ways (the movies or their images). Chapters of our *Latin American History(ies) of Cinema*. Some keywords: dictatorship, revolution, hunger, prison, torture, war, death, repression, megalomania, poverty, electric shocks, censorship, guerrilla, protest, military, dictatorship, terrorism, poverty (extreme), missing people, illiteracy, corpses, masses, silence, totalitarianism, scream, denunciation, blindfolded eyes, open eyes, closed eyes, missing people, dictatorship (extreme), subjected bodies, mutilated, martyred, missing people, deceitful utopias, dictatorships, missing people, missing people, missing people...

This succession of losses of innocence leads to a strictly contemporary panorama, the last link of a chain that grows inexorably toward an elusive future, behind a chimerical horizon. Then we were just looking, now we can see. What was not thought, we are now thinking. These messages from the past impose on us an intense pain of history. Now we can see and judge and feel – repair, absolve, wait? – and (never) forgive. (perhaps) forgive us. Let’s share this past to meet again in the future.

I paraphrase Godard: “Today we exist in a narrow solidarity with the past. We refuse to forget because we do not want to decay”. The language of our encounter are the forms (elaborated or daughters of urgency). Some saw in beauty a tool, not a goal, and the use of advertising language to denounce seemed a shameful mistake to them. A loving or apathetic look did not describe only a theme, but its author. “To the Truth through Beauty”.

Union of political and artistic avant-garde. Radicalism. On one of the margins of this vanguard, the wounded, truncated, dismembered bodies of *Basta*. The body as an unarmed space, waiting for a real or symbolic autopsy. Or the transient territory of active pedestrians, undefined, tending to narrowness, closure, scarce mobility. Consciousness of the human geography that becomes the certitude of a fragility conditioned by the marches and countermarches of a policy prone to genocide, a bridge to madness. Bodies – to – death.

Or, with a better articulated radicalism, *Coffea Arabiga*: what should be a conventional didactic documentary –its subject: coffee cultivation– is a joyful *reaffirmation* of the Auteur Theory, one of the most significant Latin American audiovisual achievements, a masterpiece that remains

realizações audiovisuais latino-americanas, uma obra-prima que permanece vanguardista ao mesmo tempo que um clássico, onde convergem o cinema russo dos anos 20, o Buñuel de *Um cão andaluz a Terra sem pão*, o Cinema Novo e uma certa linhagem expressionista que culmina em Herzog. Dispostas com um espírito carnavalesco, as imagens e a trilha sonora do filme têm, em várias ocasiões, uma selvagem carga onírica e grotesca, e são de uma agressividade paranoica: letras que se agigantam à medida que avançam para o espectador ou que cintilam como estrelas sarcásticas, primeiros planos geradores de um brutal desassossego, ironia e chacota de um desembaraço alucinante, tiros repetidos de maneira perturbadora, vozes e música amassadas até o delírio e a confusão linguística: tudo aponta para uma perda de candura e para a abolição de mitos complacentes: à *Cigana tropical*, quadro emblemático da pintura cubana, se opõe uma “Cigana com bobs”, um mundo *kitsch* cujo Deus é um narrador de radionovelas.

Radicals livres – de um período que abarca as décadas de 1960 (início do chamado Novo Cinema Latino-americano), de 1970 e a primeira metade da década de 1980. Mas esse “Novo Cinema” não começa nos anos 60, mas nos anos 50, com *Rio quarenta graus* (Nelson Pereira Dos Santos) e os filmes cubanos *El Mégano* (Julio García Espinosa) e *De espaldas* (Mario Barral); ou muito antes, nos anos finais do cinema mudo, com *Limite* (Mário Peixoto), assim como o século XIX começou com a *Queda da Bastilha* e terminou com o estouro da Primeira Guerra Mundial ou da Revolução de Outubro.

Abertura: *La Ciudad en la Playa*. Crepúsculo de uma era, prelúdio para outra. Os créditos do princípio, com seu design lúdico, típico do imaginário infantil, revelam uma *belle époque* a ponto de dissolver-se. Percepção de formas em pessoas, objetos e lugares para compor uma realidade ficcionalizada, familiar, de folga e calma, às vezes brincando, ligeiramente hulotiana, de um costumbrismo usual, como o preâmbulo de um melodrama urbano muito decente, anunciado pela continuidade amanhecer-céu-ondas-praia-ar-pássaros-primos “transeuntes”- animação aumentando - praia formigante, vulnerada pelo inquietante voo de um helicóptero (ponto de vista dominante), centro de atenção coletiva, que em um momento parece deixar cair uma chuva de paraquedistas, um engano visual que mostra os banhistas na areia. No final, a câmera, elevada, gira para a direita e revela uma geografia de altos edifícios, onde hoje acreditamos descobrir algo sinistro. Paisagem da cidade onde haverá de imperar um terrível vocabulário: ditadura, revolução, fome, prisão, tortura, guerra, morte, repressão, pobreza, bastão elétrico, censura, guerrilha,

avant-garde and, at the same time, a classic, where converge the Russian cinema of the 1920s, Buñuel from *Un Chien Andalou* to *Tierra sin Pan*, Cinema Novo and an expressionist lineage culminating in Herzog. Arranged in a carnival-like spirit, the images and soundtrack of the movie sometimes have a wild dreamy and grotesque charge, and they are of a paranoiac aggressiveness: letters that become gigantic as they advance to the viewer or that twinkle like sarcastic stars, first plans generating brutal unrest, irony and mockery of an amazing embarrassment, shots repeated in a disturbing way, voices and music kneaded to delirium and linguistic confusion. Everything points to a loss of naiveté and to the abolition of complacent myths: *The Tropical Gypsy*, emblematic Cuban painting, is opposed by a “Gypsy with curlers”, a kitsch world whose God is a narrator of soap operas.

Free radicals of a period that spans from the 1960s (beginning of the so-called New Latin American Cinema), the 1970s and the first half of the 1980s. But this “New Cinema” does not begin in the 1960s, but in the 1950s, with *Rio Quarenta Graus* (Nelson Pereira dos Santos) and the Cuban films *El Mégano* (Julio García Espinosa) and *De espaldas* (Mario Barral); or much earlier, at the end of silent era, with *Limite* (Mário Peixoto), just as the XIX century began with the Storming of the Bastille and ended with the outbreak of First World War or the October Revolution.

Overture: *La Ciudad en la Playa*. Twilight from an era, prelude to another. The opening credits, with its ludic design, typical of children’s imaginary, reveal a *belle époque* on the verge of vanishing. Perception of forms in people, objects and places to compose a fictionalized, familiar, leisured and calm reality, a sometimes joking vision, slightly Hulotian, of an usual comedy of manners, like the prologue of a very decent urban melodrama, announced by the continuity dawn-sky-waves-beach-air-birds-first passers-by-increasing activity-swarmed beach, broken by the uncanny flight of a helicopter (dominant point of view), center of the collective attention, which at one moment seems to drop a rain of parachutists, a visual trick that shows the bathers spread in the sand. At the end, the camera, raised, turns to the right and reveals a geography of high buildings, where nowadays we believe to see something ominous. Urban landscape where a terrifying vocabulary will reign: dictatorship, revolution, hunger, prison, torture, war, death, repression, poverty, electric shocks, censorship, guerrilla, protest, megalomania, military, dictatorship,

protesto, megalomania, militares, ditadura, terrorismo, pobreza (extrema), desaparecidos, analfabetismo, cadáveres, massas, silêncio, totalitarismo, grito, denúncia, olhos vendados, olhos abertos, olhos fechados, desaparecidos, ditadura (extrema), corpos submetidos, mutilados, martirizados, desaparecidos, utopias enganosas, ditaduras, desaparecidos, desaparecidos, desaparecidos...

Coda: as imagens cada vez mais degradadas de *Missing Miss* (1993). Falsa reiteração, círculo que aparenta um perpétuo reinício. Mais uma vez os mercadores de gelo sobem o Chimborazo, um boxeador bate em nossa cara, um grupo de crianças campesinas assistem um filme *pela primeira vez*, uma mulher se corta um seio, luta-se com uma câmara não para morrer, mas para viver..., representações agora multiplicadas, para uma deterioração inelutável, entre memória e esquecimento, que reclamam o nosso olhar e nosso pensamento, para que o ontem seja diferente se sabemos recordar, porque não queremos decair.

terrorism, poverty (extreme), missing people, illiteracy, corpses, masses, silence, totalitarianism, scream, denunciation, blindfolded eyes, open eyes, closed eyes, missing people, dictatorship (extreme), subjected bodies, mutilated, martyred, missing people, deceitful utopias, dictatorships, missing people, missing people, missing people...

Coda: the increasingly degraded images of *Missing Miss* (1993). False reiteration, a circle that simulates a perpetual restart. Once again the ice merchants climb Chimborazo, a boxer hits our faces, a group of rural children watch a movie *for the first time*, a woman cuts one of her breasts, some people fight with a camera not to die, but to live..., representations now multiplied, going to an unavoidable deterioration, between memory and forgetfulness, which appeal for our look and our thought, so that yesterday will be different if we know how to remember, because we do not want to decay.

LA CIUDAD EN LA PLAYA

A CIDADE NA PRAIA

THE CITY ON THE BEACH



URUGUAI, 1961, 12' •

direção / director FERRUCCIO MUSITELLI
contato / contact rodolfo@musitelli.com

Documentário realizado para a Comissão Nacional de Turismo. Mais do que difundir os benefícios e as belezas da praia de Pocitos, em Montevidéu, o curta propõe uma construção sociológica "in situ", através de seus personagens, reais e fictícios. O olho atento de Musitelli, observador agudo e paciente, não economiza em humor nem em poesia. (Colección de Cine UDC)

Documentary made for the National Tourism Commission. More than spreading the benefits and beauties of Pocitos beach in Montevideo, the short film proposes a sociological construction in situ, through its characters, real and fictitious. The good eye of Musitelli, keen and patient observer, does not save on humor or poetry. (Colección de Cine UDC)

• RAD 1 | 30/09, SÁBADO | 17H | CHM

REVOLUCIÓN

REVOLUÇÃO

REVOLUTION



• BOLÍVIA, 1963, 10'

direção / director JORGE SANJINÉS, ÓSCAR SORIA
roteiro / script ÓSCAR SORIA, JORGE SANJINÉS
produção / production RICARDO RADA
direção de fotografia / cinematography JORGE SANJINÉS
montagem / editing JORGE SANJINÉS
contato / contact ukamaucine@gmail.com

Revolución mostra as condições miseráveis de vida de uma grande maioria dos habitantes da Bolívia. O desemprego, a alimentação inadequada, o hábitat e a mortalidade infantil. Referências às manifestações operárias e à repressão policial a que são submetidos. "O povo luta, luta por essa tristeza, por essa camisa aos farrapos, por esses olhos apagados".

Revolution shows the miserable conditions of life of a great majority of the inhabitants of Bolivia. Unemployment, inadequate food and habitat and child mortality. References to the workers' demonstrations and the police repression to which they are subjected. "The people fight, fight for this sadness, for this tattered shirt, for these dim eyes".

RAD 1 | 30/09, SÁBADO | 17H | CHM •

NOW!



CUBA, 1965, 6' •

direção / director SANTIAGO ÁLVAREZ
 produção / production INSTITUTO CUBANO DEL ARTE
 E INDUSTRIAS CINEMATográficos (ICAIC)
 som / sound ADALBERTO JIMÉNEZ
 direção de fotografia / cinematography PEPÍN
 RODRÍGUEZ, ADALBERTO HERNÁNDEZ
 montagem / editing NORMA TORRADO, IDALBERTO GÁLVEZ
 contato / contact lcastillo@icaic.cu

O filme utiliza a música *Now*, cantada por Lena Horne, e é considerado o primeiro vídeo clipe cinematográfico. The film uses the song *Now*, performed by Lena Horne, and is considered the first cinematographic video clip.

• RAD 1 | 30/09, SÁBADO | 17H | CHM

BASTA ENOUGH



• VENEZUELA, 1969, 21'

direção / director UGO ULIVE
 roteiro / script UGO ULIVE
 direção de fotografia / cinematography JORGE SOLE, FERNANDO TORO
 contato / contact v.ulive@gmail.com

Entre os filmes do cinema político dos anos 60 se destaca, sobretudo, *Basta* (1969), realizado por Ugo Ulive para o Departamento de Cinema da Universidade de Los Andes. Trata-se de um filme de não-ficção que, por analogia com uma autópsia, tenta mostrar a realidade escondida sob um progresso superficial, incluindo a antítese incorporada nos guerrilheiros. (FILMAFFINITY)

Among the films of the political cinema of the sixties stands out, above all, *Enough* (1969), performed by Ugo Ulive for the Department of Cinema of the University of Los Andes. It is a non-fiction film that, by analogy with an autopsy, attempts to show the reality hidden under superficial progress, including the antithesis embodied in the guerrillas. (FILMAFFINITY)

RAD 1 | 30/09, SÁBADO | 17H | CHM •

ME MATAN SI NO TRABAJO Y SI TRABAJO ME MATAN

ME MATAM SE NÃO TRABALHO
E SE TRABALHO ME MATAM
THEY KILL ME IF I DO NOT WORK
AND IF I WORK THEY KILL ME



ARGENTINA, 1974, 20' •

direção / director RAYMUNDO GLEYZER
contato / contact juanasapire@yahoo.com

Documentário sobre a situação dos metalúrgicos da fábrica Insud, que por causa do chumbo e das más condições de trabalho adoecem e morrem de envenenamento por saturnismo. Uma das últimas aparições públicas do deputado Rodolfo Ortega Peña, assassinado pelas forças paramilitares (AAA) dias após o término deste filme.

Documentary about the situation of the metallurgists of the Insud factory, that because of lead and bad work conditions fall ill and die of lead poisoning. One of the last public appearances of representative Rodolfo Ortega Peña, killed by the paramilitary forces (AAA) days after the end of this film.

• RAD 1 | 30/09, SÁBADO | 17H | CHM

LAS AAA SON LAS TRES ARMAS AS AAA SÃO AS TRÊS ARMAS AAA ARE THE THREE WEAPONS



• ARGENTINA, 1977, 15'

direção / director JORGE DENTI, CINE DE LA BASE
roteiro / script BASEADO NA CARTA ABERTA DE RODOLFO WALSH À JUNTA MILITAR (BASED IN THE OPEN LETTER FROM RODOLFO WALSH TO THE MILITARY JUNTA)
produção / production CINE DE LA BASE
som / sound JUANA SAPIRE
direção de fotografia / cinematography HUMBERTO RÍOS
montagem / editing NERIO BARBERIS
contato / contact juanasapire@yahoo.com

Primeiro filme realizado pelo Grupo Cine de la Base após o desaparecimento de Raymundo Gleyzer. Gravado no Peru, baseado no argumento da carta de Walsh e pensado exclusivamente para a sua propagação no mundo para informar sobre o desaparecimento de pessoas e a ferocidade da ditadura militar na Argentina. First film made by the Cine de la Base Group after the disappearance of Raymundo Gleyzer. Filmed in Peru, based on the argument of Walsh's letter and meant exclusively for its propagation around the world to inform about the disappearance of people and the ferocity of the military dictatorship in Argentina.

RAD 1 | 30/09, SÁBADO | 17H | CHM •

MISSING MISS



URUGUAI, 1993, 5' •

direção / director CLEMENTE PADIN
contato / contact padinclemente@gmail.com

Missing Miss é uma videoarte realizada em 1993 por Clemente Padín, editada originalmente em vídeo através de processo artesanal. Sabe-se que a cada vez que se repete ou copia uma cena em VHS, o suporte faz a imagem se deteriorar, como nas fotocopiadoras. Assim, cópia após cópia, a imagem vai desaparecendo eletronicamente, evocando o que fazia a ditadura uruguaia com os que se opunham a seus sinistros desígnios. Missing Miss is video art produced in 1993 by Clemente Padín, originally edited in video through a homemade process. It is known that each time a VHS scene is played or copied, the format deteriorates the image, as in photocopy processes.

Thus, copy after copy, the images heads to electronic disappearance, evoking what the Uruguayan dictatorship did with those who opposed its sinister purposes.

• RAD 1 | 30/09, SÁBADO | 17H | CHM

AMA-ZONA AMA-ZONE



• ARGENTINA, 1983/2001, 11'

direção / director NARCISA HIRSCH
re-montagem / re-editing ALEJANDRO AREAL VÉLEZ
contato / contact danielamuttis@gmail.com

Baseado no mito da amazona que corta um dos seios. Uma imagem fora de foco se transforma em uma mulher que repentinamente corta um peito para, transfigurada, tomar novas armas: o arco e a flecha.

Based on the Amazon myth that cuts one of her breasts. An out-of-focus image turns into a woman who suddenly cuts off a breast to, transfigured, take on new weapons: the bow and the arrow.

RAD 2 | 01/10, DOMINGO | 17H | CHM •

AGARRANDO PUEBLO

AGARRANDO POVO

GRABBING PEOPLE



COLOMBIA, 1978, 28' •

direção / director LUIS OSPINA, CARLOS MAYOLO
roteiro / script CARLOS MAYOLO
produção / production LUIS OSPINA
direção de fotografia / cinematography EDUARDO
CARVAJAL, ENRIQUE FORERO, FERNANDO VÉLEZ
montagem / editing LUIS OSPINA
contato / contact jorgeforero@burningblue.com.co

Filme de ação que simula ser um documentário sobre os cineastas que exploram a miséria com fins mercantis. É uma crítica mordaz à "pornô-miséria" e ao oportunismo dos documentaristas desonestos que fazem documentários "sócio-políticos" no Terceiro Mundo com o objetivo de vendê-los na Europa e ganhar prêmios.

Action movie that simulates a documentary about the filmmakers who exploit the misery with mercantile ends. It is a scathing criticism of "porn-misery" and the opportunism of dishonest documentary filmmakers who make "socio-political" documentaries in the Third World aiming to sell them in Europe and winning prizes.

• RAD 2 | 01/10, DOMINGO | 17H | CHM

79 PRIMAVERAS

79 SPRINGS



• CUBA, 1969, 24'

direção / director SANTIAGO ÁLVAREZ
roteiro / script SANTIAGO ÁLVAREZ
produção / production INSTITUTO CUBANO DEL ARTE
E INDUSTRIAS CINEMATográficas (ICAIC)
som / sound CARLOS FERNÁNDEZ, IDALBERTO GÁLVEZ
direção de fotografia / cinematography IVÁN NÁPOLES, RAÚL PÉREZ URETA
montagem / editing NORMA TORRADO
contato / contact lcastillo@icaic.cu

Vida e obra de Ho-Chi-Minh. A luta secular do povo vietnamita e a dor ante sua morte.

Life and work of Ho-Chi-Minh. The secular struggle of the Vietnamese people and the sorrow in the face of his death.

RAD 2 | 01/10, DOMINGO | 17H | CHM •

COFFEA ARÁBIGA



CUBA, 1966, 18' •

direção / director NICOLÁS GUILLÉN LANDRIÁN
roteiro / script NICOLÁS GUILLÉN LANDRIÁN, MIGUEL DE ZÁRRAGA
produção / production JORGE ROUCO (INSTITUTO CUBANO
DEL ARTE E INDUSTRIAS CINEMATográficas - ICAIC)
som / sound RODOLFO PLAZA
direção de fotografia / cinematography LUPERCIO LÓPEZ
montagem / editing IVÁN AROCHA
contato / contact lcastillo@icaic.cu

De forma inovadora e uma montagem experimental, o filme aborda o desenvolvimento das técnicas do café, desde seu processo agrário até seu processo industrial, pretendendo ser também um documentário histórico e social.

In an innovative way and with an experimental set-up, the film approaches the development of coffee techniques, from the agrarian process to the industrial process, pretending to be also a historical and social documentary.

• RAD 2 | 01/10, DOMINGO | 17H | CHM

SOBRE LUIS GÓMEZ ON LUIS GÓMEZ



• CUBA, 1965, 8'

direção / director BERNABÉ HERNÁNDEZ
roteiro / script BERNABÉ HERNÁNDEZ
produção / production INSTITUTO CUBANO DEL ARTE
E INDUSTRIAS CINEMATográficas (ICAIC)
som / sound RAÚL GARCÍA
direção de fotografia / cinematography LIVIO DELGADO
montagem / editing AMPARO LAUCIRICA
contato / contact lcastillo@icaic.cu

Um dia na vida de um dos mais particulares repentistas cubanos. Cantador campesino cienfueguero, que, como é próprio deste tipo de artista popular, e acompanhado de uma toada de ponto cubano, improvisa a partir de um tema imprevisito ou de um verso chamado *pie forzado* (pé forçado).

A day in the life of one of the most peculiar Cuban improvisers. Cienfueguero peasant singer, who, as it is typical of this type of popular artist, and accompanied by a tune of Cuban point, improvises from an unforeseen theme or a verse called *pie forzado* (forced foot).

RAD 3 | 02/10, SEGUNDA | 16H | CHM •

OCIEL DEL TOA

OCIEL OF THE RIVER TOA



CUBA, 1965, 18' •

direção / director NICOLÁS GUILLÉN LANDRIÁN
roteiro / script NICOLÁS GUILLÉN LANDRIÁN, LUIS ROCA
produção / production JOSÉ GUTIÉRREZ (INSTITUTO CUBANO
DEL ARTE E INDUSTRIAS CINEMATográfICAS - ICAIC)
som / sound RODOLFO PLAZA
direção de fotografia / cinematography LIVIO DELGADO
montagem / editing CAÍTA VILLALÓN
contato / contact lcastillo@icaic.cu

O rio Toa, no sul do Oriente, e os homens que vivem e trabalham nele são o foco deste documentário. Ociel nos leva do seu mundo subjetivo à família, à Hilda, a esposa de Thomas; a Filín e a todo o estatismo do rio. Uma visão poética e a vida vivida ao longo do rio Toa.

The Toa river, in the South East, and the men who live and work on it are the focus of this documentary. Ociel takes us from his subjective world to the family, to Hilda, Thomas's wife; to Filín, and to all the stillness of the river. A poetic vision and the life that runs down the river Toa.

• RAD 3 | 02/10, SEGUNDA | 16H | CHM

POR PRIMERA VEZ

PELA PRIMEIRA VEZ

FOR THE FIRST TIME



• CUBA, 1967, 10'

direção / director OCTAVIO CORTÁZAR
roteiro / script OCTAVIO CORTÁZAR
produção / production MANUEL MORA (INSTITUTO CUBANO
DEL ARTE E INDUSTRIAS CINEMATográfICAS - ICAIC)
som / sound RICARDO ISTUETA, EUGENIO VESA
direção de fotografia / cinematography JOSÉ LÓPEZ
montagem / editing DULCE MARÍAVILLALÓN
contato / contact lcastillo@icaic.cu

As Unidades de Cine-Móvel do ICAIC visitam um lugar afastado nas montanhas orientais. Impressões e opiniões dos camponeses da região que assistem a filme pela primeira vez.

The ICAIC Cine-Mobile Units visit a faraway place in the eastern mountains. Impressions and opinions of the peasants of the region who watch a movie for the first time.

RAD 3 | 02/10, SEGUNDA | 16H | CHM •

LOS HIELEROS DEL CHIMBORAZO

OS MERCADORES DE
GELO DO CHIMBORAZO
THE ICE MERCHANTS
OF THE CHIMBORAZO



EQUADOR, 1977-1980, 22' •

direção / director GUSTAVO GUAYASAMÍN, IGOR GUAYASAMÍN
roteiro / script GUSTAVO GUAYASAMÍN
produção / production BANCO CENTRAL DEL ECUADOR
direção de fotografia / cinematography GUSTAVO GUAYASAMÍN
montagem / editing GUSTAVO GUAYASAMÍN, IGOR GUAYASAMÍN
contato / contact igorguayasamin@gmail.com

Através de imagens poderosas, Igor e Gustavo Guayasamin são os primeiros a destacar o trabalho dos "Hieleros", homens que escalam o vulcão mais alto das montanhas equatorianas para buscar o gelo que mais tarde será vendido por algumas moedas. No mercado, o gelo derretido é misturado com frutas frescas. *Los hieleros del Chimborazo* é uma obra-prima do início do cinema indígena, premiado internacionalmente.

Through powerful images, Igor and Gustavo Guayasamin are the first to highlight the work of the "Ice Merchants", men who climb the highest volcano in the Ecuadorian mountains to fetch the ice that will later be sold for a few coins. In the market, the melted ice is mixed with fresh fruit. *The Ice Merchants of the Chimborazo* is a masterpiece of the beginning of indigenous cinema, awarded internationally.

• RAD 3 | 02/10, SEGUNDA | 16H | CHM

RADIO BELÉN
BELÉN RADIO



• PERU, 1983, 11'

direção / director GIANFRANCO ANNICHINI
roteiro / script GIANFRANCO ANNICHINI SOMALVICO
produção / production GIANNA TORRINGHI, ALBERTO TELLO
som / sound EUGENIO PRADO
direção de fotografia / cinematography JORGE VIGNATI
montagem / editing GIANFRANCO ANNICHINI SOMALVICO
contato / contact cineanic@gmail.com

Localizada em pleno mercado portuário de Belén (Iquitos), na Amazônia peruana, esta estação de rádio rudimentar transmite mensagens para moradores e viajantes. Seus locutores anunciam nascimentos, casamentos, óbitos e dicas de estilo de vida saudável. O clima desses "comerciais", misturado com o sabor amargo da tragédia pela sobrevivência, corre ao longo do rio. *Rádio Belén* é um belo curta sobre a rádio rural do Peru e nos leva a participar da pobreza da região. O cineasta reduz seu comentário aos breves planos finais. De resto, o povo tem a voz. (Retina Latina)

Located in the port market of Belén (Iquitos), in the Peruvian Amazon, this rudimentary radio station transmits messages to residents and travelers. Its broadcasters announce births, weddings, deaths, and healthy lifestyle tips. The climate of these "ads", mixed with the bitter taste of tragedy for survival, runs along the river. *Belén Radio* is a beautiful short film on rural radio in Peru and leads the spectator to take part in the poverty of the region. The filmmaker reduces his commentary to the brief final plans. For the rest, the people have the voice. (Retina Latina)

RAD 3 | 02/10, SEGUNDA | 16H | CHM •



FOTO: INDÚSTRIA (1969, ANA CAROLINA)





ENSAIOS E ENTREVISTAS

ESSAYS AND INTERVIEWS

DOCUMENTÁRIO? - FORMAS CRÍTICAS, ENGAJADAS E EXPERIMENTAIS NO CINEMA BRASILEIRO (1964-1983)

Por
Naara Fontinele*

“O longa-metragem nos condiciona a ter um tipo de comportamento ‘mais civilizado’. O curta-metragem tem uma outra força. É a tentativa permanente de olhar o mundo à nossa volta sem disfarces. (...) O que leva as pessoas a fazerem curtas-metragens? A gente pode ver como surgem os grupos ao sabor das afinidades, ao sabor de momentos e até políticas. Mas o que mantém o curta-metragem existindo é sempre o impulso de uma ou mais pessoas que se ligam circunstancialmente no processo. Em geral, é um trabalho muito solitário. Mas, pra mim, o curta sempre se abre mais, experimenta mais, sonha de novo. É isso faz com que a gente veja muito mais o rosto do País num curta-metragem feito há dez, quinze ou vinte anos do que num longa-metragem que acabou de ser feito, ou que teve grande repercussão há três ou quatro anos. Ele tem a data impressa e não passa dali. (...) Então, essa quase cruzeza, esse ímpeto de olho que o cinema de curta-metragem tem no Brasil, constitui uma realidade muito rica. Eu acho que o curta-metragem neste País possui a grande virtude de ser, em muitos momentos, o seu coração pulsante. É isso que me faz acreditar que, mesmo nos banquetes, o Brasil não vai perder a sua perspectiva de cultura nacional”.

Aloysio Raulino, depoimento em “Debate sobre o Curta-Metragem”,
Folhetim, Folha de São Paulo, n. 263, São Paulo, 31 de janeiro de 1982.

*Compartilho neste texto algumas especulações, problemas, descobertas que surgiram ao longo da pesquisa de doutorado em curso, dedicada ao conjunto filmico exibido na Mostra “Documentário: invenção de formas/pensamento crítico [1964-1983]”. Este ensaio faz parte dessa pesquisa em desenvolvimento e eclosão.

Sergio Muniz, Paulo Rufino, Ana Carolina Teixeira Soares,
Olney São Paulo, Vladimir Carvalho e José Carlos Avellar, Festival
de Cinema Latino Americano, em Viña del Mar, Chile, 1967 ou 1969.
(Thomaz Farkas/Acervo do Instituto Moreira Salles)



Nesta fotografia vemos alguns dos protagonistas do cinema político, engajado, de “intervenção social” brasileiro. Sergio Muniz, realizador de *Rodas & outras estórias* (1965) e *Você também pode dar um presunto legal* (1971-1973), olha para baixo, à esquerda da imagem, pensativo. Paulo Rufino, com charuto nas mãos, se espreguiça, enquanto Ana Carolina Teixeira Soares parece contar algo para Olney São Paulo. Paulo Rufino e Ana Carolina provavelmente já haviam correalizado os curtas-metragens *Lavra Dor* (1968) e *Indústria* (1969). Olney São Paulo havia recentemente finalizado *Manhã Cinzenta* (1969), cuja direção de fotografia é de autoria de José Carlos Avellar, em pé, de perfil, no canto direito da imagem. Sete anos depois, Avellar integraria o grupo que realizou o curta *Destruição cerebral, esmagamento craniano, precipitação, fraturas generalizadas* (1976). Vladimir Carvalho, sorrindo ao fundo da imagem, ainda não havia realizado sua obra-prima *O país de São Saruê* (1971), nem o instigante *A pedra da riqueza: ou a peleja do sertanejo para desencantar a pedra que foi parar na lua com a nave dos astronautas* (1976), mas já havia iniciado sua trajetória cinematografia com *A Bolandeira* (1969).

Essa imagem dos cineastas e da cineasta – uma das únicas resistentes nas historiografias do cinema brasileiro que se tornaram canônicas –, provavelmente foi tomada durante o Festival de Viña del Mar, no Chile, em novembro de 1969. Viña del Mar foi um importante ponto de encontro para os laços estabelecidos entre os cineastas da América Latina. A primeira edição, em 1967, ficou conhecida como sendo a primeira ocasião em que cineastas latino-americanos se encontraram em território latino-americano. Lá estavam “quase todos os brasileiros que estavam lutando dentro do cinema”, conta Aloysio Raulino, em entrevista na qual deixa um belo depoimento sobre o impacto político e estético que esse encontro representou para o seu cinema. Dentre aqueles presentes no Festival mas ausentes nessa fotografia, Raulino menciona Rudá de Andrade, Jean-Claude Bernardet, Iberê Cavalcanti, Zelito Viana, Geraldo Sarno e Thomaz Farkas¹.

Anos após o festival, na década de 80, quando a efervescência criativa engendrada pelo levante cinematográfico latino-americano-anti-imperialista-esquerdista já se apagava, Jean-Claude Bernardet deu início à uma vasta e minuciosa investigação a respeito de parte da cinematografia documentária brasileira exibida no festival e “permeada” pelos filmes que lá circularam. Excluindo alguns filmes e incluindo outros, realizados ao longo desse momento crítico da história republicana brasileira, Bernardet debruçou-se sobre um conjunto filmico de 20 curtas-metragens documentais “inquietaos tanto com os problemas sociais como os de linguagem”², com o intuito de analisar como alguns jovens cineastas brasileiros buscaram representar o povo no cinema documentário produzido entre 1960-1970. *Cineastas e imagens do povo* foi o título dado ao livro, reconhecido hoje como o pioneiro na elaboração de um pensamento crítico de fôlego sobre o documentário brasileiro da época. O livro permitiu que parte dos filmes realizados no seio da dinâmica artística engajada

1. Cf. p. 307 da entrevista neste catálogo.

2. Descrição de Bernardet ao comentar os filmes em ruptura com o “modelo sociológico”. Cf. BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 12.

desse “período do documentário brasileiro de grande riqueza, um momento em que fórmulas muito diversificadas eclodem simultaneamente, se chocam”³, recebessem certa visibilidade e reconhecimento.

Alguns dos filmes aos quais Bernardet faz referência no livro, assim como os filmes exibidos em Viña del Mar, são contemporâneos (ou “filhos tardios”) dos filmes políticos de esquerda, internacionalistas e formalmente radicais, que surgiram como manifestações simbólicas diante das intoleráveis injustiças sociais e das turbulentas transformações políticas nas quais estavam imersos. Atravessando o período marcado tanto pela efervescência revolucionária quanto pelo esmaecimento das lutas, os filmes *Tire dié* (1960) e *Los inundados* (1961), de Fernando Birri, *À Valparaiso* (1965), de Joris Ivens, *79 Primaveras* (1969), de Santiago Álvarez, *La hora de los Hornos* (1968), de Fernando Solanas e Octavio Getino, *Listen America!* (1969), de Edouard de Laurot, *Cinétracts* (de Maio de 1968), *Contestação* (1969), de João Silvério Trevisan, *On vous parle du Brésil: Tortures* (1969), de Chris Marker, *Vento do Leste* (1969), do grupo Dziga Vertov, *Lacrimosa* (1970), de Aloysio Raulino, *Você também pode dar um presunto legal* (1971-1973), de Sergio Muniz, são exemplos filmicos que se concebem, cada qual a seu modo, como uma resposta cinematográfica à uma das questões cadentes daquele arco temporal: o que pode o cinema? O que pode o cinema contra as injustiças sociais, as forças políticas dominantes, o fascismo, o Estado antidemocrático, o imperialismo; à serviço da transformação social, da vida, da mobilização de forças e energias?

Era um tempo em que jovens cineastas latino-americanos, europeus, asiáticos, armados pelas diferentes correntes ideológicas de esquerda (marxista, maoísta, anarquista), atravessavam as fronteiras que separavam o profissional do amador, o sistema da margem, o ato de criação do ativismo. Um tempo em que as lutas sociais, os afrontamentos ideológicos políticos e o cinema eram indissociáveis. Preocupados em tentar situar-se junto ao povo (por vezes, representá-lo), inventaram-se formas cinematográficas militantes, colocando em questão as hierarquias profissionais e impondo outros modelos de criação, fora dos circuitos tradicionais de produção e de difusão. Surgiram os coletivos e cooperativas *Cine de La Base* e o *Cine Liberación* (Argentina), o grupo *Ukamau* (Bolívia), os Grupos *Medvedkine* e *Dziga Vertov* (França), *Cinequanon* e *Grupo zero* (Portugal), *Newsreel* (Nova York), entre outras iniciativas constituídas mundo afora.

No Brasil, a história do documentário de crítica social e “político” (para usar o termo recorrente) é sublinhada por dois importantes polos de produção. No Rio de Janeiro, no quadro do Centro Popular de Cultura da UNE e do “Cinema Novo”, nascem os filmes *Maioria absoluta*, *Opinião pública*, as filmagens interrompidas de *Cabra marcado para morrer*. Em São Paulo, a produção documentária é estimulada graças ao mecenato de Thomaz Farkas: num primeiro momento, os filmes *Subterrâneos do futebol*, *Viramundo* e *Nossa escola de samba*, filmados entre agosto de 1964 e março de 1965, e posteriormente o projeto filmico em busca das tradições brasileiras (19 documentários produzidos entre 1969 e 1971, dentre eles *Visão de Juazeiro* e *Viva Cariri!* – essa produção foi posteriormente denominada “Caravana Farkas”). Em seguida, entre

3. NETO, Simplicio [Org.]. *Catálogo Cineastas e imagens do povo*. 1. ed., Rio de Janeiro: Jurubeba Produções, 2010, p. 22.

1972-74, Vladimir Herzog e Fernando Pacheco Jordão promoveram a realização de filmes-reportagens através da estrutura do telejornal “A Hora da Notícia”, da TV Cultura de São Paulo (*Migrantes*, de João Batista de Andrade, faz parte dessa produção). As três iniciativas foram, em certa medida, desmembramentos do Seminário de Introdução ao Cinema-direto, orientado por Arne Sucksdorff no Rio de Janeiro, em 1962-63, e tais experiências acabaram por alinhar, em 1973, os primórdios do programa “Globo Repórter”.

Se essa cinematografia já foi amplamente estudada e documentada, resta-nos ainda investigar, sistematizar e conferir maior visibilidade às iniciativas coletivas mais independentes, como a produção do “Grupo Kuatro” (criado em 1963 na Escola Politécnica da Universidade de São Paulo, envolvendo Francisco Ramalho Jr., Renato Tapajós, João Batista de Andrade, Clóvis Bueno e José Américo Viana), da “Tecla Produções Cinematográficas” (fundada em 1968 por Francisco Ramalho Jr., João Batista de Andrade, João Silvério Trevisan e Sidney de Paiva Lopes), da Corcina (Cooperativa dos Realizadores Cinematográficos Autônomos, em atividade de 1978 à 1983 no Rio de Janeiro; foi responsável por reunir 20 cineastas e distribuir mais de 50 curtas e médias), dos diversos grupos que exploravam o Super-8 fora do eixo Rio-São Paulo, assim como a realização de filmes assumidamente coletivos, tais como *Tarumã* e *Destruição cerebral*.

Esses pequenos guetos povoados de jovens cineastas independentes, influenciados pelo pensamento marxista, maoísta e “terceiro-mundista”, inquietos em expressar seus engajamentos e reivindicações pelos meios do cinema, deram origem a um vasto conjunto de curtas e médias-metragens precários, artesanais, heterogêneos. Singulares na história do cinema brasileiro, esses filmes dotados de novas preocupações de linguagem e possibilidades formais oferecidas pela técnica da época tiveram sua visibilidade reduzida e circunscrita em decorrência da repressão política imposta pelo regime civil-militar.

A história do documentário de crítica social e “político” é composta, em parte, por filmes que integram o dito “cinema invisível” (*unseen cinema*, para retomar o termo do crítico Baxter Philips), ou cinema censurado, uma vez que confrontaram diferentes formas de censura – econômica, política e estética. Muitos filmes sofreram censura política e foram impedidos de se lançar comercialmente durante a ditadura (*Maioria absoluta*, *Lacrimosa*), outros sofreram uma espécie de “autocensura” e permaneceram invisíveis por anos (*Contestação* e *Você também pode dar um presunto legal*), há ainda os que quase foram apreendidos pela polícia política e ficaram escondidos até meados da abertura (*Veias abertas* e *Lavra Dor*). Alguns deles sofreram censura estética (*Lavra Dor*, *Indústria* e os filmes de Aloysio Raulino), como conta Jean-Claude Bernardet em *Cineastas e Imagens do povo*:

Setores da esquerda não deixaram de acusar de formalista filmes como *Lavra Dor*, *Indústria*, *Congo* ou numerosas obras de Aloysio Raulino. Talvez seja o formalismo brincadeira perdoável em tempo de lazer, mas essa acusação, num momento de urgência social, em plena ditadura, era pesada. (...) O que foi qualificado de formalismo não era uma fuga. O trabalho sobre a linguagem e sobre a forma era

(é) necessário, já que essa linguagem está repleta de ideologia, já que ela é ideologia. Opor-se ao “modelo sociológico” e fazer experiências formais radicais, que podiam parecer herméticas na época, implicava um trabalho sobre o social.⁴

A batalha discurso *versus* forma, da qual testemunha Bernardet, assim como as discordâncias entre cineastas, críticos e curadores sobre o dito “cinema político” e o lugar desse cinema, foram questões contundentes na época (e permanecem ativas até hoje⁵). Num contexto em que as diversas ideologias se confundiam e no qual “as receitas para um cinema revolucionário” se impunham (cito aqui uma ressalva de Trevisan em texto publicado no presente catálogo), muitos filmes que inscreveram sua contestação da experiência social-política numa exploração das potências plásticas e rítmicas da linguagem fílmica foram precipitadamente “condenados”.

Um caso exemplar da maneira como os filmes eram “classificados” na época é o *Guia de filmes anti-imperialistas* (1975), de autoria do crítico e historiador de cinema francês Guy Hennebelle, fundador e editor-chefe da revista *CinémAction*, publicado em 1975. Nesse guia, Hennebelle oferece uma espécie de inventário detalhado de filmes que poderiam “contribuir para desenvolver as tomadas de consciência e mobilizações contra o imperialismo em todas suas formas”. Em linhas gerais, o objetivo do guia era facilitar o trabalho de militantes mobilizados na difusão de filmes que “sirvam ou possam agir a serviço das lutas contra o capitalismo, o racismo, o colonialismo, o neocolonialismo, o imperialismo e o social-imperialismo”⁶. O autor consagra páginas e mais páginas aos cinemas da América Latina, do “Haiti à Argentina”, mencionando filmes do grupo *Ukamau* (Bolívia), de Solanas-Getino e Raymundo Gleyzer (Argentina), Carlos Alvarez (Colômbia), Santiago Alvarez (Cuba), entre outros. Quanto ao Brasil, em uma página e meia, Hennebelle insinua que não haveriam muitas contribuições brasileiras para um “cinema anti-imperialista” da seguinte maneira:

Os clássicos do Cinema Novo brasileiro parecem se prestar mal à uma utilização anti-imperialista concreta. A maioria dos filmes, na verdade, não possuem uma perspectiva política clara e exprimem a visão ideológica das classes médias, muitos críticos de cinema brasileiros escreveram isso, inclusive. Talvez poderíamos utilizar em alguns contextos filmes como *Ganga Zumba* de Carlos Diegues, *Os Herdeiros* do mesmo cineasta, *Os fuzis e Os deuses e os Mortos* de Ruy Guerra, *Os inconfidentes* de Joaquim Pedro de Andrade, *Vidas secas* de Nelson Pereira dos Santos, talvez um ou outro filme de Glauber Rocha, mas eles provêm do tradicional “cinema de autor” e seu “tropicalismo extravagante [flamboyant]” oblitera geralmente a clareza de sua proposta.⁷

4. BERNARDET, Jean-Claude. Op. cit., p. 215.

5. Ver CÉSAR, Amaranta. Que lugar para a militância no cinema brasileiro contemporâneo? *Interpelação, visibilidade e reconhecimento*. [Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho Estudos de cinema, fotografia e audiovisual, no XXVI Encontro Anual da Compós, Faculdade Cásper Líbero; 2017 jun 06-09; São Paulo].

6. HENNEBELLE, Guy. *Guide des films anti-impérialistes*. Paris: Éditions du centenaire, 1975, p. 4.

7. *Ibidem*, p. 154.

Quanto aos documentários, Hennebelle menciona a existência (e a localização das cópias de exibição na França) do filme de Chris Marker sobre Carlos Marighela (*On vous parle du Brésil: Carlos Marighela*, 1970), *Memória do cangaço* (1965), de Paulo Gil Soares, *Subterrâneos do futebol* (1965), de Maurice Capovilla, “uma dezena de curtas da escola de documentário de São Paulo” (provavelmente filmes da dita “Caravana Farkas”) e o média *Não é hora de chorar* (1971), de Pedro Chaskel e Luis Alberto Sanz.

Apesar da condição de invisibilidade internacional dos documentários e curtas-metragens brasileiros, é evidente que faltou ao autor do guia um pouco de pesquisa e interesse pela produção brasileira. Por que será que filmes com certo reconhecimento fora do Brasil, como *Maioria absoluta*, de Leon Hirszman (1964; citado no famoso *La hora de los Hornos*, de Fernando Solanas e Octavio Getino), *Vila da Barca*, de Renato Tapajós (1965; recebeu o prêmio de melhor filme no Festival de Leipzig, na Alemanha), *Teremos infância*, de Aloysio Raulino (1974; premiado no Festival de Oberhausen, também na Alemanha), não constam no guia de Hennebelle? Será que nos termos ideológicos de “cinema a serviço das lutas” do autor esses documentários também não se prestariam a uma “utilização anti-imperialista concreta”?

Além de revelar, mais uma vez, em que medida a obra escrita e as manifestações de Glauber Rocha atuaram para a afirmação do Cinema Novo como paradigma do que seria um cinema político brasileiro internacionalmente, o guia de Hennebelle se apresenta hoje como um resquício das contradições, complexidades e absolutismos que atravessaram as discussões em torno das relações entre cinema e política. A história do cinema, sobretudo a variedade fílmica produzida nesse período de ebulição política e social, nos mostra que determinadas percepções do filme como gesto político implica submetê-lo a um ideal de causa e efeito no mundo real que o excederia.

No contexto brasileiro, o militantismo político-social, por vezes subjacente ao quadro fílmico mas sempre posicionado, em muitos casos se manifesta com maior veemência fora das telas. Alguns cineastas buscaram ir além da iniciativa de fazer/ver “politicamente filmes políticos”. Aloysio Raulino e Luna Alkalay, por exemplo, como muitos cineastas, integravam o PCB (Partido Comunista Brasileiro) e assumiram a missão de retirar Luís Carlos Prestes do Brasil⁸. Luiz Arnaldo Campos, realizador de *Veias abertas*, foi membro ativo do MEP (Movimento de Emancipação do Proletariado) e acabou sendo um dos inúmeros presos políticos engajados na resistência contra o autoritarismo do regime militar. Sergio Muniz, a partir de 1967, passou a colaborar com grupos de esquerda articulados na resistência contra a ditadura civil-militar brasileira, ajudando-os sobretudo na comunicação e em questões logísticas, como obtenção de passaportes, vistos, abrigos no exterior, etc. Vladimir Herzog, figura central tanto para

8. A respeito dessa experiência, Luna conta: “A gente sentia necessidade de fazer alguma coisa, de pertencer de alguma coisa. Começamos nos aproximando e aprendendo com o partido. E, em um dado momento, tivemos que passar para a prática. Ai foi nos dada a tarefa de levar uma pessoa para fora do Brasil”. Nas palavras de Aloysio Raulino, “foi a viagem mais barra pesada que existiu”. Aloysio e Luna testemunharam dessa experiência na minissérie *Travessia*, episódio 5, dirigida por João Batista de Andrade para a TV Brasil. Disponível em: <http://tvbrasil.abc.com.br/travessia/episodio/episodio-5-travessia>.

a produção cinematográfica paulista quanto para os movimentos civis de resistência contra o regime militar, foi estrategicamente assassinado pelo Dops (Departamento de Ordem Política e Social). Ou seja, se em alguns países, ver um filme clandestino consistia em si um “ato revolucionário”, no Brasil, no auge da repressão, a luta aconteceu dentro e fora do quadro cinematográfico.

Nesse sentido, a observação das formas e iniciativas filmicas engajadas no contexto brasileiro nos permitem conjecturar que talvez alguns cineastas tivessem (ou adquiriram rapidamente?) maior consciência e lucidez dos limites políticos do cinema. É perceptível que, mais do que “mobilizar as massas” e fazer filmes para uma “utilização anti-imperialista concreta”, esses cineastas estavam preocupados em levantar questões, experimentar novas formas de pensar os problemas do seu tempo, contribuir para mudar o cinema existente, e nesse percurso, quem sabe, mudar a percepção dos espectadores sobre a(s) realidade(s) que os filmes se empenhavam em mostrar. Afinal, como disse Vladimir Carvalho, “num país de colorido cultural tão intenso como o nosso, com um cotidiano cada vez mais dramático, o gênero documentário poderá sempre oferecer um veio novo, uma forma inusitada de ver a vida”⁹.

Maioria absoluta (1964), de Leon Hirszman, por exemplo, é a primeira iniciativa filmica brasileira que se propõe a desmistificar a ideia de que os pobres, analfabetos, oprimidos, não têm condições de discutir as questões sociais, defender seus interesses e expressar com força seu pensamento. Se a gênese do projeto era fazer um filme que promovesse a alfabetização no campo, instaurada por João Goulart, com o intuito de ampliar a participação política do povo iletrado e conquistar apoios para as chamadas “reformas de base”, o resultado filmico acabou por contemplar uma série de questões, como a partição social e a distribuição de terras e de renda. Nas palavras de Leon Hirszman:

Em vez de um filme sobre o método de Paulo Freire, essa foi a proposta inicial, quis fazer um filme que desse voz aos analfabetos. Em vez da propaganda do que é bom, de como é que se deve alfabetizar, quis levantar as condições sociais dos analfabetos, as condições materiais de vida dos analfabetos. E espirituais também. Eles falam sobre educação, saúde, sobre filhos, e apontam soluções para o mundo. [...] ¹⁰

Através da aliança entre a “voz do saber” do intelectual progressista e a voz dos sujeitos filmados, *Maioria absoluta* traz um primeiro gesto, ainda que tímido, em busca de uma inclusão das relações de poder existentes entre quem filma e quem é filmado dentro da *mise-en-scène* documentária. Esse gesto político e estético, inscrito na imagem e na história do cinema brasileiro, abre alas para uma tradição de um cinema que se interessa pelo pensamento e gênio crítico dos sujeitos filmados.

Dentre os cineastas que abraçam essa tradição, Aloysio Raulino talvez seja aquele que mais se empenhou em acolher a expressão sensível dos homens, mulheres e crianças que se põe a filmar. Em *Teremos infância*, realizado em 1974, logo

9. CARVALHO, Vladimir. “A expressão da realidade”. In: Caderno da crítica, n. 3, mar 1987, p. 32.

10. Leon Hirszman em entrevista realizada em 1983. In: VIANY, Alex. O processo do Cinema Novo. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999, p. 292-294.

após o autoexílio do cineasta na Europa, o espaço fílmico (visual e sonoro) é quase inteiramente acordado ao homem filmado. O enquadramento pouca atenciosamente sobre seu rosto, oferecendo ao espectador uma experiência fílmica de imersão no humano. Reencontramos essa potência estética e ética do encontro com sujeitos em situação de marginalidade social, tão própria ao cinema de Raulino, em *Tarumã* (1975), filme realizado coletivamente por Aloysio Raulino, Guilherme Lisboa, Mario Kuperman e Romeu Quinto. Nesse curta-metragem composto basicamente por dois planos-seqüência filmados no improviso, encontramos essa mesma “frontalidade pura” na maneira de olhar o sujeito filmado, a mesma tentativa de ver/ouvir de perto, o mesmo efeito de presença daquele(a) que fala, o mesmo interesse em valorizar a “consciência popular”. Só que aqui a imagem se faz mais imediata, crua, “objetiva”, à beira da violência. Diferente de *Teremos infância*, no qual a subjetividade do autor e uma certa poesia documentária emergem da transição entre a paisagem humana e a paisagem urbana, dos efeitos da disjunção entre imagem e som, em *Tarumã*, o espectador é confrontado a uma *mise en scène* minimalista cujo princípio visual é declaradamente auditivo. Dito de outro modo, o filme assume existir com o ímpeto de oferecer à mulher camponesa entrevistada um lugar de contestação e manifestação da sua força de luta. Desse gesto fílmico surgiu um dos mais sublimes testemunhos femininos na história do cinema brasileiro.

Ainda na linha dessa tradição, interessando-se pelo gênio crítico de um ex-operário convicto de que esse “mundo não tem mais humanidade”, o filme *Destruição cerebral, esmagamento craniano, precipitação, fraturas generalizadas*, correalizado por Paulo Chaves Fernandes, Nick Zarvos, Carlos Fernando Borges, Joatan Vilela Berbel e José Carlos Avellar, (1976) reinventa a reconstrução fílmica como forma capaz de figurar o pensamento do “outro” oprimido no cinema. O filme se interessa pela história de vida de um ex-operário atípico – como diz Jean-Claude Bernardet em sua análise –, um operário absolutamente consciente da história da humanidade como uma história de exploração, opressão, injustiças.

Além de ser um dos primeiros filmes de temática operária realizados na segunda metade dos anos 70, *Destruição cerebral* se distingue por tratar a dimensão da vida proletária de dentro, buscando retratar o percurso de um ex-operário que deixa a família em São Paulo para acabar com sua vida jogando-se de um prédio em Belém do Pará. Pontuado pelos aspectos tonais lúgubres da peça musical “Paixão segundo São Lucas”, de Krzysztof Penderecki, o filme se abre com um longo plano expondo um atestado de óbito. O documento, praticamente ilegível na tela, torna-se decifrável através de um *zoom in* que aponta, dentre outras informações, a causa da morte atestada pelo médico legista: “destruição cerebral, esmagamento craniano, precipitação, fraturas generalizadas”. Se o título do filme traz, de saída, a causa científica do óbito, ele adota como princípio estrutural a investigação em busca das outras causas/motivos que levaram o dito indigente à destruição. Transposto no campo da invenção formal, as outras causas/motivos da morte são reconstituídas por meio da exposição dos fatos e de uma lógica de representação asséptica capaz de descrever sensorialmente a opressão psicológica vivenciada pelo homem. Nessa busca pelos motivos – num horizonte estético que associa fotografias tomadas logo antes do gesto fatal e retratos filmados dos familiares, leitura de cartas e panorâmicas de lugares percorridos pelo homem, de-

poimentos de familiares e relatos de pessoas presentes no momento do suicídio –, *Destruição cerebral* coloca em primeiro plano a amplitude do pensamento absolutamente lúcido e pragmático do ex-operário.

Assim como *Destruição cerebral*, os filmes *Cantos de trabalho*, *Chapeleiros* e a obra de Raulino expressam um modo transgressivo de elaboração crítica e interpretação da(s) realidade(s). Embora muito diferentes, esses filmes operam, cada qual a seu modo, uma aproximação do “outro de classe”, dos “vencidos”, capaz de colocar em prática a expressão de um “cinema político” no qual as tensões estão cifradas entre os corpos, as vozes, os diversos *regard-caméra* e o quadro. No entanto, diferente de *Destruição cerebral*, a trilogia de Leon, a observação poética de Adrian Cooper e os filmes de Raulino investem assumidamente na dimensão sensível da imagem documentária e no potencial da imagem enquanto catalisador de sensações e de sentidos.

No cinema de Raulino, em que o cineasta é também o cinegrafista, importa o método de filmagem da observação, do imprevisto, de uma certa “câmera provocadora” que incita assumidamente sua intervenção no espaço e torna sensível ao espectador o desejo de retornar um olhar aos sujeitos filmados. Nos planos dotados de movimento, a câmera não é somente um prolongamento do olho à mão, mas uma extensão do corpo de Raulino; ele improvisa seus enquadramentos, seus movimentos, o tempo da tomada, enfim, ele faz escolhas subjetivas movidas unicamente pela sua inspiração¹¹. O efeito desse método de filmagem pautado na intuição são imagens que trazem, na sua aparência sensível, um vestígio do gesto de olhar o real, as paisagens, as pessoas, no momento mesmo em que se filma. O gesto de filmar está na imagem; faz imagem. Dessas imagens, Raulino constrói múltiplos significados políticos no trabalho de montagem. Os filmes cultivam procedimentos expressivos sofisticados, associam dialeticamente imagens e sons, experimentam a composição de afetos e efeitos no campo sonoro.

A experimentação no campo sonoro é um traço importante nos processos de construção de sentidos propostos pelos filmes aqui evocados. Em *Os Queixadas* (1978), de Rogério Corrêa, por exemplo, o trabalho sonoro é fundamental para colocar em prática a faculdade do cinema de “presentificar” o passado. O filme procura elaborar a história de um movimento sindical organizado por operários da Companhia Brasileira de Cimento Portland Perus. Pautado pelo interesse de “objetivação da história” dessa experiência coletiva junto a alguns de seus agentes, o cineasta criou uma situação fílmica em que operários e envolvidos no movimento reencenam momentos e lembranças importantes da greve de 1962-63. Lançando mão da reapropriação de discursos emblemáticos, da disjunção entre imagem e som, da interação entre os depoimentos dos operários e as simulações do vivido, entre as falas reinventadas e a presença dos corpos carregados de memória, o filme coloca em curto-circuito, na própria escritura fílmica, a memória subjetiva dos agentes do movimento, a(s) história(s) dos “queixadas” e a História brasileira recente [do golpe ao início do processo de abertura política].

11. Retomamos aqui uma afirmação de Jean Rouch ao explicar a “coreografia do filmmaker”. Original: “Lorsque le cinéaste met en scène une réalité, lorsqu’il improvise ses cadrages, ses mouvements, ses temps de tournage, il fait des choix subjectifs dont la seule clé est son inspiration”. Ver: COLLEYN, Jean-Paul. “Clés pour Jean Rouch”. In: Jean Rouch, *cinéma et anthropologie*. Paris: Éditions Cahiers du cinéma – INA (Institut National de l’Audiovisuel), 2009.

Os Queixadas se abre com uma cena particularmente significativa, na qual a construção de sentidos se opera sobretudo na esfera sonora. Após um cartão introdutório situando o ano de 1978, a primeira imagem de *Os Queixadas* traz a figura de uma mulher na cozinha de casa, a preparar um café enquanto ouve uma espécie de discurso no rádio. A câmera fixa observa pacientemente os gestos de preparação do café, enquanto o peso das palavras vindas do rádio preenche o espaço da imagem; essa voz convida os trabalhadores, operários, camponeses, militares, estudantes, intelectuais e patrões à unirem-se pela emancipação econômica e pela justiça social do país. A imagem seguinte mostra um homem sentado à mesa cortando o pão do café da manhã, irrompe então uma outra voz, feminina e com fundo musical comemorativo. “Povo do Brasil, a pátria imensa e maravilhosa que Deus nos deu está em extremo perigo”, diz a voz de mulher, que é logo substituída pelo homem em discurso, defendendo agora as reformas de base. A voz feminina retorna: “[...] Agora as forças do mal, da mentira e da demagogia, ameaçam a própria vida da família brasileira”. A mulher preparando o café e o homem comendo o pão surgem na tela de forma alternada, enquanto que o vai-e-vem dessas vozes extra diegéticas, dispares, em choque, se prolongam durante a cena, instaurando um jogo sonoro, um combate ideológico, que aponta uma certa situação histórica para a narrativa. Essa confrontação sonora de dois discursos claramente divergentes – o documento sonoro de João Goulart no famoso Comício da Central do Brasil (13/03/1964, 19 dias antes do Golpe militar), e o *remake* de uma convocatória para a “Marcha da família por Deus contra a liberdade” (19/03/1964, 12 dias antes do Golpe) – aponta os dois campos de forças no qual o casal presente na imagem e a sociedade brasileira da época estavam imersos. Logo, os discursos dispares são substituídos pela voz *over* do homem na imagem – descobriremos mais a frente que se trata do presidente do sindicato de trabalhadores das fábricas de Perus em 1962 e sua esposa –, que compartilha uma lembrança do dia 01 de Abril de 1964, definido por ele como “o dia após o golpe militar”. No plano seguinte, enquanto a câmera o acompanha caminhar pelo quintal de casa, ele descreve com riqueza de detalhes o momento no qual foi preso em resposta às suas ações num sindicato. Embora esse depoimento seja em som direto, o filme continua jogando com as distâncias entre o campo sonoro e o campo da imagem, entre aquilo que o homem diz e aquilo que a imagem dele caminhando num corredor estreito faz ressentir. Nesses procedimentos de montagem, assim como na escolha de “reativar” a história somente pelos meios da (re)encenação e do uso inventivo de vozes *over*/depoimentos, o filme demonstra absoluta consciência dos perigos da representação histórica no cinema.

No caso de *Você também pode dar um presunto legal*, de Sergio Muniz (1971-1973), a representação da experiência histórica se opera de forma especulativa. O discurso contundente de Sergio Muniz, cuja narração está no limiar do comentário sociológico e do comentário ensaístico, prolonga a tradição do filme sociológico em direção à uma “poética do fragmento”, elaborada através de um minucioso entrelaçamento entre sons e imagens. Realizado clandestinamente no início do período mais repressivo da ditadura brasileira, o filme eleva qualitativamente o modo de elaboração de um trabalho crítico típico dos panfletos audiovisuais de denúncia, criando uma forma de contrainformação fílmica profundamente original. No filme, a reflexão crítica investigando os prolongamentos da repressão política operada pelo Esquadrão da Morte de São Paulo (grupo paramilitar criado no fim dos anos 60 com o suporte do Governo) é pontuada por recortes

de jornal, fragmentos de discursos, trechos de diversas músicas brasileiras (do tropicalismo ao ufanismo), registros filmados das montagens das peças *A resistível ascensão de Arturo Ui*, de Brecht, e *O interrogatório*, de Peter Weiss, (re) encenação de discursos e falas públicas do Delegado Fleury e do Promotor Hélio Bicudo, interpretados pelos atores Lafayette Galvão e Othon Bastos, imagens de arquivo televisivo, entre outros. Da combinação da descrição informativa e da performance teatral, da prática da colagem e do método do cinema-direto, emerge a construção de uma sofisticada argumentação audiovisual capaz de atribuir historicidade à atualidade que pretendia documentar. Por trabalhar na clandestinidade, sem recursos financeiros, sem prazos e com pouca matéria fílmica, Muniz confrontou-se pela primeira vez com um outro tipo de produção documentária que, embora muito mais precária, permitiu-lhe arriscar-se numa investigação factual e estética, empurrando o cinema em direção à uma forma híbrida e radical. Como dirá Vladimir Carvalho,

É justamente na parte mais pobre do nosso cinema – o documentário, sempre tão desamparado – que surge uma vaga possibilidade de experimentar com a música e com a trilha sonora de um modo geral. Talvez pelo descompromisso – ou quase isso – do curta-metragem para com as regras mais mesquinhas da bilheteria. Aqui resta um campo menos escravizado, por princípio, ao lucro e à ganância, deixando-se aos espíritos mais abertos a possibilidade de arriscar um esforço renovador. Isso ocorre muito menos por uma postura teórica rígida ou super-elaborada do que propriamente através de uma prática interessada, curiosa ou desprendida de quem acredita ter no cinema um instrumento de investigação cultural, de sintonia com um meio de expressão capaz de captar os meandros da realidade humana.¹²

Em *Lavra Dor*¹³ (1968) a amplitude das proposições estéticas são sensíveis a cada plano. Cabe notar, antes de comentar brevemente o filme, que *Lavra Dor* integra um projeto maior de co-realização de quatro curtas-metragens. Em carta endereçada a David Neves, os jovens cineastas explicam que *Lavra Dor* e *Indústria* fazem parte de um projeto global de quatro filmes: o rural, a economia, a política e a linguagem, que juntos formariam um grande painel. Nessa carta, assinada por Ana Carolina, ela relata que “em geral, em todos os filmes que fizemos não temos, de modo algum, uma divisão rígida de trabalho. Os filmes as vezes são concebidos em conjunto e outras vezes são apenas comentados”¹⁴. Considerando essa e outras informações acumuladas sobre o processo de feitura dos filmes, optamos por tomar os dois filmes como uma co-realização. Embora os cineastas tenham separado os direitos de cada filme (Ana Carolina assinou a direção e guardou os direitos de *Indústria*, Paulo Rufino de *Lavra Dor*), e apesar dos filmes terem sido apresentados como de autoria única em *Cineastas e imagens do povo*, parece-nos importante reconhecer esse processo de criação coletiva.

12. CARVALHO, Vladimir. “Som e cinema”, *Filme cultura*, Ano XIV, n. 37, 1981, p. 18-19.

13. Primeira iniciativa de realização fílmica de Paulo Rufino, a feitura de *Lavra Dor* em colaboração com Ana Carolina, acontece alguns meses depois da sua inserção no campo do cinema, como assistente de Thomaz Farkas e Geraldo Sarno nos filmes realizados na dita “segunda fase da Caravana Farkas”. Diferente de seus mestres, Rufino e Ana Carolina arriscam em experimentações plásticas e manifestam uma provocação ao sistema de representação dominante no campo do cinema documentário; refutando, assim, o método de análise sociológica da prática fílmica de seus “formadores”.

14. Carta de Ana Carolina para David Neves. Pode ser consultada na Cinemateca do MAM, Rio de Janeiro, pasta *Indústria*, código 09273.

Quando, em maio de 1968, Paulo Rufino e Ana Carolina debruçam-se sobre a mesa de montagem para compor *Lavra Dor*, as ligas camponesas, que haviam retornado com vigor a partir de 1954 e difundido suas ideias reformistas pelo nordeste brasileiro, já haviam sido extinguidas nos primeiros anos de regime militar¹⁵. Portanto, era de conhecimento de parte da população – ao menos dos intelectuais de esquerda – que as principais lideranças do PCB e das Ligas Camponesas haviam sido assassinadas, presas ou tiveram que fugir da repressão militar. Eles concebem o filme, nesse contexto, munidos do livro de poemas *Lavra Lavra*, de Mario Chamie, de fotografias tomadas para serem utilizadas no filme, de arquivos cinematográficos que trazem imagens das Ligas Camponesas (oriundos do curta *O drama das secas*, de 1958), de uma sequência de uma performance concebida e registrada para o filme, de textos do sociólogo Octavio Ianni e dos discursos vindos da primeira conferência da OLAS (Organização Latino-americana de Solidariedade) em Cuba, etc.

A iniciativa de Paulo Rufino e Ana Carolina parece fazer do cinema o lugar de um jogo perturbador com a memória recente; um lugar em que o presente é assombrado pelo passado e pelas perspectivas do futuro. O processo de insurreição popular campesina já é, nesse filme, uma luta que vem sendo massacrada; a construção simbólica de um evento histórico recente do qual existiam poucas imagens e cujas testemunhas diretas foram silenciadas ou se protegem em silêncio. Como sabemos, o Golpe de 1964 deu fim às crescentes reivindicações dos trabalhadores do campo e ao processo de democratização política e social previsto pelas chamadas “reformas de base”. Realizado cerca de três anos após o golpe e alguns meses antes da decretação do AI-5, *Lavra Dor* lança alguns lampejos dessa história à contrape-lo, lançando mão de procedimentos estéticos vanguardistas para tornar o espectador sensível às múltiplas questões que circundaram o movimento das Ligas Camponesas e da luta pela Reforma Agrária. O filme surpreende pelo modo transgressor de figuração da memória de uma luta que estava sendo apagada, mas que tenta, dentro dos limites do seu espaço fílmico, manter a chama acesa.

O curta *Contestação*, de João Silvério Trevisan, vislumbra, a seu modo, a expressão dessa chama revolucionária acesa. O filme, à semelhança do seu título e do enunciado supostamente maoísta repetitivamente citado, anuncia aos seus espectadores, em brado audiovisual de letras garrafais, que é preciso falar, agir, pensar, reivindicar. Como *Lavra Dor*, *Você também pode dar um presunto legal e Veias abertas*, o filme é composto por um vasto material pré-existente: imagens em movimento e fotografias de autoridades latino-americanas e europeias, manchetes de jornais situando posicionamentos e ações das forças armadas nacionais contra os movimentos de esquerda, registros de cinejornais de confrontos de rua e repressão que incidiam nos quatro cantos do planeta. *Contestação* agencia esse rico material em blocos, organizados por motivos/gestos, sem estabelecer uma progressão linear. Essa forma fílmica, sobretudo a vivacidade de sua montagem, remete aos melhores *Cinétracts* e ao corte rítmico de alguns filmes de Santiago Alvarez. Se no momento

15. A empreitada fílmica de Eduardo Coutinho na Paraíba, interrompida pelos militares em 1964 (que resulta, anos depois, em *Cabra marcado para morrer*), ficou para nós como o mais potente vestígio fílmico desse processo de repressão da luta popular campesina.

de sua feitura o curta se pretendia um panfleto visual de “chamado à ação”, esse gesto se reconfigura hoje em um belo ensaio de montagem da história das imagens desses movimentos de luta.

Em conversa recente com Trevisan a respeito de *Contestação*, o cineasta e escritor fez a seguinte afirmação ao comentar seu olhar cético sobre o cinema-direto:

A realidade é captada de uma maneira muito mais densa, verdadeira, próxima da realidade, se você interpretá-la. Daí a riqueza do olhar ficcional e poético, porque todo o documentário tem um olhar ficcional. O próprio Santiago Alvarez trabalhava com esse escopo, porque ele estava usando um material que não era dele, mas ele já estava interpretando esse material. Por isso a minha tranquilidade em fazer “cinema guerrilha”, porque era claramente um cinema de interpretação. Aquela frase que vai sendo criada no decorrer de *Contestação*, em momentos de silêncio, é uma frase que coloca a questão: “Olha, está tendo uma intromissão aqui, então você pense sobre essa realidade!”. Quando nós falamos em cinema-direto, qual é o resultado ideológico? É totalmente anti-brechtiano, no sentido de que você já está entregando a verdade pronta. Ao menos, essa é a pretensão. Admitindo que a realidade é uma coisa totalmente interpretável, você oferece aos espectadores a possibilidade de refletirem e interpretarem.¹⁶

Essa afirmação de João Silvério Trevisan qualifica muito bem a virtude comum do conjunto filmico aqui reunido: filmes que engajam e convidam seus espectadores a refletir e interpretar a(s) realidade(s) de um país, “o rosto do país” (como disse Aloysio Raulino no belo depoimento apresentado no prólogo deste ensaio). Explorar essa filmografia de curtas e médias-metragens de uma geração de jovens empenhada em lembrar que sempre é possível questionar, reinventar, atualizar a prática do cinema como meio de reflexão, é se entregar à uma instigante lição de história, que se tornou, com o fio dos anos, necessariamente crítica. Demonstrações simbólicas sobre a exploração e opressão do(a) trabalhador(a) do campo, elucidações sensíveis da “intransigência da classe patronal que só quer explorar os trabalhadores”, operações de montagem dialética como objeção visual à repressão e à ditadura civil-militar, denúncia performática do modelo desenvolvimentista em questão... a essas contestações respondem os filmes, marcados pela interpretação e sensibilidade de cada jovem cineasta.

REFERÊNCIAS

AVELLAR, José Carlos. *A ponte clandestina: Birri, Glauber, Solanas, Getino, García Espinosa, Sanjines, Alea - Teorias de Cinema na América Latina*. Rio de Janeiro/São Paulo: Editora 34/Edusp, 1995.

¹⁶. Entrevista realizada em 08 de agosto de 2017.

- BERNARDET, Jean-Claude. Cineastas e imagens do povo. São Paulo: Companhia das letras, 2003.
- CARVALHO, Vladimir. A expressão da realidade, Caderno da crítica, n. 3, mar. 1987.
- CARVALHO, Vladimir. Som e cinema, Filme cultura, ano XIV, n. 37, 1981.
- CÉSAR, Amaranta. Que lugar para a militância no cinema brasileiro contemporâneo? Interpelação, visibilidade e reconhecimento. [Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho Estudos de cinema, fotografia e audiovisual, no XXVI Encontro Anual da Compós, Faculdade Cásper Líbero; 2017 jun 06-09; São Paulo].
- COLLEYN, Jean-Paul. Clés pour Jean Rouch. In: Jean Rouch, cinéma et anthropologie. Paris: Éditions Cahiers du cinéma – INA (Institut National de l’Audiovisuel), 2009.
- HENNEBELLE, Guy. Guide des films anti-impérialistes. Paris: Éditions du centenaire, 1975, p. 4.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque. Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde, 1960-1970. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.
- NETO, Simplicio (Org.). Catálogo Cineastas e imagens do povo. 1. ed. Rio de Janeiro: Jurubeba Produções, 2010
- RICOEUR, Paul. La mémoire, l’histoire, l’oubli. Paris: Éditions du Seuil, 2000.
- SCHWARZ, Roberto. Cultura e política, 1964-1969. In: As ideias fora do lugar: ensaios selecionados. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2014, p. 7-46.
- SOUZA, Carlos Roberto. 30 anos de cinema paulista – Entrevista com Aloysio Raulino. In: Cadernos da Cinemateca 4, São Paulo: Fundação Cinemateca Brasileira, 1980.
- VIANY, Alex. O processo do Cinema Novo. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999.
- XAVIER, Ismail. Do golpe militar à abertura: a resposta do cinema de autor. In: Cinema Brasileiro Moderno. São Paulo: Paz e Terra, 2001, p. 47-115.

DOCUMENTARY? – CRITICAL, ENGAGED AND EXPERIMENTAL FORMS IN BRAZILIAN CINEMA (1964–1983)

By
Naara Fontinele*

“The feature film constrains us into having a kind of ‘more civilized’ behavior. The short film has some other kind of strength. It is the permanent attempt to look at the world around us without disguises. (...) What causes people to make short films? We can see how the groups form from affinities of people, from shared moments and even from politics. But what keeps the short film in existence is always the impulse given by one or more people who are circumstantially linked in the process. In general, it is a very lonely job. But for me, the short film is always more open, with more experimentation, and dreams again. And this is what makes us see much more the face of the Country in a short film made ten, fifteen or twenty years ago than in a feature that has just been made or that had great repercussion three or four years ago. It has the date printed and it does not go beyond that. (...) Thus, this almost crudeness, this impetus of being an eye that the cinema of short film has in Brazil constitutes a very rich reality. I think the short film in this country has the great virtue of being, in many moments, its pulsating heart. This is what makes me believe that, even at banquets, Brazil will not lose its perspective of national culture”.

Aloysio Raulino, testimony in “*Debate sobre o Curta-Metragem*”,
Folhetim, Folha de São Paulo, n. 263, São Paulo, January 31, 1982.

In this photograph (see p. 184) we see some of the protagonists of the political, engaged, “social interventionist” Brazilian cinema. Sergio Muniz, director of *Rodas & outras estórias* (1965) and *Você também pode dar um presunto legal* (1971–1973), looks down, to the left of the image, thoughtful. Paulo Rufino, with a cigar in his hands, stretches, while Ana Carolina Teixeira Soares seems to tell something

*I share in this text some speculations, hypotheses, problems and findings that emerged during the current PhD research, dedicated to the film set composing the exhibition “Documentary: invention of forms/critical thinking (1964–1983)”. This article is part of this research under development and in emergence.

to Olney São Paulo. Paulo Rufino and Ana Carolina probably had already made the short films *Lavra Dor* (1968) and *Indústria* (1969). Olney São Paulo had recently completed *Manhã Cinzenta* (1969), of which the director of photography is José Carlos Avellar, standing in profile in the right corner of the image. Seven years later, Avellar would be part of the group that made the short film *Destruição cerebral, esmagamento craniano, precipitação, fraturas generalizadas* (1976). Vladimir Carvalho, smiling at the bottom of the image, had not yet made his masterpiece *O país de São Saruê* (1971), nor the thought-provoking *A pedra da riqueza: ou a peleja do sertanejo para desencantar a pedra que foi parar na lua com a nave dos astronautas* (1976), but had already begun his cinematography trajectory with *A Bolandeira* (1969).

This image of the men filmmakers and the woman filmmaker – one of the only female resisters in the historiographies of Brazilian cinema who became canonical –, was probably taken during the Viña del Mar Festival in Chile in November 1969. Viña del Mar was an important meeting point for the relationships established between the filmmakers in Latin America. The first edition, in 1967, was known as the first time that Latin American filmmakers met in Latin American territory. There were “almost all the Brazilians who were struggling by the means of cinema”, says Aloysio Raulino, in an interview in which he gives a beautiful statement about the political and esthetic impact that this meeting represented for his cinema. Among those present at the Festival but absent in this photograph, Raulino mentions Rudá de Andrade, Jean-Claude Bernardet, Iberê Cavalcanti, Zelito Viana, Geraldo Sarno and Thomaz Farkas¹.

Years after the festival, in the 1980s, when the creative effervescence engendered by the Latin American-anti-imperialist-leftist cinematic uprising was fading, Jean-Claude Bernardet began a vast and meticulous investigation through part of Brazilian documentary cinematography showed at the festival and “permeated” by the films that circulated there. Excluding a few films, including others,

1. Cf. p. 315 of the interview in this catalog.

made throughout this critical temporal arc of Brazilian republican history, Bernardet focused on a filmic set of 20 documentary short films “troubled with both social and language problems”², aiming to analyze how some young Brazilian filmmakers sought to represent the people in the documentary film produced between 1960 and 1970. *Cineastas e imagens do povo* was the title given to the book, acknowledged today as the pioneer in the elaboration of a thorough critical thinking of the Brazilian documentary films of the time. The book allowed that part of the films made within the artistic dynamics engaged in this “rich period of the Brazilian documentary films, a moment in which very diversified formulas hatch simultaneously, collide”³, received a certain visibility and recognition.

Some of the films which Bernardet refers to in the book, as well as the films shown in Viña del Mar, are contemporaneous (or “late sons”) with the left-wing political films, internationalist and formally radical, that have emerged as symbolic manifestations in the face of intolerable social injustices and the turbulent political transformations in which they were immersed. Throughout this critical moment marked by both the revolutionary effervescence and the fading of the struggles, the films *Tire dié* (1960) and *Los inundados* (1961), by Fernando Birri, *À Valparaiso* (1965), by Joris Ivens, *79 Primavera* (1969), by Santiago Álvarez, *La hora de los hornos* (1968), by Fernando Solanas and Octavio Getino, *Listen America!* (1969), by Edouard de Laurot, *Cinétracts* (of May 1968), *Contestação* (1969), by João Silvério Trevisan, *On vous parle du Brésil: Tortures* (1969), by Chris Marker, *Vento do Leste* (1969), by the group Dziga Vertov, *Lacrimosa* (1970), by Aloysio Raulino, *Você também pode dar um presunto legal*, by Sergio Muniz, are filmic examples which are conceived, each in their own way, as a cinematographic answer to one of the main questions of that temporal arc: what can cinema do? What can cinema do against social injustices, dominant political forces, fascism, antidemocratic state, imperialism; at the service of social transformation, of life, of mobilization of forces and energies?

It was a time when young Latin-American, European, Asian filmmakers, armed by the different leftist ideological currents (Marxist, Maoist, Anarchist), crossed the frontiers that separated the professional from the amateur, the system from the margin, the act of creation from activism. A time when social struggles, political ideological confrontations, and cinema were inseparable. Concerned about trying to situate themselves close to the people (sometimes, to represent them), militant cinematographic forms were invented, calling into question the professional hierarchies and imposing different models of creation, other than the traditional circuits of production and diffusion. The groups and cooperatives *Cine de La Base* and

2. Description of Bernardet when commenting on films in rupture with the “sociological model”. Cf. BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das letras, 2003, p. 12.

3. NETO, Simplicio (Org.). *Catálogo Cineastas e imagens do povo*. 1. ed., Rio de Janeiro: Jurubeba Produções, 2010, p. 22.

Cine Liberación (Argentina), *Ukamau* (Bolivia), *Medvedkine* and *Dziga Vertov* (France), *Cinequanon* and *Grupo zero* (Portugal), *Newsreel* (New York), emerged among other initiatives that have arisen worldwide.

In Brazil, the history of documentary film of social criticism and “political” (to use the recurrent term) is underlined by two important poles of production. In Rio de Janeiro, in the frame of the *Centro Popular de Cultura da UNE*⁴ and “Cinema Novo”, are born the films *Maioria absoluta*, *Opinião pública* and the interrupted shooting of *Cabra marcado para morrer*. In São Paulo, the documentary film production is stimulated thanks to the patronage of Thomaz Farkas: in the first moment, the films *Subterrâneos do futebol*, *Viramundo* and *Nossa escola de samba*, filmed between August 1964 and March 1965, and later the filmic project in search of Brazilian traditions (19 documentaries produced between 1969 and 1971, among them *Visão de Juazeiro* and *Viva Cariri!* – this production was later called “The Farkas Caravan”). After that, between 1972 and 1974, Vladimir Herzog and Fernando Pacheco Jordão promoted the production of reportage films through the structure of the TV news program “*A Hora da Notícia*”, by TV Cultura of São Paulo (*Migrantes*, by João Batista de Andrade, is part of this production). To a certain extent, the three initiatives were unfoldings of the *Seminário de Introdução ao Cinema-direto* [*Seminar of Introduction to direct cinema*], guided by Arne Sucksdorff in Rio de Janeiro, in 1962–63, and these experiments ended up as an outline of “*Globo Repórter*” program in 1973

If this cinematography has already been extensively studied and documented, we still have to investigate, systematize and give greater visibility to more independent collective initiatives, such as the production of the “*Grupo Kuatro*” (created in 1963 at the Polytechnic School of the University of São Paulo, involving Francisco Ramalho Jr., Renato Tapajós, João Batista de Andrade, Clóvis Bueno and José Américo Viana), “*Tecla Produções Cinematográficas*” (founded in 1968 by Francisco Ramalho Jr., João Batista de Andrade, João Silvério Trevisan and Sidney de Paiva Lopes), *Corcina* (*Cooperativa dos Realizadores Cinematográficos Autônomos*⁵, in activity from 1978 to 1983 in Rio de Janeiro; was responsible for gathering 20 filmmakers and distribute more than 50 short and medium-length films), of the various groups that explored Super-8 off the Rio-São Paulo axis, as well as the production of expressly collective films, such as *Tarumã* and *Destruição cerebral*.

These small ghettos populated by young independent filmmakers, influenced by Marxist, Maoist, and “Third World” thinking, tireless to express their commitment and demands for the cinema, have given rise to a vast array of precarious, artisanal, heterogeneous short and medium-length films. Unique in the

4. Translator’s note: Centro Popular de Cultura da UNE (União Nacional dos Estudantes): Popular Culture Center of UNE (National Union of Students).

5. Translator’s note: In English, Cooperative of Autonomous Cinematographic Directors.

history of Brazilian cinema, these films with new concerns about language and formal possibilities offered by the technique of the time had their visibility reduced and circumscribed by the political repression imposed by the civil-military regime.

The history of the documentary film of social criticism and “political” is composed, in part, by films that integrate the so-called “invisible cinema” (unseen cinema, to resume the term of the critic Baxter Philips), or censored cinema, since they confronted different forms of censorship – economic, political and esthetic. Many films suffered political censorship and were prevented from being released commercially during the dictatorship (*Maioria absoluta*, *Lacrimosa*), others suffered a kind of “self-censorship” and remained invisible for years (*Contestação and Você também pode dar um presunto legal*), and there are also those who were almost apprehended by the political police and remained hidden until the political opening (*Veias abertas and Lavra Dor*). Some of them suffered esthetic censorship (*Lavra Dor*, *Indústria* and the films of Aloysio Raulino), as Jean-Claude Bernardet tells in *Cineastas e Imagens do povo*:

Sectors of the left did not cease to accuse of being formalist films such *Lavra Dor*, *Indústria*, *Congo* or numerous works of Aloysio Raulino. Perhaps formalism is pardonable joke in leisure time, but this accusation, in a moment of social urgency, in the midst of a dictatorship, was a heavy one. (...) What was described as formalism was not an escape. The work on language and on form was (is) necessary, since this language is full of ideology, since it is ideology. Opposing the “sociological model” and making radical formal experiments, which might have seemed hermetic at the time, involved work on the social.⁶

The battle of discourse versus form, which Bernardet testifies, as well as the disagreements between filmmakers, critics and curators about the so-called “political cinema” and the place of this kind of cinema, were overwhelming issues at the time (and remain active today⁷). In a context in which the various ideologies were confused and in which “the prescriptions for a revolutionary cinema” prevailed (I quote here a caveat from Trevisan in a text published in this catalog), many films that inscribed their contestation of the social-political experience in an exploration of the plastic and rhythmic powers of filmic language were precipitously “doomed”.

An example of the way how movies were “ranked” at the time is *Guide des films anti-impérialistes*⁸ (1975), by the French film critic and historian Guy Hennebelle, founder and editor-in-chief of *CinémAction*

6. BERNARDET, Jean-Claude. Op. cit., p. 215.

7. See CÉSAR, Amaranta. *Que lugar para a militância no cinema brasileiro contemporâneo? Interpelação, visibilidade e reconhecimento*. [Presentation made to the Grupo de Trabalho Estudos de cinema, fotografia e audiovisual, at XXVI Encontro Anual da Compós, Faculdade Cásper Líbero; 2017 June 06-09; São Paulo].

8. Translation's note: Guide to anti-imperialist films.

magazine, published in 1975. In this guide, Hennebelle offers a kind of detailed inventory of films that could “contribute to developing awareness and mobilizations against imperialism in all its forms”. Broadly speaking, the purpose of the guide was to facilitate the work of mobilized activists in the diffusion of films that “serve or can act in the service of struggles against capitalism, racism, colonialism, neocolonialism, imperialism and social-imperialism”⁹. The author devotes pages and more pages to the cinemas of Latin America, from “Haiti to Argentina”, mentioning films of the group *Ukamau* (Bolivia), by Solanas-Getino and Raymundo Gleyzer (Argentina), Carlos Alvarez (Colombia), Santiago Alvarez (Cuba), among others. As for Brazil, in a page and a half, Hennebelle implies that there would not be many Brazilian contributions to an “anti-imperialist cinema” as follows:

The classics of the Brazilian Cinema Novo seem to lend themselves poorly to a concrete anti-imperialist use. Most films, in fact, do not have a clear political perspective and express the ideological vision of the middle classes, many Brazilian film critics have written this, in fact. Perhaps we could use in some contexts films like *Ganga Zumba* by Carlos Diegues, *Os Herdeiros* by the same filmmaker, *Os fuzis* and *Os deuses e os Mortos* by Ruy Guerra, *Os inconfidentes* by Joaquim Pedro de Andrade, *Vidas secas* by Nelson Pereira dos Santos, maybe one or another film by Glauber Rocha, but they come from the traditional “author cinema” and its “extravagant tropicalism [flamboyant]” generally obliterates the clarity of its proposal.¹⁰

As for documentaries, Hennebelle mentions the existence (and location of the exhibition copies in France) of Chris Marker’s film about Carlos Marighela (*On vous parle du Brésil: Carlos Marighela*, 1970), *Memória do cangaço* (1965), by Paulo Gil Soares, *Subterrâneos do futebol* (1965), by Maurice Capovilla, “a dozen short films of the documentary film school of São Paulo” (probably films of “The Farkas Caravan”) and the medium-length film *Não é hora de chorar* (1971), by Pedro Chaskel and Luis Alberto Sanz.

Despite the international invisibility condition of Brazilian documentaries and short films, it is clear that there was a lack of research and interest in Brazilian production for the author of the guide. Why should films with a certain recognition outside Brazil, like *Maioria absoluta*, by Leon Hirszman (1964; quoted in the famous *The hour of the furnaces*, by Fernando Solanas and Octavio Getino), *Vila da Barca*, by Renato Tapajós (1965; awarded best film at the Leipzig Festival, in Germany), *Teremos infância*, by Aloysio Raulino (1974; winner at the Oberhausen Festival, also in Germany), are not included in Hennebelle’s guide? Could

9. HENNEBELLE, Guy. *Guide des films anti-impérialistes*. Paris: Éditions du centenaire, 1975, p. 4.

10. *Ibidem*, p. 154.

not the documentaries, in the ideological terms of the author’s “cinema at the service of struggles”, also lend themselves to a “concrete anti-imperialist use”?

In addition to revealing, once again, the extent to which Glauber Rocha’s written work and manifestations acted for the affirmation of Cinema Novo as a paradigm of what would be a Brazilian political cinema internationally; Hennebelle’s guide presents itself today as a remnant of the contradictions, complexities and absolutisms that crossed the discussions about the relations between cinema and politics. The history of cinema, especially the filmic variety produced during this period of political and social ebullience shows that certain perceptions of the film as a political gesture imply subjecting it to an ideal of cause and effect in the real world that would exceed it.

In the Brazilian context, politico-social militant action, sometimes underlying the filmic frame but always positioned, in many cases manifests itself with greater fervor out of the screen. Some filmmakers sought to go beyond the initiative of making/seeing “politically political films”. Aloysio Raulino and Luna Alkalay, for instance, like many filmmakers, were part of the PCB (Brazilian Communist Party) and assumed the mission to remove Luís Carlos Prestes from Brazil¹¹. Luiz Arnaldo Campos, director of *Veias abertas*, was an active member of the MEP (Movement of Emancipation of the Proletariat) and ended up being one of the countless political prisoners engaged in resistance against the authoritarianism of the military regime. Since 1967, Sergio Muniz has collaborated with left-wing groups in the resistance against the Brazilian civil-military dictatorship, helping them in communication and logistic issues, such as obtaining passports, visas, shelters abroad, etc. Vladimir Herzog, a central figure for both São Paulo film production and civilian resistance movements against the military regime, was strategically assassinated by Dops (Department of Political and Social Order). That is, if in some countries to see a clandestine film consisted itself in a “revolutionary act”, in Brazil, at the height of repression, the struggle happened inside and outside the cinematographic frame.

In this sense, the observation of the filmic forms and initiatives engaged in the Brazilian context allow us to conjecture that perhaps some filmmakers had (or quickly acquired?) more awareness and lucidity of the political limits of cinema. It is noticeable that, rather than “mobilizing the masses” and making films for “concrete anti-imperialist use”, these filmmakers were preoccupied with raising questions, trying new ways

11. About this experience, Luna tells: “We felt the need to do something, to belong to something. We started approaching and learning with the political party. And at a certain point, we had to move on to action. There we were given the task of taking a person out of Brazil”. In the words of Aloysio Raulino, “it was the most difficult trip that ever existed”. Aloysio and Luna witnessed this experience in the miniseries *Travessia*, episode 5, directed by João Batista de Andrade to TV Brasil. Available in: <http://tvbrasil.ebc.com.br/travessia/episodio/episodio-5-travessia>.

of thinking about the problems of their time, helping to change the existing cinema, and in this way, perhaps, change the perception of the viewers about the reality(ies) that the films were trying to show. After all, as Vladimir Carvalho said, “in a colorful cultural country as intense as ours, with an even more dramatic daily life, the documentary film genre can always offer a new vein, an unusual way of seeing life”¹².

Maioria absoluta (1964), by Leon Hirszman, for example, is the first Brazilian filmic initiative to demystify the idea that the poor, illiterate, oppressed ones, cannot discuss social issues, defend their own interests and strongly express their thoughts. If the genesis of the project was to make a film that promoted literacy in the countryside, instituted by João Goulart, in order to broaden the political participation of the illiterate people and gain support for the so-called “basic reforms”, the filmic result ended up contemplating a series of issues, such as social partition and distribution of land and income. In the words of Leon Hirszman:

Instead of a film about Paulo Freire’s method, this was the initial proposal, I wanted to make a film that gave voice to the illiterate. Instead of the propaganda of what is good, how one should literate, I wanted to raise the social conditions of the illiterate, the material conditions of life of the become illiterate. And spiritual as well. They talk about education, health, about children, and point to solutions to the world. (...) ¹³

Through the alliance between the “voice of knowledge” of the progressive intellectual and the voice of the filmed subjects, *Maioria absoluta* makes a first gesture, even though timid, in search of an inclusion of the relations of power existing between those filming and those filmed within the documentary *mise-en-scène*. This a political and aesthetic gesture, inscribed in the image and history of Brazilian cinema, spreading the wings for a tradition of a cinema that is interested in the thought and critical genius of the filmed subjects.

Among the filmmakers who hold to this tradition, Aloysio Raulino is perhaps the one who has made the most effort to welcome the sensitive expression of the men, women and children that he is filming. In *Teremos infância*, made in 1974, shortly after the filmmaker’s self-exile in Europe, the filmic space (visual and sonorous) is almost entirely given to the filmed man. The frame rests attentively on his face, offering to the viewer a filmic experience of immersion into the human. We again find this aesthetic

12. CARVALHO, Vladimir. “A expressão da realidade”. In: *Caderno da crítica*, n. 3, mar 1987, p. 32.

13. Leon Hirszman in an interview conducted in 1983. In: VIANY, Alex. *O processo do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999, p. 292-294.

and ethical power of meeting with subjects in a situation of social marginality, so typical of Raulino's cinema, in *Tarumã* (1975), a film made collectively by Aloysio Raulino, Guilherme Lisboa, Mario Kuperman and Romeu Quinto. In this short film, basically composed by two sequence-shots filmed through improvisation, we find this same "pure frontality" in the way of looking at the filmed subject, the same attempt to see/hear closely, the same effect of presence of the speaker, the same interest in valuing the "popular conscience". But here the image becomes more immediate, crude, "objective", on the verge of violence. Different from *Teremos infância*, in which the subjectivity of the author and a certain documentary poetry emerge from the transition between the human landscape and the urban landscape, from the effects of the disjunction between image and sound, in *Tarumã*, the viewer is confronted with a minimalist *mise-en-scène* whose visual principle is expressly auditory. In other words, the film assumes to exist with the purpose of offering the peasant woman interviewed a place of challenge and manifestation of her fighting force. From this filmic gesture came one of the most sublime female testimonies in the history of Brazilian cinema.

Also following this tradition, being interested in the critical genius of a former worker convinced that this "world has no more humanity", the film *Destruição cerebral, esmagamento craniano, precipitação, fraturas generalizadas* (1976), made by Paulo Chaves Fernandes, Nick Zarvos, Carlos Fernando Borges, Joatan Vilela Berbel and José Carlos Avellar, reinvents the filmic reconstitution as a way to figure the thought of the oppressed "other" in the cinema. The film is concerned with the life story of an atypical former worker – as Jean-Claude Bernardet says in his analysis –, a worker who is absolutely conscious of the history of mankind as a history of exploitation, oppression, injustice.

In addition to being one of the first work-themed films made in the second half of the 1970s, *Destruição cerebral* distinguishes itself by treating the dimension of proletarian life from within, seeking to retrace the course of a former worker leaving the family in São Paulo to put an end to his life throwing himself from a building in Belém (Pará). Punctuated by the lurid tonal aspects of Krzysztof Penderecki's musical "Passion According to St. Luke", the film starts with a long take exposing a death certificate. The document, practically unreadable on the screen, can be deciphered through a zoom in which points to, among other information, the cause of death attested by the medical examiner: "brain destruction, cranial crush, precipitation, generalized fractures"¹⁴. If the title of the film brings out the scientific cause of death, it adopts as a structural principle the search for the other causes/motives that led the indigent to destruction.

14. Translator's note: Translation of the film title (*Destruição cerebral, esmagamento craniano, precipitação, fraturas generalizadas*).

Transposed to the field of formal invention, the other causes/motives of death are reconstituted through the exposition of facts and following a comprehension of aseptic representation capable of describing through the senses the psychological oppression experienced by the man. In this search for motives – in an aesthetic horizon that associates photographs taken just before the fatal gesture and filmed portraits of family members, reading letters and panoramas of places traveled by the man, family testimonies and reports of people present at the time of suicide –, *Destruição cerebral* puts in first plan the amplitude of the absolutely lucid and pragmatic thought of the former worker.

As well as *Destruição cerebral*, the films *Cantos de trabalho*, *Chapeleiros* and Raulino's work express a transgressive mode of critical elaboration and interpretation of reality(ies). Although very different, these films operate, each in their own way, a moving closer to the classwise “other”, to the “losers”, being able to put in practice the expression of a “political cinema” in which tensions are codified between bodies, voices, the various *regard-caméra* and the frame. However, unlike *Destruição cerebral*, the Leon's trilogy, Adrian Cooper's poetic observation and Raulino's films invariably invest in the sensitive dimension of the documentary image and in the potential of the image as a catalyst for sensations and senses.

In Raulino's cinema, where the filmmaker is also the cameraman, what matters is the method of filming observation, the unforeseen, a certain “provoking camera”, which invariably incites its intervention in space and makes the viewer sensitive to the desire to look back at the filmed subjects. In the moving shots, the camera is not only an extension from the eye to the hand, but an extension of Raulino's body; he improvises his frames, his movements, the length of the take, in short, he makes subjective choices driven solely by his inspiration¹⁵. The effect of this method of filming based on intuition are images that bring, in their sensitive appearance, a vestige of the gesture of looking at the real, the landscapes, the people, at the very moment in which it is filmed. The gesture of filming is in the image; makes the image. From these images, Raulino constructs multiple political meanings in the work of montage. The films cultivate sophisticated expressive procedures, dialectically associate images and sounds, experiment the composition of affects and effects in the sound field.

Experimentation in the sound field is an important feature in the processes of meaning construction proposed by the films here mentioned. In *Os Queixadas* (1978), by Rogério Corrêa, for example, the work of sound is fundamental to put into practice the faculty of cinema to “presentify” the past. The film tries to

15. We take up here an affirmation of Jean Rouch explaining the “choreography of the filmmaker”. Original: “Lorsque le cinéaste met en scène une réalité, lorsqu'il improvise ses cadrages, ses mouvements, ses temps de tournage, il fait des choix subjectifs dont la seule clé est son inspiration”. See: COLLEYN, Jean-Paul. “Clés pour Jean Rouch”. In: *Jean Rouch, cinéma et anthropologie*. Paris: Éditions Cahiers du cinéma - INA (Institut National de l'Audiovisuel), 2009.

elaborate the history of a union movement organized by workers of Companhia Brasileira de Cimento Portland Perus. Guided by the interest in “objectifying history” of this collective experience with some of its agents, the filmmaker created a filmic situation in which workers and those involved in the movement reenact important moments and memories of the 1962–63 strike. Using the re-appropriation of emblematic discourses, the disjunction between image and sound, the interaction between the workers’ testimonies and the simulations of what they have lived, between the reinvented speeches and the presence of bodies loaded with memory, the film short-circuits the subjective memory of the agents of the movement, the history(ies) of the “queixadas”¹⁶ and the recent Brazilian history (from the coup to the beginning of the process of political opening).

Os Queixadas starts with a particularly significant scene in which the construction of senses operates mainly in the sphere of sound. After an introductory card situating the year 1978, the first image of *Os Queixadas* brings the figure of a woman in the kitchen of a home, brewing coffee while listening to a kind of speech on the radio. The static camera patiently watches the coffee-making gestures, while the weight of the words from the radio fills the space of the image; this voice invites workers, peasants, military, students, intellectuals and employers to unite for the country’s economic emancipation and social justice. The next scene shows a man sitting at the table cutting bread for breakfast, and then another female voice with a celebratory musical background breaks out. “People of Brazil, the immense and wonderful homeland that God has given us is in extreme danger”¹⁷, says the woman’s voice, which is soon replaced by the man’s speech, now defending the grassroots reforms. The female voice returns: “(...) Now the forces of evil, of lie and demagoguery threaten the very life of the Brazilian family”¹⁸. The woman brewing coffee and the man eating the bread appear on the screen alternately, while the rocking movement of these disparate diegetic voices, in shock, linger throughout the scene, establishing a sound game, an ideological combat, which points out a certain historical situation for the narrative. This sonorous confrontation of two clearly divergent discourses – João Goulart’s sound document in the famous *Comício da Central do Brasil* (13/03/1964, 19 days before the military coup), and the remake of a call for the “March of the family by God against freedom”¹⁹ (19/03/1964, 12 days before the coup) – points out the two force camps in which the couple present in the image and the Brazilian society of the time were immersed. Soon the disparate

16. Translator’s note: “Queixada is a small animal that, when threatened, joins in a gang, grabs the chin and faces the hunter. This is the name of the workers of a cement factory in the city of Perus, who carried out several strikes during the decades of 50 to 60, the most important of which occurred in 1962, lasting three months, leading to a labor process that did not come to an end until seven years later (SENM / EEMPLASA)”.

17. Translator’s note: Original: “Povo do Brasil, a pátria imensa e maravilhosa que Deus nos deu está em extremo perigo”.

18. Translator’s note: Original: “(...) Agora as forças do mal, da mentira e da demagogia, ameaçam a própria vida da família brasileira”.

19. Translator’s note: Original: “Marcha da família por Deus contra a liberdade”.

discourses are replaced by the voice over of the man in the image – we will later discover that it is the president of the workers’ union of the factories of Perus in 1962 and his wife –, who shares a remembrance of April 1st, 1964, defined by him as “the day after the military coup”. In the next take, as the camera accompanies him walking through the backyard, he describes in rich detail the moment he was arrested in response to his actions in an union. Although this statement is in direct sound, the film continues to play with the distances between the sound field and the image field, between what the man says and what the image of him walking in a narrow corridor makes him resent. In these editing procedures, as well as in the choice to “reactivate” the story only through the means of (re)enactment and the inventive use of voices over/depositions, the film shows absolute awareness of the dangers of historical representation in cinema.

In the case of *Você também pode dar um presunto legal*, by Sergio Muniz (1971–1973), the representation of the historical experience is carried out in a speculative manner. Sergio Muniz’s decisive account, which narration is situated on the threshold of sociological commentary and essay commentary, extends the tradition of the sociological film towards a “poetics of the fragment”, elaborated through a meticulous interweaving between sounds and images. Made clandestinely at the beginning of the most repressive period of the Brazilian dictatorship, the film qualitatively elevates the elaborating way of a critical work typical of the audiovisual pamphlets of denunciation, creating a deeply original form of film counter-information. In the film, critical reflection investigating the prolongations of the political repression operated by the Death Squad of São Paulo (paramilitary group created at the end of the 60s with support from the Government) is punctuated by newspaper clippings, fragments of speeches, excerpts from various Brazilian songs (from tropicalism to *ufanismo*²⁰), filmed records of the montages of the plays *The Resistible Rise of Arturo Ui*, by Brecht, and *The Investigation*, by Peter Weiss, (re)enactment of speeches and public speeches by the police chief Fleury and prosecutor Hélio Bicudo, performed by the actors Lafayette Galvão and Othon Bastos, images of televising archive, among others. From the combination of informative description and theatrical performance, the practice of collage and the method of direct cinema, emerge the construction of a sophisticated audiovisual argument capable of attributing historicity to the actuality that it was intended to document. For doing clandestine work, without financial resources, without deadlines and with little filmic material, Muniz was confronted for the first time with another type of documentary production that, although much more precarious, allowed him to risk himself in a factual and aesthetic investigation, pushing cinema into a hybrid and radical form. As Vladimir Carvalho will say,

20. Translator’s note: *Ufanismo* refers to a type of music that manifests overoptimistic patriotic attitude towards one’s country.

It is precisely in the poorest part of our cinema – the documentary, always so helpless – that appears a dim possibility of experimenting with music and soundtrack in general. Maybe it is due to the lack of commitment – or almost that – of the short film to the petty rules of the box office. Here remains a field less enslaved, in principle, to profit and greed, leaving to the more open spirits the possibility of risking a renewing effort. This happens much less because there is a rigid or over-elaborate theoretical posture than of an interested, curious or detached practice of those who believe that they have an instrument of cultural investigation in the cinema, attuned to a means of expression capable of capturing the intricacies of Human reality.²¹

In *Lavra Dor*²² (1968) the breadth of aesthetic propositions are sensitive in each plane. It should be noted, before commenting briefly on the film, that *Lavra Dor* is part of a larger co-realization project of four short films. In a letter addressed to David Neves, the young filmmakers explain that *Lavra Dor* and *Indústria* are part of a global project of four films: rural, economy, politics and language, which together would form a large panel. In this letter, signed by Ana Carolina, she reports that “in general, in all the films we have made, we don’t have, by no means, a rigid division of labor. The films are sometimes designed together and sometimes are just commented”²³. Considering this and other accumulated information about the process of making the films, we chose to take the two films as a co-realization. Although the filmmakers have separated the rights of each film (Ana Carolina signed the direction and saved the rights of *Indústria*, and Paulo Rufino of *Lavra Dor*), and although the films were presented as single authorship in *Cineastas e imagens do povo*, it is important for us to acknowledge this process of collective creation.

When, in May of 1968, Paulo Rufino and Ana Carolina leaned over the montage table to compose *Lavra Dor*, the peasant leagues, which had returned with vigor from 1954 and disseminated their reformist ideas in the Brazilian northeast, had already been extinguished in the early years of military rule²⁴. Therefore, it was known to the population – at least to the leftist intellectuals – that the main leaders of the PCB and the Peasant Leagues had been murdered, arrested or had to flee from military repression. They conceive the film,

21. CARVALHO, Vladimir. “Som e cinema”, *Filme cultura*, Ano XIV, n. 37, 1981, p. 18-19.

22. First initiative of Paulo Rufino’s filmmaking (*Lavra Dor* was produced in collaboration with Ana Carolina) happens some months after his insertion in the field of the cinema, as an assistant of Thomaz Farkas and Geraldo Sarno in the films made in the “second phase of The Farkas Caravan”. Unlike their masters, Rufino and Ana Carolina risk plastic experimentation and manifest a provocation toward the dominant representation system in the field of documentary cinema; thus refuting the method of sociological analysis of the filmic practice of their “masters”.

23. Letter from Ana Carolina to David Neves. It can be consulted at the Cinemateca of MAM, Rio de Janeiro, Industry folder, code 09273.

24. Eduardo Coutinho’s filmic journey in Paraíba, interrupted by the military in 1964 (which results, years later, to be *Cabra marcado para morrer*), remained for us as the most powerful film vestige of this process of repression of peasant popular struggle.

in this context, with Mario Chamie's book of poems *Lavra Lavra*, with photographs taken for the use in the film, cinematographic files that bring images of the Peasant Leagues (from the short *O drama das secas*, 1958), a sequence of a performance designed and recorded for the film, texts by the sociologist Octavio Ianni and speeches from the first conference of OLAS (Latin American Solidarity Organization) in Cuba, etc.

The initiative of Paulo Rufino and Ana Carolina seems to make of cinema the place of a disturbing game with the recent memory; a place where the present is haunted by the past and the prospects of the future. The process of peasant popular uprising is already, in this film, a struggle that has been massacred; the symbolic construction of a recent historical event of which there were few images and whose direct witnesses were silenced or silently protected. As we all know, the Military Coup of 1964 ended the growing demands of rural workers and the process of political and social democratization envisaged by the so-called "grassroots reforms". Made about three years after the coup and a few months before the AI-5 was decreed, *Lavra Dor* throws some flashes of this history against the grain, using avant-garde esthetic procedures to make the viewer sensitive to the multiple issues that surrounded the Peasant Leagues movement and the struggle for Agrarian Reform. The film surprises by the transgressive mode of figuring the memory of a fight that was being erased, but which tries, within the limits of its filmic space, to keep the flame alive.

The short film *Contestação*, by João Silvério Trevisan, glimpses, in its own way, at the expression of that living revolutionary flame. The film, like its title and the supposedly Maoist utterance repetitively quoted, announces to its viewers, in an audiovisual scream of giant letters, that it is necessary to speak, act, think, and claim. Like *Lavra Dor*, *Você também pode dar um presunto legal* and *Veias abertas*, the film consists of a vast pre-existing material: moving pictures and photographs of Latin-American and European authorities, newspaper headlines situating positions and actions of the national armed forces against the left movements, newsreel recordings of street confrontations and repression that were affecting the four corners of the planet. *Contestação* agencies this rich material in blocks, organized by motives/gestures, without establishing a linear progression. This filmic form, especially the liveliness of its montage, refers to the best *Cinétracts* and to the rhythmic cut of some films of Santiago Alvarez. If at the time of its making the short film was intended as a visual pamphlet of "call to action", this gesture is reconfigured today in a beautiful essay assembling the history of the images of these fighting movements.

In a recent conversation with Trevisan about *Contestação*, the filmmaker and writer made the following statement commenting on his skeptical approach to direct-cinema:

The reality is captured in a much denser way, true, closer to reality if you interpret it. Hence the richness of the fictional and poetic looks, because every documentary film has a fictional look. Santiago Alvarez himself worked in this scope, because he was using a material that was not his, but he was already interpreting that material. That is why I had peace of mind in making “guerilla cinema”, because it was clearly a theater of interpretation. That sentence that is being created during *Contestação*, in moments of silence, is a sentence that puts the question: “Look, there is an intrusion going on here, so you think about this reality!”. When we speak of direct-cinema, what is the ideological result? It is totally anti-Brechtian in the sense that you are already delivering the whole truth. At least, that’s the pretention. Assuming that reality is a totally interpretable thing, you offer viewers the possibility to reflect and interpret.²⁵

This statement by João Silvério Trevisan qualifies very well the common virtue of the filmic set assembled here: films that engage and invite their viewers to reflect and interpret the reality(ies) of a country, “the face of the country” (as Aloysio Raulino said in the beautiful testimony presented in the prologue of this essay). To explore this filmography of short and medium-length film of a generation of young people committed to remembering that it is always possible to question, reinvent, update the practice of cinema as a means of reflection, is to indulge in a provoking lesson of history, which has become, over the years, necessarily critical. Symbolic demonstrations about the exploitation and oppression of the rural worker, sensitive elucidations of the “intransigence of the employers’ class which only wants to exploit the workers”, dialectical montage operations as a visual objection to repression and to the civil-military dictatorship, performance denunciation of the development model in question... to these contestations respond the films, marked by the interpretation and sensitivity of each young filmmaker.

REFERENCES

- AVELLAR, José Carlos. *A ponte clandestina: Birri, Glauber, Solanas, Getino, García Espinosa, Sanjines, Alea - Teorias de Cinema na América Latina*. Rio de Janeiro/São Paulo: Editora 34/Edusp, 1995.
- BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das letras, 2003.
- CARVALHO, Vladimir. A expressão da realidade, *Caderno da crítica*, n. 3, mar. 1987.
- CARVALHO, Vladimir. Som e cinema, *Filme cultura*, ano XIV, n. 37, 1981.
- CÉSAR, Amaranta. Que lugar para a militância no cinema brasileiro contemporâneo? *Interpelação*,

25. Interview made on August 08, 2017.

- visibilidade e reconhecimento. [Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho Estudos de cinema, fotografia e audiovisual, no XXVI Encontro Anual da Compós, Faculdade Cásper Líbero; 2017 jun 06–09; São Paulo].
- COLLEYN, Jean-Paul. Clés pour Jean Rouch. In: *Jean Rouch, cinéma et anthropologie*. Paris: Éditions Cahiers du cinéma – INA (Institut National de l’Audiovisuel), 2009.
- HENNEBELLE, Guy. *Guide des films anti-impérialistes*. Paris: Éditions du centenaire, 1975, p. 4.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde, 1960–1970*. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.
- NETO, Simplicio (Org.). *Catálogo Cineastas e imagens do povo*. 1. ed. Rio de Janeiro: Jurubeba Produções, 2010.
- RICOEUR, Paul. *La mémoire, l’histoire, l’oubli*. Paris: Éditions du Seuil, 2000.
- SCHWARZ, Roberto. Cultura e política, 1964–1969. In: *As ideias fora do lugar: ensaios selecionados*. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2014, p. 7–46.
- SOUZA, Carlos Roberto. 30 anos de cinema paulista – Entrevista com Aloysio Raulino. In: *Cadernos da Cinemateca 4*, São Paulo: Fundação Cinemateca Brasileira, 1980.
- VIANY, Alex. *O processo do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999.
- XAVIER, Ismail. Do golpe militar à abertura: a resposta do cinema de autor. In: *Cinema Brasileiro Moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001, p. 47–115.





Foto: Carlos Betanini/Imagem Campo - Mestrado 2009, Leon Hirakawa

O CINEMA DE LEON HIRSZMAN E AS COMUNHÕES DO POPULAR

Por
Reinaldo Cardenuto*

Filiado ao pensamento marxista e uma das principais lideranças do movimento conhecido como Cinema Novo, Leon Hirszman iniciou a sua realização fílmica às vésperas do golpe civil-militar de 1964. Em um contexto histórico atravessado por intensas polarizações ideológicas, no qual havia uma forte crença na possibilidade de uma revolução de viés comunista no Brasil, o cineasta lançou-se à produção de filmes com a perspectiva de que o campo artístico era um lugar fundamental de engajamento para as críticas e as transformações do mundo. Partilhando da aposta utópica que no início dos anos 1960 marcou profundamente a sua geração, a confiar no avanço da História rumo a um projeto moderno vinculado ao nacionalismo de esquerda, Hirszman dirigiu suas primeiras obras influenciado pela ideia de que a arte deveria realizar-se como um processo de conscientização do público e de chamamento à luta política. Essa concepção militante, envolta na perspectiva do cinema como um ato de essência ideológica, fundamentaria o curta-metragem de estreia do cineasta, intitulado *Pedreira de São Diogo* (1962). Um dos episódios presentes no longa *Cinco vezes favela*, o filme seria composto a partir de uma narrativa épica e exemplar, na qual trabalhadores triunfam contra o ganancioso gerente de uma pedreira, cujo interesse em ampliar os lucros coloca em risco a vida dos moradores de um morro. Com dramaturgia positiva, a representar o povo na chave de um heroísmo capaz de superar estruturas capitalistas de dominação, o curta-metragem apontava a disposição do jovem Hirszman em fazer do cinema um instrumento de combate político. Em *Pedreira...*, obra atravessada por forte idealismo, o cineasta celebra o povo como possível agente transformador, construindo na cena ficcional um popular que emerge como voz pertencente a uma espécie de comunhão revolucionária.

Uma abordagem irmanada a essa, também em compromisso com as práticas do engajamento político, reapareceria na produção de Hirszman alguns meses depois, quando ele realizou o documentário *Maioria absoluta*. Filmado no ano

* Reinaldo Cardenuto é professor de História do Cinema na Fundação Armando Álvares Penteado, em São Paulo. Mestre em Comunicação (ECA-USP) e doutor em Meios e Processos Audiovisuais (ECA-USP), escreveu artigos como "Dramaturgia de avaliação: o teatro político dos anos 1970" (2012, revista *Estudos avançados*), "L'écriture de l'histoire dans le cinéma de Leon Hirszman" (2013, *Cinéma d'Amérique latine*) e "Mais humor, menos política: uma certa tendência no drama contemporâneo brasileiro" (2016, revista *Varia história*). Em 2016, dirigiu o documentário *Entre imagens [intervalos]* e escreveu e organizou o livro *Antonio Benetazzo, permanências do sensível*. Atualmente, também é professor temporário no curso de Audiovisual da ECA-USP.

de 1963, em regiões interioranas do Nordeste, o curta-metragem apresenta como ponto de partida um estudo sobre o problema do analfabetismo no Brasil, desdobrando a investigação inicial rumo a um variado panorama sobre as condições sociais precárias da vida camponesa. Mediado por uma narração pedagógica e informativa, assumida pela voz do poeta Ferreira Gullar, o documentário organiza-se a partir da exposição de uma tese central, de moldura marxista, a evidenciar o poder oligárquico como causa da miséria popular existente no universo rural. Em oposição às afirmações elitistas e equivocadas da classe média carioca, que na primeira parte do filme acusa o povo de indolente ou defende a importação de estrangeiros como solução para o avanço do país, o foco principal de *Maioria absoluta* recai no esforço de demonstrar que os camponeses, a despeito de sua força e determinação, encontram-se rendidos à violência social e submetidos ao sistema coronelista no poder. De modo didático e totalizante, contestando falas típicas de uma mentalidade conservadora, a obra propõe o desmanche dos preconceitos de classe ao salientar a existência de uma estrutura autoritária, presente na formação social do Brasil, que impede o popular de romper com o ciclo da miséria ou de ter acesso à educação e cidadania.

Pensado como instrumento de militância, para a conscientização crítica e a mobilização do espectador, o documentário recolhe depoimentos do povo com o intuito, sobretudo, de ilustrar a tese política proferida pelo narrador. A cada entrevista que Hirszman realiza, neste que foi um dos primeiros curtas-metragens brasileiros feito com o uso de som direto, emergem vozes camponesas a listar situações de opressão, estados de precariedade e denúncias contra as perversidades da elite rural. A soma das falas, compondo um painel das angústias vividas pelos desvalidos, situa o popular como pertencente a uma classe social que enfrenta os mesmos problemas, integrando-o a uma dimensão coletiva que evidencia para a câmera os dilemas em comum. Apostando no discurso do narrador como exposição das verdades do mundo, nele centralizando a pedagogia acerca do estado das coisas, *Maioria absoluta* reverbera traços de uma militância própria à sua época. Ao conferir o conhecimento crítico à voz de Gullar, um artista de esquerda e de origem burguesa, condicionando os depoimentos do povo à ilustração das falas por ele enunciadas, Hirszman não via nisso um problema de autoridade, de submissão dos camponeses à narrativa intelectual, mas sim uma união legítima do saber científico marxista com a

experiência de vida popular. No documentário, intelectuais esclarecidos e camponeses amalgamam-se em um mesmo tecido fílmico, como uma comunidade revolucionária em formação, a partir da qual acreditava-se no desenvolvimento de um projeto libertário para os novos tempos. Ao listar as angústias, apresentando-as por meio de um discurso engajado, o cineasta aprofundava a sua crença na arte como processo de crítica e, talvez, de estímulo à superação do autoritarismo¹.

A implantação do regime militar no país, em abril de 1964, geraria uma crise avassaladora nesse otimismo político que Hirszman vinha anunciando como prática de engajamento e de criação cinematográfica. No revés de um projeto coletivo que deveria levar à superação do capitalismo, ao processo revolucionário de herança marxista, a realidade histórica brasileira foi tomada de assalto pelos militares e por uma modernização burguesa de linha conservadora. Para os artistas vinculados ideologicamente à esquerda, parte deles pertencente ao Cinema Novo, a quebra do idealismo levaria a um intenso mal-estar, à desconfiança em relação ao paradigma da crença utópica. Exaltado nas obras artísticas, representado com traços de heroísmo e como parte de uma comunidade revolucionária, o popular construído nas telas revelava-se distante do povo real, daquele observador passivo que não ofereceu resistência à instauração de um Estado autoritário no Brasil. Frustrados com o falso otimismo que erigiram em suas obras, mas também com a própria incapacidade de promover rupturas, os artistas de esquerda passariam a revisar o modo como haviam, até então, representado a figura do povo. Em se tratando de Hirszman, o afastamento em relação ao monumentalismo político, a quebra com o idealismo excessivo, inauguraria em sua trajetória uma intensa pesquisa em busca de novos projetos criativos vinculados às classes socialmente marginalizadas. Sobretudo no documentário de curta duração, em especial no decorrer dos anos 1970, o cineasta se deslocaria rumo a uma apreciação mais “culturalista” das manifestações artísticas originárias do povo, a uma etnografia de observação das suas tradições. Sem nunca abdicar de comentários políticos, mesmo que pontuais, Hirszman produziu uma série de obras dedicadas principalmente à contemplação poética do cancionário popular.

Uma abordagem dentro desse novo viés encontra-se presente nos curtas-metragens que Hirszman dirigiu, para o Ministério da Educação e da Cultura, entre os anos de 1974 e 1976. Composta por três documentários realizados em cidades interioranas de Alagoas e da Bahia, a série *Cantos de trabalho* concentra-se na observação de camponeses que entoam canções coletivas enquanto cooperam na construção de uma casa ou no plantio de cacau e cana-de-açúcar. Flertando com uma herança “antropológica” existente no cinema brasileiro, em parte consolidada pela Caravana Farkas na década de 1960 ou por Humberto Mauro durante o período em que atuou no Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE), *Cantos de trabalho* têm como essência uma concepção de linha etnográfica, de registro da musicalidade popular, cuja perspectiva seria compor memórias fílmicas em torno de matrizes culturais formadoras da identidade brasileira. Estimulado por um

1. Uma crítica bastante conhecida a *Maioria absoluta*, na perspectiva de que o filme acabou submetendo as vozes populares ao discurso intelectual de engajamento, pode ser lida em Jean-Claude Bernardet (2003).

forte desejo de documentação, de preservação dos cânticos interpretados há séculos pelos camponeses, Hirszman se deslocou rumo ao Nordeste com o intuito de utilizar o aparato cinematográfico como recurso para a captura de um traço de ancestralidade pertencente ao universo rural.

Junto ao interesse em gravar os sons de origem popular, em registrar as músicas transmitidas geracionalmente a partir da oralidade e do saber camponês, o esforço do cineasta, sempre atento às formações sociais do país, também era o de observar em detalhes as dimensões culturais relacionadas aos cantos de trabalho. Mais do que simples execuções sonoras ou performances vocais, os cânticos eram parte constituinte da vida rural, expressão orgânica e histórica de um povo a embalar musicalidades enquanto lidava com um cotidiano marcado pela miséria, pela submissão às forças coronelistas e pelo trabalho opressivo. Ao entoar coletivamente canções acompanhadas pelo bater das enxadas, dos facões e das palmas de mão, por instrumentos que geram ritmo e também cultivam a terra, os camponeses exprimiam seus afetos e condições de vida, seus lamentos e paixões, fazendo da sonoridade um componente social de união e um dialeto acerca de seu próprio existir. Na trilogia documentária de Hirszman, o registro etnográfico, mais do que produzir uma simples compilação de músicas, procura apreciá-las como parte constituinte de uma cultura viva e em movimento, como manifestação identitária pertencente à classe popular. Com câmeras que tentam intervir pouco na cena, dispostas à observação direta e contemplativa do cotidiano rural, além de legendas que situam o tempo e o espaço geográfico das filmagens, os curtas-metragens capturam um viver camponês atravessado pela organicidade dos cantos ancestrais.

Na série *Cantos de trabalho*, o registro filmico composto por Hirszman distancia-se de pressupostos acadêmicos nos quais a etnografia, em nome do conhecimento científico, deve realizar-se a partir da objetividade e das técnicas de distanciamento. Como na totalidade de sua obra, seja no campo da ficção ou do documentário, o cineasta constrói representações em torno do povo embalado por paixões e sentimentos humanistas que provêm de seu compromisso existencial com uma filosofia marxista. Ao filmar os camponeses que entoam suas canções, observando traços de uma identidade brasileira nascida da miscigenação de múltiplas referências culturais, Hirszman fará do registro um instrumento poético para destacar aquilo que lhe parece um dos aspectos mais belos – e políticos – da classe popular: a sua capacidade de manter vivas as relações comunitárias entre os homens. Na trilogia dos *Cantos de trabalho*, observar os camponeses na lide com a terra, seja no plantio ou na construção coletiva de uma casa, mais do que evidenciar ancestralidades culturais, é um meio para salientar a preservação de uma irmandade popular que sobrevive como forma de resistência, como solidariedade dos oprimidos diante das violências historicamente sofridas no campo. Nas legendas dos filmes, ou nas narrativas assumidas por Ferreira Gullar, as canções que unificam as vozes camponesas, para além do ato performático, são apresentadas como expressão potente de uma fraternidade popular, manifestação da comunidade para suportar a opressão cotidiana a que é submetida. Embora a comunidade dos desejos revolucionários, exposta em *Maioria absoluta*, estivesse vivendo uma intensa crise histórica, a retração daquele projeto político a unificar o povo e a intelectualidade de esquerda na busca comum

pela emancipação, Hirszman localiza no interior do Nordeste outro sentido comunal, outro viés colaborativo, que sobrevive desde os tempos da escravidão como resistência cultural e sonora dos desvalidos às forças coronelistas no poder. Cantar coletivamente, durante o trabalho, é amenizar a dor, criar vínculos fraternos². Face às desilusões, aos tempos sombrios de um regime ditatorial, os cânticos dos camponeses são símbolos vivos da solidariedade. Sem abdicar de certo olhar romântico que está presente em boa parte de sua obra, assumindo-o sem temor e de modo consciente, Hirszman destaca no popular o vigor de uma comunhão ainda possível.

Dentre os curtas-metragens que compõem a série *Cantos de trabalho*, o que mais destaca a potência comunal da classe popular é aquele intitulado *Mutirão*, filmado em agosto de 1974 na cidade de Chã Preta, em Alagoas. Enquanto os outros dois filmes registram o corte da cana-de-açúcar e a extração do cacau, trabalhos provavelmente a serviço dos proprietários rurais, *Mutirão* possui a singularidade de observar integrantes do povo durante a construção solidária de uma casa que servirá de habitação para os próprios camponeses. Embora este documentário não possua uma voz *over* que evidencie os vínculos comunitários mediados pelos cânticos, aspecto presente nos demais curtas, a contemplação da vizinhança unida, a manipular coletivamente o barro que servirá como parede para uma nova moradia, transforma-se em símbolo da fraternidade que agrupa os homens do povo com o objetivo da cooperação. O mutirão, que remonta a práticas existentes pelo menos desde o século XIX, é uma das expressões mais colaborativas das sociedades campestres, nas quais os vizinhos, reconhecendo a própria precariedade material, entregam-se como mão de obra solidária para a construção da moradia que servirá de abrigo a uma família integrante da comunidade. É precisamente essa sociabilidade dos humildes, nascida da escassez e da resistência, realizada em meio aos cânticos remotos, que a câmera de Hirszman captura como uma beleza poética da comunhão entre os homens. No decorrer do filme, com a ajuda de crianças e de mulheres, o produto extraído da terra vai erguendo a nova casa, erigindo assim um sentido de fortalecimento comunitário entre os camponeses³.

A sensibilidade presente nos filmes de Hirszman, o prazer de localizar uma solidariedade erigida em meio aos valores identitários, em muito recorda o sentimento de encanto despertado em Mário de Andrade quando empreendeu, entre 1928 e 1929, uma longa viagem através do Nordeste do país. Tal qual o escritor, que relatou a sua jornada de encontro com a cultura ancestral brasileira no livro *O turista aprendiz*, o cineasta deixa-se seduzir pela riqueza do cancionário popular, alimentando a alma com o que lhe soa como beleza poética das expressões comunitárias. No entanto, a aproximação com Mário de Andrade não parece realizar-se apenas pela paixão em comum, mas inclusive pelo temor de que esses vínculos do povo pudessem sucumbir diante do avanço inevitável das forças capitalistas. Na esteira das inquietações do escritor, que em 1938 concebeu

2. Em sua dissertação de mestrado, Thalles Gomes Camêllo da Costa (2015) também realça a forte presença do sentimento comunitário na série realizada por Hirszman. Ao estudar em detalhes e de modo comparativo os *Cantos de trabalho* dirigidos por Humberto Mauro e Leon, o autor elabora a defesa de um precioso argumento: os cânticos como expressão de um modo de vida que enxerga no trabalho a força motriz criadora da vida humana.

3. Sobre a temática dos mutirões, uma boa introdução encontra-se em Antonio Candido (2001).

e financiou um projeto para o registro de manifestações culturais antes de seu desaparecimento⁴, Hirszman também faz de *Cantos de trabalho* um alerta relacionado ao receio de que tais expressões poderiam se perder definitivamente.

Em sua trilogia de filmes, de modo mais evidente nos episódios do cacau e da cana-de-açúcar, o cineasta retoma um aspecto recorrente em suas obras documentárias, um elemento discursivo que procura difundir críticas às estruturas perversas do capitalismo. Por meio da narração, voz que salienta a dimensão comunitária dos camponeses, advém o recado de acento político: a comunhão sonora e cultural entre os homens do povo, ato remanescente de solidariedade, pode se extinguir diante do desenvolvimento industrial, da urbanização crescente e da má influência exercida pelo sistema de comunicação de massas. Mesmo que a pedagogia revolucionária de antes, exprimida em *Maioria absoluta*, estivesse em suspenso naquele momento histórico, Hirszman não abdica do cinema como lugar para o aprendizado crítico, voltando-se agora para um alerta relacionado ao possível desaparecimento das dimensões comunitárias ainda existentes. O “canto” do cineasta, outrora o das totalizações marxistas ao representar os camponeses, desloca-se para o registro etnográfico de uma cultura que não pode ser esquecida, para a celebração contemplativa de um povo que se torna para ele símbolo do resistir. A valorização dos vínculos comunitários, no entanto, vem somada ao lamento de sua possível extinção, ao temor de que se perca o que restava enquanto força solidária de resistência popular.

Na cinematografia de Hirszman, a musicalidade popular, realçada como elemento de ligação comunitária entre os socialmente marginalizados, não se restringe apenas aos cantos de trabalho entoados por camponeses. Em muitas de suas obras, do início ao fim de sua trajetória, o cineasta localizaria no samba, sobretudo naquele distante das sonoridades de consumo massivo, um outro lugar cultural de expressão das solidariedades do povo. Por um lado, portador de uma formação intelectual nacionalista de esquerda, condizente com sua filiação ideológica ao Partido Comunista Brasileiro (PCB), Hirszman veria no samba de raiz, naquele composto nos morros e nos subúrbios cariocas, um cancionista urbano a embalar lutas políticas de origem popular. É recorrente, em seus filmes mais politizados, centralizados no embate entre as classes sociais, que o enfrentamento do povo contra as forças burguesas no poder venha acompanhado pelo ritmo de tal sonoridade: são instrumentos de percussão, como chocalhos e tambores, que envolvem a vitória dos trabalhadores em *Pedreira de São Diogo*, assim como é a canção de Paulinho da Viola, “Pode guardar as panelas”, que embala a luta e a organização política das bases metalúrgicas no documentário *ABC da greve* (1979-90). Por outro lado, para além desse viés épico revolucionário, o samba também emerge na obra do cineasta como um elemento próximo ao dos cantos de trabalho, traço cultural originário do povo a traduzir seus sentimentos e uni-lo em torno de vínculos comunitários. Mesmo que o universo urbano fosse mais fragmentário, pois ali o desenvolvimento do capitalismo encontrava-se em etapa de

4. Trata-se da “Missão de pesquisas folclóricas”, projeto que o escritor financiou quando foi chefe do Departamento de Cultura da Prefeitura de São Paulo. Coordenada pelo etnógrafo Luis Saia, a “Missão” viajou pelo Norte e Nordeste do país, entre fevereiro e julho de 1938, registrando em discos, filmes e fotografias manifestações culturais populares. Sobre o assunto, sugiro a leitura de Roberto Barbato Jr. (2004).

maior avanço, o cinema de Hirszman esforça-se em localizar comunhões remanescentes do popular, espaços de identidade vicinal onde o samba coletiviza as vozes em torno de uma cultura de resistência e de irmandade. Um dos filmes nos quais o artista se aproxima dessa leitura é o documentário *Nelson Cavaquinho* (1969), no qual a melancolia presente nas composições do sambista, uma triste alegria relacionada ao popular, adquire maior força quando a montagem mescla a audição de suas músicas com a observação direta da vida existente no subúrbio.

Mas é em outro curta-metragem, uma das últimas obras dirigidas por Hirszman, que o espírito comunitário do samba se apresenta de modo mais intenso. Documentário produzido no intervalo de seis anos, com filmagens ocorridas em setembro de 1976, mas finalizado apenas em 1982, *Partido alto* em muito se assemelha ao processo criativo presente na trilogia dos *Cantos de trabalho*. A partir de uma parceria estabelecida com Paulinho da Viola, que desde a década de 1960 participava de projetos voltados para o resgate e a difusão do samba tradicional⁵, o cineasta propôs-se à realização de um filme que registrasse, ao modo de sua etnografia sentimental, algumas das manifestações ainda remanescentes do partido alto carioca. Dividido em dois blocos, referentes aos dois únicos dias de gravação, o filme possui uma primeira parte de viés pedagógico, na qual Mestre Candeia, com a autoridade de um grande especialista, introduz informações sobre as origens e as riquezas relacionadas ao cancionário de tradição popular. Enquanto o seu depoimento salienta o partido alto como uma das expressões mais autênticas do povo, alternando performances musicais com explicações acerca das diferentes variações do samba, a câmera de Hirszman compõe uma observação contemplativa do terreiro, uma filmagem com planos longos que evidencia a música como traço de cultura e de identidade comunitária.

Já a segunda parte, localizada na casa do compositor e instrumentista Manacéa, onde se encontra presente a Velha Guarda da Portela, é o momento no qual o filme distancia-se da pedagogia anterior para registrar, com maior desenvoltura e poesia, a roda de samba como reunião da voz coletiva. Assumindo uma atitude que se assemelha à do próprio partido alto, no qual versos são entoados de modo improvisado e espontâneo, a *mise-en-scène* do curta-metragem se realiza em afastamento às contenções estilísticas e ao rigor formal. Transitando livre entre os partideiros que cantam e dançam no terreiro, a câmera por vezes perde o foco, solta-se em meio ao coro popular, revelando a presença de um microfone que a equipe de filmagem, qual uma gambiarra, deve ter pendurado em uma espécie de varal para melhor captar as gravações sonoras. Como arremate da obra, uma narração conduzida por Paulinho da Viola ocupa os minutos finais do documentário, lamentando a redução da criatividade quando o samba assume as exigências do “grande espetáculo”, mas ao mesmo tempo anunciando a sobrevivência das raízes culturais, a força dos partideiros em prosseguir com seus versos que sempre refletirão “verdades na alma de cada um”.

Filmado logo após o término da série *Cantos de trabalho*, e irmanando-se a ela, *Partido alto* também pulsa vida ao representar a musicalidade tradicional como elemento de comunhão do povo. Neste conjunto de documentários realizados

5. A informação foi retirada de Mariana Rosell (2016).

por Hirszman, a despeito da impossibilidade de retomar a comunidade revolucionária desejada no início da década de 1960, sobrevivem as ligações culturais do popular, seus vínculos orgânicos de união social. Diante da crise dos referenciais políticos que alimentaram os anseios utópicos da esquerda antes do golpe militar, face a uma ditadura que se manteve no poder durante 21 anos, o cineasta encontrou nas tradições identitárias do povo um lugar ainda remanescente de solidariedade e de sentimentos coletivos. A originalidade expressiva das classes marginalizadas, mesmo sob risco de desaparecer graças ao avanço capitalista, emerge na obra de Hirszman como símbolo de resistência, representação das afetividades não mediadas pelo consumismo e pela lógica reducionista de mercado. Em tempos repressivos, de retraimento dos valores democráticos, seus filmes buscaram fagulhas possíveis de sobrevivência. A arte, diante das sombras, por vezes encontra vaga-lumes a perambular pela noite.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Mário de. *O turista aprendiz*. São Paulo: Duas cidades, Secretaria de cultura, ciência e tecnologia, 1976.

BARBATO Jr., Roberto. *Missionários de uma utopia nacional-popular: os intelectuais e o Departamento de Cultura de São Paulo*. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2004.

BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

CANDIDO, Antonio. *Os parceiros do Rio Bonito*. São Paulo: Duas cidades, Editora 34, 2001.

CARDENUTO, Reinaldo. *O cinema político de Leon Hirszman: engajamento e resistência durante o regime militar brasileiro*. 2014. 426f. (Meios e Processos Audiovisuais) – Escola de Comunicação e Artes, USP, São Paulo, 2014.

COSTA, Thalles Gomes Camêllo da. *Cantos de trabalho no cinema brasileiro: Uma análise das obras de Humberto Mauro e Leon Hirszman*. 2015. 112f. (Meios e Processos Audiovisuais) – Escola de Comunicação e Artes, USP, São Paulo, 2015.

ROSELL, Mariana. Em defesa do nacional-popular: o papel da voz *over* no documentário Partido alto (1976/1982), de Leon Hirszman. *Revista Poder & Cultura*, Rio de Janeiro, Vol. 3, N. 5, pp. 178-194, jan.-jun 2016.

THE CINEMA OF LEON HIRSZMAN AND THE COMMUNIONS OF THE POPULAR

By
Reinaldo Cardenuto*

Affiliated to the Marxist thought and one of the main exponents of the movement known as Cinema Novo, Leon Hirszman started his career in film on the eve of the civilian-military coup of 1964. In a historic context traversed by intense ideological polarizations, in which there was a strong belief in the possibility of a communist slant revolution in Brazil, the filmmaker pounced to the production of films with a perspective in which the artistic field was a fundamental place of engagement to the world critiques and transformation. Sharing the utopian bet that deeply marked his generation at the beginning of 1960s, trusting in the advance of History towards a modern project tied to the left-wing nationalism, Hirszman directed his first works influenced by the idea that art should be realized as a process of awareness of the public and a calling to the political struggle. This militant conception, wrapped in the perspective of cinema as an act of ideological essence, would fundament the short film which was the filmmaker's debut, entitled *Pedreira de São Diogo* (1962). One of the episodes presented in the feature film *Cinco vezes favela*, the film would be composed through an epic and exemplar narrative, in which labourers triumph against the greedy manager of a quarry, whose interest in widening the profits puts in risk the life of residents of a hill. With positive dramaturgy, representing the people in the key with a heroism capable of overcoming the capitalistic structures of dominance, the short film pointed the disposition of the young Hirszman in making cinema the instrument of political combat. In *Pedreira...*, a work crossed by strong idealism, the filmmaker celebrates the people as a possible transforming agent, building in the fictional scene a popular which emerges as voice belonging to a sort of revolutionary communion.

* Reinaldo Cardenuto is Professor of History of Cinema in the Fundação Armando Alvares Penteado, in São Paulo. Master in Communication (ECA-USP) and PhD. in Meios e Processos Audiovisuais (ECA-USP). He has written articles as "Dramaturgia de avaliação: o teatro político dos anos 1970" (2012, Estudos avançados journal), "L'écriture de l'histoire dans le cinema de Leon Hirszman" (2013, Cinéma d'Amérique latine) and "Mais humor, menos política: uma certa tendência no drama contemporâneo brasileiro" (2016, Varia história journal). In 2016, he directed the documentary *Entre imagens (intervalos)* and he wrote and organized the book *Antonio Benetazzo, permanências do sensível*. Nowadays, he is also temporary lecturer in the Audiovisual course at ECA-USP.

An approach paired to that, also in commitment with the practices of political engagement, would reappear in Hirszman's production a couple of months later, when he made the documentary *Maioria absoluta*. Shot in the year of 1963, in provincial regions of the Northeast, the short film presents a study on the illiteracy problem in Brazil as a starting point, unfolding the initial investigation towards a broad panorama about the precarious social conditions of the rural life. Mediated by a pedagogical and informative narration, taken by the voice of the poet Ferreira Gullar, the documentary is organized from the exposition of a central thesis, the Marxist frame, evidencing the oligarchic power as cause of the popular misery existent in the rural universe. In opposition to the elitist and mistaken statements of the Carioca middle class, who in the first part of the film accuses the people of indolence or defends the importation of foreigners as a solution for the progress of the country, the main focus of *Maioria absoluta* lays in the effort of demonstrating that rural workers, despite their strength and determination, stand surrendered to the social violence and submitted to the *Coronelismo* in power. In a didactic and totalizing way, going against typical speeches of a conservative mentality, the work suggests the dismantle of the classes prejudices by pointing out the existence of an authoritarian structure, present in the social formation of Brazil, which prevent the popular classes from tearing the cycle of misery or acceding to education and citizenship.

Conceived as an instrument of militancy, to the critical awareness and the mobilization of the viewer, the documentary gathers testimonies from the people aiming, above all, to illustrate the political thesis uttered by the narrator. Each interview Hirszman gives, in which have been one of the first Brazilian short films made under use of synchronized sound, bring to surface rural voices listing situations of oppression, states of precariousness and reports against the perversity of the rural elite. The amount of speeches, composing a panel of the anguishes lived by the helpless, situates popular individuals as belonging to a social class that faces the same problems, integrating it in a collective dimension which evidences to the camera the shared dilemmas. Resting on the discourse of the narrator as an exposition of the truths of the

world, centralizing in it the pedagogy regarding the state of things, *Maioria absoluta* reverberates traces of a kind of militancy proper to its period. By conferring the critical knowledge to the voice of Gullar, a left-wing artist with bourgeois origins, conditioning the testimonies of the people to the illustration of the speeches enunciated by him, Hirszman did not see a problem of authority there, of submission of the rural workers to the intellectual narrative, but a legit union of the Marxist scientific knowledge with common people's life experiences. In the documentary, intellectuals and rural workers have amalgamated into one filmic fabric, as a revolutionary community in formation, from which there was a belief in the development of a libertarian project for the new times to come. By listing the anguishes, presenting them by the means of an engaged discourse, the filmmaker asserted his belief in art as a process of criticism and, maybe, of encouragement to the overcome of authoritarianism¹.

The implementation of the military regime in the country, in April 1964, would generate a devastating crisis in the political optimism which Hirszman had been announcing as a practice of engagement and cinematographic creation. In the setback of a collective project which should take to the overcoming of capitalism, to the revolutionary process of Marxist heritage, the historical Brazilian reality was taken under assault by the militaries and by a bourgeois modernization of conservative strand. To the artists ideologically associated to the left, some belonging to the *Cinema Novo*, the crack of the idealism would take to a profound malaise, to the suspicion in relation to the paradigm of the utopian belief. Exalted in the artistic works, represented with traces of heroism and as part of a revolutionary community, the idea of popular built on the screens came out distant from the real people, from that passive observer who did not offer resistance to the implantation of an authoritarian State in Brazil. Frustrated by the false optimism lifted in their works, but also by their own incapacity of promoting ruptures, the left-wing artists would revise the way by which, until then, they had been representing the figure of the people. When it comes to Hirszman, the distance in relation to the political monumentalism, the break with the excessive idealism, would inaugurate in his trajectory an intense investigation, seeking for new creative projects linked to the socially marginalized classes. Mainly in the short length documentary, especially during the 1970s, the filmmaker would move towards a more "culturalist" appreciation of the artistic manifestations originated from the people, an ethnography of observation of his traditions. Without ever abdicating from political comments, even that punctual, Hirszman produced a series of works dedicated mainly to the poetic contemplation of the popular songbook.

1. A very well-known critique to *Maioria absoluta*, in the perspective that the movie ended up submitting the popular voices to the intellectual discourse of engagement, may be read in Jean-Claude Bernardet (2003).

An approach inside this new bias is present in the short films Hirszman has directed, for the Ministry of Education and Culture, between the years of 1974 and 1976. Composed by three documentaries filmed in provincial cities of Alagoas and Bahia, the *Cantos de Trabalho* trilogy focuses on the observation of rural workers who sing collective songs while cooperating in the construction of a house or planting cocoa and sugar cane. Flirting with an “anthropological” heritage existent in the Brazilian cinema, in part consolidated by the Caravan Farkas in the 1960s or by Humberto Mauro during the period in which he worked in the *Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE)*, *Cantos de trabalho* has an essence with an ethnographic strand conception, of registering the popular musicality, whose perspective would be the composition of filmic memories contouring cultural matrices that form the Brazilian identity. Stimulated by a strong desire of documenting, of preserving the songs interpreted for centuries by rural workers, Hirszman moved off to the Northeast with the intention of using the cinematographic apparatus as resource for capturing a trace of ancestry belonging to the rural universe.

Along with the interest in recording the popular originated sounds, in registering the music transmitted through generations stemming from oral traditions and rural knowledge, the effort of the filmmaker, always aware of the social formations of the country, was also that of observing in details the cultural dimensions related to the work songs. More than simply sound executions or vocal performances, the songs were constituent part of the rural life, historical and organic expression of a people, swinging musicality while handling with a daily life characterized by misery, by submission to the *Coronelista* strength and by oppressive work. By singing songs collectively combined to the beat of hoes, machetes and the palms of hands, instruments that makes rhythms and also cultivate the land, rural workers express their affections and conditions of life, their wailings and passions, making sonority a social component of union and a dialect about their own existence. In the documentary trilogy by Hirszman, the ethnographic register, more than producing a simple collection of songs, pursuing to appreciate them as constituent part of a live and moving culture, as an identity manifestation belonging to the popular class. With cameras that attempt to interfere less in the scene, inclined to the direct and contemplative observation of the rural routine, along with subtitles that locate time and the geographical space in the shoots, the short films capture a peasant living crossed by the organicity of ancestral chants.

The filmic register composed by Hirszman in *Cantos de trabalho* pulls away from the academic premises in which ethnography, for the sake of the scientific knowledge, must be performed stemming from objectiveness and distancing techniques. As in the totality of his work, either in the fictional or the documentary field, the filmmaker constructs representations around people cradled by passion and

humanist feelings originated in his existential commitment with a Marxist philosophy. By filming workers singing their songs, observing traces of a Brazilian identity born in the blend of multiple cultural references, Hirszman will make from the register a poetic instrument to highlight what seems to him one of the most beautiful – and political – aspects of the popular class: its capacity of keeping alive the communitarian relationships among men. In the *Cantos de trabalho* trilogy, observing the rural workers dealing with the land, either in planting or constructing a collective house, more than evidencing cultural ancestries, it is a mean of emphasizing the preservation of a popular fellowship that survives as a form of resistance, as solidarity of the oppressed before the violence historically suffered in the country. In the subtitles of the films, or the narratives taken by Ferreira Gullar, the songs that unify the rural voices, beyond the performing act, are presented as a potent expression of a popular fellowship, the manifest of the community to bare with the daily oppression to which it is submitted. Although the community of the revolutionary wishes, exposed in *Maioria absoluta*, was living an intensive historical crisis, the retraction of that political project to unify the people and the left-wing intellectuality in common search for emancipation, Hirszman locates in the hinterlands of the Northeast another communal sense, another collaborative bias, which survives since the slavery period as cultural and sonorous resistance of the helpless against *Coronelista* forces in power. Collectively chanting, during work, is soothing the pain, and creating fraternal bonds². Face the disillusion, and the dark times of a dictatorship, work songs are living symbols of solidarity. Without abnegating of some romantic look that prevails in most of his work, embracing it fearlessly and in a conscious way, Hirszman points out in the popular the stamina of a communion still possible.

Among the short films that compose *Cantos de Trabalho*, the one that highlights the communal potency of the popular class is the one entitled *Mutirão*, shot in August 1974 in the city of Chã Preta, in the state of Alagoas. While the other two films register the harvest of the sugar cane and the extraction of the cocoa, labours probably in service of the landowners, *Mutirão* holds the singularity of observing common people during the cooperative construction of a house that would serve as dwelling for the workers themselves. Although this documentary does not have a voice-over that unveils the common bonds mediated by the songs, an aspect present in the other short films, the contemplation of the unified neighbourhood, collectively manipulating the clay which would serve as wall for a new house, becomes the sign of the

2. In his Master thesis, Thalles Gomes Camêllo da Costa (2015) also accentuates the strong presence of the communitarian sense in the series realized by Hirszman. By studying in detail and in a comparative strand the *Cantos de trabalho* directed by Humberto Mauro and Leon, the author elaborates the advocacy of a precious argument: the chants as expression of a way of life which sees in labor the driving force creator of the human life.

fraternity that groups men from the people with the objective of cooperation. The community task force³ⁱ is one of the most collaborative expressions in rural societies, in which neighbours, recognizing the own material precariousness, presented as sympathetic workforce to the construction of a house which would serve as shelter to a family member of the community. It is precisely this sociability of humble people, born from the scarcity and resistance, displayed through remote songs, what the camera of Hirszman captures with such a poetic beauty of the communion among men. Along the film, with the help of children and women, a material extracted from the soil raises a new house, therefore building a sense of communal empowerment among the farmers⁴.

The sensitiveness present in Hirszman's films, the pleasure of locating a solidarity constructed in between identity values, much reminds of the feeling of enchantment evoked in Mário de Andrade when he undertook, between 1928 and 1929, a long trip across the Northeast of the country. Just like the writer, who reported his encounter journey with Brazilian ancestral culture in the book *O turista aprendiz*, the filmmaker surrenders to the seduction by the richness of the popular songbook, feeding the soul with what sounded to him as poetic beauty of the communal expressions. Nevertheless, the convergence with Mário de Andrade does not seem to be made only by the common passion, but also by the fear of these people bonds succumbing before the inevitable advance of capitalist forces. Following the relentlessness of the writer, who in 1938 conceived and financed a project for the register of cultural manifestations before his disappearance⁵, Hirszman also makes of *Cantos de trabalho* an alert related to the concern that such expressions could be permanently lost.

In his film trilogy, in a most evident way in the cocoa and sugar cane episodes, the filmmaker retakes a recurring aspect in his documentary works, a discursive element that seeks to disseminate critiques on the perverse structures of capitalism. By means of the narrative, the voice which emphasizes the communal dimension of the workers, arises the message of political stress: the sonorous and cultural communion among the men of the people, a reminiscent act of solidarity, may extinguish in face of the industrial development, the growing urbanization and the mean influence exercised by the mass communication system. Even if the revolutionary pedagogy from before, expressed in *Maioria absoluta*, was suspending

3. Note of the translator: In Portuguese, "*O mutirão*". It may correspond to a collective mobilization of individuals. In this case, it is also making reference to the title of the mentioned film.

4. Under the thematic of the community task forces, a good introduction is found in Antonio Candido (2001).

5. It is about the "Mission of folkloric research", project the writer financed when he was chief of the Department of Culture in the municipal administration of São Paulo. Coordinated by the ethnographer Luis Saia, the "Mission" has travelled through the North and the Northeast of the country, between February and June 1938, recording in disks, films and photographs the popular cultural manifestations. About the subject, I suggest reading Roberto Barbato Jr. (2004)

in that historical moment, Hirszman does not abnegates the cinema as a place for the critical learning, now turning himself to an alert related to the possible vanishing of the communal dimensions that still exist. The “filmmaker’s singing”, once that from the Marxist totalizations of representing the workers, shifts to the ethnographic register of a culture which cannot be forgotten, to the contemplative celebration of a group of people which becomes to him the symbol of resisting. The appreciation for the communitarian bonds, however, comes along with the weep of its possible extinction, fearing that what remained as a solidary force of popular resistance is lost.

In the cinematography of Hirszman, the popular musicality, enhanced as an element of communitarian connection among the socially marginalized, is not restricted to the work songs intoned by the rural workers. In many of his works, from the beginning to the end of his trajectory, the filmmaker would locate in the samba, mainly in that distant to the massive consumed sonorities, another cultural place of expression of the solidarities of people. On the one hand, he has a nationalist left-wing intellectual background, suitable to his ideological affiliation to the Brazilian Communist Party (*Partido Comunista Brasileiro*, PCB), Hirszman would see in traditional samba, in that composed in the hills and in the *Carioca* suburbs, an urban songbook giving rhythm to the political struggles of popular origins. It is recurring, in his most politicized films, centralized in the collision between the social classes, that the confrontation of the people against the bourgeois forces in power comes with the rhythm of such sonority: they are the instruments of percussion, as shakers and drums, which paces the victory of the workers in *Pedreira de São Diogo*, like the song by Paulinho da Viola, “*Pode guardar as panelas*”, that swings the struggle and the political organization of the metallurgical basis in the documentary *ABC da greve* (1979-90). On the other hand, beyond this epic revolutionary bias, samba also emerges in the work of the filmmaker as an element close to the work songs, cultural trace that comes from the people to traduce their feelings and to unify it around communal bonds. Even if the urban universe were more fragmentary, because the development of capitalism was on a more advanced stage there, Hirszman’s cinema strives to locate communions reminiscent from the popular, spaces of vicinal identity where the samba collectivize the voices around a culture of resistance and of fellowship. One of the films in which the artist comes close to this reading is the documentary *Nelson Cavaquinho* (1969), in which the melancholy present in the compositions of the samba artist, a sad joy related to the popular, gains more strength when the editing blends the hearing of his songs with the direct observation of life in the suburb.

Although it is in another short film, one of the last works directed by Hirszman, that the communitarian spirit of samba presents itself in a more intense way. A documentary produced in the gap of six years,

shot in September 1976, but finished only in 1982, *Partido alto* very much resembles the creative process present in the trilogy of *Cantos de trabalho*. From a partnership established with Paulinho da Viola, who since the 1960s was engaged in projects focused on the rescuing and diffusion of the traditional samba⁶, the filmmaker committed to the making of a film which would register, in the ways of its sentimental ethnography, some of the manifestations still reminiscent from of Carioca's partido alto. Split into two sections, referring to the only two days of shooting, the film has a first part of a pedagogical bias, in which Mestre Candeia, with the authority of a great expert, introduces information about the origins and the richness related to the songbook of popular tradition. While his testimony emphasizes partido alto as one of the most authentic expressions of the people, altering musical performances with explanations on the different variations of samba, Hirszman's camera composes a contemplative observation of the *Terreiro*, a filming with long shots that puts in evidence the music as a trace of communal culture and identity.

The second part, located in the house of the composer and musician Manacéa, where the *Velha Guarda* from *Portela* was present, is the moment in which the film furthers from the previous pedagogy to register, with more aplomb and poetry, the samba group as gathering of the collective voice. Opting for an attitude resembling that of partido alto, in which verses are sung in an improvised and spontaneous way, the *mise-en-scène* of the short film is realized in detachment to the stylistic contentions and the formal discipline. Moving freely between the *Partideiros* who sing and dance in the *Terreiro*, the camera sometimes loses focus, loosens itself in the popular chant, revealing the presence of a microphone that the film staff, with a quick fix, must have hanged in a sort of cloth line to better capture the sound recordings. As the work's outcome, the narration conducted by Paulinho da Viola occupies the last minutes of the documentary, lamenting the reduction of the creativity when samba assumes the demands of the "great spectacle", but at the same time announcing the survival of the cultural roots, the strength of the *Partideiros* in continuing with their verses which will always reflect "truths in the soul of each one".

Shot right after the end of the series *Cantos de trabalho*, and in connection with it, *Partido alto* also pulses life by representing the traditional musicality as an element of communion of the people. In this set of documentaries directed by Hirszman, despite the impossibility of retaking the revolutionary community desired in the beginning of 1960s, the cultural connections of the popular, its organic bonds of social union remains. In the face of the crisis of the political references which have fed the utopian yearnings of the left before the military coup, front a dictatorship kept in power for 21 years, the filmmaker has found in the

6. Information exerted from Mariana Rosell (2016).

identity traditions of a people a place still reminiscent of solidarity and collective feelings. The expressive originality of the marginalized classes, even under risk of vanishing due to the capitalist advance, comes to surface in Hirszman's work as symbol of resistance, representation of the affections non-mediated by the consumerism and the reductionist logic of the market. In repressive times, of democratic values retracting, his films looked for possible sparkles of survival. The art, facing the shadows, at times finds fireflies wandering through the night.

REFERENCES

ANDRADE, Mário de. *O turista aprendiz*. São Paulo: Duas cidades, Office of Culture, Science and Technology, 1976.

BARBATO Jr., Roberto. *Missionários de uma utopia nacional-popular: os intelectuais e o Departamento de Cultura de São Paulo*. São Paulo: Annablume, Fapesp, 2004.

BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

CANDIDO, Antonio. *Os parceiros do Rio Bonito*. São Paulo: Duas cidades, Editora 34, 2001.

CARDENUTO, Reinaldo. *O cinema político de Leon Hirszman: engajamento e resistência durante o regime militar brasileiro*. 2014. 426f. (Meios e Processos Audiovisuais) – Escola de Comunicação e Artes, USP, São Paulo, 2014.

COSTA, Thalles Gomes Camêllo da. *Cantos de trabalho no cinema brasileiro: Uma análise das obras de Humberto Mauro e Leon Hirszman*. 2015. 112f. (Meios e Processos Audiovisuais) – Escola de Comunicação e Artes, USP, São Paulo, 2015.

ROSELL, Mariana. Em defesa do nacional-popular: o papel da *voz over* no documentário *Partido alto* (1976/1982), de Leon Hirszman. *Revista Poder & Cultura*, Rio de Janeiro, Vol. 3, N. 5, pp. 178-194, jan.-jun 2016.

CHAPELEIROS*

Por
Mariana Souto

Adrian Cooper, inglês radicado no Brasil, fotógrafo – não só de *ABC da greve*¹ (Leon Hirszman) como de vários outros filmes brasileiros –, tem sua primeira experiência de direção com *Chapeleiros* (1983). Como o nome já indica, o curta é focado numa categoria específica de operário industrial: aqueles que produzem chapéus – objeto, aliás, quase em desuso na época. A fábrica é antiga, suas características industriais são arcaicas, remontando ao início do século XX, praticamente intocada até a data das filmagens.

Ao contrário do que ocorre em *ABC*, não estamos às voltas com um acontecimento extraordinário como a greve. O filme é rotineiro, repetitivo, geométrico, dando a ver a vivência cotidiana da fábrica. Apesar de seguir uma sequência de etapas envolvidas no trabalho industrial, mostrando blocos de ações, estas são montadas fora de ordem cronológica (descanso, saída da fábrica, produção, entrada). Longos planos nos permitem observar os movimentos dos chapeleiros e sua relação com o espaço fabril. O curta desenvolve uma atenção minuciosa e duradoura aos corpos, parcialmente nus, colocando em evidência seus gestos, músculos, suor, movimentos, pele.

O filme ecoa a última imagem de *ABC da greve*: a do operário sujo de fuligem, filmado em seu trabalho seguidamente até o limite do constrangimento. Mas, ao contrário do tão oralizado *ABC*, em *Chapeleiros* o único texto que aparece no filme sequer é ouvido: trata-se do registro de um quadro de “regulamento interno da fábrica”, com tipografia antiquada e ortografia em um português arcaico (“2 – Não deve abandonar o seu lugar enquanto não der o signal de sahida”), demonstrando que as regras que regem aquele local não foram alteradas em décadas, à parte de conquistas posteriores e da luta sindical.

Silêncio humano, ruído alto e ritmado das máquinas, muito vapor e suor. Uma relação simbiótica com a máquina:

* Texto adaptado de um trecho da tese *Infiltrados e invasores – uma perspectiva comparada sobre as relações de classe no cinema brasileiro contemporâneo* (SOUTO, Mariana, UFMG, 2016).

1. Adrian Cooper, além de diretor de fotografia de *ABC da greve*, filmado em 1979, finalizou sua montagem em 1990, retomando o projeto após a morte de Leon Hirszman, em 1987. É também diretor de arte de muitos filmes.

nela trabalham, sobre ela descansam no intervalo, com seu calor esquentam a marmita. As imagens escuras do trabalho pesado contrastam com a observação de uma maior leveza dos operários saindo da fábrica – aqui ecoa *A saída dos operários da fábrica* [irmãos Lumière, 1895], o primeiro do cinema. Parte significativa do filme é ocupada com essa ação: primeiro, a saída; mais tarde, a entrada. São muitos funcionários, de variadas aparências, estaturas, raças, pesos, idades.

Se no interior da fábrica as imagens eram pesadas, sombrias e aflitivas, nesse momento vemos mais cores nas vestimentas, sorrisos, conversas, uma certa descontração. Neste fluxo, vemos também muito mais mulheres (se não a maioria dos trabalhadores, certamente metade deles), que não foram mostradas em atividade no trabalho. Isto é, no momento de filmar o trabalho propriamente dito, o esforço físico, a labuta, o filme privilegia a observação dos homens. Por toda a duração do filme, flagram-se olhadelas para a câmera, mas nos momentos de saída e entrada da fábrica isso se intensifica. Parece que os trabalhadores percebem a câmera com surpresa, intrigados, sem saber como agir.

Chapeleiros é marcado pela ausência completa de narração e entrevistas – vemos um filme ao mesmo tempo observativo e poético; seu tom observacional é possivelmente influência tardia do cinema-direto, tendência cinematográfica em que a interpretação do espectador brota de sua relação mais direta (ou menos conduzida) com a imagem. Seu tom poético vem de uma aposta na percepção



Em *Chapeleiros*, operário esquentava marmita na máquina. E deitavam sobre elas no horário de descanso.

das texturas, da plasticidade, da materialidade, do ritmo dos operários no trabalho, evitando qualquer ancoragem em algum discurso informativo ou ideológico que pudesse se apresentar de maneira mais verbal.

Chapeleiros promove uma abertura de interpretações radicalmente diferente do que ocorria no modelo sociológico, marcante nas décadas de 1960 e 70. É interessante perceber a mudança de tom, em relação às obras anteriores, no trecho de *Cineastas e imagens do povo* em que Jean-Claude Bernardet comenta o filme. O teórico se esbalda com a multiplicidade de caminhos inscritos nas imagens, interpreta, fabula, poetiza, fala em primeira pessoa, oscila entre duas análises completamente opostas: não sabe se o filme representa a ideia de tortura ou de dança, de escravidão do homem pelas máquinas que precisa alimentar sem cessar ou de um baile de gestos com alguma ludicidade. Tendo seu aparato analítico posto em xeque, o autor quase entra em curto-circuito. É curioso e instigante, para a leitora habitual de Bernardet, sentir sua desestabilização e entusiasmo simultâneos ao lidar com um objeto tão inesperado e diferente dentro do contexto do cinema operário. *Chapeleiros* é um filme curto, pouco conhecido, mas que, dentro dessa temática, traz uma abordagem estética singular. Não deixa de ser um pequeno marco.

Adrian Cooper busca oferecer uma imersão sensorial e plástica naquele universo fabril, mas sem com isso abandonar preocupações políticas, tendo em vista que as imagens comunicam a rigidez, a insalubridade, a aspereza, a sobrecarga da rotina dos operários. Não se trata de uma abertura total para interpretações – como às vezes leva a crer Bernardet –, pois certamente há ali uma inclinação pelo lado dos operários, uma empatia, uma tentativa de revelar uma rotina de opressão e degradação. As imagens da fábrica de chapéus, assim como as metalúrgicas, por mais que sejam dotadas de um sentido estético interessante e atraente, assemelham-se a uma visão do inferno na Terra.

REFERÊNCIAS

BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SOUTO, Mariana. *Infiltrados e invasores: uma perspectiva comparada sobre as relações de classe no cinema brasileiro contemporâneo*. 2016. Tese (Doutorado em Comunicação Social) - Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

CHAPELEIROS*

By
Mariana Souto

Adrian Cooper, an Englishman naturalized in Brazil – cinematographer of *ABC da greve*¹ (Leon Hirszman) and several other Brazilian films –, has his first director experience with *Chapeleiros* (1983). As the name already indicates, this short film is focused on a specific category of industrial worker: those who produce hats – an accessory which was, incidentally, almost in disuse at the time. The factory is old and its archaic industrial characteristics, which date back to the early twentieth century, remained practically untouched until the time of the shooting.

In the opposite of what happens on *ABC*, this film is not about an extraordinary event like a strike. It is about the routine, the repetitions, the geometric patterns in the daily life of the factory. Even though it is organised in blocks of action that follow a sequence of steps involved in industrial work, these are assembled out of chronological order (the workers are shown resting, exiting, working in the production line and entering the factory). The long takes allow us to observe the movements of the hatters and the way they interact with the industrial environment. The half-naked bodies of the workers are observed with a meticulous and long-lasting attention that highlights their muscles, sweat, soot, movements, skin and gestures.

The short film resembles the last image of *ABC da greve*: the dirty worker, exhaustively shot in his duties and pushed to the limits of embarrassment. But if *ABC* has the presence of spoken words as one of its main characteristics, in *Chapeleiros* the only text that appears in the film is not even heard: it is the image of an “internal factory regulation” board, with old-fashioned typography and spelling in an archaic Portuguese (“2 - Não deve abandonar o seu logar enquanto não dér o signal de sahida”), which shows that the rules of the place were not changed in decades, despite the workers union struggle and recent accomplishments.

* Text adapted from an excerpt from the thesis *Infiltrates and invaders – a comparative perspective about class relations in contemporary Brazilian cinema* (SOUTO, Mariana, UFMG, 2016).

1. Adrian Cooper, as well as director of photography of *ABC of the strike*, filmed in 1979, finished editing in 1990, heading the project after the death of Leon Hirszman, in 1987. He is also the art director of many films.

The silence of men, the loud and rhythmic machinery noise, lots of steam and sweat. A symbiotic relationship between men and machine: they work in it, rest on it, warm the packed lunch with its heat. The dark images of heavy work contrast with a certain lightness of the workers leaving the factory – *La sortie de l'usine Lumière à Lyon* (Brothers Lumière, 1895), the first film ever made echoes in this part of the film. A significant part of the film follows this pattern: the exit comes first; the entrance comes later. There are many employees and they come in a great variety of appearances, statures, races, weights, ages.

If inside the factory the images were obscure, heavy and distressing, at this moment we see more colorful clothes, smiles, conversations, and a more relaxed environment. We also see many more women (if not most of the workers, certainly half of them), who were not shown at work. This means that when shooting the real work, the physical effort, the toil, the film privileges the observation of men. Throughout the entire film, quick glances are directed to the camera, but they get noticeably intensified at the times of exit and entrance of the factory. It seems that the camera is noticed with surprise by the workers. They get puzzled, not knowing how to act.

Chapeleiros is marked by the complete absence of voice-over and interviews – we watch a film that is both observational and poetic; its observational style is possibly a late influence of the direct-cinema, a cinematographic movement in which the viewer's interpretation springs from a more straightforward relationship (and more open to interpretation) with the image. The poetic tone in it comes from the attention given to the perception of textures, plasticity, materiality, the rhythm of the workers at work, avoiding to rely upon any with the instructional or ideological discourses that could present themselves verbally.

Chapeleiros allows the viewer to have radically different interpretations besides the one purposed by sociological model, remarkably popular in the 1960s and 70s. In the section of *Cineastas e imagens do povo* where Jean-Claude Bernardet talks about the film, it is interesting to notice the change of tone when

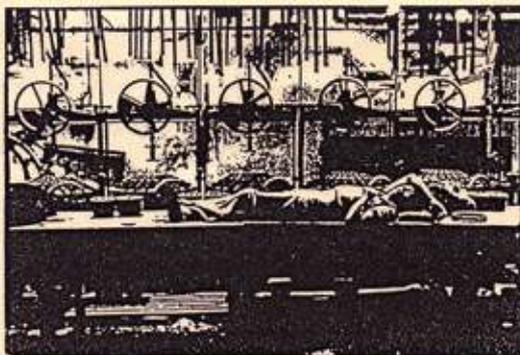
compared to previous works. The writer widely explores the multiplicity of paths inscribed in the images, uses poetical and fictional resources to read them and speaks in the first person, oscillating between two completely opposite analyses: he does not know if the film represents the idea of torture or dance; slavery of the man by the machines that he needs to feed or if its a ball of ludic gestures. Having doubts about his analytical apparatus, the author almost breaks down. It is curious and riveting, for Bernardet's habitual reader, to feel him simultaneously destabilized and enthusiastic when faced with such an unexpected and different object within the context of the worker cinema. *Chapeleiros* is a short and not very popular film but it brings a unique aesthetic approach within this theme, what makes him a small landmark.

Adrian Cooper intends to offer a sensorial and plastic immersion in that factory universe that still sticks to several political concerns. The images communicate the strictness, the insalubrity, the roughness, the overwhelming routine of the workers. They are not completely open to different interpretations – as Bernardet sometimes points out –, there is clearly a feeling of empathy with the workers, an attempt to reveal the oppression and degradation in their routine. The images of both the hat and the steel factory, although shown through an interesting and attractive aesthetic sense, resemble a vision of hell on Earth.

REFERENCES

BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SOUTO, Mariana. *Infiltrados e invasores: uma perspectiva comparada sobre as relações de classe no cinema brasileiro contemporâneo*. 2016. Tese (Doutorado em Comunicação Social) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.



CHAPELEIROS
Adrian Cooper
SP/1983/25'/cor/16mm

Rodado em Campinas, SP, em uma fábrica de chapéus do início do século, o filme evoca uma produção industrial opressiva onde a anormalidade se torna normalidade e os detalhes banais do cotidiano se tornam expressões da resistência humana.

- . Melhor Direção de Curta Metragem, Melhor Fotografia, Melhor Montagem, Melhor Trilha Sonora, XVI Festival de Brasília, 1983.
- . Menção Especial pela Fotografia, XII Jornada Brasileira de Curta Metragem, Salvador, 1983.

O cineasta Lionel Rogosin ("On The Bowery", "Come Back, Africa") escreveu, a respeito do filme: "Recentemente vi um filme chamado CHAPELEIROS (que) para mim tem uma força visual tão grande quanto Dryer e Flaherty. Adrian Cooper, o diretor-fotógrafo do filme, teve a coragem de desafiar as convenções do cinema e fixar sua câmera nos rostos dos trabalhadores pelo tempo necessário para revelar a complexa e sofrida dignidade dessas pessoas. Uma dignidade que sobrevive apesar da agonizante monotonia desse tipo de trabalho. Adrian Cooper comunica através da linguagem dos rostos. CHAPELEIROS é um filme de grande beleza, poético e singular".

SOBRE
CHAPELEIROS

FAC-SÍMILE:
ACERVO CINEMATECA
DO MAM RIO

ON CHAPELEIROS

By

Adrian Cooper / SP / 1983 / 25' / color / 16mm

Shot in Campinas, SP, in a hat factory of the early century, the film evokes an oppressive industrial production where abnormality becomes normality and the banal details of everyday life become expressions of human resistance.

> *Best Short Film Direction, Best Cinematography, Best Montage, Best Soundtrack, XVI Brasilia Festival, 1983.*

> *Special Mention for Cinematography, XII Brazilian Short Film Journey, Salvador, 1983.*

The filmmaker Lionel Rogosin (“On The Bowery”, “Come Back, Africa”) wrote about the film: “Recently I saw a film called CHAPELEIROS (that) for me has a visual strength as big as in Dryer and Flaherty. Adrian Cooper, the cinematographer of the film, had the courage to challenge film conventions and to fix his camera on the faces of workers for the time necessary to reveal the complex and suffering dignity of these people. This dignity survives despite the dying monotony of this type of work. Adrian Cooper communicates things through the language of faces. CHAPELEIROS is a film of great beauty, poetic and singular”.

A PEDRA DA RIQUEZA*

Por

Jean-Claude Bernardet

A primeira coisa que quero dizer sobre *A Pedra da Riqueza* é muito pessoal: é um filme de que eu gosto muito; de todos os filmes que já vi na minha vida é, com certeza, um dos que gosto mais. Eu acho que *A Pedra da Riqueza* abre para o cinema documentário brasileiro caminhos imensos. Ele aparece como uma abertura nova, no meu entender, para a apreensão da realidade que o documentário focaliza.

Então eu vou tentar explicar como vejo o filme, como eu o entendo, não sei se é como Vladimir o fez, mas pelo menos como eu o entendo. *A Pedra da Riqueza* descreve, registra uma certa situação, o que é o trabalho dentro de um garimpo. Em que nós vemos as pessoas trabalharem para extrair o minério. Vemos as condições de trabalho, os instrumentos, a maneira de manipular os instrumentos e temos uma voz por cima que é um desses trabalhadores, ou pelo menos uma pessoa que foi trabalhadora no garimpo e que narra a sua experiência, que dá o seu depoimento pessoal sobre a sua vida e o seu trabalho no garimpo.

Até aí nós temos um documentário bastante tradicional, que é o documentarista que chega numa determinada situação e registra o que ele vê e, no caso, ele registra as más, péssimas condições de trabalho, péssimas condições de vida. Mas acho que o documentário de Vladimir Carvalho vai além de registrar o tipo de trabalho e as condições de vida. Em todo este filme, na sua fotografia inclusive, há algo que sempre nos indica que o filme vai um pouco além. Alguma coisa que nos faz sentir que não há uma coincidência total entre o filme e o garimpo. Então, eu citaria alguma coisa do tipo a música, que aparece só de vez em quando, mas que tem pouco a ver especificamente com o garimpo. A música cria dissonâncias, cria uma certa tensão, mas não é em específico algo ligado ao garimpo. Ainda na faixa de som, nos ruídos, não sei se percebem, mas estes estão fora de sincronia. Quando o martelo bate, o som vem um pouco antes ou um pouco depois; a voz do rapaz que fala também está sempre um tanto fora da situação. No momento, por exemplo, em que ele fala de cavar buracos para colocar dinamites, naquele momento não há dinamite. Ele está no início do filme e não se vê dinamite. Quando a dinamite vai aparecer ele está falando de outra coisa. Isto para ilustrar uma série de decalagens que marca, a meu ver, o seguinte: o que vemos na tela

* Transcrição de apreciação realizada durante a Mostra de Cinema de Acesita, MG, 1980. Publicado originalmente em: BERNARDET, Jean-Claude. *A Pedra da Riqueza*. In: Empresa Brasileira de Filmes. *Caderno de crítica*, n. 3. Rio de Janeiro: EMBRAFILME, Ministério da Cultura, 1987, p. 37, 38

não é exatamente o garimpo, mas sim um filme sobre o garimpo. Há sempre através dessa manipulação dos elementos cinematográficos o recado constante para o público de que se trata de uma reflexão sobre o garimpo e não de um pedaço de realidade que tivesse sido jogado em bruto na tela. E uma coisa muito importante nisso tudo é que durante o filme a pessoa que fala não sabe para que trabalhou. É perguntado a ela se sabe para que serve a xelita e ela não sabe. Então há todo um trabalho feito mas um trabalho no vazio. E eu acredito que o público também não saiba até quase o final do filme. Acho que ele sabe que se trata de xelita, mas não sabe o que é xelita, e muito menos que dessa xelita vai ser extraído o tungstênio. Então vemos todo um trabalho feito mas um trabalho no vazio, tanto para o trabalhador como para o público. Um trabalho que não sabemos exatamente como se insere dentro da realidade. E no final do filme vem um letreiro que explica do que se trata e explica para que serve esse trabalho. Coisa essa que até então estava ausente. E de repente ficamos sabendo que esse minério extraído daquele jeito no Nordeste é usado para fazer ligas de aço que revestem foguetes e naves interestaciais. De repente, com esse letreiro, o filme muda de nível. Até então nós tínhamos um trabalho no vazio e de repente sabemos para que serve este trabalho, mas ele, o trabalhador, continua não sabendo. E durante o filme nós víamos as más condições de trabalho, mas, de repente, com o letreiro final, essas más condições de trabalho adquirem o seu significado. Não é uma lamentação sobre as más condições de vida e más condições de trabalho, mas a junção disto com o letreiro final nos dá a idéia, a imagem de uma exploração internacional do trabalho. Não é apenas um determinado lugar no Nordeste que nos é documentado, mas para que serve esse pequeno lugar no Nordeste, dentro da conjuntura econômica e técnica internacional, como ele se relaciona com o capitalismo mundial na sua totalidade. Com esse letreiro final passamos a um outro nível que não é mais o nível de descrição de uma determinada situação mas sim da significação desta situação e da sua significação dentro do quadro da exploração internacional do trabalho.

E talvez ao ler o letreiro final nós nos tenhamos lembrado do título do filme. *A Pedra da Riqueza*, que é um título bastante claro no final. Mas o filme tem um subtítulo, três linhas abaixo, em que se fala da “peleja do sertanejo para desencantar a pedra que foi parar na lua com a nave dos astronautas”. Quando a gente vê a cartela do título e subtítulo, inicialmente, esta “pedra que foi parar na lua com a nave dos astronautas”, nós ligamos isto a quê? A, digamos, uma literatura de cordel, a uma poesia fantástica, como acontece no cordel, a seres maravilhosos que podem ir para os infernos ou podem ir para a lua, isto é, uma fantasia imaginária. Mas de repente, ao reencontrar a nave espacial no final do filme, nós ligamos essa lua do início e essa nave dos astronautas que pareciam uma coisa absolutamente gratuita, e aí entramos, de certo modo, no outro nível do filme que é o nível do imaginário. Esse trabalho todo que nós vimos no garimpo, esse tungstênio que serve para revestir naves interestaciais, isto é tratado também ao nível do imaginário. Podemos assim ver no filme uma trajetória em que nós saímos da poesia fantástica nordestina, passamos por uma realidade chã e imediata e integramos tudo isto dentro da exploração internacional do trabalho. E o que me entusiasma muito neste filme é justamente o fato de Vladimir Carvalho ter conseguido num filme tão simples e tão curto encadear, relacionar entre si níveis tão diversos da realidade, desde a vivência cotidiana

de um determinado trabalhador, como esta vivência é interpretada ao nível do imaginário e como esta vivência se relaciona com o sistema internacional do capitalismo. E a grande qualidade que eu vejo neste filme é justamente ele não isolar alguma coisa e tratá-la de modo estanque, mas ao contrário, introduzir o público espectador ao fato de que a realidade tem várias entradas, vários níveis, e que todos esses níveis são inter-relacionados, desde o fato de escrever, de ler, de gostar de poesia, como o trabalho, como a vida no trabalho, como o sistema capitalista.

Basicamente, é isto que eu quero dizer sobre *A Pedra da Riqueza*, me parece um filme extremamente importante justamente pela maneira como se relaciona com a realidade e mais importante ainda pelo fato de que ele tem uma estrutura absolutamente simples e limpa e um poder de síntese para integrar e relacionar esses vários níveis de realidade absolutamente fantásticos.

A PEDRA DA RIQUEZA*

By
Jean-Claude Bernardet

The first thing I want to say about *A Pedra da Riqueza* is a very personal one: it's a movie I like a lot; of all the movies I've ever seen in my life it is, certainly, one of which I like best. I think *A Pedra da Riqueza* opens wide paths to Brazilian documentary cinema. It seems like a new opening, in my understanding, for the apprehension of the reality that this documentary film focuses on.

So I'll try to explain how I see the film, how I understand it, I do not know if it's how Vladimir made it, but at least as I understand it. *A Pedra da Riqueza* describes, records a certain situation, what is the work in a mining. In which we see people working to extract the ore. We see the conditions of work, the instruments, the way the instruments are manipulated and we listen to a voice over which is from one of these workers, or at least a person that was a worker in the mining and who narrates his experience, giving his personal testimony about his life and his work in the mining.

Up to this point we see a very traditional documentary film, in which the documentary filmmaker arrives in a certain situation and records what he sees and, in this case, he records the bad, poor working conditions, poor living conditions. But I think Vladimir Carvalho's documentary goes beyond recording the type of work and living conditions. Throughout this film, including its photography, there is something that always tells us that the film goes a little further. Something that makes us feel that there is not a total coincidence between the film and the mining. So I would cite something like music, which appears only once in a while, but it has little to do with the mining. The music creates dissonances, creates a kind of tension, but it is not specifically something related to the mining. Also on the soundtrack, in its noises, I do not know if you realize it, but they are out of sync. When the hammer hits, the sound comes a little sooner or a little later; the voice of the guy who speaks is also somewhat out of the situation. At the moment, for

* Transcript of appreciation made during the Mostra de Cinema de Acesita, MG, 1980. Originally published in: BERNARDET, Jean-Claude. *A Pedra da Riqueza*. In: Empresa Brasileira de Filmes. *Caderno de crítica*, n. 3. Rio de Janeiro: EMBRAFILME, Ministério da Cultura, 1987, p. 37-38.

example, in which he talks about digging holes to place dynamites, at that moment there is no dynamite. It is at the beginning of the movie and you cannot see any dynamite. When the dynamite appears he is talking about something else. This is to illustrate a series of time lags that, in my opinion, mark the following: what we see on the screen is not exactly the mining, but a film about the mining. There is always, through this manipulation of the cinematographic elements, the constant message to the public that it is a reflection on the mining and not a piece of reality that had been thrown raw on the screen. And a very important thing in all this is that during the movie the person speaking does not know for what he had worked for. He is asked if he knows what the scheelite is for and he does not know. So there is a whole job done but one in the void. And I think the public also does not know until almost the end of the movie. I think he knows that it's about scheelite, but he does not know what scheelite is, let alone that from scheelite the tungsten will be extracted. Then we see a job done but a job in the void, both for the worker and for the public. A job that we do not know exactly how it fits into reality. And at the end of the film a sign comes explaining what it is about and what that job is about. That thing that until then was absent. And we suddenly find out that this ore drawn in that way in the Northeast is used to make steel alloys that line rockets and interspace ships. Suddenly, with that sign, the movie changes its level. Until then we had seen a job in the void and we suddenly know what it is for, but he, the worker, still does not know. And during the film we saw the bad work's conditions, but suddenly and, with the final sign, these bad working conditions acquire their meaning. It is not a lamentation about the bad conditions of life and poor working conditions, but the combination of this with the final sign gives us the idea, the image of an international exploitation of labor. It is not only a some place in the Northeast that is documented to us, but the use of this small place in the Northeast within the international economic and technical conjuncture, and how it relates to the whole of capitalism. With this final sign we move on to another level in which it is no longer that of describing a given situation but rather of the significance of this situation and its significance within the framework of international labor exploitation.

And maybe by reading the final sign we might have remembered the title of the movie. *A Pedra da Riqueza*, which is a very clear title after all. But the film has a subtitle, three lines down, in which it is read “the fight of the *sertanejo*¹ to disenchant the stone that ended in the moon with the spaceship of the astronauts”. When we see the title and subtitle card, initially, this “stone that ended in the moon with the spaceship of the astronauts”, we link it to what? Let’s say, if we link it to *cordel*² literature, to a fantastic poetry, like the *cordel*, to wonderful beings who can go to hell or to the moon, that is, an imaginary fantasy. But, suddenly, when we rediscover the spacecraft by the end of the movie, we link this moon from the beginning and this astronaut’s spaceship that seemed like something absolutely out of the blue, and, then, we go to, in some way, the other level of the movie, which is the level of the imaginary. All this work we had seen in the mining, that tungsten used to coat interspace ships, this is also carried out at the imaginary level. We can, thus, see in the film a trajectory in which we leave the fantastic northeastern poetry and go through a crude and immediate reality to integrate all this within the international labor exploitation. And what excites me a lot in this film is precisely the fact that Vladimir Carvalho was able to, in such a simple and short film, relate to each other such different levels of reality from the daily life of a particular worker, how this experience is interpreted at the imaginary level and how this experience relates to the international system of capitalism. And the great quality I see in this film is precisely that it does not isolate something and treat it in a narrow way, but, on the contrary, it introduces the audience to the fact that reality has several inputs, several levels, and that all these levels are interrelated, from the fact of writing, to that reading, and of liking poetry, to work, to life at work, to the capitalist system.

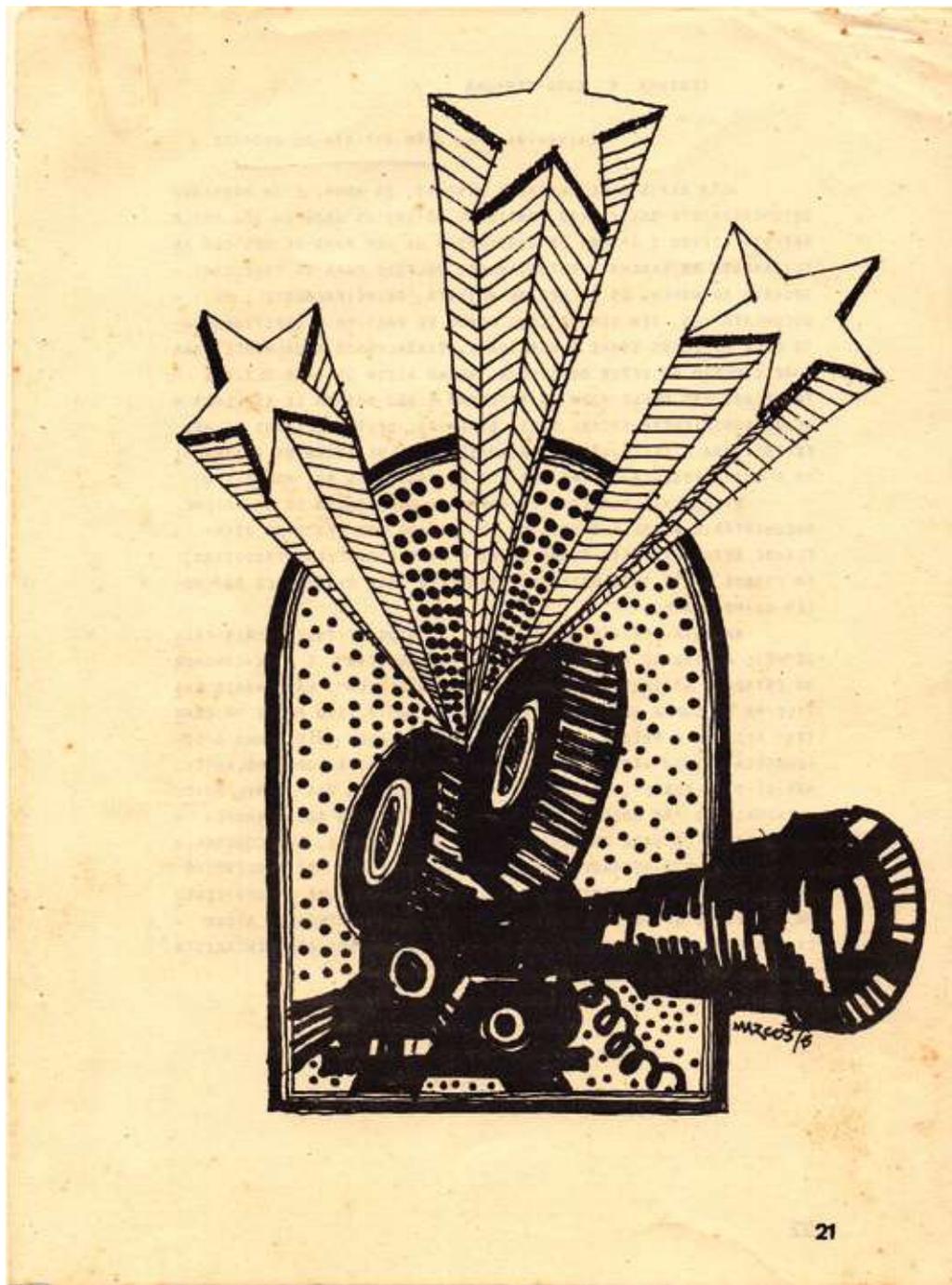
Basically, this is what I want to say about *A Pedra da Riqueza*, it seems to me an extremely important film precisely because of the way it relates to reality and, more importantly, because it has an absolutely simple and clean structure and a synthesis power to integrate and to relate these various levels of absolutely fantastic reality.

1. In Brazilian Portuguese, “sertanejo” corresponds to a person who was born or lives in backcountry.

2. In Brazilian Portuguese, “cordel” corresponds to a popular literary genre, written rhymed.

SOBRE *MIGRANTES*,
POR JOÃO BATISTA
DE ANDRADE

FAC-SÍMILE DA ENTREVISTA
CENSURA E AUTOCENSURA
(EXCERTO) / EXTRACT FROM
THE INTERVIEW *CENSURA*
E AUTOCENSURA: ACERVO
CINEMATECA DO MAM RIO



P. - QUANDO E COMO VOCE INICIOU NO CINEMA?

R. - Comecei em 1962 como documentarista, em São Paulo, formando com mais três colegas um grupo chamado "Grupo 4 de Produções", grupo independente, típico de universitários. A gente filmava na bitola 16mm e isso resultou em alguns documentários que ficaram inacabados na época. Depois começamos a participar de um movimento de documentaristas que então surgia em São Paulo, ligado ao Sérgio Muniz, ao Geraldo Sarno e ao Thomaz Farkas, como produtor. Tudo isso ligado a uma produção dentro da Universidade. Depois a gente tentou passar pro longa metragem, isso resultou no "Coração de Punhal", produzido por mim, um filme de 3 estórias, sendo uma dirigida por mim. Depois veio o "Gama!", também dirigido por mim. Aí o grupo esfacelou-se pois não tínhamos condições de subsistência. Os filmes não conseguiram pagar, a gente não tinha mercado, tudo ficava na prateleira. Foi uma época terrível aquela. Foi a pior época do cinema brasileiro.

P. - EM QUE ANO FOI ISSO?

R. - Em 1969. Nesta época até o número de dias de obrigatoriedade de exibição de filmes nacionais que havia passado para 96, tinha abaxado para 84 novamente. Nós perdemos mercado na época. Nesta época eu e o Person fundamos uma distribuidora de filmes, baseada em três produtoras: duas de São Paulo e uma do Rio. Era o seguinte: Eu e o Person, de São Paulo, e o Iberê Cavalcanti, do Rio, que se chamava "Reunião de Produtores Independentes", para distribuir filmes brasileiros. Mas o empreendimento não foi pra frente. Inclusive a R.P.I., na época, teve uma briga com um exibidor porque este se negava a cumprir o contrato feito, inclusive se negava a entregar o contrato assinado. A briga foi parar no INC que se colocou como mediador. Então o exibidor resolveu atender parte do contrato, mas depois disso nunca mais exibiram filmes nossos, entende? O gangsterismo funcionou e a RPI não tinha o que fazer mais.

P. - FOI AQUI QUE VOCE PASSOU PARA A TELEVISÃO?

R. - Ainda não. Terminada a fase da RPI eu tive uma produção de três filmes - filmes produzidos pela Comissão Estadual de Cinema: "Paulicéia Fantástica" em 1970, "Eterna Esperança" em 71 e o "Vera Cruz" em 72. O filme "O Gama!" me deu o prêmio "Air-France"-71. Com o "Paulicéia Fantástica", eu ganhei o prêmio Governador do Estado-72. Naquele ano eu estava cheio daquele esquema de cinema. Sentia um vazio muito grande, aquela dificuldade de você se encontrar com o público, aquela falta de critério etc. Então o "Gama!" foi um filme explosivo, de vômito, um filme irracional, um filme de desespero.

P. - VOCE SE ARREPENDEU DE TER FEITO "GAMA!"?

R. - De jeito nenhum. Eu tive necessidade de fazer o "Gama!". Uma necessidade

vital. Tanto precisava que eu tive uma idéia, fiz o roteiro numa semana e na outra já comecei a filmar. Filmei "Gama!" em 11 dias. Em um mês e meio estava pronto. É um filme que tem toda uma problemática de repressão, de fuga, de medo, mas colocado num nível muito irracional e desorganizado, de forma que você não consegue apreender. O filme impressionou tanto que deu o "Air-France", um prêmio importante. Depois o "Paulicéia" já é uma tentativa de auto-recomposição. De você tentar novamente pensar sobre a realidade brasileira.

P. - QUANDO VOCÊ ENTROU PARA A TELEVISÃO?

R. - Em 1972. Eu queria partir para um negócio mais ligado à realidade. Apareceu a proposta da TV Cultura e eu topei: fazer reportagens especiais, um trabalho de tele-jornal, com um pessoal muito bom da época. Achei que era uma oportunidade de ter um contato direto, obrigatório com a população de São Paulo. Peguei aquilo como uma tábua de salvação, porque realmente eu estava perdido. Comecei a fazer um trabalho sério, de renovação, de descoberta. Foi a melhor época de minha vida em termos de trabalho, que era o de transformar o trabalho do dia-a-dia do contato com a população - problemas urbanos, sociais etc. - transformar isso tudo em realizações, em reportagens. Comecei a incorporar toda uma idéia que eu tinha de documentário, incorporar uma idéia assim de televisão, a equipe, o tipo do trabalho do cinegrafista, a linguagem mais rápida e direta, incorporar tudo isso a um tipo de propósito que eu tinha, entende? Isso deu um resultado sensacional. O "Migrantes" que ganhou o prêmio da Jornada em 73 é desta fase.

P. - QUAL O PONTO DE PARTIDA DESTE FILME?

R. - A migração para São Paulo. O esquema do filme é o seguinte: havia no jornal - uma reclamação de moradores do Parque D, Pedro de que lá havia muitos marginais - o que me interessou. Porque duvido muito quando as pessoas começam a reclamar de marginais e começam a chamar a polícia pra resolver o problema. Peguei o recorte e fui pra lá, pra ver os "marginais". Descobri lá uma família de nordestinos que tinha acabado de chegar da Bahia. Entrevistei aquelas pessoas, os "marginais" e descobri em todos uma problemática comum do migrante: vieram da Bahia porque não dava pra trabalhar mais lá, sem emprego, sem terra. Quer dizer: aquilo revelava toda - uma situação social do meio de onde saíram e que vinham ao encontro do "Eldorado" que era São Paulo, "pintado" como o maior centro do país, a locomotiva do Brasil. Então o migrante chega a São Paulo, com aquela miséria e vai ser explorado, entende? Naquela época São Paulo era um loucura: o prefeito resolveu colocar nas costas dos migrantes os problemas urbanos, como se eles fossem culpados. É a inversão das coisas, porque o migrante na verdade fez muito para São Paulo. Foi construído por mão-de-obra nordestina. Mas agora o cara, na aparência, olha para a favela e fala: olha aí, só migrantes que moram na favela. Então eles "são os culpados da coisa".

P. - E ENTÃO, COMO SE DEU A ENTREVISTA?

R. - Estava entrevistando o nordestino debaixo do viaduto quando vi um cara, de pastinha e gravata observando a cena. Na hora me passou pela cabeça que o cara que estava observando era o tipo do paulistano, que deveria naquele momento estar pensando igual ao prefeito. Catel o cara ali na hora, coloquei-o junto com o migrante e comecei a entrevistar. Perguntei o que ele achava. O cara de pastinha dava opinião dizendo que o migrante deveria voltar e dava razões para tal. Ele revelava pro migrante o que - a situação de miséria - São Paulo vivia e - revelava ao mesmo tempo a vontade de expulsar o migrante, a repressão. E o migrante, por sua vez, revelava porque ele tinha que vir para São Paulo e toda a miséria da região de onde veio. Revelava que não tinha escolha, que tinha que vir pra São Paulo mesmo. E revelava toda a sua agressividade, pela recepção que a cidade lhe oferecia. Com isso o filme mostrava toda uma situação político-social da época com relação ao migrante em São Paulo. Então, você vê, o filme foi premiado. Pelo que eu soube, pela simplicidade da estrutura dele e pela objetividade.

P. - BATISTA, A TELEVISÃO É TODA ELA ESQUEMÁTICA, AÍ O CINEASTA NÃO TEM AQUELA LIBERDADE DE FAZER REALMENTE O QUE DESEJA FAZER, A SUA PASSAGEM PARA A TELEVISÃO, PRIMEIRO PARA A TV CULTURA E AGORA NA GLOBO, NÃO PREJUDICOU A SUA CRIATIVIDADE?

R. - Não, não prejudicou. Porque praticamente eu só consigo trabalhar na TV se realmente existir em torno de mim um ar de liberdade capaz de dar condições de criação. Todos os filmes que fiz para a Globo até agora me deram liberdade de trabalho.

P. - POR EXEMPLO...

R. - Os filmes sobre Transporte, sobre os Boias-frias, sobre os Menores Delinquentes, sobre a Meningite. Todos eles. Aquele sobre a Geada, por exemplo, filme que revela todo o problema daí gerado, por exemplo a estrutura do desemprego, de onde ela veio. Desemprego que aliás foi boato porque na verdade o governo favoreceu os fazendeiros para que eles não desempregassem o pessoal. Mas mesmo assim os fazendeiros começaram a demitir os empregados, e a pagar menos por culpa de a geada ter dado prejuízo. Mas você vai descobrir que os fazendeiros não perderam nada. Pelo contrário ganharam. Além de ganhar os incentivos do governo, adiamento das dívidas, o preço do café duplicou. Então ganharam uma fortuna com a geada. Na TV faço coisas assim, entende? É um tipo de trabalho que eu faria em qualquer circunstância, para o cinema, para a Televisão, para qualquer veículo de comunicação. Só consigo fazer um trabalho, em termos de filme, desde que isso signifique um trabalho representativo, que eu possa jogar com coisas importantes.

P. É VERDADE QUE VOCÊ TEM PLANOS DE FILMAR UM LIVRO DE GERALDO FERRAZ?

R. - Estou com vontade de voltar à ficção. Então surgiu agora a oportunidade de fazer a adaptação do livro de Geraldo Ferraz, o "Doramundo", uma história de ferroviários. O livro é baseado em fatos reais ocorridos em 1937 numa cidadezinha onde estava havendo uma série de mortes de operários solteiros, assassinados por casacos. O Ferraz esteve lá como jornalista. O livro foi escrito 17 anos depois. A leitura do romance me fez ver que daria para fazer um trabalho muito bom de análise, da vida de uma comunidade que vive sob um estado repressivo. O filme está sendo "transado" com a Embrafilmes.

0120

... a pior coisa, acho, que pode acontecer a um documentarista, a um documentário, é você resultar em dúvida em relação ao filme, ficar mais preocupado com as dúvidas do filme do que com a própria realidade - inclusive com as dúvidas que você tem sobre a realidade.

.....
Eu não entendo que o documentarista é aquele que tem de informar a realidade, super determinar a realidade, de modo que você resolva tudo. Não . Acho que a função do documentarista é determi - nar os níveis, os conflitos que existem nessa realidade que ele toma. Determinar os níveis prin cipais de informação que ele tem que dar pra que o homem se situe dentro da realidade, uma reali dade dinâmica.

entrevista,
João Batista de Andrade (Cinema Brasileiro 1975)

ON MIGRANTES*

By
João Batista de Andrade

Q. *When and how did you start making cinema?*

A. I started in 1962 as a documentary filmmaker, in São Paulo, forming with three classmates a group called “Grupo 4 de Produções”, an independent group, typical of university students. We filmed in 16mm format and this resulted in some documentary films that remained unfinished at the time. Then we began to participate in a movement of documentary filmmakers that was being formed in São Paulo back then, linked to Sérgio Muniz, Geraldo Sarno and Thomaz Farkas, as a producer. All this linked to the production within the University. Then we tried to move to feature film. This resulted in *Coração de Punhal*, that I produced, a 3-stories film, one of which I directed. Then came *Gamal*, that I also directed. Then the group collapsed because we had no subsistence conditions. The movies could not pay for themselves, we had no market, and everything was on the shelf. It was a terrible time. It was the worst time of Brazilian cinema.

Q. *What year was that?*

A. 1969. At this time, even the number of mandatory days to screen national films, which had risen to 96, was dropped back to 84. We lost market at the time. At this time, I and [Luiz Sérgio] Person founded a distribution company, based on three producers: two from São Paulo and one from Rio [de Janeiro]. It was as follows: I and Person, from São Paulo, and Iberê Cavalcanti, from Rio [de Janeiro], which was called “Reunion of Independent Producers” [RPI], to distribute Brazilian films. But the venture did not work out. The RPI, at the time, had a dispute with an exhibitor because he refused to fulfill the contract, he even refused to deliver the signed contract. The fight ended up in the INC [National Cinema Institute] that was placed as a mediator. So the exhibitor decided to accept the contract, but after that he never played our movies again, you see? The gangster’s practices worked out and RPI had nothing else to do.

* Extract from the interview “Censura e autocensura” (1975, in the MAM Rio collection).

Q. And then you switched to television?

A. Not yet. After the RPI phase, I produced three films – films produced by the State Commission of Cinema: *Paulicéia Fantástica* in 1970, *Eterna Esperança* in 71 and *Vera Cruz* in 72. The film *O Gamal* had given me the Air-France-71 prize. With *Paulicéia Fantástica*, I won the State Governor-72 prize. That year I was fed up of that movie scheme. I felt a great emptiness, that difficulty of meeting the public, that lack of criteria, and so on. So *Gamal* was an explosive film, of vomit, an irrational film, a film of despair.

Q. Did you regret making Gamal?

A. No way. I had a necessity to make *Gamal*. It was a vital necessity. So much I needed that I had an idea, I did the script in one week and in the other I had already started filming. I filmed *Gamal* in 11 days. In a month and a half, it was ready. It is a film that dealt with problems of repression, of fleeing, of fear, but placed on a very irrational and disorganized level, in a way that you cannot apprehend. The film impressed people so much that it won Air-France, an important prize. Then *Paulicéia* is already an attempt of self-recomposing. It was an attempt to re-think Brazilian reality.

Q. When did you start in television?

A. In 1972. I wanted to move to a business more connected to reality. TV Cultura offered me a job and I took it: it was to make special reports, television news, with a very good staff at the time. I thought it was an opportunity to have a direct and obligatory contact with the population of São Paulo. I took that as a lifeline because I was really lost. I began to do serious work, of renewal, of discovery. It was the best time of my life in terms of work, which was to transform the day-to-day work in contact with the population – urban, social problems, etc. – turn it all into achievements, in reporting. I began to incorporate the whole idea that I had from documentary, to incorporate such idea to television, the equipment, the type of the cameraman’s work, the fastest and direct language. Incorporate all this into a kind of purpose I had, you see? It had a great result. *Migrants*, which won the Journey prize in 73, is from this phase.

Q. What is the starting point of this movie?

A. The migration to São Paulo. The scheme of the film is: there was in the news a complaint from residents of Parque D. Pedro that there were many marginal people there, which interested me. Because I very much doubt when people start complaining about marginal people and they start calling the police to solve the problem. I took the clipping and went there to see the “marginal people”. I discovered a family of Northeasterners who had just arrived from Bahia. I interviewed these people, the “marginal” ones, and discovered in all of them a common migrant problem: they came from Bahia because they could not find work there anymore, no jobs, no land. That is to say: it revealed a whole social situation

from the environment of where they left and that they came to meet the “Eldorado” that was São Paulo, pictured as the largest center of the country, the locomotive of Brazil. Then the migrant arrives in São Paulo, in misery, to be exploited, you see? At that time São Paulo was crazy: the mayor decided to put the urban problems on the back of the migrants, as if they were guilty. It is the inversion of things, because the migrant actually did much for São Paulo. The city was built by Northeastern labor. But now the guy, in appearance, looks at the favela and speaks: look there, only migrants living in the favela. So they are “guilty of the thing”.

Q. And then, how did the interview happen?

A. I was interviewing the Northeasterner under the viaduct when I saw a guy, with a briefcase and tie watching the scene. At the time I thought that the guy who was watching was the typical paulistano [*someone who is from São Paulo*], who was supposed to be thinking just like the mayor. I caught the guy there at the time, put him along with the migrant and started interviewing. I asked him what he thought. The guy with the briefcase had the opinion that the migrant should go back and gave reasons for that. He explained to the migrant what – the situation of misery – was São Paulo going through and presented, at the same time, the will to expel the migrant, the repression. And the migrant, in turn, told why he had to come to São Paulo and all the misery of the region he came from. He explained that he had no choice. He needed to come to São Paulo. And he revealed all his aggressiveness by the reception that the city offered him. With this the film showed a whole political-social situation of the time concerning the migrant in São Paulo. So you see, the movie was awarded. From what I have heard, it was due to its simplicity of its structure and from the objectivity.

Q. Batista, the television is all schematic, in it the filmmaker does not have the freedom of really doing what he wants to. Your period in television, first in TV Cultura and now in Globo, did not detract from your creativity?

A. No, it did not. Because, practically, I can only work on TV if there really exists around me a rim of freedom capable of giving conditions of creation. In all the movies I’ve done for Globo, so far, they have given me freedom to work.

Q. For instance...

A. The films about transportation, about field workers, about delinquent minors, about meningitis. All of them. The one about the frost, for instance, a film that reveals all the problems generated from it, like the structure of unemployment, where it comes from. Unemployment which, incidentally, was a rumor because the government actually favored the farmers so they would not dismiss the staff. But,

even so, the farmers started firing the employees. And paying them less using the loss caused by the frost as an excuse. But you will find that the farmers didn't lose a thing. On the contrary, they gained. In addition to gaining government incentives, postponing debts, the price of coffee doubled. Then they made a fortune with the frost. On TV I do things like that, you see? It is a type of work that I would do in any circumstance, for cinema, for television, for any communication vehicle. I can only do a job in terms of film, as long as it means a representative job, that I can play with important things.

Q. *Is it true that you have plans to film a book by Geraldo Ferraz?*

A- I was willing to get back to fiction films. Then came up the opportunity to adapt Geraldo Ferraz' book "Doramundo", a story on railroaders. The book is based on real facts that took place in 1937 in a small town where a series of single workers deaths were occurring, all assassinated by married ones. Ferraz was there as a journalist. It was written 17 years later. The reading of the romance made me realize that a very good analysis work could be done, on the life of a community under a repressive state. The film is being "arranged" with Embrafilmes.

... the worst thing, I think, that can happen to a documentary filmmaker, to a documentary, is being in doubt about the film, is becoming more concerned with the doubts about the film than with reality itself - including the doubts you have about reality.

.....

I do not understand that the documentary filmmaker is the one who has to inform reality, to overdetermine reality, so that you can solve everything. No. I think the function of the filmmaker is to determine the levels, the conflicts that exist in this reality that he takes. Determine the main levels of information that he has to give so that man is within reality, a dynamic reality.

Cinema Brasileiro 1975

CENSURA, AUTO-CENSURA, AUTO-PRESERVAÇÃO –1964-1985*

Por
Sergio Muniz**

Nessa longa noite, que durou 21 anos, as relações do cinema com a ditadura até que não foram das mais sofridas, se comparadas com o que aconteceu, durante esse mesmo período, principalmente na Argentina, Chile e Uruguai.

Na Argentina, Fernando “Pino” Solanas e Fernando Birri se auto-exilam para evitar um fim certamente tão trágico quanto o de Raymundo Gleyser, torturado e assassinado pela repressão portenha e cujo cadáver nunca foi encontrado; no Chile, Miguel Littin e Patricio Guzman também se exilam, indo sobreviver na Europa.¹

No caso brasileiro, Glauber foi a grande ausência, mas, grosso modo, a geração formada pelo Cinema Novo e seu entorno, por aqui ficou.

Claro está que a situação ficou mais complicada a partir do AI-5, mas mesmo assim, quem mais sofreu foram aqueles que, em estando relacionados com o fazer cinematográfico, tinham assumido a via da luta armada.

Num primeiro tempo – 1964 a 1968/9 – tínhamos a impressão de que aquela ditadura militar não ia durar muito. Santa inocência!

O setor cultural em geral (cinema, teatro, universidades) dava a impressão dispor de um espaço para resistir e tentar reverter o quadro político que se havia instaurado.

Citaria as experiências do Teatro de Arena, do Teatro Oficina, do cinema documentário, que apresentou significativos avanços nesse período, as reuniões da SBPC, as assembléias estudantis que culminaram com a famosa passeata dos cem mil no Rio de Janeiro.

Havia um cheiro de esperança no ar...

...Mas aí veio o AI-5...

* Texto publicado originalmente em: SIMIS, Anita (Org.). *Cinema e televisão durante a ditadura militar: depoimentos e reflexões*. 1a ed. Araraquara: Cultura Acadêmica Editora; FCL, Laboratório Editorial, UNESP, 2005. p. 79-83.

** Cineasta – Membro fundador da EICTV – San Antonio de los Baños – Cuba.

1. Fernando Ezequiel “Pino” Solanas, Fernando Birri e Raymundo Gleyser cineastas argentinos, o primeiro mundialmente conhecido pelo documentário *La Hora de los Hornos*, o segundo foi fundador da importantíssima Escuela Documental de Santa Fé, tendo sido o idealizador e primeiro diretor geral da EICTV – Escuela Internacional de Cine y TV em San Antonio de los Baños, Cuba, o terceiro cineasta militante tendo realizado, entre outros, *Los traidores*; Miguel Littin e Patricio Guzmán, cineastas chilenos, o primeiro tendo, entre outros, dirigido o longa-metragem *El Chacal de Nahualtoro* e o segundo a importante trilogia documentária *La Battalla de Chile*.

No caso particular do cinema documentário, ao qual eu estava vinculado, por estar participando de importantes documentários produzidos por Thomaz Farkas entre 1964-65 – e que tiveram sua continuação a partir de 1968 e sua conclusão entre 1969/73 – sentíamos indiretamente o que significava viver sob uma ditadura. As impossibilidades vinham não diretamente de uma censura, mas da dificuldade em fazer circular, comercial e internamente, os documentários produzidos.

Particularmente, tomei uma decisão ao realizar, em 1965, meu primeiro curta metragem *Roda & Outras Estórias*; me recusei em mandar para a censura o filme, pois achava que eu iria suportar só um breve período de ditadura, além de ter tido a pretensão que o mesmo circulasse como um livro anônimo de cordel. Isso eu efetivamente consegui, pois uma cópia que enviei para um festival de cinema no nordeste “desapareceu” e, muitos anos depois, eu ainda recebia notícia que o mesmo tinha sido visto em tal ou qual cidade, sem os letrados que pudessem identificar sua origem.

Mais tarde, já na segunda etapa dos documentários produzidos por Thomaz Farkas [1968/73] tínhamos que obrigatoriamente enviar os filmes para obterem o famigerado Certificado de Censura. Num documentário montado em 1973, mas com imagens captadas em 1969 por mim, tive que cortar a trilha sonora da seqüência de um enterro de uma criança no interior da Bahia onde, por ocasião do sepultamento, uma zabumba tocava o hino nacional brasileiro. Como “resolvemos” a situação: cortamos de uma cópia a cena censurada e a mandamos para a censura e exibíamos as cópias outras em sua integridade.

Outro caso de censura a essa produção, no documentário *A Morte do Boi*, de Paulo Gil Soares, que tratava de matadouro precário e improvisado nas cercanias de Feira de Santana, na Bahia, um boi era morto a marretadas. A censura exigia que se tirasse essa cena da morte do boi...

Mas, no geral, as censuras maiores a alguns longas-metragens ou documentários feitos para televisão em geral beiravam o insólito e/ou o ridículo, mas não atentavam – de maneira contundente – contra a segurança pessoal dos seus realizadores.

A censura maior era não termos o espaço para apresentar nossos documentários mais diretamente ao que julgávamos ser nosso público principal: a juventude do ensino secundário e superior, situação que nos levava aos *guetos* culturais de um ou outro festival nacional ou internacional, uma ou outra atividade anual da SBPC e, muitas vezes, a fazer exposições privadas em residências de pessoas relacionadas com o meio universitário e intelectual.

Mas provavelmente tão séria quanto essa censura direta era a autocensura, principalmente na medida em que partes importantes do financiamento dos filmes vinham de aportes de organismos do Estado.

Por um lado a autocensura ficava razoavelmente clara nas metáforas que alguns filmes, principalmente de longa-metragem, desenvolviam; em outros casos eram abordados temas que envolviam os pequenos/grandes dramas de classe média ou, então, filmes que se ocupavam em mostrar aspectos culturalmente importantes e válidos, mas inofensivos politicamente.

A bem da verdade, posso admitir que essa autocensura permitiu uma auto-preservação, pois vivíamos num período da mais absurda e violenta repressão e (sobre)viver era preciso.

Nunca seria demais lembrar o frio que corria pela espinha ao ouvir uma freada brusca bem ao seu lado na rua, o susto na

madrugada ao ouvir o elevador parando no andar do seu apartamento, a desconfiança de falar em público ou para pessoas desconhecidas e tantas outras experiências que, apesar de cotidianas tinham seu lado aterrador.

Dentro desse quadro e apesar dele, entre 1971/73, por minha conta e risco decidi realizar um documentário, intitulado *Você Também Pode Dar Um Presunto Legal*.

Foi quase como uma reação ao que eu sentia como o ensaio geral, que foram os Esquadrões da Morte, em São Paulo e Rio de Janeiro, do que viria ser a repressão da ditadura nos porões das torturas.

Usando trechos de duas peças de teatro então em cartaz em São Paulo (*O Interrogatório* e *A Resistível Ascensão de Arturo Ui*), páginas de jornais e revistas e encenando com atores algumas situações sugeridas por personagens reais envolvidas com o Esquadrão da Morte, além de um material de arquivo – inédito – em que o delegado Sergio Paranhos Fleury era condecorado pelo ministro da Marinha, pelos seus “relevantes” serviços enquanto torturador, tentei confirmar minha percepção do ensaio geral do que viria a ser a tortura franca e indiscriminada do aparato repressor (Doi-Codi, Cenimar, Base do Galeão, Rua Tutóia, só para lembrar de alguns antros de tortura). Como nota à parte lembro a estúpida frase de um jornalista do jornal *Shopping News* que, ao relatar a prisão do jornalista e cineasta Vladimir Herzog, escreveu que o mesmo se achava hospedado no Tutóia-Hilton!

Mas, feliz e infelizmente não foi possível mostrar – no Brasil – esse filme naqueles anos 70.

Digo felizmente, porque por sugestão de amigos e companheiros que na França, Itália e Cuba, me ajudaram na finalização do documentário, me convenceram a não ousar projetar no Brasil o filme quando o terminei em 1973, por acreditarem que colocaria em risco a minha pessoa e a dos atores que fraternalmente tinham aceitado participar do mesmo. Creio que estavam com razão, ao ter circunscrito a apresentação do documentário a algumas sessões privadas na França, Itália e Cuba para um reduzido público de confiança.

Digo infelizmente, porque não pode o documentário ter uma maior participação no processo político que mais tarde desembocaria na abertura e na Constituinte, processo esse que custou a vida de tantos e inesquecíveis companheiros.

Assim, essa exceção só serve para confirmar a regra: não aconteceu uma produção cinematográfica de resistência direta e de enfrentamento político, sendo de notar que só muito recentemente apareceram filmes que colocaram em questão e discussão o período de ditadura militar, exceção feita ao *Pra Frente, Brasil!*, que é do início da década de 80.

Ainda, meramente como dado especulativo, seria interessante fazermos uma reflexão de por que em países como Argentina e Chile esse tipo de produção cinematográfica vem “acertando contas” com o passado recente desses países, muito antes do que o Brasil.

Poder fazer, finalmente, a estréia do *Você Também Pode Dar Um Presunto Legal* na UNESP de Araraquara, durante o evento *Cinema e Televisão durante a Ditadura Militar* é uma oportunidade única, por permitir fazer uma breve reflexão de como incidiu a censura e a autocensura na produção cinematográfica brasileira nos idos da ditadura militar.

Creio que foi o ator/dramaturgo Gianfrancesco Guarnieri que disse, mais ou menos, o seguinte: “depois de um longo período ditatorial, das gavetas saem baratas e não idéias.”

Parece-me que ainda falta bastante para entrarmos num processo que nos coloque em dia com nossos dramas atuais, sem esquecer de exorcizar os fantasmas de nosso muito recente passado ditatorial, esperando que o ventre que o gerou não esteja mais fértil.

Assim espero. Oxalá!

TRANSCRIÇÃO: MATHEUS BARCELLOS

CENSORSHIP, SELF-CENSORSHIP, SELF-PRESERVATION – 1964-1985*

By
Sergio Muniz**

In that long night, which lasted for 21 years, the relations between cinema and the dictatorship were not the most unbearable if compared to what happened, during the same period, especially in Argentina, Chile and Uruguay.

In Argentina, Fernando “Pino” Solanas and Fernando Birri self-exiled themselves avoiding an end surely as tragic as that of Raymundo Gleyser, tortured and murdered by the repression of Buenos Aires and whose corpse was never found; In Chile, Miguel Littin and Patricio Guzman also went in exile, trying to survive in Europe.¹

In Brazil, Glauber was the great absence, but, roughly speaking, the generation formed by *Cinema Novo* and its surroundings, stayed here.

Of course, it all became more complicated after AI-5, but even so, those who suffered most were those who, being related to filmmaking, had taken the route of the armed struggle.

In the first period – from 1964 to 1968/9 – we had the impression that this military dictatorship would not last long. Holy innocence!

For the cultural sector in general (cinema, theater, universities) there was the impression of having a space to resist and try to reverse the political framework that had been established.

I would quote the experiences of Teatro de Arena, Teatro Oficina, documentary film, which showed significant advances in this period, the SBPC meetings, and the student assemblies that culminated in the famous march of the one hundred thousand in Rio de Janeiro.

* Originally published in: SIMIS, Anita (Org.). *Cinema e televisão durante a ditadura militar: depoimentos e reflexões*. 1a ed. Araraquara: Cultura Acadêmica Editora; FCL, Laboratório Editorial, UNESP, 2005. p. 79-83.

** Filmmaker – Founding member of EICTV – San Antonio de los Baños – Cuba.

1. Fernando Ezequiel “Pino” Solanas, Fernando Birri and Raymundo Gleyser Argentine filmmakers, the first one known worldwide for the documentary *La Hora de los Hornos*, the second was the founder of the most important Escuela Documental de Santa Fé, having been the founder and first director of EICTV – Escuela Internacional de Cine y TV, at San Antonio de los Baños, Cuba, the third militant filmmaker having performed, among others, *The Traitors*; Miguel Littin and Patricio Guzmán, Chilean filmmakers, the first one, among others, directed the feature film *El Chacal de Nahualtoro* and the second the important documentary trilogy *La Batalla de Chile*.

There was a smell of hope in the air...

... But then came the AI-5...

In the particular case of documentary cinema, to which I was linked, for being part of important documentaries produced by Thomaz Farkas between 1964 and 65 – which continued from 1968 to its conclusion between 1968/73 – we indirectly felt what it meant to live under a dictatorship. The impossibilities came not directly from censorship, but from the difficulty in circulating, commercially and internally, the documentaries films produced.

In particular, I made a decision when I filmed, in 1965, my first short film *Roda & Outras Estórias*; I refused to send the film to censorship, because I thought I would only endure a short period of dictatorship, and I had the pretention that it should circulate like an anonymous twine book. What I did, because a copy that I sent to a film festival in the northeast “disappeared” and many years later I still received news that it had been seen in one or another city without the signs that could identify its origin.

Later, already in the second stage of the documentaries produced by Thomaz Farkas (1968/73), we had to send the films to obtain the notorious Certificate of Censorship. In a documentary edited in 1973, but with images I captured in 1969, I had to cut the soundtrack of the sequence of a child’s burial in the interior of Bahia where, at the time of burial, a *zabumba*² played the Brazilian national anthem. How we “solved” the situation: we cut the censored scene from one copy and sent it to the censorship and displayed the other copies in their entirety.

Another case of censorship of this production, in the documentary film *A Morte do Boi*, by Paulo Gil Soares, which pictured a precarious and improvised slaughterhouse near Feira de Santana, Bahia, and an ox was killed with mallets. Censorship required this scene of the ox’s death to be taken off...

But, in general, the major censorship of some feature films or television documentaries generally bordered on the unusual and/or the ridiculous, but did not attempt – forcefully – against the personal safety of their filmmakers.

The greatest censorship was that we did not have the space to present our documentaries more directly to what we thought was our main audience: the youth of secondary and higher education, a situation that led us to the cultural ghettos of one or another national or international festival, one or another annual meeting of the SBPC and, often, to do private exhibitions at people’s homes related to the university and intellectual milieu.

But probably as serious as this direct censorship was self-censorship, especially as important parts of the film funding came from contributions from state agencies.

2. In English, “bass drum”.

On the one hand, self-censorship became reasonably clear in the metaphors that some films, especially feature films, developed; in other cases, themes involving the small/large middle-class dramas or films that were concerned to show culturally important and valid aspects, but politically harmless.

To be honest, I can admit that this self-censorship allowed for self-preservation, because we lived in a period of the most absurd and violent repression and surviving was necessary.

It would never be too much to remember the cold shiver running down our spine when we heard a sudden stop right next to you on the street, the scare at dawn when you heard the elevator stopping on the floor of our apartment, the distrust of speaking in public or to strangers and so many others experiences that, although being routine, had its scary side.

Within this framework and despite of it, between 1971/73, at my own risk I decided to make a documentary film, entitled *Você também pode dar um presunto legal*.

It was almost like a reaction to what I felt like the general rehearsal, which was the Death Squads, in Sao Paulo and Rio de Janeiro, of what would become the repression of dictatorship in the basements of torture.

Using excerpts from two theater plays then on display in São Paulo (*O Interrogatório* and *A Resistível Ascensão de Arturo Ui*), pages of newspapers and magazines and staging with actors some situations suggested by real characters involved with the Death Squad, in addition to an archive material – unpublished – in which the police chief Sergio Paranhos Fleury was decorated by the Minister of the Marine for his “relevant” services as a torturer, I tried to confirm my perception of the general rehearsal of what would have been the frank and indiscriminate torture of the repressive apparatus (Doi-Codi, Cenimar, Galeão Base, Tutóia Street, just to remember some of the dens of torture). As a side note, I remember the stupid sentence of a journalist from *Shopping News* newspaper who, reporting the arrest of journalist and filmmaker Vladimir Herzog, wrote that he was staying at the Hilton-Tutóia! But, fortunately and unfortunately, it was not possible to show – in Brazil – that film in the seventies.

I say fortunately because at the suggestion of friends and companions in France, Italy and Cuba, they helped me finalizing the documentary film, they convinced me not to dare to project the film in Brazil when I finished it in 1973, because they believed that it would endanger myself and the actors who had fraternally agreed to participate in it. I think they were right, having circumscribed the presentation of the documentary film to some private sessions in France, Italy and Cuba for a small trusted public.

I say unfortunately, because the documentary could not have a greater participation in the political process that would later lead to the political opening and the Constitution, a process that costed the lives of so many and unforgettable comrades.

Thus, this exception is useful only to confirm the rule: a cinematographic production of direct resistance and political confrontation did not happen, noting that only very recently some films have appeared which have questioned and discussed the period of military dictatorship, except for *Pra Frente, Brasil!*, which is from the early 80's.

Still, merely as speculative data, it would be interesting to reflect on why, in countries such as Argentina and Chile, this kind of cinematographic production has been settling things with the recent past of these countries, much earlier than Brazil.

Being able to finally make the debut of *Você Também Pode Dar Um Presunto Legal* at UNESP of Araraquara, during the event *Cinema and Television during the Military Dictatorship* is a unique opportunity, for allowing a brief reflection of how the censorship and self-censorship happened in the Brazilian cinematographic production in the military dictatorship.

I believe it was the actor / playwright Gianfrancesco Guarnieri who said, more or less, the following: “after a long dictatorial period, from the drawers come cockroaches, not ideas!”.

It seems to me that there is still a lot for us to enter in a process that brings us up to date with our current dramas, not forgetting to exorcise the ghosts of our very recent dictatorial past, hoping that the womb that generated it is no longer fertile.

I hope so. Let's hope!

COMENTÁRIOS SOBRE *VOCÊ TAMBÉM PODE DAR UM PRESUNTO LEGAL*

Entre 2006 e 2012, Sergio Muniz solicitou a críticos, realizadores, pensadores que lhes enviassem comentários sobre seu filme *Você também pode dar um presunto legal*. Os depoimentos a seguir correspondem a algumas dessas respostas.

Acabo de assistir a *Você também pode dar um presunto legal* (na medida do possível, porque não consegui ler os letreiros, numerosos), e estou impactado. Você demonstra uma coragem e uma liberdade na feitura do filme que me fazem pensar que se seus filmes tivessem circulado mais e se você tivesse feito mais filmes, a história do documentário brasileiro poderia ser diferente. O mal-estar que estou sentindo neste momento (ainda bem que daqui a pouco vou praticar ioga) não provém só do ressurgimento deste passado no meu quarto. Provém também de que este filme ressalta o silêncio político no qual, com raras exceções, se mantém o cinema documentário, hoje. A relação que você estabelece entre grande capital, estrutura política e repressão, hoje é tabu.

JEAN-CLAUDE BERNARDET / CRÍTICO E PROFESSOR DE CINEMA

Caro Sergio,

Você também pode dar um presunto legal é emocionante e talvez o mais completo painel da repressão no Brasil. Não tenho na memória um filme que apreenda com tanta clareza o processo da ditadura, a aliança da grande empresa com o terror do estado. Partindo de um foco preciso, o Esquadrão da Morte, você amplia a análise e vai chegar ao ponto onde todas as linhas se encontram, numa perspectiva única. A partir do personagem central, o delegado Fleury, você detalha os procedimentos aplicados ao crime comum como um disfarce para ocultar a ilegalidade da repressão política. E a encenação dos nossos queridos amigos, Guarnieri e seu elenco, traça a estrutura dramática necessária para realçar com emoção o que a análise sociológica está fazendo. Perfeito, Sérgio, parabéns pelo filme. Um grande abraço do Capô.

MAURICE CAPOVILLA / CINEASTA

Fiquei arrepiado... transportado, jogado no banco dos réus de nosso passado... réu, testemunho, algoz... de repente senti tudo isso ao mesmo tempo... revivi, quase sem respirar, uma realidade que, apesar de eu chegar aqui em 75, já era tão familiar (não falo só da política e a arrogância mortal da violência institucionalizada, mas também, a estética, a música, o emocional de uma época que vivi e que vive em mim tão vivamente até hoje... realmente, assistir seu filme *Você também pode dar um presunto legal* foi impactante!!)

Num segundo momento, pensei... “porque só agora, porque ter deixado tanto tempo passar para mostrar esse material tão precioso?” e depois... “que pena que não vi esse material antes de fazer Batismo de Sangue de Helvecio Ratton... como teria sido importante para mim, quando eu estava pesquisando esse assunto e essa época para o filme”... mas, não importa... vai servir para outras pessoas, para outros filmes, para todas que querem e precisam entender a história recente de nosso país. Sobretudo, é importantíssimo que o filme seja visto pelos jovens (não tão alienados como muitas vezes considerados) para que percebam que os Fleury’s, os esquadrões, os matadores, a violência semioculta da reação continua viva muito viva e os discursos de justificativa continuam iguais.

Seu filme tem que ser visto!!

ADRIAN COOPER / DIRETOR DE FOTOGRAFIA

Visto hoje, com toda sua indignação desordenada, o filme *Você também pode dar um presunto legal* é mais do que uma denúncia contra a ação repressiva do antigo Esquadrão da Morte. Ele documenta o “espírito do tempo” do início da década de 70 no Brasil -- no qual pão, circo e grande capital se mesclam à repressão ditatorial, ao som da música popular que se produzia então, como trilha sonora privilegiada. O filme torna-se curioso também ao mostrar, em perspectiva, como a “ordem” civilizatória da direita foi vencida em todos os parâmetros, inclusive naquele que era sua pauta prioritária e obsessiva: a segurança nacional. Os antigos presuntos estercaram o solo brasileiro e floresceram. Basta ver, nos dias atuais, os grupos do crime organizado, como o PCC, para entender quem venceu.

Abraço e sucesso.

JOÃO SILVÉRIO TREVISAN / ESCRITOR

Só mesmo você, com seu desprendimento, poderia nos proporcionar esse reencontro com o passado político – e já histórico – do Brasil sob o regime militar.

Com o quadro de amnésia que tem caracterizado a memória do audiovisual no Brasil, é quase um milagre a sobrevivência e a preservação mesmo que precária de um filme deste quilate e teor. *Você também pode dar um presunto legal* não é um fato corriqueiro em nossa atividade cinematográfica de hoje. É algo extraordinário pelo conteúdo que traz luz à história como testemunho inédito e clandestino de uma época, mas é também um exemplo de simbiose quase perfeita entre forma e conteúdo. Estão ali presentes em toda sua brutalidade execráveis serviços da repressão e, por via dos recursos da arte do filme, o grito abafado de suas vítimas que outra vez se farão ouvir.

Com esse documentário salvo das cinzas e dos rastros do regime militar, Sergio Muniz mais uma vez reafirma a sua competência e sensibilidade como mestre do ofício do filme de não ficção no Brasil.

VLADIMIR CARVALHO / CINEASTA

Sergio, bom dia,

Não encontrei o e-mail que pensei ter te enviado, procurei no velho HD mas não estava lá, contudo na minha memória ecoa como que escrito o sentimento daquele momento quando assisti o filme pela primeira vez. Enfim, tanta demora para nada, e agora mais uma incerteza quanto à condição de meus neurônios.

Assisti-o novamente, e a dureza explícita da verdade histórica documentada e comprovada voltou a embrulhar-me o estômago. Nojo e impotência renovados revelam como é difícil ter que lembrar fatos que hoje são narrados com a histórica frieza das estatísticas. Ver de frente os instrumentos. E pensar que essa metodologia do horror é hoje sistêmica do capitalismo e até regulamentada... Sarajevo, Bagdá, Guantánamo (para uma autocritica mais próxima)... tornou-se espetáculo de advertência... já nem mais isso... você assistiu o filme do W. Herzog, “Lição das trevas”?

Hoje a tortura tem muitos nomes, terceiriza-se como conveniência, socializa-se a metodologia do horror na informalidade. Talvez nunca tenha sido diferente, em lugar nenhum do mundo, mas hoje a escala é globalizada.

A coerção do ser humano à sua pura funcionalidade de resultados é estatisticamente comprovada pelos índices que orgulham os critérios comerciais da educação de/formação das pessoas para uma vida escrava, inconsciente, onde aceitar tortura sem reconhecê-la como tal é o aprendizado/condição de “vida”. Um sistema em que escravo valoriza sua escravidão e o torturado o seu torturador, pois a “vida” depende deles.

É o mesmo horror que nos porões da bestialidade profissionalizada vende a ideologia da in/segurança para um mundo pós-humano. Medo, lucro e fé são ações da bolsa de valores, o consumismo pós “muro” derrubado contaminou endêmica-

mente até a reflexão crítica mundial. Fatura-se com a insânia programada em todos os níveis, conscientemente, a terra aplainada de Sabra e Chatila cheira sangue, gruda melada nas esteiras dos Caterpillers, as fossas comuns do Haiti são nos lixões, aterros de futura especulação. Abro o jornal e a barbárie e a mentira são a bóia fria de todo dia.

Penso que a especulação sobre a eliminação de uma boa parte da humanidade já foi planejada, está programada e é considerada nos índices de mercados futuros. O mesmo vale para a memória, que como testamento significaria acreditar na palavra, pois o homem sabe que homem come o homem.

O revisionismo da história contemporânea, escancarado nas TVs, nada mais é que manipulação ideológica da fabricação de uma crença necessária às convenientes estratégias do poder como representante de interesses, que não têm nada de humanos.

Teu filme explicita um momento onde tudo isso, apesar, talvez por ignorância minha, de por aqui ter acontecido numa escala menor que por ex numa Bolívia de Barrientos/Barbie, ou Argentina, Chile, ficou oficialmente exposto entre nós, relatado, representado, descrito em seu bárbaro primitivismo, para não permitir o esquecimento na carne.

A fabricação do medo é a pré-condição ideológica da expansão desenvolvimentista do império, e a corrupção é a fachada “imoral” a ser combatida para esconder a farsa oportuna ao lucro.

Eu estava em Roma no dia que uma mini Catedral de Milão quebrou os dentes do novo Duce borghese. Há tempos uma cena, uma manchete de jornal, não me provocava tanta satisfação. Mas em menos de 12 horas a cidade estava colada de cartazes e frases ufanistas de pacífica conciliação nacional, e não por acaso nos mesmos dias divulgava-se na imprensa escrita e televisada uma polêmica criada pela publicação de uma carta (ficcional) de um político a seu filho sugerindo que deixasse a Itália se quisesse ser feliz, trabalhar, realizar-se profissionalmente e humanamente, etc. Enquanto isto nas TVs, não só do Berlusconi, desfilavam belos jovens declarando que preferiam ficar e transformar o país. Uma manipulação reversa e sofisticada do ame-o ou deixe-o, do fascismo interno; quem for embora é traidor, se não estás com Ele és contra e responsável pelas consequências, tantos milhões em ação, para frente país, etc...

Enfim, me perdoe, viajo nas palavras e nas imagens na tentativa de nelas fazer caber a emocionalidade de reação e reflexão que só nos meus filmes talvez permaneça, porque o dia a dia é ventania e sou somente um navegador nesta percepção... do teu filme, em si, pouco falei, os filmes sempre são os possíveis de serem feitos, mas minha reação ao revê-lo agora foi igual, com a diferença da surpresa da vez anterior. O que vale num filme é sua capacidade cinematográfica de gerar reflexão no espectador, iluminar-lhe sua condição humana. Mas em geral, como na propaganda, no mercado do mundo, o cinema só tem servido para fazer boi pastar e dormir. O CB atual tem sido em geral uma bela prova disto, e teu filme a prova do contrário.

Bem, obrigado pela paciência, e revisão.

ANDREA TONACCI / DOCUMENTARISTA

COMMENTS ON *VOCÊ TAMBÉM PODE DAR UM PRESUNTO LEGAL*

Between 2006 and 2012, Sergio Muniz asked critics, filmmakers and thinkers to send him commentaries about his film *Você também pode dar um presunto legal*. The following testimonies correspond to some of those answers.

I have just watched *Você também pode dar um presunto legal* (as far as possible, because I could not read the numerous title cards), and I am shocked. Your courage and freedom in the making of the film make me think that if your films had circulated more and if you had done more films, the history of Brazilian documentary film could be different. The malaise I am feeling right now (fortunately I am about to go to my Yoga practice) does not come only from the return of this past in my room. It also comes from the fact that this film highlights the political silence that, with rare exceptions, the documentary film keeps today. The relationship you establish between big capital, political structure and repression is a taboo today.

Jean-Claude Bernadet / Film professor and Critic

Dear Sergio,

Você também pode dar um presunto legal is touching and maybe the most complete picture of repression in Brazil. I don't remember any film that apprehends the process of the dictatorship and the alliance between big business and State terrorism with such clarity. From a precise focus, the Death Squad, you widen the analysis and reach a point where all the lines meet in a unique perspective. Based on the main character, police deputy Fleury, you detail the procedures applied to ordinary crimes as a disguise to conceal the illegality of political repression. The acting of our dear friends, Guarnieri and his cast, traces the necessary dramatic structure to highlight with emotion what sociological analysis is doing. Perfect, Sérgio, congratulations on the film. A big hug from Capô.

Maurice Capovilla / Filmmaker

I had goosebumps... I was transported, thrown into the defendants dock of our past... defendant, testimony, perpetrator... suddenly, I felt all that at the same time... almost without breathing, I revived a reality that was already so familiar, despite I'm here in 1975 (I'm not talking just about politics and the deadly arrogance of institutionalized violence, but also aesthetics, music, emotions of a time I lived in and that lives within me so vividly until today... really, watching your film *Você também pode dar um presunto legal* was a strong experience!)

In a second moment, I thought... “why only now, why did you let so much time pass by to show this precious material?” and then... “it’s a pity I did not watch this material before making Helvecio Ratton’s *Batismo de Sangue*... how important it would have been to me, when I was researching that subject and that period to the film”... but it doesn’t matter... it will be useful to other people, to other films, to all who want and need to understand the recent history of our country. Above all, it’s very important that youngsters (not as alienated as they are many times considered) watch the film, so they can realize that the Fleurys, the squads, the killers, the semi-hidden violence of the reaction is still alive, very alive, and the justifying discourses remain the same.

Your film must be seen!!

Adrian Cooper / Cinematographer

Watched today, with all its disordered indignation, the film *Você também pode dar um presunto legal* is more than a complaint against the repressive action of the old Death Squad. It captures the “spirit of time” of the early 70’s in Brazil – in which bread, circus and big capital are combined to dictatorial repression, to the sound of popular music produced then as a privileged soundtrack. The film also becomes interesting for showing, in perspective, how right-wing civilization “order” was defeated in every criteria, including the one that was its priority and obsessive agenda: national security. The old “*presuntos*”¹ fertilized Brazilian soil and flourished. Just look at today’s organized crime groups, like PCC, to understand who has won.

Hugs and success.

João Silvério Trevisan / Writer

1. Corresponds to “hams”. In Brazilian Portuguese, “*presuntos*” may refer to corpses, people who died.

Only you, with your detachment, could offer us this reunion with the political – and already historic – past of Brazil under military regime.

With the amnesia condition that characterizes Brazilian audiovisual memory, it is almost a miracle the survival and preservation, although precarious, of a film with such quality and content. *Você também pode dar um presunto legal* is not a trivial fact in our current filmmaking activity. It is something extraordinary because of its content that illuminates history as an unprecedented and clandestine testimony of an era, but is also the example of an almost perfect symbiosis between form and content. There we can find in all their brutality the execrable servants of repression and, through the artistic resources of the film, the muted cry of their victims who will be heard once again.

In this documentary film saved from the ashes and from traces of the military regime, Sergio Muniz once again reaffirms his competence and sensitivity as a master in the craft of Brazilian non-fiction film.

Vladimir Carvalho / Filmmaker

Sergio, good morning,

I could not find the e-mail I thought to have sent you. I searched in the old hard drive but it was not there. Yet the feeling from that moment when I watched the film for the first time as if it is as if written in my memory. Anyway, so much delay for nothing, and now more uncertainty about the condition of my neurons.

I watched it once more, and the explicit harshness of the documented and proven historical truth made me sick again. A renewed feeling of disgust and impotence reveals how difficult it is to remember facts that today are told with the historic coldness of statistics. Facing the instruments. And the thought that this horror methodology is today systemic and even legalized in capitalism... Sarajevo, Baghdad, Guantanamo (for a closest self-criticism)... it became a spectacle of warnings... not even that anymore... did you watch the W. Herzog's film "Lessons of Darkness"?

Today torture has many names, it is outsourced as convenience, and the horror methodology is socialized in the informality. Perhaps it has never been different, nowhere in the world, but today the scale is global.

Coercion of human being to its pure functionality of results is statistically proven by rates. This fill with pride the commercial criteria of education de/formation of people for a slaved, unconscious life, on which accepting torture without recognizing it as such is the learning/condition of "life". A system in which slaves prize their slavery and the tortured their torturer, because "life" depends on them.

It is the same horror that sells the ideology of in/security for a post-human world in the basements of professionalized bestiality. Fear, profit and faith are shares of the stock exchange, and the consumerism that succeeded the falling of the “wall” has endemically contaminated even the global critical thought. Programmed insanity generates profit in every level, consciously, the leveled land of Sabra and Chatila smells of blood, it tackily sticks in the Caterpillar belts, the mass graves of Haiti are in garbage dumps, landfills of future speculation. I open the newspaper, and barbarism and lie are the packed lunch² of every day.

I believe the speculation about the elimination of a considerable portion of humanity was already planned. It is programmed and considered on the rates of future markets. The same goes for memory, which as testament would mean to believe in the word, because men know that men eat men.

The revisionism of contemporary history, wide open on TVs, is nothing more than ideological handling for the fabrication of a belief that is necessary to the convenient strategies of power as representative of interests that do not have anything human.

Your film shows a moment when all this that – maybe because of my own ignorance – has happened here in a smaller scale than, for e.g., in Bolivia of Barrientos/Barbie, or Argentina, or Chile, anyway, all this was officially exposed among us, it was reported, represented, described in its barbaric primitivism, so as not to allow forgetfulness in the body itself.

Fabrication of fear is the ideological pre-condition of the developmentalist expansion of the empire, and corruption is the “immoral” facade to be fought in order to hide the farce that is opportune to profit.

I was in Rome the day a mini Cathedral of Milan broke the teeth of the new Borghese Duce. It had been a long time since a scene, a newspaper headline, did not give me so much satisfaction. But in less than 12 hours the city was glued with posters and patriotic phrases of pacifist national conciliation, and it is no coincidence that in the same days there written press and television spread a controversy raised by the publishing of a (fictional) letter from a politician to his son, suggesting him to leave Italy if he wanted to be happy, to work, to be professionally and humanly fulfilled, etc. Meanwhile, on TVs, not only Berlusconi’s, beautiful young people appeared declaring they would rather stay and transform the country. A reverse and sophisticated manipulation of the “love it or leave it”, of internal fascism; whomever leaves is a traitor, if you are not with Him you are against and responsible for the consequences, “*so many millions in action*”, “*forward, Brasil*”³, etc...

Anyway, forgive me, I experiment with words and images trying to express with them the emotionality of reaction and reflection that may only remain in my films, because the daily routine is a windstorm and

2. In Portuguese, “bóia-fria”, a derogatory reference to the cold meal usually eaten by rural labors.

3. It’s a reference to the song “*Pra frente Brasil*” (“*Go ahead Brazil*”), by Miguel Gustavo.

I am only a sailor of this perception... I said very little of your film, films are always those possible to be made, but my reaction rewatching it now was the same, except for the surprise of the previous time. The important thing in a film is its cinematic ability to generate reflection in the spectator, to illuminate its human condition. But in general, as in advertising, in the market of the world, cinema has been just a bunch of hot air⁴. Today's Brazilian film is in general an exact proof of this, and your film is a proof of the contrary.

Well, thanks for the patience, and revision.

Andrea Tonacci / Documentary Filmmaker

4. In Portuguese "o cinema só tem servido para fazer boi pastar e dormir".



FOTO: CHAPELEIROS (1983, ADRIAN COOPER)



cavada cova, contida boca
amarga traça , no sangue meu
que o vosso sangue traga

que o vosso sangue traga

e acelera

mas a raiva nossa

lenta mó que esmaga

a lavra , a dor, a mão

e o calo

se arados somos

no valo.

DECUPAGEM LAVRA DOR
PAULO RUFINO

-
FAC-SÍMILE: ACERVO
CINEMATECA DO MAM RIO

DOCUMENTÁRIO

DOCUMENTÁRIO.

"que no/ se detenga nadie
que aqui no ha pasado nada".



CAK





FOTO: LAVRA DOR (1968, PAULO RUFINO)

SOBRE VEIAS ABERTAS*

Veias abertas foi meu primeiro filme. Um filme de colagem. Juntei ideias, livros, influências, sentimentos, buscando fazer uma espécie de mural do Terceiro Mundo, um universo que identificava e sigo identificando como meu pedaço de mundo na Terra. Então aí já temos duas referências importantes: primeiro, a minha profunda admiração pelos muralistas mexicanos – Rivera, Siqueiros e Orozco. *Veias abertas* se inspira na contundência, na expressividade e na abrangência do trabalho destes artistas. Depois, a busca por sínteses, onde o referente explicitamente citado é a obra de Galeano, não só no título, mas também na frase que abre o livro e o filme: “A pobreza do homem é consequência da riqueza da terra”, que para mim continua sendo uma frase-mestra, capaz de explicar séculos de dominação.

No caldeirão criativo entraram também outros elementos. Eu tinha dezoito anos, devorava filmes e acho ser possível notar uma presença de *O Bandido da Luz Vermelha*, de Rogério Sganzerla, na utilização das locuções, e o tom épico presente também em *Terra em transe*, de Glauber Rocha. Aliás, tanto este filme de Glauber como o livro de Galeano têm em comum a crença de que o discurso dos dominantes é por vezes mais esclarecedor do que mil análises. Também compartilho esta opinião e acho, por exemplo, que a frase de Theodore Roosevelt é um dos momentos mais fortes de meu filme.

A possibilidade de fazer *Veias abertas* veio de ser aluno do Curso Prático de Cinema da FEFIEG (Federação das Faculdades Isoladas do Estado da Guanabara) – atual UNIRIO –, que funcionava no prédio (hoje destruído) que fora a sede da UNE, na Praia do Flamengo. Um dos alunos (e meu amigo) trabalhava na TV Tupi, que estava acabando, não pagava ninguém, e ele foi trazendo para o Curso rolinhos que estavam abandonados no Departamento de Jornalismo da emissora. Logo de cara vi que o material era formidável e abria muitas possibilidades criativas. Estava eu sob o impacto não só do livro de Galeano, mas também do volume *Cine, descolonización y liberación cultural* (se não me engano o título é mesmo este), de Solanas e Octavio Getino. E, claro, esta obra foi uma espécie de aríete empurrando minha vontade e imaginação, muito embora só tenha assistido *La hora de los Hornos* décadas depois.

Não é muito fácil rememorar o processo criativo tanto tempo depois. Basicamente, eu visionava o material da Tupi num editor 16mm do Curso (que não tinha moviola), selecionava as imagens em movimento, depois escolhia em revistas as imagens para

* Correspondência entre Naara Fontinele e Luiz Arnaldo Campos, 23 de abril de 2017.

serem filmadas em *table top*, recorria as minhas lembranças e alguma pesquisa para as frases. Desde o início tinha esta ideia das vozes OFF como noticiários retumbantes, apresentando trechos de poemas, frases, discursos, músicas, buscando através do choque de imagens e sons contraditórios construir uma síntese da minha percepção do sofrimento do Terceiro Mundo e sua esperança. Sim, a esperança sempre foi um forte condutor, simbolizado no quadro final da camponesa negra e a música forte e inspiradora sobre ela.

Devo também citar a música original feita para o filme, de autoria e execução de dois amigos – Marco Aurélio e Carlos Munhoz –, que tem uma importância muito grande como condutora da emoção do filme.

Tudo foi feito de uma forma para lá de artesanal, basta dizer que no filme não se usou moviola. Depois das imagens montadas no editor, medimos mais ou menos o tempo e gravamos num quarto na casa do Carlos as locuções e as músicas, que foram depois ajustadas às imagens num laboratório 16mm, que então existia em Laranjeiras, utilizando um sincronizador.

As vozes sempre foram pensadas como um elemento estrutural. Não só pela influência do Bandido, mas também por minha paixão por rádio, principalmente por programas com comunicadores fortes, como o *Bom Dia*, de Haroldo de Andrade, e a *Vida É Assim*, com dramas escritos por Moisés Weltman. Estes programas eram excessivamente retóricos (a abertura do programa de HA era fenomenal: com a voz embargada, o radialista narrava um caso doloroso e depois de dedicar o programa à protagonista do caso, entravam as primeiras notas do Quebra-Nozes, de Tchaikowsky) e destilavam uma ideologia conformista. Então, é neles, não em Jean Manzon, que está a inspiração sonora de *Veias abertas*.

As vozes, se não me engano, são a minha própria voz, a da atriz Maria Lina, que recita a *Ode ao Burguês*, e de uma amiga latino-americana (esqueci o nome), que recita o nome dos países afetados por intervenções imperialistas. Das imagens perguntadas: não é Martin Luther, são sim imagens do Vietnã, Camboja e Chile. As fotos são de diversas origens, desde revistas, como *Manchete*, fascículos de História, jornais, cuja origem mais precisa não recordo.

Como uma espécie de resumo, posso dizer que *Veias abertas* buscava exatamente ser um grande painel, repleto de dores e esperanças, visceral, pungente, e ao mesmo tempo denúncia e hino, usando como método a colagem de imagens e sons contraditórios, invertendo formatos, subvertendo conteúdos (como, por exemplo, o uso do *Lencinho Branco*), querendo surpreender e impactar através de uma estética criadora.

O filme ia ser exibido pela Cinemateca do MAM e foi proibido. Quem o salvou da apreensão foi o grande Cosme Alves Neto, que o guardou durante muitos anos na Cinemateca do Museu. Eu o retirei de lá anos depois. Aliás, achei a cópia 16mm. Está sendo analisada para ver se é necessário restauro.

Soube da premiação em Moçambique através de quem mandou a cópia para lá: o Antonio Pedro, um amigo português, fugido do salazarismo, e que também fazia o curso da FEFIEG. Um informe rápido, nada mais soube até hoje.

Por último, o cinema e a luta política são os dois cavalos sobre os quais se assenta o carro da minha vida. Escolhi fazer cinema em 1973, fiz vestibular para a Comunicação da UFF (que era juntamente com a ECA da USP), a única escola de Comunicação que além de Jornalismo e Publicidade também tinha Cinema. Passei e em 1974, enquanto assistia as aulas de Comunicação em Geral (Cinema propriamente dito começava no terceiro ano), fui fazer o curso livre da FEFIEG, que foi o berço do *Veias abertas*.

Já tinha tido uma certa participação no que restara do movimento secundarista depois da pesada repressão de 1972, e na UFF e FEFIEG, o cinema e a luta política que viviam se namorando na minha cabeça enfim se entrelaçaram.

Veias abertas foi exibido poucas vezes. No Cineclube da Comunicação da UFF e outros cineclubes. Lembro-me de uma projeção em Santa Tereza e uma ou outra mais. Atividades do MEP ligadas ao cinema me lembro apenas de um outro documentário experimental que fiz, intitulado *Novembro triste*, em super 8, sobre as eleições de 1974. Este filme levava o espectador a uma conclusão pelo voto nulo, que era a posição da Fração Bolchevique (organização que deu origem ao MEP). Quando fui preso, este filme foi confiscado pelos agentes do Exército, que invadiram minha casa e nunca me foi devolvido.

Continuo assentado sobre estes pilares. Acabo de concluir *Aikewara – A ressurreição de um povo*, um longa-metragem sobre a saga deste povo indígena do sul do Pará, que sobreviveu à repressão motivada pela Guerrilha do Araguaia, e estou concluindo uma minissérie para TV, chamada *Diários da floresta*, baseada no livro original da antropóloga Betty Mindlin. Ao mesmo tempo, sou do Comitê de Redação da Revista Socialismo e Liberdade, da Fundação Lauro Campos, do PSOL.

Ah, sim, ia me esquecendo: nomes que fizeram parte da minha trajetória no Cinema. Da FEFIEG, lembro do Sérvulo Siqueira, na época professor de Linguagem do Cine (que, se não me engano, foi quem me emprestou uma versão em castelhano do livro do Galeano) e grande amigo. Da UFF, professores como Walter Carvalho, José Joffily, Arthur Omar, Sérgio Kodak, Zeca Porto, José Marinho, o diretor Antonio Serra, colegas de curso como Paulo Halm, Gustavo Cascon, Guilherme Tristão, Cleumo Segond, e pela vida grandes amigos como Sérgio Pêo, José Carlos Asbeg, Roberto Moura, Jordana Berg, Célia Maracajá, Rita Carelli, e muita gente mais.

Abraços e beijos,

Luiz.

ON VEIAS ABERTAS*

Veias abertas was my first film. It's a collage film. I gathered ideas, books, influences and feelings in order to make a kind of mural of the Third World, a universe that I used to identify and I continue to identify as my piece of world on Earth. There we already have two important references: first, my deep admiration for Mexican muralists – Rivera, Siqueiros and Orozco. *Veias abertas* is inspired by the forcefulness, expressiveness and comprehensiveness of these artists' work. Second, the search for syntheses, whose explicit reference is Galeano's work, not only in the title, but also in the sentence that opens the book and the film: "Poverty of man is a consequence of the wealth of earth". For me, it continues to be a crucial sentence, capable of explaining centuries of domination.

Other elements were also part of the creative set. I was eighteen years old and used to watch a lot of films. I think it's possible to notice the presence of Rogério Sganzerla's *O bandido da luz vermelha*, in the use of voice-over and in the epic tone, also present in Glauber Rocha's *Terra em transe*. In fact, both Glauber's film and Galeano's book have in common the belief that the discourse of dominants is sometimes more enlightening than a thousand analyzes. I also share this opinion, and I think for example that Theodore Roosevelt's sentence is one of the strongest moments of my film.

The possibility of making *Veias abertas* came from the fact that I was a Film Production student at FEFIEG (Federation of Isolated Faculties of Guanabara State) – currently UNIRIO – that occupied the former headquarters of UNE, now destroyed, in Flamengo Beach. A student that was a friend of mine worked on Tupi TV, which was coming to an end and was not paying anyone. My friend began to bring abandoned film rolls from the Tupi TV's Journalism Department to the classes. Immediately, I realized the material was formidable and could bring many creative possibilities. I was under the impact not only of

*Correspondence between Naara Fontinele and Luiz Arnaldo Campos, April 23, 2017.

Galeano's book, but also of Solanas and Octavio Getino's book *Cine, descolonización y liberación cultural* (if I'm not mistaken, this is the title). Of course this book was a kind of battering ram pushing my will and imagination, even though I only watched *La hora de los Hornos* decades later.

It is not very easy to recall the creative process so much time later. Basically, I viewed the Tupi material in a 16mm editing machine of the school (which had no moviola), selected the moving images. Then, I chose in magazines the pictures to be filmed on *table top*, using my memories and some research for writing the text. Since the beginning, I had this idea of the voice-over as resounding newscasts presenting excerpts of poems, phrases, speeches and songs, seeking through the collision of contradictory images and sounds to build a synthesis of my perception of Third World suffering, as well as its hope. Yes, hope has always been a strong guide, symbolized in the final frame of the black peasant woman, and the strong and inspiring song about her.

I must also mention the original soundtrack made for the film, created and executed by two friends, Marco Aurélio and Carlos Munhoz. This is very important to guide the film's emotion.

Everything was done in a very handcrafted way. It's enough to say that we did not use moviola. Afterwards images were edited in the machine, we measured the approximate time and recorded the voice-over and songs in a room at Carlos's house. Then, the sounds were adjusted to the images with a synchronizer in a 16mm laboratory that existed in Laranjeiras.

Voices have always been thought as a structural element. Not only because of the influence of *O bandido da luz vermelha*, but also because of my passion for radio, especially for programs with strong communicators such as *Bom Dia (Good Morning)* by Haroldo de Andrade and *A vida é assim (Life Is Like This)*, with dramas written by Moisés Weltman. These programs were overly rhetorical (the opening of Haroldo's program was phenomenal: with a choked voice, the broadcaster narrated a painful case, and, after he dedicated the program to the protagonist, the first notes of Tchaikowsky's *The Nutcracker* would began to play) and carried a conformist ideology. They are the sound inspiration of *Veias abertas*, not Jean Manzon.

If I'm not mistaken, the voices are my own, that of actress Maria Lina, who recites the *Ode to the Bourgeois Gentleman*, and that of a Latin American friend (I forgot her name), who recites the names of countries affected by imperialist interventions. About the questioned images: it is not Martin Luther, they are images of Vietnam, Cambodia and Chile. The pictures have diverse origins: magazines like *Manchete*, fascicles of *History*, newspapers whose more precise origin I do not remember.

As a sort of summary, I can say that *Veias abertas* intended to be precisely a big mural, full of pain and hope, visceral, poignant, and, at the same time, denunciation and hymn, using as a method the collage

of contradictory images and sounds, inverting formats, subverting contents (as in the use of the song *Lencinho branco*), wanting to surprise and impact through a creative aesthetic.

The film was to be screened by MAM's Cinematheque, but was banned. The person who saved it from apprehension was the great Cosme Alves Neto, who kept it for many years in the Cinematheque of the Museum. I took it out from there years later. In fact, I found the 16mm copy. It is being reviewed to check if a restoration is needed.

I learned of the award in Mozambique through the person who sent the copy there: Antonio Pedro, a Portuguese friend, who escaped from Salazarism and also took the FEFIEG course. A quick report, I do not know anything else about it until today.

Finally, film and political struggle are the two horses that pull the carriage of my life. I decided to learn cinema in 1973, I did the entrance exam to the Communication School of UFF (which was linked to ECA, of USP), the only school of Communication that besides Journalism and Advertising Studies also had Cinema. I entered the University and in 1974, while I was attending General Communication classes (Cinema classes would begin in the third year), I joined FEFIEG free course, which was the birthplace of *Veias abertas*.

I had already participated in what was left of the secondary movement after the heavy repression of 1972. Finally, in UFF and FEFIEG, film and political struggle, activities that I always imagined together, became united.

Veias abertas was screened few times. In the Film Society of Communication of UFF and other film clubs. I remember a projection in Santa Tereza and one or other more. About MEP activities linked to the film, I remember just another experimental documentary film that I did in super 8, *Novembro triste*, about the 1974 elections. This film led the viewer to choose the null vote, which was the position of the Bolshevik Fraction (organization that preceded MEP). When I was arrested, Army agents that invaded my house confiscated this film and it was never returned to me.

I remain seated on these pillars. I have just concluded *Aikewara – A ressurreição de um povo*, a feature film about the saga of indigenous people of southern Pará who survived the repression motivated by Araguaia Guerrilla. I am also completing a TV miniseries called *Diários da floresta*, based in the original book of anthropologist Betty Mindlin. At the same time, I am part of the Writing Committee in Socialism and Freedom Magazine, of Lauro Campos Foundation, of PSOL.

Oh, yes, I was forgetting: names that were part of my film career. From FEFIEG, I remember Sérvulo Siqueira, at that time a teacher of Cinema Language (if I'm not mistaken, he was the one who lent me a

Spanish version of Galeano's book) and a good friend. From UFF, teachers like Walter Carvalho, José Joffily, Arthur Omar, Sérgio Kodak, Zeca Porto, José Marinho, filmmaker Antonio Serra, classmates like Paulo Halm, Gustavo Cascon, Guilherme Tristão, Cleumo Segond, and great friends of life like Sérgio Péo, José Carlos Asbeg, Roberto Moura, Jordana Berg, Célia Maracajá, Rita Carelli, and many others.

Hugs and kisses,

Luiz.

GLAUBER ROCHA, MISTIFICAÇÃO OU LUCIDEZ?*

Por

João Silvério Trevisan

Principal representante do “cinema novo” desde *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, Glauber Rocha foi considerado, a justo título, como um dos mais brilhantes representantes do cinema político: o “giro” que acaba de fazer com seus dois últimos filmes, *O Leão de Sete Cabeças* e *Cabeças cortadas*, só faz fortalecer essa impressão.

Ainda assim, vozes discordantes são ouvidas no clamor de louvores ao cineasta. A perspectiva do jovem diretor brasileiro João Silvério Trevisan resume estas críticas com uma vivacidade jovial e uma visão amarga da capacidade do cinema em colaborar para as conquistas da Revolução.

Nascido em 1944, Trevisan não é tão mais jovem que Glauber Rocha, sucedendo seu veterano em seis anos, mas ele aparenta pertencer à outra geração, àquela anterior ao golpe de Estado de 1944: ele encarna o fim das ilusões políticas e do romantismo revolucionário.

Como em resposta ao seu ponto de vista, dois textos recentes de Glauber Rocha sobre *O Leão de Sete Cabeças* mostram que o grande cineasta compreendeu que uma página havia sido virada e que a tarefa e o estilo do cinema revolucionário deveriam ser redefinidos: seus dois filmes mais recentes provam, claramente, a evolução decisiva de seu pensamento.

Incluimos esta confrontação no dossiê do cinema brasileiro, que acaba sendo, apesar das vicissitudes nacionais, um dos mais politizados; não apenas entre as produções dos países do Terceiro Mundo, mas também em escala mundial.

[...] O que significa o cinema novo para os brasileiros, para o povo brasileiro? Quase nada. Para os intelectuais nacionais, o problema é diferente, ele significa muito, realmente. É necessário compreender: nós somos uma elite miserável que se nutre das vísceras do povo; forjamos nosso próprio mundo, que é falso. Glauber Rocha é um ilustre desconhecido ao povo brasileiro. Neste sentido, o que pode representar muito para nós, nada significa para o povo. Ainda assim, não podemos negar a profunda mudança que representa o cinema novo para a cultura e o cinema brasileiros. Glauber não é o único nome interessante. Para nós, é um nome familiar, um homem inteligente e profundamente “político” (no sentido de que não é um ingênuo), que sabe, acima de tudo, se impor. Isso não quer dizer que idolatremos seu cinema pela simples razão de que tenha

* Depoimento recolhido e traduzido para o francês por Ignacio Ramonet, para *Cinema 3*, Casablanca, Setembro 1970.

alcançado fama internacional; ao contrário, fazemos as restrições necessárias. Eu fiquei simplesmente apavorado frente à mistificação que Paris fez de Glauber e seu filme *Antônio das Mortes*. Pergunto-me por quê? Para mim, *Antonio das Mortes* é feito sob medida para os franceses. Se *O Cangaceiro* foi um sucesso porque continha receitas importantes para a época, o mesmo ocorre com *Antonio das Mortes*. É evidente que esse filme é mais importante que aquele velho filme de Lima Barreto. Mas o que me parece incrível é que os franceses os receberam da mesma maneira, com o mesmo espírito insaciável de folclore e exotismo. O filme contém coisas que os intelectuais progressistas adoram: inquietude do autor, pinceladas de Godardismo, liberdade de linguagem, muita violência, o fantasma da Revolução – mas, acima de tudo, novamente o folclore. Hoje em dia, o Brasil interessa aos franceses porque existe, entre nós, a Revolução – uma nova instância do nosso folclore. Para que compreendamos o que quero dizer: em Paris, “devora-se” o exotismo das nossas Revoluções – e os franceses continuam a não compreender o que é realmente importante para nós.

[...] Eu acredito, fundamentalmente, que o artista, o intelectual, o pequeno burguês de esquerda deve manifestar uma atitude menos ingênua e paternalista frente aos problemas de nosso tempo. Esta objetividade colocará o artista em seu verdadeiro lugar. O que é o intelectual, senão um pequeno burguês? Há uma civilização que agoniza no último suspiro da morte e da qual o intelectual é o maior representante. Na realidade, quando nos empurramos no labirinto da cultura (da nossa cultura), estamos assinando nossa condenação capital. Nosso mundo é trágico e nossa cultura é incapaz de resolver os problemas desse mundo. Ela mesma é a fonte de todo infortúnio e, neste sentido, o intelectual é o mais infeliz do seu tempo, porque seu ofício é o de desenvolver esta cultura. Quando um intelectual toma consciência de sua época e decide lutar contra a cultura, é contra si mesmo que deve lutar. O intelectual deve reconhecer “que ele é a causa de tudo que refuta”. Seu papel na Revolução (o nascimento de um novo mundo) é muito menos importante que imagina. Fala-se aqui de uma realidade bem amarga, porque todo o resto é sonho, mistificação que deve ser desvelada. O Godard dos últimos filmes (praticamente inéditos) é um bom exemplo do intelectual que ensandece ao compreender esta verdade. Glauber Rocha, ele mistifica. Se compararmos cada entrevista sua em revistas estrangeiras, descobrimos imediatamente que é o homem confuso, que nada compreendeu. Para falar a verdade, não acredito ser condenável o fato de ser confuso (sendo a confusão, hoje em dia, o nosso estado natural). O que eu considero execrável é ser confuso e não reconhecer e continuar a ditar receitas para um cinema revolucionário. Como com Marco Ferreri, enerva-me quando ouço falar “*ex cathedra*” do papel político do cinema. Atualmente, isso deve ser questionado. O papel do intelectual na revolução é muito restrito ou, pelo menos, contraditório. O que é uma Revolução e o que faz, objetivamente, o cinema em uma Revolução?

Francamente, acredito ser discutível dizer que o cinema desperta as massas. O cinema não pode acordar ninguém porque ele não alcança os que devem ser despertados e, ainda por cima, ele é o veículo de informação da cultura burguesa.

[...] Peguemos, por exemplo, o filme de Glauber, *Deus e o Diabo na Terra do Sol*. A Europa ainda se refere a ele como um filme revolucionário ou, pelo menos, como um filme com objetivo político. Bom, *Deus e o Diabo na Terra do Sol* não passa do

produto de uma pequena mentalidade burguesa pretenciosa, que não revela mais nenhum sentido na Revolução brasileira (o filme data de 1964). É conveniente lembrar que após o golpe de Estado de 1964, a pequena burguesia de esquerda no Brasil sofreu um choque. Acreditávamos (e muita gente ainda crê) que poderíamos reverter o poder com canções e filmes “engajados”. O resultado é que os generais brasileiros estão no poder. Há também outra questão. *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (para permanecer no exemplo) foi rejeitado pela massa de espectadores brasileiros. Houve inclusive um caso, em uma cidade de São Paulo, no qual os espectadores ameaçaram saquear a sala porque acreditavam que o filme era uma porcaria insuportável. Isso quando há pessoas na sala, uma vez que frequentemente permanecem vazias quando filmes brasileiros estão em cartaz. Então, se Glauber quer pregar a Revolução, seu filme é um fracasso, porque os espectadores recusam-se a assisti-lo. (Era necessário, quem sabe, fazer filmes especialmente para que os espectadores saqueassem as salas, queimassem as películas, quebrassem os projetores, etc). Glauber é acusado de mistificação na medida em que recusa ver o reverso da moeda e em que persiste em falar da necessidade de “procurar uma linguagem compreendida pelo povo”. Porque não se deve esquecer que a massa vai ao cinema não para “ser despertada”, mas para se divertir. É esse o papel que a sociedade impõe ao cinema no mundo capitalista. *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, um filme realizado para fazer a Revolução no Brasil, vai apenas tocar o coração dos intelectuais do Quartier Latin. E termina por ser consagrado como obra-prima.

.....

GLAUBER ROCHA

(...) Eu não acredito que o cinema seja algo mais importante que a medicina, no entanto, creio que o cinema seja importante para aqueles que o fazem e para os que vão ao cinema. Para as civilizações subdesenvolvidas, o cinema é uma manifestação de vida.

GLAUBER ROCHA, MYSTIFICATION OR LUCIDITY?*

By
João Silvério Trevisan

Leading exponent of “*cinema novo*” since *Deus e o diabo na terra do sol*, Glauber Rocha was rightfully considered one of the most brilliant representatives of political film: the “turn” that he just did with his last two movies, *O leão de sete cabeças* and *Cabezas Cortadas*, only reinforces that impression.

Still, dissenting voices are heard among the widespread praises that surround the filmmaker. The perspective of young Brazilian director João Silverio Trevisan sums these critiques with a juvenile vivacity and a bitter vision of the ability of film in supporting the accomplishments of Revolution.

Born in 1944, Trevisan is not so much younger than Glauber Rocha, succeeding his veteran in six years, but he seems to belong to another generation, the one from before the 1964 Brazilian coup d'état: he incarnates the end of political illusion and revolutionary romanticism.

As an answer to his point of view, two recent texts from Rocha about *O dragão de sete cabeças* show that the great filmmaker has understood that a page had been turned and that the task and the style of revolutionary film needed to be redefined: his two latest films clearly prove the ultimate evolution of his thinking.

We included this confrontation on the Brazilian Cinema dossier, which, despite its national vicissitudes, turns out to be one of the most politically engaged, not only among productions from third-world countries, but also in global scale.

(...) What does “*cinema novo*” mean to Brazilians, to Brazilian people? Almost nothing. For Brazilian intelligentsia, the problem is different; it means a lot, actually. It is necessary to understand: we are a miserable elite that nourishes from the guts of the people; we forged our own world, which is a fake one. Glauber Rocha is a notorious unknown for Brazilian people. In that sense, something that might mean a lot

*Statements collected and translated to French by Ignacio Ramonet, for *Cinema 3*, Casablanca, September, 1970.

to us means nothing to the people. And yet, we cannot deny the deep shift that *cinema novo* represents to the Brazilian culture and cinema. Glauber is not the only interesting name. To us, he is a familiar name, an intelligent and deeply “political” man (in the sense that he is not a naïve person), who knows, above all, how to impose himself. That does not mean that we idolize his cinema for the simple reason that he had gained international fame; quite the opposite, we impose appropriate restrictions. I was completely dreadful face the mystification that Paris did of Glauber Rocha and his film *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro*. I ask myself why. To me, *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* is tailored to the French people. If *O Cangaceiro* had been a success because it contained important formulas for the period, the same happens to *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro*. It is evident that the latest is more important than the old movie by Lima Barreto. However, what seems incredible to me is that the French people has welcomed both in the same way, with the same relentless spirit for folklore and exoticism. Many aspects of the film are loved by progressive intellectuals: the concern of the author, a few hints of Gordard-ism, freedom of language, a lot of violence, the phantom of the Revolution – and, on top of that, again the folklore. Nowadays, Brazil has the French people interest because there is the Revolution between us – a new instance of our folklore. Just so that we understand what I mean: in Paris, the exoticism of our Revolutions “is devoured” – the French continue to misunderstand what is really important to us.

(...) I believe, fundamentally, that the artist, the intellectual, the left-wing petty bourgeois needs to express a less naïve and paternalist attitude face the current problems of today. This objectivity will place the artist where he belongs. What is an intellectual if not a petty bourgeois? There is a civilization agonizing to its last breath and of which the intellectual is its biggest representative. Truly, when we push ourselves into the maze of culture (of our culture), we are signing our death sentence. Our world is tragic and our culture is incapable of solving its problems. It is even the source of all the misfortune and, in that sense, the intellectual is the most unfortunate man of his time, because his labor is to develop that culture. When an

intellectual gets conscious of his time and decides to fight against culture, it is against himself that he must fight. Intellectuals must admit “they are the cause of everything they refuse”. Their role in the Revolution (the birth of a new world) is much less important than they imagine. We are talking about a very bitter reality, because everything else is dream, mystification which needs to be unveiled. Godard of the latest movies (almost unreleased) is a good example of the intellectual who goes mad the moment he acknowledges this fact. Glauber Rocha, he mystifies. If we compare each of his interviews in foreign publications, we immediately discover that it is the confused man, who has not understood anything. Actually, I do not find to be despicable the fact of being confused (confusion, nowadays, as being our natural state). What I consider execrable is being confused and not recognize it and keep presenting formulas for a revolutionary cinema. As with Marco Ferreri, I get angry when I hear about an “*ex cathedra*” of the political role of cinema. Nowadays, this must be discussed. The role of intellectuals in the Revolution is more restrict or, at least contradictory. What is a Revolution and what is the role of cinema objectively in a Revolution?

To be honest, I believe it is arguable to say that cinema awakens the masses. Cinema cannot wake anybody up because it cannot reach those who are yet to come, and furthermore it is the vehicle of information of the bourgeois culture.

(...) Let us take for instance Glauber Rochas’ *Deus e o diabo na terra do sol*. Europe still refers to it as a revolutionary film, or, at least, as a “film with political purpose”. I mean, *Deus e o diabo na terra do sol* is no more than a product of a pretentious little bourgeois mentality, it does not make sense in Brazilian Revolution anymore (the film premiered in 1964). It is convenient to remember that after the 1964 coup d’état, the petty left-wing Brazilian bourgeois suffered quite a shock. We used to believe (and many people still do) we could reverse the power with protest songs and political films. The result is that Brazilian generals are in power. There is also another point: *Deus e o diabo na terra do sol* (in order to stick with the example) had been rejected by a great part of Brazilian spectators. There was even an occurrence that took place in a city of São Paulo State, in which spectators threatened to loot the room because they believed the film was an unbearable crap. But that’s when there are people in the room, since they frequently remain empty when Brazilian films are being screened. Therefore, if Glauber wants to preach the Revolution, his film is a failure, because viewers refuse to watch it. (It was needed, perhaps, to make films exclusively for viewers to loot the rooms, burn the copies, break film projectors, etc.) Rocha is accused of mystification to the extent in which he refuses to admit to see the flipside of the coin and in which he insists in talk about the need of “searching a language understood by the people”. Because one must not forget that people do not go to the movies “to be awakened”, but to have fun. That is the value society imposes to cinema in the

capitalist world. *Deus e o diabo na terra do sol*, a film conceived to make the Revolution in Brazil will only touch the heart of intellectuals in the Quartier Latin. And it ends up by being crowned as a masterpiece.

GLAUBER ROCHA

(...) I do not believe that cinema is more important than medicine, although I believe cinema is important for those who make it and those who go to the movies. For the underdeveloped civilizations, cinema is a manifestation of life.

A ARTE DA FUGA: JOÃO SILVÉRIO TREVISAN*

Por
Luiz Nazario

Dissidente de todas as correntes, e sintetizando o Underground e o Surrealismo brasileiros em sua vertente homossexual, o escritor João Silvério Trevisan realizou apenas dois filmes, considerados à época, pela censura, como subversivos e imorais na sua totalidade e em cada uma de suas partes.

No primeiro, intitulado *Contestação* (1968), Trevisan documenta a repressão universal, através de imagens de fuzilamentos, massacres e explosões atômicas, provando a verdade do que Freud descobriu acerca do instinto da morte, em sua teoria das pulsões. Esse documento da barbárie, realizado num ano-chave do século XX, nada perdeu de sua força.

No segundo filme, *Orgia, ou o homem que deu cria* (1969), os tipos mais originais – um negro travestido de Carmem Miranda, um cangaceiro grávido, uma prostituta enlouquecida, um anjo caído do céu... – encontram-se numa estrada e, através de uma longa e surreal peregrinação, chegam a São Paulo, que aparece como uma cidade morta, uma civilização fantasma, no cemitério da qual o cangaceiro dá à luz uma criança, que é devorada por índios.

Com a proibição de seus filmes – que estão entre os melhores do cinema brasileiro –, Trevisan foi levado à ruína financeira. Passou, então, cinco anos escrevendo o antirromance *Vagas notícias de Melinha Marchiotti* (1984), que nove editoras recusaram sob o pretexto de ser muito longo.

O que havia de recusável no manuscrito que li não era o seu tamanho, mas sua forma e, também, seu conteúdo: em suma, tudo. Trevisan alternava ficção com realidade, páginas de seu diário com páginas de seus delírios: a mais pura poesia com a mais banal vulgaridade.

Como o *Petróleo*, de Pier Paolo Pasolini, *Vagas notícias de Melinha Marchiotti* era um romance *in progress*, cujo tema era a própria escritura do romance nunca começado e que Trevisan, exaurido, dava por terminado.

João Silvério foi um dos fundadores do movimento homossexual brasileiro, em plena ditadura militar. Com outros editores do extinto jornal *Lampião*, foi detido, fichado e fotografado com uma placa onde estava inscrito o número 24, num inquérito aberto por atentado à moral. [...]

* Excerto do ensaio escrito em 1983, originalmente publicado em *A margem do cinema* (São Paulo: Nova Stella Editora, 1986, pp. 75-76); retomado em "Surrealismo no Brasil", em *O Surrealismo* (São Paulo: Perspectiva, 2008, pp. 203-204), organizado por J. Guinsburg e Sheila Leiner; revisto e atualizado para este catálogo.

THE ART OF ESCAPE: JOÃO SILVÉRIO TREVISAN*

By
Luiz Nazario

A dissident of all movements, who synthetizes Brazilian Underground and Surrealism in their homosexual tendency, writer João Silvério Trevisan made only two films. They were considered subversive and immoral by censorship, both in their entirety and in each one of their parts.

In the first one, *Contestação* (1968), Trevisan registers universal repression through images of firing squads executions, massacres and atomic explosions. He proves the truth of what Freud discovered about death instinct in his drive theory¹. Produced in a key year of 20th century, this cinematic document of barbarism has lost nothing of its force.

In the second film, *Orgia, ou o homem que deu cria* (1969), extremely unique types – a black man transvestited as Carmen Miranda, a pregnant cangaceiro², a mad prostitute, a fallen angel – walk on the road. Through a long and surreal pilgrimage, they arrive at São Paulo, which appears as a dead city, a ghost civilization, in the cemetery where the cangaceiro gives birth to a child who is devoured by indigenous people.

After the banning of his films – that are some of the best works from Brazilian Cinema – Trevisan was brought to financial ruin. Then, he spent five years writing the antinovel *Vagas notícias de Melinha Marchiotti* (1984) that was refused by nine publishers on the pretext of being too long.

The objectionable thing about the manuscript I read was not its size, but its form and also its content: in short, everything. Trevisan alternated fiction and reality, diary pages and pages of delirium: the purest poetry and the most banal vulgarity.

*Extract of article written in 1983, originally published in *À margem do cinema* (São Paulo: Nova Stella Editora, 1986, pp. 75–76); retrieved in “*Surrealismo no Brasil*”, in *O Surrealismo* (São Paulo: Perspectiva, 2008, pp. 203–204), organized by J. Guinsburg and Sheila Leiner; revised and updated for this catalog.

1. Translator’s note: Reference to the meaning and translation of “Trieb” (drive, instinct).

2. Translator’s note: Cangaceiro is a type of man who walked armed and in group by the hinterland of northeastern of Brazil in the first decades of 20th century.

As in Pier Paolo Pasolini's novel *Petróleo*, *Vagas notícias de Melinha Marchiotti* was a novel in progress whose subject was the very writing process of a never begun novel that an exhausted Trevisan considered as finished.

João Silvério was one of Brazilian gay movement founders during military dictatorship. Together with other editors of extinct newspaper *Lampião*, he was arrested, recorded and photographed, with a plaque that shows the number 24, victim of an inquiry for having attacked moral. [...]

ai eu mesmo fiz em 16, muito a releição, negativa ninguém (10)
faca, via tabe, Sai muito e caro mas tem a possibilidade de um
mercado, eu n' tenho a mesma ideia do que parece mas parece que
o filme passou a ser + respeitado como produto, então vamos ver
e principalmente tinha este base do Parque Lage, o Santos foi um
foi um gde. Vouo agitar, Vouo fazer. Então um pouco em uma
desta experiência de Mari eu fui na Rocinha tentar fazer, dar
continuidade, refletir + aquelas coisas que de certa forma eu já estava
sabendo já tinha uma certa infomação; ai comecei a me situar
comecei a conhecer na Rocinha, tinha o projeto do jornal
e tinha o clube ai foi usando o projeto do Parque Lage,
carregava na ta, se reservando, e o pessoal de la- que tinha um
trabalho de base de Igreja, pessoal de escola, creche, tinha assim
um meio financiamento que foi em cheguei procurando fora de
Macedonia, e eu n' sou me envolvi muito, senti que já tava
amir um trabalho articulado que eu podia participar mas eu ficava
conhecia outras pessoas. Tinha o pessoal de Igreja mas já estava muito
estigmatizado e tem muita política. E eu sou, ficai solto, circular +
conhecia outras pessoas. O espaço que se ofereceu logo para o
amplitude fora capela, e foi o tempo, as crianças vinham, Safarana
viu uma rapazada que n' se chegava e pedia de montão
altas discussões do filme. Assim que pude comecei a sair do papel
de animador e transferir o papel e fui o + solto possível sempre
apoiando no que era possível, dando a dica pro pessoal onde
concebi. De repente se estabeleceram entre releição o clube foi
quando eu fui me apaixonando mesmo pelo sabor de ME
de Rocinha, tapere, carne de sol, os > baratos. Uma vida
cultural kitsch, e de repente eu estava em caruam sem
pensar viajar tanto. Mto ligado fiz 40 meses, depois alijesi
um quarto sempre me propondo a fazer um filme. Sempre
que eu encontrava pessoas que me questionavam eu tinha um
claro que este projeto de fazer um filme que levantava questões
de Rocinha, um pouco da história o que as pessoas estavam
pensando, como se usari, como vivia o mundo. etc.
Mto bilhar, mto cerveja; entender muito estes processos de
articulação. Tinha personagens que tinham uma prática
política de muitos anos atrás, e muito tempo reprimido a
só tempo sem atuar nada, representações sonari fortes, discussões
assim que já tinham atuado clubes, como se fossem saídas
de exílio, tava ali flagrantemente pessoas excluídas

MANUSCRITO SOBRE
ROCINHA BRASIL 77,
POR SÉRGIO PÉO

FAC-SÍMILE:
ACERVO CINEMATECA
DO MAM RIO

Foi incrível, todo mundo autodidata. Ali o penal de (11)
faculdade era meio elitizado, me lembrava o pessoal de
Mansões, era aí que pegava, na base do mono, muita
consciência, mas eram elitizados, Nem sempre opôs de figura
alienadas e conhecia todos mecânicos, o papel de polívia,
como reger, as regras a polívia e tudo e pai e mãe e
psicólogo as vezes into violento nível cultural e dependendo
de momento político há uma orientação que une pessoas
pensam em se capacitando a fim de amenizar, atenuar
pontos em climas todos de personagens que eram antigos
cabeças políticas dos novos "belos tempos", anos de
democracia populista ainda ali regendo uma atividade
política de f. maneiro mas já com discurso político
ultrapassado, obsoleto sem conseguir vencer into
pretensão de poder se tornando sendo que reavaliar
alguém, e eu fui assim um, conseguir uma postura de
haver tranqüilo, não se identificado into como de nenhum
grupo e isso foi into legal neste período, uma pesquisa, eu não tive
preocupado não tinha nenhuma encomenda não tinha que prestar contas a ninguém
a não ser no nível do discurso artístico mesmo, do trabalho que eu estava
me propondo que ela alimentado, sempre ^{construindo} no prática, ali dentro e nas
pessoas que eu conheci, a Alice Valadão que tinha feito um trabalho de
e eu fui pra cima dela e me acompanhava nesta pesquisa toda a gente desentia
muito sobre conceitos de metodologia (de pesquisa) e enfoca a postura
do pesquisador, da postura de encaminhamento emocional.

- Este filme também, ele mostra tinha uma postura de como de começar a
ser distribuído em termos em função de abertura do mercado de
certas mídias que ele encarnava aí em como a entrar neste discurso
que é a relação do mercado de cinema até então era um meio espectador
de filmes do Brasil. Via a discussão muito de longe, não tinha me
aproximado do pessoal que trabalhava cinema, e aí conheci o pessoal
da ABD, então natural das pessoas que levam a fim de produzir, colocar
no mercado. A estratégia de não entrar de longe tudo isso era
muito desatípico mas era uma estratégia concreta de mercado, justificar
você fazer filmes, de onde entrar e os filmes se tornaram cinema.
Comecei a conhecer as pessoas que já estavam neste inclusive tinham
batallado por conseguir com benefícios as pessoas em termos de

MANUSCRIPT ABOUT ROCINHA BRASIL 77

By
Sérgio Pêo

[...] We do it in 16mm, it's another relationship, no one messes with negative, it becomes taboo. It's much more expensive, but there is the possibility of a market. I had no idea about what it was, but it looks like the film became more respected as a product. So we follow this way, and mainly there was this base of Parque Lage. Santeiro was of great help. Let's shake it, let's do it. So, in one of these experiences of Maré, I went to Rocinha trying to do, to continue, to reflect more on those things that I already knew, I already had some information. Then, I began to situate myself, and I began to cohabit in Rocinha. There were already the newspaper project and the film club, then we could use the projector of Parque Lage. We would take it there, and negotiate with people who had a groundwork on Church, people from school, daycare, there was an active nucleus when I came looking for the Association of Residents, and I did not want to get too involved. I thought that there was already an organized work for me to join, but I wanted to meet other people. There were the people from Church, but they were very stigmatized and with a lot of politics among them. And I wanted to be free, to circulate more, to meet other people. The space that was quickly offered to the film club was the chapel, and it was great. The children came, Sagarana was seen by a group of 20 to 30-year-olds who did not usually approach, and there were a lot of discussions about the film. As soon as I could, I began to leave the animator role, and transfer the roles, and make myself as free as possible, always based on what was possible, helping people the way I could. Suddenly, other relationships were established: the film club was more established and I was falling in love even with the northeastern flavor of Rocinha, tapioca¹, *carne de sol*²; the most enjoyable things. A beautiful cultural life, and suddenly I was in, without having to travel so much. I stayed very connected for 10 months, and then I rented a room, always intending to make a movie. Whenever I met people who questioned me, I had very clear on my mind this

1. Tapioca is a preparation of cassava starch, and is the main ingredient of some typical delicacies of the Northeast of Brazil.

2. In English, "meat of the sun". It is a type of meat typical of the Brazilian Northeast and has this name because in the past it was made by salting the protein lightly and drying the pieces in the sun.

project of making a film to show Rocinha's issues, some story, the thoughts of people, the way they looked to themselves, the way they saw the world, and so on.

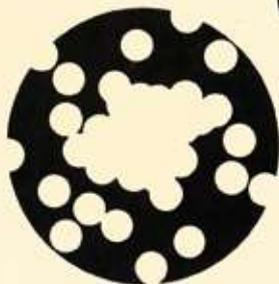
A lot of billiards, a lot of beer: to really understand these elements of articulation. There were characters who maintained a political practice from many years ago, long time repressed, long time without activating anything, strong sonic representations, types of speech that had already activated clichés, as if they had come out of exile. There were people flagrantly exiled of their speeches, of their roles, of their art. There were people who were communicators, artists, so to speak, of understanding, historians.

It was incredible. Everyone was self-taught. Even college people were a little bit elitist, making me remember the people of Marrocos. That was the difficulty, the people of Rocinha were very aware, but they were elitist. The choice is not always fissure, alienation and knowing all mechanisms, the role of police as negotiation. Sometimes the police is everything, father, mother, psychologist, sometimes there is a great violence, at cultural level, and depending on the political moment there is an orientation that unites capable people in order to frighten, terrify, create all these situations with characters that were old political shackles of our "beautiful times", years of a populist democracy still negotiating a political activity anyway in there, but already with a very outdated and obsolete speech, unable to convince almost anyone with an empty exercise of power that needs to reanalyze its own head. And this way I could move freely. I was not really identified to any group, and that was very cool during that time, a research. I was not worried, I did not have any orders, I did not have to answer to anyone, except at the level of scientific artistic discourse, the work that I was trying to do. It was nurtured, always by practice, in there and the people I met: Alice Valadares, who had done another job there, and I went to look for her, and she accompanied me in this whole survey. We talked a lot about concepts of methodology (of research), and approaches and postures of the researcher character, the posture of emotional involvements.

When it was ready, this film *Rocinha* had a posture of copies to start being distributed, partially, based on the opening of the short film market that it would face. Then, I began to participate in this discussion: what is the relation of the film market? Until then I was a mere spectator of (...) films. I saw the discussion from a big distance, I had not approached people who made films, and then I met the ABD³ people, the natural habitat of people who wanted to produce and put on the market. There was the strategy of screening the short film along with a feature film. All this was very debatable, but it was a concrete strategy of market, a justification for making films and having where to screen them, for the films to become cinema. I began to

3. Translator's note: Associação Brasileira de Documentaristas e Curtametragistas (Association of Brazilian Documentary and Short Film Directors).

know people who were already in this struggle, people who struggled to get something. They were basically the people around ABD: Regina Machado, Sérgio Rezende Santeiro, Marisa Leão, Sergio [Serraz], Noilton, etc. It was also a group more connected to short film and documentary [...]



I ENCONTRO NACIONAL DE CINEASTAS
25 a 28 de agosto de 1983
Centro Cultural São Paulo

Paulo Emilio um dia disse: o interessante é que nossos filmes não têm começo, meio e fim, mas vários começos, vários meios e vários fins.

Almeida Salles um dia disse: nosso cineasta é pensador, produtor, artesão, didata, industrial, comerciante, filósofo, engenheiro, empresário. E no fundo – e nas horas vagas – cineasta.

Roberto Santos um dia disse: quem ficar tocando violino dança.

Ozualdo Candeias um dia disse: o cinema é uma atividade que atrai determinados tipos psicológicos. Glauber Rocha um dia disse: o único eterno subversivo do mundo é o artista.

Assim somos.

Cada filme brasileiro faz nascer vidas novas.

É preciso que tudo isto continue.

Esta é a idéia e o motivo para o I Encontro Nacional de Cineastas.

Se nos queremos isolados e deprimidos, estejamos juntos e celebremos o trabalho de pensar como existimos e como poderemos existir melhor: entre nós, em nosso convívio com as instituições, no país que nos é dado (e que teimosamente insistimos em amar e transformar pelo poder das idéias).

O cinema é nossa demonstração.

Somos o cineasta brasileiro.

Ele afinal não sonhou tão pouco que não possa perceber sua cidadania.

Sejam bem-vindos, irmãos cineastas de curta e longa metragem.

Nosso futuro é fazer brilhar as histórias que ninguém contou.

Filmar pode ser um ato de prazer. Depende também de nós.

ALOYSIO RAULINO
Agosto/1983

I NATIONAL MEETING OF FILMMAKERS

AUGUST 25/28, 1983

São Paulo Cultural Center

Paulo Emilio once said: the interesting thing is that our films have no beginning, middle and end, but several beginnings, several middles and several ends.

Almeida Salles once said: our filmmaker is a thinker, producer, artisan, didact, industrialist, merchant, philosopher, engineer, businessman. Behind all this – and in the vacant hours – he’s a filmmaker.

Roberto Santos once said: he, who keeps playing the violin, fails.

Ozualdo Candeias once said: cinema is an activity that attracts certain psychological types.

Glauber Rocha once said: the only eternal subversive in the world is the artist.

That’s how we are.

Each Brazilian film gives birth to new lives.

All this must go on.

This is the idea and reason for the I National Meeting of Filmmakers.

Since they want us isolated and depressed, let’s be together and celebrate the work of thinking on how we exist and how we can exist in a better way: that is to say, between us, in our interactions with institutions, in the country that was given to us (and which we stubbornly insist on loving and transforming by the power of ideas).

Cinema is our demonstration.

We are the Brazilian filmmaker.

After all, he has not dreamed so little that he cannot perceive his citizenship.

Welcome, brothers, short and feature-length filmmakers.

Our future is to make untold stories shine.

Filming can be an act of pleasure. This also depends on us.

Aloysio Raulino

August, 1983



Foto: L'Espresso / A. O'Shea / A. L. / A. O'Shea / A. L.



Aloysio Raulino

P: O que o cinema significa para você?

Aloysio: Eu vi, quando tinha oito anos ou nove ou sete, de qualquer forma entre meus cinco anos e os dez ou onze, que certas coisas se moviam que não me ensinavam. Minha curiosidade foi muito forte. Como elas se moviam? Por exemplo: um jardineiro cortava um gramado, sob um calor de quase quarenta graus, lá no Estado do Rio onde meu pai trabalhava. Esse jardineiro suava muito, para ele era uma coisa muito penosa. Eu devia ter uns sete anos quando vi isso. Aí eu me toco — ele era negro retinto —, eu penso: "Alguma coisa existe que não estão me ensinando." A gênese do cinema para mim é isto.

P: Como a imagem desse jardineiro negro, que deve ter te impressionado, repercutiu na tua filmografia? Por exemplo em O Tigre e a Gazela que é um filme dos negros?

Aloysio: Não. Aí eu passo a estar para todos, não vou estar só para os negros, não vou estar só para Sicrano, vou estar para quem deve ser acompanhado. Eu pensava isso antes e depois vi que também não era assim tão simples. Aí se instalou, lá pelos 19 anos, o desejo de fazer cinema, que foi a superação de outros desejos: o desejo de ser poeta, o desejo de ser escritor, o desejo de ser artista. Ser cineasta é um desejo que se impôs depois, mas quando eu não tinha nenhuma sabedoria disso e nenhuma facilidade para isso, ou seja, sem que ninguém e sem que nada me desse que caminho seguir. Então começo a pensar: como devo entrar por aí, como devo ser homem enquanto cineasta?

P: E como foi?

Aloysio: Eu me aproximava, eu ficava querendo isso, já que fascinado. Eu lia bastante, de criança gostava de ler, era um jovem que tinha vontade de ler. Tudo implicava numa emotividade forte se transfigurar. Por sorte tive um avô bonito que, antes de morrer, me mandou de Porto Alegre, onde ele vivia, o Dostolevski, alguns clássicos. Ele me legou isso, pelo correio. Comecei a ler aquilo tudo e comecei a me entender com o mundo. Foi a primeira vez que comecei a me entender. Tinha 14, 15 anos, ficava muito ligado, muito emocionado e querendo achar que eu tinha — apertando aqueles livros no meu peito — uma tarefa qualquer. E aí comecei.

ENTREVISTA PUBLICADA
ORIGINALMENTE EM: ROBERTO DE
SOUZA, CARLOS. SAVIETTO, TÂNIA.
(ORGS.) DEPOIMENTO ALOYSIO
RAULINO. IN: 30 ANOS DO CINEMA
PAULISTA - CADERNOS DA CINEMATECA
4. SÃO PAULO: FUNDAÇÃO CINEMATECA
BRASILEIRA, 1980. P. 55-62. (ACERVO
CINEMATECA BRASILEIRA/SAV/MINC)

P: Agora fala um pouco do teu cinema?

Aloysio: Eu tinha então essa pretensão, que nem era pretensão nenhuma, era um fervor, o ardor da vontade e a razão que estava aí, a ordem que estava aí era outra. Essa vontade se contrapunha a uma ordem que era uma ordem política, familiar. Comecei a sentir dentro de mim um estremecimento de querer falar. E isso me deu a noção de que eu tinha que me organizar para poder me exprimir; afinal de contas eu não podia mais só ficar com os olhos postos no infinito. Tinha que começar a agir. Agir na minha quadra, na minha casa. Morava sozinho, trabalhava, sobrevivia. Comecei a me ver como uma função, como um corpo que existe em função de outros corpos. Vim para São Paulo de volta do Rio, comprei uma câmara a prestação com um amigo. Tendo a câmara me senti na obrigação de fazê-la funcionar. E agora? Tinha que abrir o estojo. Aberto o estojo, tinha diante de mim uma câmara. Aberta a câmara, tinha diante de mim uma antecâmara, ou seja, a possibilidade de colocar ali um rolo de filme. Colocado o filme, tinha diante de mim o mundo. Aí começou o cinema.

P: O que você filmou no começo?

Aloysio: A praia de Santos. Fomos para a praia porque afinal de contas nada é mais instigador do que uma praia que nunca filmou na vida. Então eu apertava esse botão, sabia que havia aquelas lentes onde eu eventualmente tinha que manusear alguma coisa. Uma nudez maior que a de Adão e Eva.

P: Esse filme foi revelado?

Aloysio: Foi revelado e foi revelador, porque mostrou que, apesar dos pesares, emocionava. Quando eu vi esse copião, nem copião era, era material reversível branco e preto, eu vejo aquilo e digo: "Mas saiu! Alguma coisa aconteceu aqui." E pensei: "É, vai ser por aí."

P: Teu primeiro filme foi o Retorna, Vencedor?

Aloysio: Não. Antes eu fiz outro filme chamado **São Paulo**, que sumiu.

P: Você não acabou?

Aloysio: Acabei. Ficou pronto, com som ótico, cópia final.

P: E como sumiu?

Aloysio: Como somem coisas que não nos interessam. Não era absolutamente nada. Eu trabalhava como revisor e copy-desk numa editora e juntei dinheiro daí para produzir o que considero meu primeiro trabalho, o **Retorna, Vencedor**, em 1968. O ator era o Thomas Goings, meu sócio na câmara. Escrevi um roteiro, pela primeira vez. Naquela época eu já era aluno de cinema na USP. Tudo que fazia era sempre fora de lá, tudo que aprendi. São as tais famosas "Minhas Universidades". Ao mesmo tempo que eu estava nessa escola, estava eu outras duas: na Ciências Sociais, na História e era militante estudantil.

Retorna, Vencedor é feito na época da ocupação, pelos alunos, do curso de cinema no Pavilhão B-9 da Cidade Universitária. Naquela época eu era presidente do Centrinho de Cinema, subdivisão do Centro Acadêmico. O filme não é um panfleto, não é documentário, não é filme de agitação e propaganda só. Tinha outras pretensões. Também é um filme profundamente comprometido com o momento que se vivia, sem dúvida. O filme ficou pronto a duras penas, eu não sabia nada sobre nada, era enganado. Me cobravam fortunas para montar o negativo, montei esse negativo com um técnico da TV Excelsior. Em suma: era o primeiro contato concreto com a produção. Aprendi que ser produtor não é fácil, que a qualidade é um postulado do qual não se pode abrir mão e até tenho um pequeno e sincero orgulho da tênue qualidade fotográfica desse filme. Acho que ele tem coisas de um charme muito ingênuo, mas já procuradas. Não foi à toa que saiu como saiu.

P: Você fotografou também o filme do Djalma Limongi Batista nessa mesma

época. Isso quer dizer que você já estava se encaminhando para o trabalho de fotógrafo?

Aloysio: Naquela época eu não estava me encaminhando particularmente para nada. Estava me encaminhando para tudo que me dissesse: o cinema existe. A tudo que o cinema me desse eu iria.

P: Por que o Djalma te chamou?

Aloysio: Porque o Djalma era um companheiro, um compartilhador de todo aquele processo estudantil, cultural, estético que estávamos vivendo. Éramos crias de um movimento que era fato, uma abertura que se vivia em termos culturais e políticos. E havia em nós a acuidade de receber esse momento e fazer dele ação. Não vou dizer que fui estudante da USP só porque fazia o curso de Cinema. Não. Tanto eu quanto o Djalma éramos também alunos de Maria Antônia, participantes da efervescência que se dava ali. Os textos que rolavam pelo mundo ocidental na época, esses textos rolavam e caíam em nossas mãos também. Nada era segredo, tudo era intercâmbio. Havia uma grande solidariedade de uma geração inteira, pelo mundo afora. É por isso que Djalma e eu tínhamos um contato muito forte. Djalma tinha essa consciência, essa plenitude, essa generosidade de querer estudar e ver o mundo.

P: Estou perguntando isso porque num outro desses depoimentos o entrevistado não levava em consideração e produção dessa época feita por estudantes da USP, dentro da USP, como uma coisa maior. Achava que era uma coisa localizada. Esses filmes foram para o Festival do Jornal do Brasil em 68 e foram premiados, foram reconhecidos, eram filmes que representavam tudo que nós sentíamos, acho que estavam totalmente inseridos no momento que estava passando, que é isso que você está falando.

Aloysio: Eu me lembro de uma sessão, quando o *Retorna, Vencedor* ficou pronto, em que a direção do movimento estudantil assistiu o filme e se emocionaram profundamente e me disseram: "Escuta, mas de onde você veio? Como aconteceu? Como foi feito?" Eram surpresas que se renovavam a cada dia, eram dias e dias que se renovavam a si mesmos, eram consciências que se acrescentavam. Muitos dos que estavam ali e viram o filme, eu me lembro perfeitamente, não existem mais. José Arantes viu, estava ali.

P: E também toda a intelectualidade da época. Eu me lembro de uma sessão que houve desses filmes dentro da ECA em que estavam presentes Paulo Emílio, Lupe Cotrim, todos os professores e outras pessoas também e os filmes foram muito discutidos, foram importantes.

Aloysio: Eu quero lembrar um fato interessante. Paulo Emílio, quando viu esse *Retorna, Vencedor*, veio me dizer: "É interessante essa citação que você faz do *L'Âge D'Or*, essa condecoração de um personagem que é um crápula, com aquelas duplas exposições que você usa." Eu fiquei meio perplexo e disse para ele: "Mas Professor, eu nunca assisti esse filme *L'Âge D'Or*. Eu sei que é do Luís Buñel, mas nunca vi." E ocorre uma semelhança, nem semelhança, é mesmo citação como disse Paulo Emílio, nessa sequência da tal condecoração, que vim a ver um ano depois no *L'Âge D'Or*. Essas coisas são engraçadas. Acho que o cinema tem esse pendão de fazer com que a humanidade se reveja num moto perpétuo.

P: Você foi para o Festival de Viña del Mar quando era estudante da ECA com um filme que você tinha feito. O que representou essa experiência para o teu cinema?

Aloysio: Eu fui para lá não como estudante de cinema mas como cineasta, que eu tinha co-realizado, com meu amigo Plácido de Campos Jr, um documentário chamado *Rua 100, New York*, de abrangência das nossas relações a norte e ao sul do Rio Grande, como gostam de dizer os mais teóricos. Fui como representante do filme. Era um encontro no Chile pré-Allende, na véspera das eleições.

Foi em novembro de 1969. Esse não era bem um festival no sentido tradicional dos festivais. Esses tempos fraternos em que a mostra dos filmes sem competição não provoca a emulação entre as pessoas já parecem estar superados no mundo inteiro, já não se faz nada disso atualmente. Era uma mostra de tudo que de experiência se conseguiu acumular. Mais talento, menos talento, mais produção, menos produção, nada disso valia. O que valia era estarmos ali todos os dias, olho no olho, nas sessões e em toda parte. Inclusive com as barreiras ideológicas completamente superadas na medida em que havia equipe cubana lá, havia toda uma série de países em processo de libertação nacional, coisas que se revelaram positivas ou negativas depois na medida dos avanços e das derrotas que nosso continente sofreu. E o Brasil, sob condições políticas muito duras, conseguiu mandar uma boa representação. Estávamos quase todos lá.

P: Quem eram os representantes do Brasil?

Aloysio: Eram quase todos os que estavam lutando dentro do cinema. Estavam: Rudá de Andrade, Jean-Claude Bernardet, Olney São Paulo, Wladimir Carvalho, Iberê Cavalcanti, Sérgio Muniz, Zelito Viana, Geraldo Sarno, Ana Carolina, até o Thomaz Farkas.

P: Esse cinema que você viu lá pela primeira vez, aqui sentimos que você trouxe para cá um tipo de cinema que nós não conhecíamos. Teu cinema trouxe uma nova linguagem, que eu acho e outros também, bastante influenciada pelo cinema latino-americano.

Aloysio: Sem dúvida. Eu como um jovem ali, bebi muito daquela vontade de ser, de existir, que havia. Aquela intransigência com relação à mentira estética. Intransigência que podia dar em filmes até "feios", pouco nos importava. Mas que dava muitas vezes em filmes apaixonantes e esteticamente muito belos. Isso se apossou de mim de tal forma, estética e ideologicamente, que voltei para cá sentindo uma responsabilidade nas minhas velas. E sem conscientizar ainda muito isso, na minha ingenuidade e pouca percepção do todo das coisas. Vim com essa carga, invadido pela principal magia do cinema, que é se apoderar — no sentido positivo da palavra — das consciências, das almas que o bebem, que o recebem. Vim como uma bateria de câmara com sua carga máxima, pronta a rodar inúmeros planos. E assim cheguei no aeroporto de Congonhas. Desci.

P: Quais filmes você viu nessa época?

Aloysio: De todo o continente, do México para baixo.

P: Lembra alguns que te impressionaram mais.

Aloysio: O cinema cubano, vários filmes chilenos, Santiago Alvarez com o **79 Primaveras**, filmes uruguaios comventíssimos, vi filmes argentinos importantes. Vi **La Hora de los Hornos** pela primeira vez, achei que nesse filme não havia o menor medo de que a teoria estivesse a serviço da prática revolucionária. Uma nova teoria serve a uma nova prática, era a época que se vivia. Isso tem que ser revisto, eu sei, mas de qualquer maneira não pode ser anulado, não se pode passar uma esponja, transformar em mármore tudo que estava certo e transformar em cinzas tudo que — generosamente — não se revelou revolução.

P: Logo em seguida à sua chegada você fez o *Lacrimosa*?

Aloysio: Foi minha primeira resposta organizada, como cineasta, como ser humano, como força viva talvez, a essa experiência. É um filme profundamente marcado por essa experiência.

P: De que época é o filme?

Aloysio: Foi rodado em dezembro de 1969 e finalizado em fevereiro de 1970, ou seja: comecei o filme um mês depois de ter voltado de Viña del Mar.

P: Você acha que esse filme é marcado pelo AI-5 ou é marcado por toda a experiência tua mais geral?

Aloysio: Esse filme não tem nada a ver com o AI-5. Aliás, é uma confusão que se estabelece muito aí — e da qual já estou um pouco farto — quando se faz esse historicismo com relação a eventos que marcaram o país, numa geração de universitários e intelectuais e artistas. Que é que o AI-5 tem a ver com determinadas manifestações artísticas que o sucedem às vezes com o espaço de anos? Esse AI-5 virou uma espécie de Arco do Triunfo de certos mea-culpa que não me interessam. *Lacrimosa* é feito sem mea-culpa. É um filme que é do nascimento de uma consciência. Responde por uma consciência que já vinha se estabelecendo e existindo desde 1964, quando eu tinha 17 anos e como semi-adolescente já tinha uma certa noção das coisas. Aos 18 anos eu era gráfico na Gráfica Impres e trabalhava ao lado das máquinas, junto aos operários, como experiência. Esse negócio de AI-5 não funciona muito para mim, não há esquematismo que possa justificar isso e aquilo. Eu rejeito esse tipo de análise que fala que o tal *Lacrimosa* é um filme golgeado, etc. *Lacrimosa* é um filme que para mim inclusive está superado. É um filme que valeu. Valeu. É como cada gesto que você dá: tomei uma bebedeira aos 18 anos e fiz um desplante lá, derrubei o bolo na festa da casa do meu tio Beltrano. Muito bem, valeu. Eu estava na fazenda, bolinei não sei quem. Valeu. São as coisas da nossa juventude. Tudo vale a pena quando a vida não é pequena, diz o poeta.

P: Dentro desse quadro que você está dando, eu sinto que o cinema feito pela nossa geração é um cinema um pouco mais complexo, um pouco mais sofisticado do que um cinema imediatista, politicamente direto. Ele é um pouco mais sofisticado, tem outros componentes. Talvez se ligue mais às grandes linhas do Cinema Novo, com outras coisas que vieram em 68 e nos acrescentaram. Queriria que você falasse um pouco disso, dessa geração.

Aloysio: Essa geração, que tinha 20 anos em 68, é uma das tantas gerações pelas quais o Brasil se compartiu, se dividiu aí. Toda geração aqui é vítima, num processo histórico altamente vampiresco. Então, como eu sou um "vitimado" datado, eu sou supostamente um "vitimado" de 68, eu posso dizer (dizer e desdizer, dizer e perguntar) o seguinte: é uma geração que veio da Universidade. Em 68 o que está demarcado é isso, o movimento estudantil. Como eu me sinto em relação a isso? Muitas vezes me sinto estruturado dentro dessa formação. Quantas vezes eu me levanto, quase que urrando, os meus princípios diante de um deserto? E quantas vezes sou obrigado a ver que, do que me sobrou disso, sou uma pessoa que aprendeu a ter mais sabedoria do que a existente ali? É uma dialética muito complexa. Então qual é o resultado? Que economia interna era essa, que análise posso tirar disso? É a seguinte: de que essa geração teve nobreza, teve uma grande generosidade que talvez poucas vezes tenha se visto, não só aqui como no mundo. Isso porque fomos uma conexão, um ponto de uma rede de telex em que as juventudes do mundo inteiro se comunicavam pelas consciências. Éramos mais uma central de telex da consciência mundial de que tudo estava errado e a utopia era, existia. Como não pôde ser, ficamos assim, nesse meio termo entre fazer e pensar, viver e sonhar. Alguns então resolverão romper definitivamente com esse limbo, ou esse purgatório. E partiram. Muitos deles eram mais luminosos que quase todos os intelectuais e artistas que estão aí hoje dando as cartas, curtindo demissão e esquecimento.

Essa geração então está com uma Marselhesa atravessada na garganta. Nunca foi cantada na rua, nunca conseguimos nos elevar da nossa vontade de cantar. Foi o maior romantismo. Alguns invocam esse erro político com grande satisfação, com a boca cheia de verdade. E, embora sabendo que tudo isso foi dessa forma, que foi erro mesmo, eu pergunto: já se pode julgar assim com tanta certeza? Será que não tem muita gente errando agora, para depois fazer autocritica daqui a vinte anos? Não sei.

Essa Marselhesa nós no máximo assobiamos sozinhos, na hora de tomar

banho, baixinho. Mas eu pergunto também: será que somos só nós que não cantamos essa Marselhesa? Será que todas as gerações que nos antecederam nesse País brasileiro também não tiveram que murmurar essa Marselhesa entre os dentes, engolir para baixo em vez de soltar para fora? Não sei.

Minha geração é muito isso: essa pertinência que vira impertinência, essa lucidez que vira loucura, que vira sonho desvairado.

P: Você disse que existem determinados momentos da atividade artística que nada devem ao AI-5. Mas isso tudo marcou nossa vida, com o tempo o que houve nos marcou. E como você falou, muita gente partiu de diversas maneiras: alguns para a luta armada, outros para as drogas, os que podiam saíram do país. Você foi uma dessas pessoas que foram embora do Brasil por um tempo. Queria saber dessa tua experiência fora do Brasil e na volta, como consequência eu acho, você fez o Teremos Infância.

Aloysio: É. Eu fiz parte desse contingente de pessoas que resolveram deixar o Brasil, numa época em que a repressão tinha crescido e já se estendia para dentro de nossas casas, para dentro das nossas consciências e para dentro de nosso trabalho intelectual e profissional. Diante desse sufocamento eu optei por uma temporada no que se chama auto-exílio. Isso ocorreu em meados de 1972 e durou até 1973. Lá, na Europa — França, Iugoslávia, Itália — procurei avidamente essa restauração que tentamos fazer quando nos encontramos numa situação diferente da que vínhamos vivendo. Era negativo, era positivo, era de uma complexidade maior. O lance cultural era outro, eu estava abaixo desse mundo, abaixo no sentido da precaridade que tinha se apoderado desse processo vivido até ali. Eu tentava acompanhar essa marcha aí, bater o pé junto com ela, seguir esse ritmo novo. Fiz principalmente contato com as cinematografias do mundo. Foi esse o contato mais rico e o que especificamente mais me interessava. Fiz isso quase febrilmente, passava os dias a ver cinema, a consultar, a tentar conhecer as pessoas que participavam desse cinema. Comecei a ver que as coisas não eram tão douradas como ingenuamente pensávamos aqui, colonizados que somos. A realidade começou a aparecer lá também. Eu via que era fechado, toda uma estrutura de trabalho estava fechada. Eu era inexperiente, não tinha um currículo, não tinha uma filmografia expressiva em termos internacionais. Como aprendiz, meu contato foi mesmo com as telas e não com as atividades dos países, os cinemas que se praticavam, os seres humanos que estavam por trás dessas câmaras todas. Rapidamente tive essa noção, perdi a ilusão de que ia confraternizar, como tinha acontecido ao nível do continente, anos antes, no Chile.

P: Você esteve com o Fernando Birri?

Aloysio: Sim, lá encontrei o Birri, em Roma. Birri era um caso mais para cá do que de lá, na medida em que tinha deixado na Argentina uma experiência muito rica, a escola de cinema que ele criou, que queria o cinema de Homem Novo. E Birri estava na Itália nessa condição de latinoamericano desenraizado. Mas ele compreende o mundo com muita clareza, então desenraizar o Birri é muito difícil. Ele lá ficava montando um filme, um enorme projeto de anos de trabalho com centenas de horas de material filmado. E me recebeu como um irmão recebe outro, com entusiasmo. Pedia que eu falasse português porque ele gostava dessa música, dessa nossa maneira de falar. E falava português comigo também. Ficamos alguns dias ali em Roma, na moviola, dentro do trabalho dele. Foi o único lugar em que eu consegui ver alguma coisa por dentro.

P: Você passou um filme teu pra ele?

Aloysio: É. Naquela época minha filmografia era pequena e eu tinha conseguido sair do Brasil com cópias de dois curtas-metragens. Por coincidência uma delas era desse filme, o **Lacrimosa**. Ele então viu. Passei, ele gostou de ver, se interessou, lembrou a ele as experiências da escola de Santa Fé, do próprio

Tire Dê que é um filme dele. Ele falou que o filme o remetia para lá e se emocionou com isso. Esse foi meu encontro com Fernando Birri.

P: Da Europa você voltou para o Brasil e fez o Teremos Infância. Como foi essa volta?

Aloysio: Quanto mais eu, na medida do possível, me aprofundava nesse mapa todo, nesse mapeamento do que já eram ali as cinematografias consolidadas e mais esmeradas e já mais conformes talvez com o destino de cada país, mais eu sentia que nós estávamos na infância. Estávamos na infância do mundo, na infância de tudo. Essa palavra "infância" começou a martelar na minha cabeça, como um projeto, como uma perspectiva de volta. Eu pensava no que estava por fazer, onde nós estávamos, o que era e seria de nós. Quem éramos? Éramos crianças, talvez. Aí veio essa idéia de voltar ao Brasil e fazer um filme. Não de sentido jornalístico, não no sentido convencional da denúncia estrita. Resolvi fazer um ensaio que tivesse uma preocupação estética, uma preocupação ética fundamental. Um filme para os outros, um filme que pudesse servir. Cheguei, com aquelas velhas lições que tinham sobrado — da produção ser a mais ágil e a mais barata. Me armei para isso, me estruturei para isso. Carlos Roberto de Souza me deu película, outros me deram. Eu estava sendo bem recebido, portanto. Sendo assim ajudado, fiz uma equipe pequena: Mário Masetti no som, era a primeira vez que ele pegava no Nagra, ele tremia... E fomos para a rua. Foi um total de três dias de filmagem, bem organizada. É um filme muito barato, custou sete mil e quinhentos cruzeiros na época. E o resultado me fez feliz.

P: Qual a repercussão do filme no Brasil na época, antes dele ganhar Oberhausen?

Aloysio: O filme ficou pronto no começo de 1974, numa época portanto em que os canais de expressão estavam bastante fechados. Começou a ser exibido na medida do possível, com empenho. Eu queria mostrar esse filme. E começou: primeiro a classe cinematográfica, foi recebido de braços abertos. Talvez tenha sido um sopro, tenha mexido alguma coisa. Não foi uma tempestade de areia, mas...

Isso me entusiasmou a mostrar o filme também fora daqui. Seria o fechamento de um ciclo, eu retribuir o que me foi dado fora daqui. Botar o Brasil não a perder, mas para existir. Foi essa a vontade que eu tive. Então saiu daqui para o Festival de Oberhausen, convidado diretamente; saiu com autonomia com relação ao esquema oficial brasileiro dos festivais. Foi convidado por Wille Wehling, presidente do Festival e lá foi premiado. E voltou para cá e continuou tudo aqui.

P: Esse filme te trouxe convite para trabalhar fora do Brasil. Por que você não aceitou?

Aloysio: Porque eu já estava picado de novo da mosca da vontade de fazer as coisas aqui dentro. Foi uma opção de resistência.

P: Apesar de você saber que produziria muito mais fora?

Aloysio: Sem dúvida. Eu sabia tudo que me esperava aqui. E comecei a produzir. O **Teremos Infância** naquele momento já era meu sétimo ou oitavo filme como diretor de curta-metragem. Então eu continuei essa produção. Hoje estou no décimo sexto filme.

P: Eu queria saber, voltando um pouco, sobre a sua experiência do Jardim Nova Bahia. Foi oposta, parece, ao Teremos Infância. Foi um filme que foi negado. É um filme que até hoje é estudado, as pessoas analisam, dão cursos, têm curiosidade a respeito dele.

Aloysio: O **Jardim Nova Bahia** é anterior mais de dois anos ao **Teremos Infância**. É de 1971 e dá um corte radical, o corte epistemológico que ele manda ver não foi recebido com agrado. Ele prevê que o protagonista, que é um analfabeto, de

23 anos, negro, trabalhador aqui em São Paulo em um lava-jato, no início do filme seja o depoente. E que o final seja ele próprio o homem da câmara. Ou seja: ele próprio optou no final pela temática e pela forma que liberta essa temática. Isso foi muito forte, foi muito radical na medida em que eu não interfeiri nessas filmagens finais, o material dele é visto em bruto, sem interferência de montagem, sem estruturação a posteriori nenhuma. Apenas uma música pontua, corrobora isso, cantada por outro negro. Essa resultante, desmistificadora da arte como sentimento de classe, foi muito violenta, e numa época de muita violência em todos os sentidos. A violência estava em todos nós naquela época. Os mal-entendidos se sucediam. Berros na sala de projeção: "Câmara não, dá logo uma metralhadora já que é para engrossar mesmo", coisas desse nível. O que para mim foi muito ruim. Porque, na verdade, como artista eu nunca fiz confusão a esse respeito. Sei perfeitamente quais são as armas que eu tenho.

P: E isso fez com que você recolhesse o filme?

Aloysio: Não fez com que eu recolhesse o filme na medida em que não tinha nem o que ser recolhido, já que o filme não tinha nem onde ser exibido. Porque a coisa estava ainda mais grossa naquela época. Estávamos em pleno Garrastazu Médici, que não era propriamente um herdeiro da tradição dos Medicis de Firenze em matéria de arte.

P: Depois do Teremos Infância até hoje, você fez vários filmes e agora tem a perspectiva de fazer um longa-metragem. Como você vê esse futuro?

Aloysio: É, esse tempo que passou eu chamaria um tempo de esperar filmando. Porque o grito é dado e a gente não pode passar a vida aos gritos. Tem o tempo da respiração também. Essas respirações foram dadas por alguns filmes que continuei a fazer, trabalhei muito como fotógrafo e veio o tempo de fazer esse longa-metragem aí. Começou a aparecer isso e senti crescer, sinto ainda. Escrevi o filme, me habilitei. Estou na véspera, estou a dias de fazer o contrato e de existir materialmente o filme **Noites Paraguaias**. Nesse momento sinto que esse grito está crescendo, está surgindo.

Esse sentimento de que é a dor que agoniza e não o cinema é um sentimento muito poderoso, muito positivo. Parece que vamos nos reavendo. Lentamente estamos nos reavendo. Esta unção que vai se apoderar desse trabalho — espero — é como se houvesse uma fera querendo romper minha pele de dentro para fora. Como se um vagido começasse a se ouvir. E depois uma criança nova, imprecisa e luminosa vai estar brilhando e, desde a tela, nos contemplando e sendo contemplada.

INTERVIEW GIVEN BY ALOYSIO RAULINO TO CARLOS ROBERTO DE SOUZA AND TÂNIA SAVIETTO

I: What does cinema mean to you?

Aloysio: I realized, when I was eight or nine or seven years old, anyway, between five and ten or eleven years old, that I had no explanation on how certain things moved themselves. My curiosity was vibrant. How did they move? For example: a gardener mowed the lawn, under a heat of almost 40°C, in the state of Rio [de Janeiro], where my father worked. And he sweated so much, it was something very heavy on him. I was about seven when I saw that. Then, I realized – he was also very black – and I thought: “Something exists and people are not teaching me that”. To me, that was the genesis of cinema.

I: How did that image of the black gardener, which must’ve impressed you, affected your work? Like, for example, in *O tigre e a gazela*, which is a movie about black people.

Aloysio: No, I began to stand for everyone, not just for the black, not just for so-and-so. I will be there for those who need someone by their side. I already thought like that before, but then I also realized that wasn’t that simple. When I was about nineteen years old, the desire of making movies took root, and it was the overcoming of other desires: the desire to be a poet, the desire to be a writer, the desire to be an artist. Being a filmmaker was a desire that has only imposed itself later on, but I didn’t have any knowledge about it or anything that made my way into it easier, that is, I didn’t have anyone or anything showing me the way. So I began to think: how should I get into it, how can I be a man whilst being a filmmaker?

I: And how was it?

Aloysio: I got closer. I kept wanting it, as I was fascinated. I used to read a lot. I liked reading as a child. I was a young man who was driven towards reading. Everything implied in a very strong and emotional transfiguring desire. Luckily, I had a beautiful grandfather who, before dying, sent me from Porto Alegre, where he lived, Dostoyevsky and other classics. He sent his legacy to me through the mail. As I was reading all that, I started to get along with the world. It was when I began to understand myself.

I was fourteen or fifteen years old and I used to get very hooked, very emotional, believing that I had – pressing those books against my chest – some kind of task. That’s when I started.

I: Now tell us a little about your cinema.

Aloysio: So, I had this pretension, which was not really a pretension, it was a fever, a burning of the will. And the reason behind it was from another order. This desire was not a political, a familial order. I started to shiver inside from wanting to speak, and that gave me the notion that I had to become organized to be able to express myself. After all, I could not set my eyes on the infinite any longer. I had to start to act, taking action in my block, in my house. I was living on my own, working, surviving. I started to see myself as a function, as a body that merely exists to function with other bodies. I came back from Rio to São Paulo and bought a camera in installments, with a friend. Once I had the camera, I felt the obligation to put it into use. What now? I had to open the case. Once the case was open, I had a camera. Once the camera was open, I had the possibility of putting a film reel in it. Once the reel was put, I had the world in front of me. That was when filmmaking started for me.

I: What did you film at first?

Aloysio: The beach in Santos. We went to the beach because, after all, nothing is more riveting than a beach for someone who has never filmed before. I kept on pushing that button, keeping in mind that I had these lenses and eventually had to put my hand on it for something to come up through them. I was more naked than Adam and Eve.

I: Was that movie revealed?

Aloysio: It was revealed and revealing, because despite everything, it was very touching. When I saw that raw material, which was actually a reversal film in black and white, I said: “It came out! Something’s happened here!” and thought: “Yes, that’s where I want to go”.

I: Was “Retorna, Vencedor” your first film?

Aloysio: No. I’ve made another movie before that, called *São Paulo*, but it has disappeared.

I: Haven’t you finished it?

Aloysio: I have. It was all done, with optical sound. A final copy.

How did it disappear?

Aloysio: It disappeared the same way that things that do not matter to us do. It was absolutely nothing. I worked as a reviser and “copy-desk” at a publisher and I saved some money to produce what I consider to be my first work, *Retorna Vencedor*, in 1968. The actor was Thomas Going, my partner in the camera ownership. I wrote a screenplay for the first time. Back then, I was already a cinema student at

University of São Paulo – USP. Everything I have done has always been outside of it though, everything I have learned. These are the so-called “My Universities” – While I was studying cinema, I was also always hanging out in two other courses: Social Sciences and History, and I was also a student activist.

Retorna, Vencedor was produced at the same time of the occupation of the B-9 Pavillion, at the Campus, by the cinema students. Back then, I was the president of the “*Little Cinema Center*” (Centrinho de Cinema), a subdivision of the Academic Center. That movie was not advertising for a cause, it was not just about a hustle, nor it was a documentary or a propaganda movie. It had other pretensions. It was also absolutely committed to the moment we were in, without any doubt. It took us a lot of effort to finish the film. I was tricked, didn’t know a thing about anything. I was charged fortunes to put together the negative film. It was done with a technician from Excelsior TV. To sum it up: it was my first concrete contact with production. I learned that being a producer is not easy, that quality is a premise we cannot let go of, and I even have a small and honest pride of the tenuous quality of the photography of this movie. I believe some things in it have a very naive charm, but they were already being pursued. It did not come out aimlessly.

I: You have also shot Djalma Limongi Batista’s movie at that time. Does that mean you were already heading towards working as a cinematographer?

Aloysio: Back then I was not heading anywhere in particular. I was heading towards anything that said to me: cinema exists. I would go wherever it took me.

I: Why did Djalma call you?

Aloysio: Because Djalma was my partner in that entire student, cultural, aesthetic process we were living. We were the offspring of a movement that was really an opening, a new experience in cultural and political terms. And the acuity of receiving that moment and turning it into action was within us. I am not going to say that I was a USP student only because I attended the cinema course. No. Djalma and I were also Maria Antônia’s students (a USP building). We were in the middle of all in that fizz that was happening. We were reading what the “western world” was reading back then, the texts were passed along and they ended up in our hands too. Everything was exchangeable. Nothing was kept a secret. There was a great empathy among a whole generation around the world, and that is why Djalma and I had such a great bond. Djalma had that consciousness, that plenitude, that generosity in wanting to study and see the world.

I: I am asking that because in some other one of this conversations the interviewed did not consider the production that was being made at USP at the time – inside the university, by the students – as a

big thing. He thought they circulated locally. Those movies joined Jornal do Brasil Festival in 1968 (one of the biggest Brazilian newspapers) and have been awarded and recognized. These were movies that represented everything we were feeling. I guess they were completely about the moment we were going through, which is what you are saying.

Aloysio: I remember an exhibition, when *Retorna, Vencedor* was finished, in which the leaders from the students' movement were deeply thrilled and they told me: "Listen, where do you come from? How did it happen? How was it made?" there were surprises coming up every day. Those were days that renewed themselves, there were ways of thinking that strengthened one another. Many of those who were there and watched the movie – and I remember perfectly – no longer exist. José Arantes watched it. He was there.

I: And all that intellectuality from the time. I remember an exhibition of these movies inside ECA (School of Communications and Arts) with Paulo Emilio, Lupe Cotrim, all the teachers, among other people, and the movies were very discussed. They were important.

Aloysio: I want to remember an interesting fact. When Paulo Emilio watched *Retorna, Vencedor*, he came up to me to say: "It is an interesting quote, the one you make from *L'Âge D'Or*: the decoration of a character who is a rascal, with these double exposures you use". I was a little overwhelmed and told him: "But, Professor, I have never watched *L'Âge D'Or*. I know it is a Luis Buñuel's movie, but I have never watched it". And there is really a resemblance – not actually a resemblance, it is a quote, as Paulo Emilio said – in this sequence of the mentioned decoration, which I've realized an year later in *L'Âge D'Or*. Those things are funny. I think that cinema has this bent that makes human kind see itself again in a perpetual motto.

I: You went to the *Viña del Mar International Film Festival* with a movie that you made when you were a student from ECA. What did that experience represent to your work?

Aloysio: I went there not as a cinema student, but as a cinematographer, since I had co-produced, along with my friend Plácido de Campos Jr, a documentary called *Street 100, New York*, it was a range of our relationships through the North and the South of Rio Grande, like the theorists like to describe it. I went there to represent the movie. It was a meeting in the Pre-Allende Chile, in the eve of the elections. It was November, 1969. This was not a festival in the traditional terms. Those fraternal times, when the exhibition of the movies without competition did not provoke rivalry among people, seem to be already outdated in the entire world. Nowadays we don't do any of this. It was a display of all the experiences that had been accumulated. More talent, less talent, more production, less production, none of that was important. What did have value was that we were there every day, eye to eye, in the exhibitions and everywhere. Even the

ideological barriers were completely dissolved. There were Cuban teams there, there were a whole lot of countries in process of national liberation, things that have been revealed as positive or negative only at the pace of the progresses and defeats that our continent has suffered. And Brazil, under very hard political conditions, was able to send good representatives. Almost all of us were there.

I: Who were the Brazilian representatives?

Aloysio: They were almost everybody who was fighting for the cinema cause. Rudá de Andrade, Jean-Claude Bernadet, Olney São Paulo, Wladimir Carvalho, Iberê Cavalcanti, Sérgio Muniz, Zelito Viana, Geraldo Sarno, Ana Carolina and even Thomaz Farkas were there.

I: These movies you first saw there; here we feel like you brought us a type of cinema we did not know yet. Your movies have brought us a new language, which I believe to be – and so do others – much influenced by the Latin-American cinema.

Aloysio: Without any doubt. As a young man there, I drank a lot from that desire of being, of existing, that was going on. That intolerance to the aesthetic lie. An intolerance that could result even in “ugly” movies, but we did not care. It usually ended up resulting in very passionate and aesthetically beautiful movies. That took over me, aesthetically and ideologically, in a way that I came back feeling a sort of responsibility running through my veins. And without really thinking about it, in my naivety and small perception of the entire context of things, I came back with that load, invaded by the main magic of cinema, which is to empower – in the good sense of the word – the consciousness, the souls that drink from it, that receive it. I came with the battery of the camera fully loaded, ready to shoot uncountable shots. And I arrived at the Congonhas airport like that.

I: Which movies did you see at the time?

Aloysio: Movies from all over the continent, from Mexico down.

I: Do you remember those that have impressed you the most?

Aloysio: The Cuban cinema, many Chilean movies, Santiago Alvarez with *79 Springs*, very touching Uruguayan movies, very important Argentinean movies. I watched *La Hora de los Hornos* for the first time and thought that that movie had no fear to put theory at the service of the revolutionary practice. A new theory served to a new practice, that was the time in which we were living. This has to be reconsidered, I know, but it cannot be, by any means, nullified. We cannot erase it, transform into marble everything that was right and into ashes everything that – generously – was not revolutionary.

I: Did you make *Lacrimosa* right after you arrived?

Aloysio: It was my first organized answer, as a filmmaker, as a human being, as strength of life

perhaps, to this experience. It is a movie deeply marked by this experience.

I: When was that movie from?

Aloysio: It was shot in December 1969 and produced in February 1970, that means: I started to shoot the movie a month after I came back from Viña del Mar.

I: Do you believe this movie is marked by the AI-5 or is it marked by all your general experience?

Aloysio: This movie has nothing to do with the AI-5. Actually, people make that confusion a lot – what I am quite tired of – when they treat events that had an impact in the country, in a generation of academics, intellectuals and artists with historicism. What does the AI-5 has to do with some artistic manifestations that took place, sometimes, years after it? This AI-5 has become a triumphal arch for some *mea-culpa* that do not interest me. *Lacrimosa* is made without *mea-culpa*. It is a movie about the birth of a consciousness. It's a response to a consciousness that has been establishing itself and existing since 1964, when I was seventeen years old and, as a “semi-teenager”, I already had a bit of a understanding about things. By the age of eighteen I was an employee at the Impres Graphics, working by the machines, along with the laborers, for the sake of the experience. This AI-5 thing does not work well on me, there is not a scheme that justifies this and that. I reject this kind of analysis. I even think that *Lacrimosa* is a movie that, to me, is outdated. It is a valid movie. It was worth it. It is like every gesture you make: I got drunk when I was eighteen and made a mess, knocked down the cake at my uncle's party. Alright, that was worth it. I was at the farm and felt up someone. It was worth it. These are the things of our youth. “Everything is worthwhile when life is not small”, says the poet.

I: Within this frame you are picturing, I feel as if the movies made by our generation were a little bit more complex, more sophisticated than a politically direct, immediate cinema. It has other components. Maybe it connects more with the big currents of Cinema Novo, along with other things that came out in 1968 and were added to it. I hope you could talk a little bit about this generation.

Aloysio: This generation, which was twenty years old, back in 1968, is one of the many in which Brazil was split in half. Every generation here is a victim of a highly ghoulish historical process. So, as I am an “old victim”, since I am supposedly a victim from 1968 I can say (say and unsay, state and ask) the following: it is a generation that came from the university. What stands out in 1968 is the students' movement. How do I feel about it? Many times I feel structured within these molds. How many times do I get up, almost howling my principles to a desert? And how many times am I obliged to see that: from what is left, am I someone who has learned to develop more knowledge than the existent? These are very complex dialectics. So, what is the result? What kind of internal economy was that? How can I analyze it?

Here it is: that generation was noble, it had a great generosity that might have been seen only a few times, not only here, but in the world. That was because we had a connection. We were points on a web in which the youths of the world communicated through their consciousness. We were like the operational center of a network that believed everything was wrong and believed in the utopia. As it (the utopia) could not happen, we stood between doing and thinking, living and dreaming. Some have decided to finally break through this limbo, this purgatory, and they left. Many of them more shined more than almost all the intellectuals and artists who are now playing the cards, enjoying the dismissal and oblivion. So that generation had a *Marseilleise* stuck in their throats. It was never sung in the streets, we were never able to elevate ourselves to our will of singing. It was the biggest romanticism. Some recall this political mistake with great satisfaction, with a mouthful of truth. And even though it was like that – it was really a mistake – I wonder: can we really judge it so certainly? Wouldn't there be lots of people making mistakes right now, to then perform a self-critique twenty years from now? I don't know. We have, at our bests, whistled this *Marseilleise* to ourselves very low, during the shower. But I also wonder: would there be only us not singing this anthem? Couldn't it be that all generations that have preceded us in this Brazilian country also had to mutter this *Marseilleise* between their teeth, swallowing it down instead of letting it out? I don't know. My generation is a lot like that: a pertinence that becomes impertinence, this sanity that becomes madness, that becomes a crazy dream.

I: You've said that there are some moments in artistic activity that owe nothing to the AI-5. But all that has marked our lives. It has left its marks as time went by. And as you've said, many people left, in a lot of ways: some joined the armed forces, some got lost in drugs, others left the country. You were one of those who left the country for a while. I wanted to know a little bit about your experience abroad. When you came back, you made *Teremos Infância* as a consequence of that experience and of your return, I believe.

Aloysio: Yes. I was one of those people who decided to leave Brazil when repression gained force and extended itself to our homes, to our consciousness, and to our intellectual and professional work. I was feeling suffocated, and decided to leave for a while, in what they call self-exile. That was during the year of 1972 and it lasted until 1973. There, in Europe – France, Yugoslavia, Italy –, I eagerly searched for that kind of restoration process that we often try to put ourselves through when we are living a situation that is too different from what we were living before. It was negative, it was positive, something of a greater complexity. The cultural scene was different. I was below this world, in terms of the precariousness that took over my process up until that moment. I tried to follow the parade, to march along to this new rhythm. Mainly, I got in touch with the cinematography from all over the world. That was the

richest contact and what interested me the most. I've done that in an almost sick way: I used to spend my days watching movies, learning about them, trying to meet those people who were engaged on that kind of cinema. I started to realize that things weren't as "golden" as we, colonized as we are, use to imagine them. Reality began to show itself there as well. I realized the work structure was a quite closed circle. I had no experience, no background, I didn't have an expressive international filmography. As an apprentice, my experience was really with the screens, not with the work of other countries, the kinds of cinema that were being made, nor with the human beings behind all those cameras. I quickly realized that, so I let go of the illusion that I would blend in, as it had happened years before in Chile, in a continental level.

I: Did you meet Fernando Birri?

Aloysio: Yes, I was there with Birri, in Rome. Birri was more located here than there, as he had left a very rich experience in Argentina: the school he had created, headed towards the *New Man* cinema. And there he was, in Italy, in the condition of a reaped Latin American. But he understood the world too clearly to become truly unrooted. He stood there, putting a movie together, a project that he was working on for years already, with hundreds of hours of shooting material. He was such an enthusiastic host that it was like we were brothers. He used to ask me to speak Portuguese, because he liked the musicality of our way of speaking. And he also would speak Portuguese with me. We spent some days in Rome, over the moviola, inside his work. That was the only place I could visit from the inside.

I: Did you show him any movie you made?

Aloysio: Yes, I did. Back then, my filmography was short and I managed to leave Brazil with two short-movies. Coincidentally, one of them was *Lacrimosa*. So he watched it. I showed him, he liked watching, he got interested. It reminded him of the experiences in the school of Santa Fé, of his own movie, *Tire Die*. He mentioned that the movie took him back there and it was very moving for him. That was my encounter with Fernando Birri.

I: You came back from Europe to Brazil with *Teremos Infância*. How was the experience of coming back?

Aloysio: The more I deepened myself in that whole map, in this mapping of more established cinematographies – the ones that were more recognized, more at ease with the destiny of each of their countries, maybe – the more I felt we were in childhood. We were at the childhood of the world, at the childhood of everything. This word – childhood – began to echo in my mind, like a project, like a new perspective to come back with. I thought about what was still in need of being done, where were we, in our present and our future. Who were we? We were children, maybe. Then, there came the idea of

coming back to Brazil and making a movie. Not in the journalistic sense, not in that conventional written denounce sense. I decided to produce an essay film with an aesthetic appeal, a fundamental aesthetic appeal. A movie for the others; that could be at their service. So then I arrived, with these old lessons that I still kept: the production had to be the most agile and the cheapest possible. I rigged myself, I developed a structure to do that. Carlos Roberto de Souza gave me film reels, some others did it too. I was being properly hosted, therefore. With that help, I put together a small team: Mario Basetti in the sound production (it was his first time holding a Nagra, he was shaking...) And we went to the street. It was a total of three days of shooting, and very organized. It is was very cheap movie, that cost 7500 Cruzeiros (the Brazilian currency, at the time) and the result has made me very happy.

I: What was the repercussion of the movie in Brazil at the time, before it won the Oberhausen?

Aloysio: The movie was finished at the beginning of 1974, a time when the expressive channels were very sealed. Its first exhibitions happened with a lot of effort. I wanted to show that movie. So it began: first, the cinematographic class received it with arms wide open. Maybe it meant a change in the winds at the time. It was not a sandstorm, but...

That encouraged me to show the movie abroad as well. It was the closing of a circle, to give back what I have received outside, and to show that Brazil existed. So that was the will I had. Then the film went to the Oberhausen Festival, directly invited. It left independently apart from the Brazilian festival scheme. The invitation came from Wile Wehling, the president of the Festival, and the film was awarded there. Then it came back and continued it all here.

I: This movie has offered you some opportunities of working abroad. Why didn't you take them?

Aloysio: Because I had already been bitten by the will of doing things here from the inside. It was an act of resistance.

I: Even though you knew you would produce much more outside?

Aloysio: There's no doubt. I already knew about everything that was waiting for me here. So, I started to produce. *Teremos infância*, back then, was already my seventh or eighth movie as a short-movie director. So I kept on producing them. Now, I am on my sixteenth movie.

I: I wanted to hear, going back a little, about your experience on *Jardim Nova Bahia*. It was an opposition, apparently, to *Teremos infância*. It is a movie that has been denied and a movie which, up to this date, has been studied; people analyze it, give lectures about it, get curious about it.

Aloysio: *Jardim Nova Bahia* is more than two years older than *Teremos infância*. It is from 1971 and it presents a radical rupture. The epistemological schism that it proposes was not kindly received. It makes

the main character, a 23 year-old illiterate black man, who works as car washer in São Paulo, to start as a deponent, in the beginning of the movie and to end it being the very own cameraman behind the lenses. This means that, at the end, he had chosen the theme himself and also chose the form that freed him from this theme. That was very strong, very radical, as I didn't interfere in the final footages. What we watch from his material is raw. There is no post-production or any *a posteriori* structuring. Except for a song sung by another black man, that reinforces it. The general result, that implied a demystification of art as a class feeling, was very violent, and inside at a violent context, in many senses. Violence was within us all back then. There were a lot of misunderstandings. There was yelling in the exhibition room: "Not a camera! Give him a machine-gun already, since you want to make it rough". Things like that. To me, that was really tough. Because, actually, as an artist, I have never made that kind of mess. I know exactly what kind of guns I carry.

I: So that made you clear the movie away?

Aloysio: It didn't make me clear the movie away in the sense that there was nothing to be cleared away, since the movie didn't even have an exhibition room. That was because things were really thicker at that time. Garrastazu Médici was plainly in charge and he was not a particular heir of the Medici from Florence, in a matter of art.

I: After *Teremos infância* and until today you have made many short-movies. Now you have the perspective of making a feature film. How do you see that future?

Aloysio: Yes, I would call that time that went by as a time of shooting and waiting. Because we shout at first, but we cannot spend our whole lives shouting. There is the time of breathing too. Those breaths were taken with some of the movies I have kept on doing. I worked a lot as a photographer and then came the time to shoot this feature. That started to come up and I felt it grow. I still feel it. I wrote the movie, I qualified myself to do it. I am in the eve, only days away from signing the contract and officially bringing to life the movie *Noites Paraguaías*. Right now I feel like this "shout" is growing, it is emerging. This feeling that pain is what is excruciating - and not cinema - is a very powerful feeling, a very positive one. It seems like one takes oneself back. We are doing it very slowly. This divine power that will take over this piece of work - I hope - is like I have a beast inside that wants to break free from my skin. It is like the cry of a newborn beginning to be heard. After that, a new, shining, imprecise child, will be glowing, and, from the screen, beholding and being beheld.

“DESTRUIÇÃO CEREBRAL” *

Por

Luzia Miranda Alvares

[...]

“Destruição Cerebral” começa em fotos fixas mostrando a vítima nos altos do edifício, a turma lá em baixo, os contemporizadores, soldados que pretendiam apenas salvar aquele homem do momento fatal e nada mais. E o filme vai mais além, mostrando a cidade onde o paulista nasceu, seus familiares, seus filhos, seus vizinhos, seus companheiros de trabalho, a igreja que ele frequentava. A gravação em som direto, vai tomando o depoimento de todas essas pessoas e o espectador passa a tomar conhecimento do drama do suicida não só através desses depoimentos mas através das cartas escritas por ele para seus familiares em São Paulo.

O clima criado por Paulo Fernandes em seu “Destruição Cerebral” passa a transcender ao simples caso de suicídio acontecido na “longínqua Belém”, para um caso mais íntimo de crise existencial. A nosso ver aí está portanto, o grande mérito de Paulo Fernandes: conseguiu aquilo que bem poucos conseguem em filmes documentais.

[...]

*Excerto de: MIRANDA, Luiza. “Panorama - Destruição cerebral”. In *O Liberal*, Belém, 22 de Junho 1977

“DESTRUIÇÃO CEREBRAL”*

By
Luzia Miranda Alvares

[...]

Destruição cerebral begins in still images showing the victim on the top of the building, the people down there, the complacent, soldiers who only wanted to save that man from the inevitable moment and nothing else. The film goes even further, showing the city where the man from São Paulo was born, his relatives, his children, his neighbors, his co-workers, and the church he attended. The filming in synchronized sound captures the testimony of all these people and the viewer becomes aware of the suicide drama not only through these testimonies but also through the letters written by him to his relatives in São Paulo.

The atmosphere created by Paulo Fernandes in his *Destruição cerebral* transcends the simple case of suicide that happened in “distant Belém”, for a more intimate case of existential crisis. In our view, therefore, that is the great merit of Paulo Fernandes: he achieved what few can achieve in documentary films.

[...]

* Extract from: MIRANDA, Luiza. “Panorama - Destruição cerebral”. In: *O Liberal*, Belém, 22 de Junho 1977.

DUAS OU TRÊS OUTRAS COISAS QUE EU AINDA SEI SOBRE INDÚSTRIA

Por

José Inácio de Melo Souza*

Indústria, assim como *Lavra Dor*, foi classificado como integrante do movimento poético “poesia-práxis”. O que isso pode significar quanto à economia interna da película? De imediato, a ligação com uma vanguarda e uma teoria (*Lavra lavra*), manifesto didático. A obviedade do fato de *Indústria* ser um filme de vanguarda dispensa comentários (o que mereceria um comentário mais amplo é a sua ligação insuspeita com o “cinema marginal”).

A utilização da teoria práxis é um gesto mais complexo. Mário Chamie afirma em seu manifesto que a poesia-práxis trabalha o signo em suas múltiplas contextualizações, com o fluxo de ligações dos signos estabelecendo a sua totalidade significante, ou seja, a palavra “casa” pode ser um termo isolado, mas que em conotação com outras palavras (“compra”, por exemplo) ganha uma nova significação, cuja integração dentro do poema forma uma totalidade (um pouco no sentido dado por Victor Voloshinov na década de 1920, quando escreveu que o signo era uma arena para a luta de classes). Ana Carolina parece seguir este método na composição de seu filme. Há a construção de alguns signos (“quintal”, como vimos) que, em contato com outros elementos (“empresário”), vão montando cadeias de significações.

O quase reconhecimento dessa operação poética é que norteou a leitura de seu filme pelos intérpretes anteriores, e digo quase porque o entendimento da evolução da narrativa como “blocos justapostos”, como indicou Jean-Claude, não é fiel à intenção poética do filme.

Por outro lado, esse mecanismo de construção teve momentos felizes e outros menos. Sinteticamente podemos esboçar os seguintes estágios de significação:

bloco 1: galinhas ciscando quintal

bloco 2: industrial dependência quintal

frase: Buscamos por toda parte a aventura

bloco 3: campos de lutas do capitalismo

* José Inácio de Melo Souza é pesquisador da Cinemateca Brasileira. Texto publicado originalmente em SOUZA, José Inácio de Melo. “Vanguarda e conservadorismo no primeiro filme de Ana Carolina”. In: *Imagens*, Campinas, p.107-111.

frase: Não somos vossos inimigos

bloco 4: operário germano-brasileiro

frase: Apenas lutamos nas fronteiras

bloco 5: empresário moderno capitalismo

frase: Do sem limites e do futuro

bloco 6: palhaços

Porém, como integrar o operário germano-brasileiro, ou os operários do terceiro bloco, ou ainda os palhaços, estes menos no registro imediato dado pela imagem, que está em conexão direta com o empresário dependente do segundo bloco, e mais no contexto melancólico fornecido pelo som (abandono da ironia)?

A fissura aberta por Ana Carolina na sua totalização significativa, e que ocorre justamente no seu olhar sobre o outro “de classe”, na acepção criada por Jean-Claude, é o ponto mais intrigante, perturbador e desarranjador de sua estrutura poética. Esse movimento de integração de partes opostas – afinal as reivindicações ocorridas em Osasco e Contagem, em 1968, foram combatidas para que o crescimento de 15% ao ano se realizasse contra o operariado – é incapaz de produzir uma síntese coerente com os outros blocos poéticos (hoje, com Antonio Medeiros e sua “Força Sindical”, essa fantasia utopista já tem o seu horizonte possível).

Olhar desencantado sobre o outro? Eis uma questão à qual somente Ana Carolina tem a resposta.

TWO OR THREE OTHER THINGS I STILL KNOW ABOUT *INDÚSTRIA*

By
José Inácio de Melo Souza*

Indústria, like *Lavra Dor*, was rated as part of the poetic movement “poetry-praxis”. What can this mean for the film’s inner economy? At first, the connection with a vanguard and a theory (*Lavra lavra*), didactic manifesto. The obviousness of the fact that *Indústria* is an avant-garde film needs no comments (what deserves further comment is its unsuspected connection with “marginal cinema”).

The use of the praxis theory is a more complex gesture. Mário Chamie affirms in his manifesto that poetry-praxis operates the sign in its multiple contextualizations, with the stream of connections of the signs establishing its signifying totality, that is, the word “house” may be an isolated term, but it gains a new meaning in connotation with other words (“purchase”, for example), whose integration within the poem forms a totality (somewhat in the sense given by Victor Voloshinov in the 1920s, when he wrote that the sign was an arena for the classes struggle). Ana Carolina seems to follow this method in the composition of her film. There is the construction of some signs (“yard”, as we have seen) that, in contact with other elements (“businessman”), assembles chains of significance.

The almost acknowledgement of this poetic operation guided the reading of her film by the previous interpreters, and I say almost because the understanding of the evolution of the narrative as “juxtaposed sections”, as indicated by Jean-Claude, is not faithful to the poetic intention of the film.

By other side, this mechanism of construction had good moments and others not so much. Synthetically we can sketch the following stages of signification:

section 1: chickens scratching yard

section 2: industrial dependence yard

phrase: We look everywhere for adventure

* José Inácio de Melo Souza is a researcher at the *Cinemateca Brasileira*. Originally published in: SOUZA, José Inácio de Melo. “Vanguarda e conservadorismo no primeiro filme de Ana Carolina”. In: *Imagens*, Campinas, p. 107-111.

section 3: fields of capitalist struggles

phrase: We are not your enemies

section 4: German-Brazilian worker

phrase: We only fight on the borders

section 5: modern businessman capitalism

phrase: Of the without limits and of the future

section 6: clowns

However, how to integrate the German-Brazilian worker, or the workers of the third section, or even the clowns, these ones less on the immediate record given by the image, which is in direct connection with the businessman dependent on the second section, and more in the melancholic context provided by sound (abandonment of irony)?

The fissure opened by Ana Carolina in its significant totalization, which occurs precisely in its gaze on the other “class”, in the sense created by Jean-Claude, is the most intriguing, disturbing and disruptive point of its poetic structure. This movement of integration of opposing parts – after all, the claims made in Osasco and Contagem, in 1968, were combated so that the growth of 15% per year would be against the working class – is incapable of producing a coherent synthesis with the other poetic sections (today, with Antonio Medeiros and his “Union Forces”, this utopian fantasy already has its possible horizon).

Disenchanted gaze upon the other? This is a question that only Ana Carolina has the answer.

Lavrador
Congo

Cinematelha

① Doc Reflexivo

Interroga-n sobre o que é Doc

11 ②

② Blocos de séries

→ enfas relações não são explícitas

→ Campo semântico

→ Trabalho expectador

③ Discurso APARENTE

Encontra-se Oculos/visões não está
sitada por nenhuma realidade.

MEMÓRIA NAS IMAGENS. REFERENTE

NÃO CONDIÇÃOA A ESCOLHA DAS IMAGENS

Não se procura MIMETISMO diante do
referente

Nem a ANALOGIA

O DISCURSO CONDIÇÃOADA EXPLIC-
TAMENTE PELO DISCURSADOR

Dentro dos blocos, ALTA MANIPULAÇÃO

→ incoerência na sequência de
entrevista e el líder congolês

- Montagem por grupo
de ideias

- NÃO DESCRITIVO
nem NARRATIVO

NOTAS SOBRE
LAVRA DOR E CONGO, POR
JEAN-CLAUDE BERNARDET

ACERVO CINEMATECA
BRASILEIRA/SAV/MINC

NOTES ON LAVRA DOR AND CONGO

By
Jean-Claude Bernardet

Lavra dor
Congo 1. Reflexive Documentary
Questions itself about what is documentary

Cinemetralha 2. Segments or series
→ whose relations are not explicit
→ Semantic field
→ Spectator work

3. Seeming discourse
Segments / series choice is not dictated by any reality.

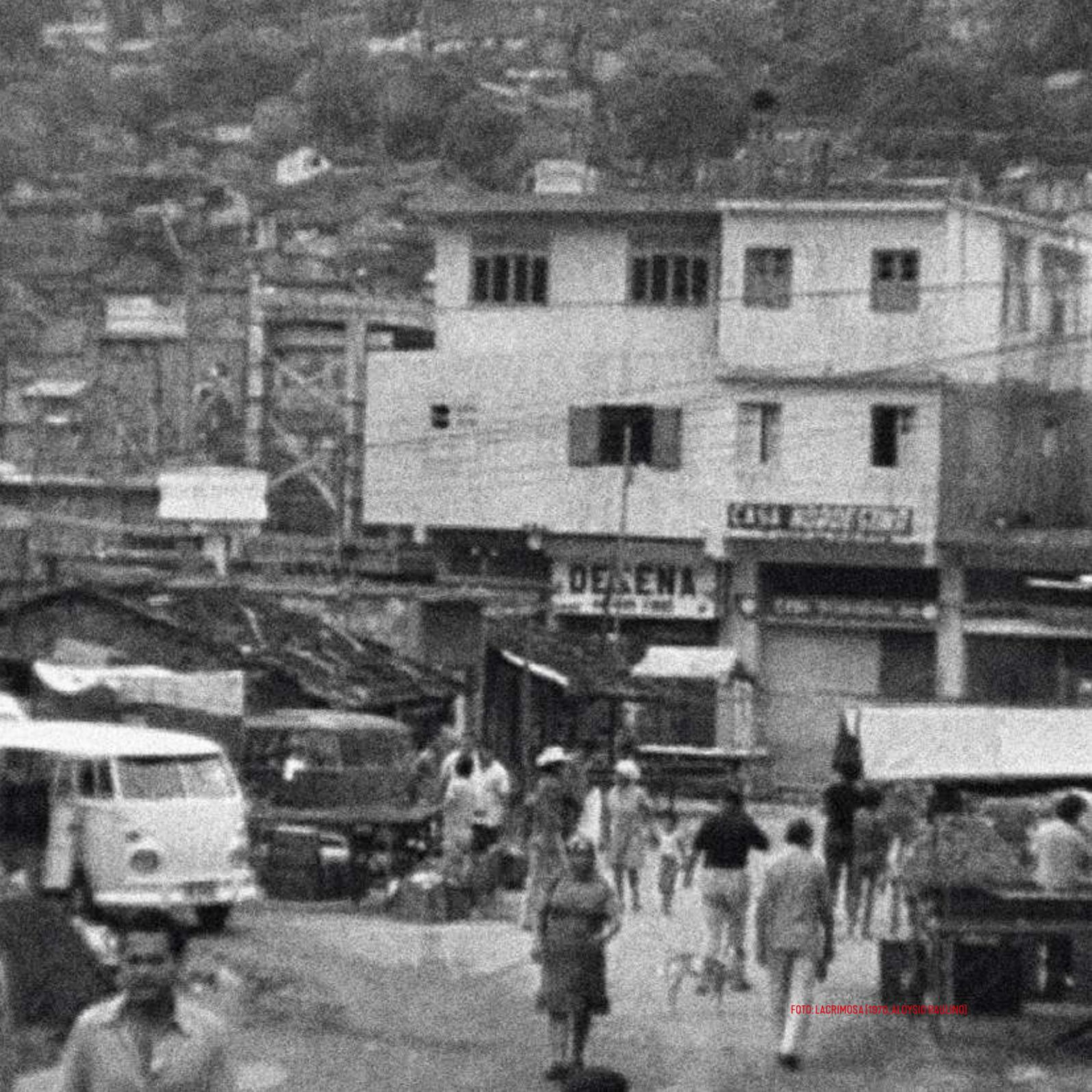
EVEN IN IMAGES. REFERENT DOESN'T CONDITION THE CHOICE OF IMAGES

No MIMICRY is sought before the
referent

Nor ANALOGY
DISCOURSE EXPLICITLY CONDITIONED BY THE SPEAKER

Montage by IDEA
diffusion Inside the segments,
HIGH MANIPULATION

NEITHER DESCRIPTION
nor NARRATIVE Intercut in the sequence of
the interview with peasant leader



CONVERSA COM LUIZ ARNALDO CAMPOS E SÉRGIO PÉO

Por

Naara Fontinele

Embora muito diferentes, a prática cinematográfica de Luiz Arnaldo Campos e Sérgio Péo tem em comum um ímpeto de intervenção, uma atitude política e um interesse pela experiência político-social. Companheiros de cinema e militância até hoje, essa parceria teve início nos anos 70, quando colaboraram juntos em diferentes iniciativas de resistência e luta – filmes, a cooperativa Corcina, o jornal alternativo *Bagaço*, cineclubes. A conversa a seguir, em torno dessa produção dos anos 70, aconteceu na Cinemateca do MAM, no dia 27 de julho 2017.

[Agradecemos o Fábio Vellozo e o Hernani Heffner, da Cinemateca do MAM, por nos acolher em uma de suas silenciosas salas.]

Naara: Como vocês entraram pro Cinema?

Sérgio Péo: A minha primeira experiência com cinema foi em Super-8, em 1972, quando estava terminando a faculdade de Arquitetura. Meu primeiro filme, chamado *Pira*, era sobre um encontro com performances, uma observação do espaço, por volta de meio-dia, no centro da cidade. Como havia uma repressão muito forte com a experiência de Cinema, o interesse do filme era provocar situações. Uma câmera na rua parecia uma arma, uma ameaça à segurança nacional. Éramos questionados por estar filmando. Vinha a polícia e perguntava: “Por que?”. E esse era o próprio motivo do filme. Foi essa vontade de afirmação, do direito do cidadão, de ver o nível de diálogo que era possível se estabelecer no momento político que estávamos vivendo que me trouxe ao Cinema. Depois dessa primeira experiência com o *Pira* eu continuei insistindo em projetos parecidos. Passei o ano de 73 fora do Brasil, viajando entre a Europa e a África. Quando voltei em 74, tentei finalizar o curso de Arquitetura que havia deixado interrompido. Voltei a Ilha do Fundão, justamente no período que começaram as obras ali em torno da Maré, Nova Holanda, Morro do Timbau. Então comecei a fazer um outro filme, chamado *Maré*. Esse filme circulou muito em faculdades, universidades, cineclubes. Foi um dos filmes em Super-8 perdidos após uma exibição que não pude ir, organizada por um amigo na Universidade Rural. Junto com o *Maré*, perdi o *Ame* e o *Póstuma*, que era um filme sobre “Mão Branca” e assassinato de jovens, principalmente negros, muito recorrente naqueles idos de 75-76. O *Maré* era um filme de comunidade que antecedeu e que de uma certa forma me levou ao *Rocinha 77*. Como os filmes circulavam bastante e eram os originais, surgiu o problema de não ter cópia e do filme se perder pelo caminho... Sem contar os pequenos desastres, como

a possibilidade do filme arrebentar durante a projeção. Enquanto que em 16mm tinha o negativo, ficava preservado, havia cópias. Comecei a aceitar que o suporte de Super-8 já não se sustentava mais durante um curso de cinema no Parque Lage chamado Oficinema – Oficina de Cinema, em 1976. Esse curso com o Sérgio Santeiro foi a minha ligação mais sistemática com a linguagem de cinema, uma espécie de laboratório, onde pude exibir a minha produção em super-8. Foi o Santeiro que me estimulou a filmar na Rocinha e fazer esse primeiro filme em 16mm. O *Rocinha* foi o meu primeiro filme realizado com uma perspectiva de ampliar para 35mm, graças à conquista de mercado do curta junto ao longa estrangeiro, permitindo que esses filmes menores chegassem ao público no Cinema. Até então os meus filmes só haviam circulado em cineclube, salas de aula, espaços de reunião de comunidade, coisa assim. Mas a minha experiência foi muito autodidata, através do Super-8, pensando sempre em planos longos. Como a câmera não era sonora, eu preferia filmar em plano-sequência e fazer toda a parte sonora em paralelo. Até mesmo na exibição, nós trazíamos uma recriação sonora numa fita cassete para tocar em paralelo ao toque inicial do filme. Isso ficou como característica estilística no *Rocinha 77*, no qual a imagem foi planejada em paralelo a uma série de entrevistas.

Luiz Arnaldo Campos: O meu envolvimento com cinema começa em 72-73. Na época o Rio de Janeiro tinha muitos Cinemas de rua. Eu via muitos filmes, mas não pensava em fazer cinema ainda. O livro *Cine de colonización y libertación nacional*, do Solanas e do Getino foi decisivo pra mim. Encontrei numa livraria por acaso, depois de ler o livro eu pensei: “é isso que quero fazer, essa é a vida que quero ter”. Entrei na UFF e a minha primeira luta no movimento estudantil universitário foi contra o fechamento do curso de Cinema. Em 74, fiz um curso prático de cinema da Federação das Escolas Isoladas do Estado da Guanabara (FEFIEG). Esse curso foi o meu grande encontro com o cinema, com a discussão sobre linguagem e experimentação; conheci os movimentos de cinema, André Bazin, o cinema soviético. Enfim, foi um período de familiarização que me fez me situar dentro do cinema... bom aí teve a prisão, um monte de coisa, só em 1981 que eu voltei pra UFF pra terminar o curso. Antes, fora do circuito da UFF, junto com o Péo e o Asbeg, fiz parte da aventura que deu origem ao *ABC Brasil* (1981), que Péo tomou a frente. Era o Primeiro de Maio. Tínhamos a percepção que tinha uma mudança grande em marcha no país e queríamos nos colocar na crista disso e cavalgar. Então saímos filmando com o projeto de fazer um longa sobre o Primeiro de Maio.

Sérgio Péo: Multiplicar esse momento, sabe?

Luiz Arnaldo Campos: Fomos ao ABC pra filmar as grandes assembleias, filmamos o Primeiro de Maio aberto aqui no Rio desde a época da ditadura, o Ivan foi pra Minas pra fazer o Primeiro de Maio de Belo Horizonte, cobrimos a greve dos metalúrgicos de Niterói, dos estaleiros, a greve dos rodoviários de São Paulo, fomos à Bahia pra filmar o congresso de re-fundação da UNE... Estamos até hoje com a maior parte desse material discutindo o que fazer com ele. Perderam-se alguns negativos, mas temos em positivo e boa parte do áudio. Mas nessa época o Peo teve a noção perfeita de que...

Sérgio Péo: É, de que não podia parar naquele momento. «Vamos botar alguma coisa na rua!». Percebi que tínhamos um material importantíssimo, mostrando as explosivas discussões dos metalúrgicos de São Paulo e o avançado nível de consciência dos operários em relação ao resto do país. Então, peguei parte do material desse arranque coletivo de filmagens em 79 para fazer essa edição urgente. Fiz uma montagem em torno do ABC, da liderança do Lula, que havia sido preso várias vezes naquele período – um resumo, um compacto, que recebeu o título *ABC Brasil* (1981). O filme sai na frente porque foi muito usado pra reunir pessoas, inclusive na fundação do PT. Eu não tenho mais ideia de quantas cópias foram feitas, controlei isso até um determinado momento.

Luiz Arnaldo Campos: Logo depois que me formei, em 84–85, Paulo Halm e eu ganhamos um edital da Embrafilme pra fazer o *PSW – Uma crônica subversiva*. É um média-metragem em 16mm que gosto muito. Mas pra mim o cinema era um prazeroso campo de batalhas. Prazeroso porque era um terreno que [...] permitia exercer uma consciência crítica e ao mesmo tempo experimentar formas novas, poéticas, de expressar essa consciência. Era um campo de batalha porque era o lugar aonde se dava o combate.

Sérgio Péo: É, o cinema era um instrumento de combate. Pensávamos o cinema como um instrumento pra provocar uma revisão do que era a cidadania brasileira, questionar a que nível de degradação estava chegando; expressar a luta dos trabalhadores, a repressão sobre os estudantes, o pensamento mais independente. A gente usava do cinema pra detonar, pra provocar a reflexão em torno dessas questões. Mas também em torno do próprio lugar do cinema na sociedade. Logo depois do *Rocinha 77*, eu fiz o *Curtametralha* (1978), um filme que punha em discussão os boicotes que estavam acontecendo à exibição dos curtas (Lei do Curta de 1970). Naquela ocasião, criamos uma cooperativa a Corcina (fundada em 1978), que dirigi por 2–3 anos, com o intuito de aglutinar um grupo de realizadores que começavam naquele momento. Essa cooperativa durou cinco anos, nosso sistema era de cooperação total, cada um fazia o que podia pra auxiliar o filme do companheiro. Foi uma conquista muito importante porque os filmes começaram a circular. Atuávamos como uma espécie de braço armado da ABD, inclusive forçamos a Embrafilme a criar uma distribuidora de curtas-metragens, cujos resultados foram excelentes. Até que as coisas foram detonadas aos poucos. Hoje em dia continua existindo esse espaço para o Curta, mas a lei não é cumprida.

Luiz Arnaldo: Essa geração da qual fazemos parte – que vem de 72 até cerca de 85 – fez filmes com extrema dificuldade, lutando, brigando. No entanto, essa produção independente dotada de uma visão política não se constitui como movimento.

Quer dizer, ela não se constitui como um momento do cinema brasileiro pra quem pensa/faz cinema. Os filmes são vistos como iniciativas esparsas. Porém, é perceptível a forte sintonia entre eles. Vale lembrar do *Leucemia* do Nilton Nunes, um dos filmes de guerrilha e luta política mais lindos desse período. Tem o cinema do Roberto Moura e a produção da Corisco Filmes. É uma produção que compartilhava, de certa forma, essa ideia de dar combate criando. Dar combate inventando.

Naara: O *Veias abertas* é um filme muito combativo. A construção dele se dá pelo combate/oposição de imagens...

Luiz Arnaldo Campos: O filme tem (óbvio, citado no título) um impacto do ensaio do Galeano. [...] Refletindo sobre o filme hoje, vejo o *Veias Abertas* como um manifesto da alma. É um filme muito subjetivo. Por outro lado, como todo manifesto, ele tem a pretensão de encarnar a vontade, o sonho, o desejo de milhões. É um filme que se quer globalizante. Já na primeira fala tem “no mundo, bilhões de famintos”. É super retórico, épico. Ele não pretende trabalhar o singular, mas o plural. Ele não é social, é abertamente político. Acho que foi a chegada do material da Tupi que despertou em mim toda essa vontade e possibilidade de fazer um grito. Lançar um grande grito. O conceito estético do filme parece com um mural, onde estão os diversos personagens, das distintas classes. Tentei fazer um filme no qual a crítica não se exerça através de um discurso meu, mas através das justaposições de sons e imagens produzidos por aqueles personagens. Claro que manipulo isso e organizo os jogos das contradições. E aí usamos todo um arsenal crítico que já vem de muito tempo. Citando o Maiakovski, “Ei-la, a cavalaria do sarcasmo, / minha arma favorita, alerta para a luta”. Parte daí essa ideia de colocar imagens do exército brasileiro ao som de lencinho branco, cantado por Dalva de Oliveira; imagens mostrando a preparação anti-guerrilha no Araguaia que ninguém sabe até que ponto era uma preparação. Era mesmo? Enfim, esse recurso é uma coisa que tem muito no Galeano: quando você quer criticar algo ou alguém, às vezes nem precisa elaborar muito, é uma associação que fala por si. Fora isso, o filme é um sinal cruzado: é o terceiro mundo contra o primeiro. [...] Vietnã, Angola, Moçambique, Cuba, combatendo o imperialismo. Acho que o filme carrega uma força telúrica, essa coisa de uma terra que é real e ao mesmo tempo onírica. O terceiro mundo é isso, é um chão real...

Sérgio Péo: Muito Guevara, né?

Luiz Arnaldo Campos: É. Tem uma frase que acho linda, do Abimael Guzmán, líder do “Sendero Luminoso”: “Enquanto isso, a humilde dinamite continuará fazendo o seu trabalho”. Acho que tentei trazer isso pro filme na época. Tem sarcasmo, tem a dor e tem a esperança... A minha ideia original era terminar com um leiteiro “Não tem fim. Continua nas ruas”, mas na época eu não pude fazer e decidi fazer o “ta ta ta ta, brum”. Se interrompe. É como dizer, “agora é você, continua”.

Sérgio Péo: Você montou na manivela?

Luiz Arnaldo Campos: É, na manivela. O som foi produção caseira. Usamos aquele gravador de rolo. Eu já sabia a duração de cada plano. Gravamos a minha voz e a voz da atriz Maria Lina com microfone na mão.

Naara: Como foi o trabalho de som do *Rocinha 77*?

Sérgio Péo: Tinha cerca de 40 horas de conversas gravadas pra editar. Eu entrevistei muita gente, com um gravador

de fita, depois fui selecionando pelo texto. Foi um trabalho grande de decupagem, fui refazendo pra compor um discurso. A Tania Coelho, jornalista, com quem eu era casado na época, foi uma pessoa fundamental em todas as entrevistas. Depois ela foi tirando isso, fita por fita. Na verdade, o projeto do filme veio acompanhado de um trabalho que fizemos na Rocinha, cujo intuito era restaurar a associação de moradores, que estava sob intervenção. O antigo presidente da associação foi uma das pessoas que mais me orientou lá dentro da Rocinha e é uma das vozes recorrentes no filme. Ele havia dirigido a associação até 66. Era um homem muito importante para comunidade, de formação bem popular, muito amadurecido no tato político, de liderança, como administrador. Acho que em 1964 ele foi perseguido e decidi ficar numa condição de clandestinidade. Era uma pessoa que provavelmente vinha de uma história política. Ele nunca me abriu isso, mas acho que ele fez parte do Partido Comunista. Em 76, quando convivemos, ele me pedia para mantê-lo na clandestinidade, pois tinha receio de vir a ser preso ou assassinado. Razão pela qual seu nome nem aparece no filme. Em suma, eu me deixava usar por ele para orientar e convencer o atual presidente - que havia sido nomeado pela polícia militar - a organizar uma nova reunião afim de rearticular os moradores. Acabou sendo muito produtivo. Fiquei quase um ano lá, me envolvendo com mutirões e uma série de atividades. Inclusive, surgiu uma nova associação com uns resultados curiosos: um grupo só de mulheres ganhou as eleições. Foi importante pra romper com o que estava acontecendo, já há vários anos. Desde então, o cinema começou a operar como um meio para se penetrar dentro de uma realidade e começar a desfiar, a remover, demover, desmontar, remontar.

Naara: Você chegou a morar lá?

Sérgio Péo: Fiquei, cheguei a morar, criar um cineclub. Na época eu aluguei um quatinho, fiquei lá, pra ir percebendo, pra me sentir à vontade inclusive pra sair caminhando por ali, que não era minha casa. Eu estava entrando pela primeira vez dentro do coração da Rocinha e de todos os seus problemas como um investigador, não é? Mas a investigação veio acompanhada desse trabalho ativo, no sentido de ajudar e atuar junto com algumas lideranças. A filmagem em si foi feita praticamente em um dia. Tínhamos quatro rolinhos de 100 pés. Como a matéria-prima visual do filme é majoritariamente um longo plano de uma caminhada de quase 12 minutos, o trabalhoso na montagem foi a construção do discurso, cujo principio é articular diversos tipos de visões. Foi a primeira vez que eu me sentei em uma moviola. O filme foi montado numa sala aqui na Cinemateca do MAM, com a contribuição da Regina Machado, que estava se iniciando como montadora e montou o filme comigo. O trabalho da Regina foi fundamental para a criação de várias pistas sonoras. A abrangência foi se construindo, com os diversos níveis de contradições e o trabalho final mesmo foi colocar isso num ritmo. Eu conhecia muito bem os versos, os discursos, mas encontrar esse ritmo foi a grande importância da dedicação da montadora. Enfim, foi um processo longo até chegar nessa seleção, pra depois ir buscando um ritmo que abrigasse as diferentes colocações, apontasse uma reflexão, uma observação.

Naara: Essa proposta de fazer uma disjunção entre o som e a imagem, e ter essa longa caminhada como pilar visual do filme, foi algo que você já tinha imaginado, desde o início, ou foi inventado durante a montagem?

Sérgio Péo: Não, eu tinha imaginado. Eu fiquei muito tempo imaginando como seria. Havia uma multiplicidade de realidades sobrepostas ali, de agentes sociais que trabalhavam lá, que vinham de universidades pra atuar, de lideranças, com distintos níveis de conscientização política e abordagens, havia uma pluralidade importante. Queria que o filme fosse uma expressão dessa espécie de observação participativa do momento do desenvolvimento da favela.

Naara: Isso me fez pensar na concepção de cinema de outro cineasta brasileiro importante, o Andrea Tonacci. Acho que pra ele essa imersão era fundamental, a experiência com as pessoas, o que ele aprende, o que essas pessoas aprendem, em suma, essa troca. E poder dedicar um longo período de reflexão sobre como representar, dar forma filmica às coisas. O cinema dele foi muito analisado pela chave do processo, do “filme-processo”.

Sérgio Péo: Era o grande aprendizado, né?! É, tem isso sim. Inclusive, esse caminho que foi me levando de um filme pro outro. Da Maré pra Rocinha, depois da Rocinha pro Guararapes, onde eu também ajudei a formar um grupo que elaborou um projeto de reurbanização do Guararapes.

Luiz Arnaldo Campos: Tem duas coisas no *Rocinha* que me marcaram muito: esse longo plano – é impressionante aquele travelling – e a organização das falas em *off*, sem ser aquele uso da voz jornalístico. Na minha interpretação, o Sergio organizou esse material sensorialmente. Na favela existe uma coisa, um sentimento difícil de transmitir só em palavras. Então aquele travelling surge como uma revelação da percepção dele do que é uma favela.

Sérgio Péo: E que é surpreendente nesse plano é que muda de um quadro pra outro, de uma atitude de uma pessoa pra outra numa mesma caminhada, num mesmo momento, não é?! É uma coisa muito viva. Há tanto do recorte do espaço, quanto da colocação das falas das pessoas.

Luiz Arnaldo Campos: Esse trabalho de montagem eleva a potência do discurso lá em cima. Que seria muito menor se mostrasse na imagem as pessoas falando, aquela forma mais jornalística...

Sérgio Péo: Limitaria muito. Dá um alcance muito maior, dá um enriquecimento com as características da percepção de cada um questionando, desde pessoas nos questionando (“o que é que você tá fazendo aqui?”), pessoas comentando intimidades da sua vida, as dificuldades que estão passando, fazendo críticas a respeito do contexto, comparando a insegurança do morador com o desrespeito do Estado que usa “meu filho pra defender a pátria, no caso um exército, com uma guerra com gente lá de fora e aqui eu não tenho segurança na minha própria casa pra oferecer pro meu filho”. “A gente não é respeitado”. Em suma, o desrespeito à cidadania. Quer dizer, encontramos ali os diversos tons de visão colocados nessa linha de um caminhar, de um mesmo caminhar, de uma mesma observação.

Naara: A respeito dessas relações entre cinema e política: há uma afirmação muito conhecida do Godard publicada num manifesto de 1970 (“Que fazer?”), na qual ele defende que é preciso “fazer politicamente filmes políticos”. Queria saber o que viria a ser, pra vocês, “fazer politicamente filmes políticos”?

Sérgio Péo: Fazer politicamente quer dizer o quê? É esse trabalho de militância, esse gesto de se integrar dentro de

uma realidade e atuar junto com ela. Dessa forma estamos interferindo definitivamente, mudando um pouco o rumo dos acontecimentos, eventualmente dando um aporte em direção daquilo que achamos correto. E o filme virá ou não virá em consequência disso. Inclusive esse lapso do silêncio de som e imagem, quando o filme mesmo não se concretiza nesses termos, mas acaba por se efetuar através de uma série de outros eventos que estão registrados, que de alguma forma foram inscritos dentro da comunidade, contribuindo na criação de uma nova geração muito mais consciente. Como são filmes que estão pedindo justiça social, reconhecimento de cidadania, afirmação, eles se tornam também, no bojo do processo de fatura, algo que extrapola muito essa medida do que seria um filme, academicamente.

Luiz Arnaldo Campos: Eu acho que o cinema político tem a capacidade de você desencadear processos. Filmes que desencadeiam processos antes e durante a filmagem, mas também você pode ter filmes que desencadeiam processos só depois que você...

Sérgio Péo: Que exhibe, né?! É claro. O filme passa a ter um papel de interferir na cabeça das pessoas. Uma prática não exclui a outra. Essa experiência que estou falando da militância é um tipo de abordagem, é um tipo de organicidade do fazer.

Luiz Arnaldo Campos: Mas isso gera um enriquecimento e abre possibilidades, portas de percepção, possibilidades de perceber o outro e articular discursos a partir disso. Porque, na verdade, é como se o horizonte do filme político tivesse se ampliado. Nos anos 70, tínhamos um alvo: ditadura, imperialismo. O confronto era muito focado. Hoje o filme político tem um horizonte larguíssimo. Podemos atuar em diversas frentes.

CONVERSATION WITH LUIZ ARNALDO CAMPOS AND SÉRGIO PÉO

By
João Naara Fontinele

Although very different from each other, the film practices of Luiz Arnaldo Campos and Sérgio Péo have in common a drive for intervention, a political attitude and an interest for the social-political experience. Comrades in cinema and militancy until today, their partnership began in the 1970s, when they participated together in different resistance and struggle initiatives – filmmaking, the Corcina cooperative, alternative newspaper *Bagaço*, film clubs. The following conversation about this production from the 70s took place at MAM Cinematheque¹ on July 27th, 2017.

(We thank Fábio Vellozo and Hernani Heffner, from the MAM Cinematheque, for hosting us in one of their quiet rooms.)

Naara: How did you get into filmmaking?

Sérgio Péo: My first filmmaking experience was with Super-8, in 1972, when I was finishing my Architecture studies. My first film, *Pira*, was about an encounter with performances, an observation of the space, around noon, at downtown. Since there was a very strong repression against cinema experiences, the film intended to provoke situations. A camera on the street looked like a weapon, a threat to national security. We were questioned because we were shooting. The police would come and ask: “Why?”. And that was the very motive of the film. What led me to filmmaking was this desire for affirmation of civil rights, for seeing the level of dialogue that we could establish at the political moment we were living. After this first experience with *Pira*, I insisted on similar projects. I spent the year of 1973 abroad, travelling between Europe and Africa. When I came back in 1974, I tried to finish the Architecture course I had left interrupted. I went back to *Ilha do Fundão*, precisely at the period they were starting the works in the region of Maré, Nova Holanda, and Morro do Timbau. So I started making another film, called *Maré*. This film circulated a lot in colleges, universities, and film clubs. It was one of the Super-8 films that were lost

1. Translator's Note: MAM (Museu de Arte Moderna): Modern Art Museum.

after an exhibition to which I couldn't attend, organized by a friend at Rural University. Along with *Maré*, I have lost *Ame* and *Póstuma*, which was a film about “Mão Branca” and the murdering of young people, mainly blacks, quite frequent in 1975-76. *Maré* was a community film that preceded and in a certain way led me to *Rocinha 77*. Since these films circulated a lot, and they were the originals, the problem of not having copies and the film getting lost along the way came up. Not to mention little disasters such as the possibility of a film bursting during projection. In the case of 16mm there was the negative, it was preserved, there were copies of it. I started to accept that Super-8 format was no longer sustainable, during a course at *Parque Lage* called *Oficinema - Oficina de Cinema*, in 1976. This course with Sérgio Santeiro has been my most systematic connection with film language, a kind of laboratory where I could exhibit my production in Super-8. It was Santeiro who stimulated me to shoot at *Rocinha* and to make my first film in 16mm. *Rocinha* was my first film made with a perspective of widening to 35mm, thanks to the obligation that movie theaters had of exhibiting national short films along with foreign feature films, allowing these shorter films to reach the public in the theaters. Until then, my films only circulated in film clubs, classrooms, community spaces, and these kinds of place. But my experience was very self-taught, since Super-8, always thinking in long takes. As the camera didn't record sound, I preferred to shoot in long sequences and make the whole soundtrack separately. Even at the screening, we would bring a cassette to play in parallel to the initial touch of the film. This became a stylistic aspect of *Rocinha 77*, in which the image was planned in parallel to a series of interviews.

Luiz Arnaldo Campos: My engagement with film begins in 1972-73. At that time Rio de Janeiro had many street theaters. I watched a lot of films, but I didn't think about making movies yet. The book *Cine de colonización y libertación nacional*, by Solanas and Getino, has been decisive for me. I found it by chance in a bookshop, and after reading the book I thought: “this is what I want to do, that is the life I want to lead”. Then, I joined UFF (*Universidade Federal Fluminense - Fluminense Federal University*), and my first struggle in the student movement has been against the closing of the Film course. In 1974, I attended a practical film course at *Federação das Escolas Isoladas do Estado da Guanabara* (FEFIEG). This course has been my great encounter with cinema, because of the discussions about language and experimentation. I learned about film movements, André Bazin, soviet cinema. It was a period of familiarization that allowed me to situate myself within the cinematic field... Well, then there was jail, and a lot of things, and only in 1981 I returned to UFF to finish the course. Before, outside UFF circle, along with Péo and Asbeg, I took part in the adventure that originated *ABC Brasil* (1981), led by Péo. It was the First of May. According to our perception there was a big change going on in the country, and we wanted to ride its crest. So we started shooting, with the project of making a feature film about May Day.

Sérgio Péo: To multiply the moment, you know?

Luiz Arnaldo Campos: We went to the ABC to film the great meetings, we filmed the First of May here in Rio since the times of dictatorship, Ivan went to Minas Gerais to film the First of May in Belo Horizonte, we filmed the metallurgists strike in Niterói, the shipyards strike, the road workers of São Paulo strike, we went to Bahia to film the congress of UNE re-foundation... We still have most of that material, and we are discussing what to do with it. Some negatives have been lost, but we had the positives, and a good part of the audio too. But at that time Péo had the perfect notion that...

Sérgio Péo: Yes, that we could not stop at that moment. “Let’s put these things on the street!”. I realized that we had extremely important footages showing explosive discussions of the metallurgists from São Paulo and the high level of consciousness of the working class in comparison to the rest of the country. Then, I used part of the footage that was produced by the collective in 1979 to make this urgent editing. I made an montage focused on the ABC and the leadership of Lula, who was arrested many times at that period – an overview, a compact which has been entitled *ABC Brasil* (1981). The film goes ahead because it has been used a lot to put people together, including at the funding of PT. I have no idea of how many copies have been made. I controlled that until a certain moment.

Luiz Arnaldo Campos: Right after I graduated, in 1984–85, Paulo Halm and I won a public call for projects from Embrafilme to make *PSW – Uma crônica subversiva*. It is a 16mm medium-length that I really like. But for me cinema was a pleasant battlefield. Pleasant because it was a terrain that [...] allowed the practice of a critical consciousness and at the same time the experimentation with new forms, poetic forms of expressing that consciousness. It was a battlefield because it was the place where the combats happened.

Sérgio Péo: Yes, film was an instrument of combat. We thought about film as an instrument to provoke a revision of what Brazilian citizenship was, to question the level of degradation it was approaching; to express the workers fight, the repression over the students, the more independent thought. We used film to detonate things, to provoke reflection about these questions and about the very place of cinema in society. Right after *Rocinha 77*, I made *Curtametralha* (1978), a film that discusses the boycotts to short film screenings (Short Film Law, 1970). On that occasion, we created Corcina (established in 1978), a cooperative that I ran for 2–3 years and that intended to bring together a group of filmmakers that were beginning their careers. This cooperative lasted five years. Our system was full cooperation, each one doing his best to collaborate in the films of other comrades. It was a very important achievement, because films began to circulate. We acted as a kind of ABD armed wing, and we even forced Embrafilme to create a short film distribution company that presented excellent results. After that, things were gradually unleashed. Nowadays, the space for short film still exists, but the law is not fulfilled.

Luiz Arnaldo: This generation to which we belong – that comes from 1972 until about 1985 – made films with extreme difficulty, fighting, struggling. However, this independent production with a political vision is not a movement. That is, it does not constitute a moment of Brazilian cinema for those who think/make films. Films are seen as sparse initiatives. However, we can note the strong tune that exists between them. It's worth remembering Noilton Nunes' *Leucemia*. It's one of the most beautiful films of guerrilla and political struggle from that period. There is the cinema of Roberto Moura and the productions of *Corisco Filmes*. It is a production that shared, in some ways, the idea of combat by creation, combat by invention.

Naara: *Veias abertas* is a very combative film. It's constructed through combat/opposition of images...

Luiz Arnaldo Campos: The film was obviously influenced by Galeano's essay (as the title shows). [...] Thinking about the film today, I see *Veias Abertas* as a manifest of the soul. It is a very subjective film. On the other side, as every manifest, it has the pretension of incarnating the will, the dream and the desire of millions. It is a film that wishes to be universal. We can read on its first line already: "in the world, billions of starving people". It is extremely rhetoric, epic. It does not intend to work the singular, but the plural. It is not social, but openly political. I believe it was the arrival of the material from Tupi that has awoken in me all this desire and possibility of articulating a scream. Launching a big scream. The aesthetic concept of the film looks like a painting that contains several characters from different classes. I tried to make a film in which the criticism is not made through a discourse of mine, but through overlapping of sounds and images produced by those characters. Of course, I manipulate all this and organize games of contradictions. And, then, we use a whole critical arsenal that has been around for a long time. As Maiakovski said: "The favourite / of all the armed forces, / the cavalry of witticisms, / ready / to launch a wild halloing charge". From this, we had the idea of showing images of Brazilian army accompanied by the song *Lencinho Branco*, in the voice of Dalva de Oliveira; images that show the anti-guerrilla preparation at Araguaya, and nobody knows to what extent it was a preparation. Was it really? Anyway, this kind of resource is very used by Galeano: when you want to criticize something or someone, sometimes you do not even need to elaborate too much, the association of elements speaks for itself. Apart from that, the film is a cross signal: it is the third-world against the first. [...] Vietnam, Angola, Mozambique, Cuba, fighting imperialism. I believe the film carries a telluric strength, a land that is real and oneiric at the same time. This is third-world, a real ground...

Sérgio Péo: It sounds like Guevara, doesn't it?

Luiz Arnaldo Campos: Yes. There is a beautiful quote by Abimael Guzmán, leader of the "Sendero Luminoso": "Meanwhile, the humble dynamite will keep on doing its job". I think I tried to bring that to the film at the time. There is sarcasm, there is pain and there is hope... My original idea was to finish with

a title card: “There is no end. To be continued on the streets”, but at the time I could not make it, so I have decided to make the “ta ta ta, brum”. It’s interruptive. It is like saying, “now it’s your turn, go ahead”.

Sérgio Péo: Did you use the moviola crank?

Luiz Arnaldo Campos: Yes, I used the crank. The sound was homemade. We used the reel-to-reel recorder. I already knew the length of each shot. We recorded my voice and the voice of actress Maria Lina, microphone on the hand.

Naara: How was the sound work in *Rocinha 77*?

Sérgio Péo: There was about 40 hours of recorded conversation to edit. I interviewed a lot of people with a tape recorder, and then I made a selection based on the text. It has been a big decoupage work. I kept re-doing it to compose a discourse. Tania Coelho, a journalist to whom I was married back then, has been a fundamental person for all the interviews. Later, she was retrieving it, tape by tape. Actually, the project of the film was accompanied by a job we did in *Rocinha*. Its purpose was to restore the neighbourhood association, which was under intervention. The former president of the association has been one of the people who guided me most inside *Rocinha*, and he is one of the most recurrent voices in the film. He ran the association until 1966. He was a very important man to the community, with a very popular education, a very mature political sensibility. He was a man of leadership. I believe in 1964 he was chased and decided to remain in clandestine condition. Probably, he was someone who came from a political background. He never told me that, but I believe he was a member of the Communist Party. In 1976, when we met each other frequently, he used to ask me to keep him hidden, because he was afraid of being arrested or assassinated. This is why his name did not even appear on the film. So, I let him use me to guide and convince the then president - who was named by the military police - to organize a new meeting in order to unite the residents. It ended up being very productive. I was there for almost one year, getting involved with community tasks and a series of activities. In fact, a new association has emerged with curious results: a group of women only won the elections. It was important in order to interrupt what was happening for many years. Since then, film started to operate as a medium to penetrate reality and begin to unravel, remove, de-move, deconstruct, reconstruct.

Naara: Have you ever lived there?

Sérgio Péo: Yes, I have lived there. I have created a film club there. Back then, I rented a little room and stayed there, in order to perceive things, to feel comfortable, including to go on walking there where it was not my home. I was coming to the heart of *Rocinha* and of all its issues for the first time, like an investigator, right? But the research was accompanied by this active job, of helping and acting along with some of the leaderships.

Shooting itself was done practically in one day. We had four 100 feet reels. Since the film's raw-material is mainly a long shot of a walking, with almost 12 minutes, the difficulty in montage was the construction of the discourse, which principle is to articulate different kinds of vision. It was the first time I worked in a moviola. The film was mounted inside a room here in MAM Cinematheque, with the help of Regina Machado. She was beginning as an editor and mounted the film along with me. Regina's work was fundamental in the creation of many sound tracks. The wideness was gradually constructed with diverse levels of contradictions, and the final task was to find a rhythm to all that. I knew very well the verses and discourses, but the editor's dedication was very important to achieve that rhythm. It was a long process until we came to a selection, and then we kept searching for a rhythm that contained different standpoints and indicated a reflection, an observation.

Naara: The proposal of disjointing sound and image, and using this long walk as a visual pillar of the film, was it something you had already imagined, since the beginning, or was it invented during montage?

Sérgio Péo: No, I had it imagined. I spent a long time imagining how it would be. There was a multiplicity of overlapping realities there, social agents who worked there and came from universities to act, leaderships with distinct levels of political consciousness and approaches. There was an important plurality. I wanted the film to be an expression of this kind of participant observation of the moment of the development of the *favela*.

Naara: This made me think on the cinema conception of another important Brazilian filmmaker, Andrea Tonacci. I believe this submersion was fundamental to him, the experience with people, what you learn, what people learn: in short, this exchange. And, also, being able to dedicate a long period of reflection about how to represent, how to give a film form to things. There are a lot of studies on his films based on the idea of a process, of a "process-film".

Sérgio Péo: That was the great lesson, right?! Yes, it happens. In fact, this path took me from one film to another, from *Maré* to *Rocinha*, then from *Rocinha* to *Guararapes*, where I also helped to form a group which elaborated a project for re-urbanizing Guararapes.

Luiz Arnaldo Campos: There are two things in *Rocinha* that marked me a lot: this long shot - that travelling is impressive - and the organization of conversations in *off*, which differs from the journalistic use of voice. In my interpretation, Sergio organized the material in a sensorial way. When you are in the favela, there is a feeling that is hard to transmit only by words. Then, that travelling appears as a revelation of his perception of the favela.

Sérgio Péo: The surprising thing about this shoot is that everything changes from one frame to another, from the attitude of one person to another, in the same walking, the same moment, right? It is a very lively thing. The framing of space is as important as the organization of people's speeches.

Luiz Arnaldo Campos: This montage work raises the power of discourse very high. It would be much smaller if the images showed people talking, that journalistic format...

Sérgio Péo: That would be a strong limit. The way we did it has a bigger reach. It's more complex, because of different perceptions putting questions, people making questions ("what are you doing here?"), people commenting intimate things about their lives, the difficulties they are going through, criticizing the context, comparing residents insecurity with disrespect by the State that uses "my son to defend the homeland, that is, an army, a war with people from outside, and here in my own house I don't have security for my son". "We are not respected". In short, they disrespect citizens. I mean, there we found different tones of vision that are gathered in this walking line, a same walking, a same observation.

Naara: Regarding these relationships between film and politics: Godard has a well-known declaration, published in a 1970 manifest ("What to do?"), in which he advocates that we need to "make political films politically". I want to know what "make political films politically" mean to you?

Sérgio Péo: What "make something politically" means? It's this work of militancy, this gesture of being integrated within a reality and acting together with it. This way, we are definitively interfering, changing a little the course of events, sometimes giving an impulse toward what we think is right. The film will come or will not come as a result of this. Also, this silence lapse of sound and image, when the film does not materialize itself in these terms, but becomes effective through a series of other events that are registered, that somehow were inscribed within the community, contributing to the creation of a much more conscious new generation. Since those films ask for social justice, respect for citizenship and affirmation, they also became, during the production process, something that far exceed this measure of what would be a film academically.

Luiz Arnaldo Campos: I believe political cinema has the ability of unleashing processes. Films that unleash processes before and after shooting, but you can also have films that unleash processes only after you...

Sérgio Péo: You screen them, right?! Of course. The film starts to play the role of interfering people's minds. One practice does not exclude the other. This experience of militancy that I'm talking about is a kind of approach, a kind of substantiality for the work.

Luiz Arnaldo Campos: However, that generates complexity and open possibilities, the doors of perception, possibilities for noticing the other and articulating discourses based on that. Because it seems that political film horizon is expanded. In the 70s, we had a target: dictatorship, imperialism. The confrontation was very focused. Today, political film has a really wide horizon. We can act on several fronts.

CONVERSA ENTRE SERGIO MUNIZ, ROGÉRIO CORRÊA, JEAN-CLAUDE BERNARDET, MATEUS ARAÚJO E NAARA FONTINELE

Esta conversa deriva de um antigo desejo de reunir alguns cineastas paulistas e Jean-Claude Bernardet para debater a invenção formal e o engajamento político no documentário brasileiro dos anos 60-80. O interesse principal dessa reunião, quando vislumbrada, era de investigar questões que estudo em minha pesquisa de doutorado. A possibilidade de publicar parte da conversa neste catálogo acabou por reconfigurar e agregar outra dimensão ao plano inicial. Surgiu então a ideia de convidar Mateus Araújo, amigo e estudioso do cinema brasileiro, para colaborar na mediação dessa conversa. A “reunião dos documentaristas septuagenários e octogenários paulistas”, como definiu Jean-Claude Bernardet em resposta ao meu convite (*e-mail* de 20/06/2017), aconteceu em São Paulo, na tarde do sábado 22 de julho de 2017, no apartamento de Maria Chiaretti e Mateus. Contamos ainda com a presença da coordenadora de produção do FESTCURTASBH 2017, Dayanne Naêssa. Em princípio, seríamos mais numerosos: Paulo Rufino, João Batista de Andrade, Adrian Cooper e João Silvério Trevisan não puderam vir por razões diversas. Nossa conversa avançou livre, aberta aos assuntos que surgiram no momento, mas levemente balizada pelos trechos de filmes previamente selecionados. Revimos juntos dois trechos de *Você também pode dar um presunto legal* (de Sergio Muniz, 1970-73), a cena de abertura de *Os queixadas* (de Rogério Corrêa, 1978) e o filme de montagem *Sobre os anos 60* (de Jean-Claude Bernardet, 1999). Em cerca de três horas, tratamos de assuntos variados: do “modelo sociológico” ao método de Eduardo Coutinho, das relações entre Arthur Omar e Aloysio Raulino aos problemas do sistema de financiamento público do cinema brasileiro contemporâneo. O texto que segue é uma versão editada desse estimulante encontro.

(Nota de introdução da curadora da Mostra, Naara Fontinele)

Naara: Para iniciar a conversa, gostaria de retomar um comentário do Jean-Claude a respeito do *Você também pode dar um presunto legal*, no qual ele diz que se esse filme tivesse sido exibido após sua realização, circulado naquele período, a história do documentário brasileiro poderia ter sido diferente.

Sergio: Infelizmente, o filme não foi exibido na época, mas se tivesse sido, eu corria o risco de ser assassinado. A sugestão que me deram foi “não apareça, não se exponha assim”. Mas ele talvez ganhasse uma outra eficácia num outro nível

de relação. O filme sobreviveu por várias circunstâncias. Até hoje recebo informação de que foi visto ou exibido, por exemplo, num evento da Secretária de Direitos Humanos. Quer dizer, é um filme que felizmente bateu asas e sobre o qual não tenho mais controle. A “proposta” do filme hoje em dia é diferente: é mostrar para as jovens gerações que houve tortura no Brasil. Se ele conseguir isso, me dou por satisfeito.

Mateus: E em que medida, em meados dos anos 70, o *Presunto* teria desenvolvido outras virtualidades para o documentário brasileiro que não foram atualizadas?

Sergio: Se ele o fez, foi sem querer. Olha, vou fazer uma breve digressão. [...] Quando comecei a pensar nesse documentário, recolhendo informações na imprensa sobre o Esquadrão da Morte, integrando a notícia recebida no final dos anos 60 de que um amigo havia sido preso e torturado pelo Esquadrão, não pensei “vou fazer um filme sobre...”. Não. Foi um encaminhamento de uma série de compromissos anteriores meus que não tem quase nada a ver com Cinema. Em 1967, começo a me aproximar, por relações de amizade e de política, de grupos de esquerda que precisavam de informações. “Como consigo passaporte?”, “como consigo visto?”, “onde me escondo?”, etc. Sem poder transmitir estas informações diretamente a essas organizações, eu fazia uma triangulação através de uma relação iniciada em 1967 com os cubanos do cinema. Então, tem uma manifestação contra não sei o que, eu ia lá, filmava e mandava. [...] Assim, nesse caldo de cultura, comecei então a guardar material sem nunca me dizer “um dia vou juntar tudo isso para o pessoal de Cuba me ajudar a montar”. Mas foi esse envolvimento que me levou a ser cooptado, em 1970, para administrar o Teatro São Pedro, cujo administrador havia sido preso. Então, não cheguei a pensar “Olha, vou fazer um documentário cuja linguagem vai...”. Foi uma série de coincidências que simplesmente aconteceram. Trabalhando na administração do teatro, começo a receber ao mesmo tempo informação de que tinha tortura, e junto as coisas: o esquema da repressão do Estado está sendo usado principalmente pelo Esquadrão da Morte, estão treinando os caras pra fazer tortura... Então, vou filmar uma sequência de *O Interrogatório* (peça de Peter Weiss), outra do *Arturo Ui* (do Brecht) – que é uma metáfora do nazismo –, mas sem nenhum roteiro preparado. Pensei em ir juntando e ver no fim o que vai dar. [...] Quando vejo o filme hoje em dia, me pergunto “por que fiz isso ou aquilo?”. Era o que dava pra fazer! Eu filmava os caras depois do espetáculo e pensava “eles vão ficar mais uma hora e meia aqui hoje pra me

satisfazer, tenho que filmar o que der tempo”. Então, talvez por minha ignorância cinematográfica na época, eu me contentava em fazer o que conseguisse. Se tivesse formação maior em Cinema, talvez eu pensasse “Aqui não posso filmar porque tem pouca luz”. Não estou justificando a ignorância, mas joguei com as condições dadas naquele momento.

Mateus: Mas, para além destas circunstâncias particulares, a gente percebe também que você estruturou o *Presunto* diferentemente dos seus filmes anteriores.

Sergio: Eu tinha uma dupla ou tripla personalidade na época. A primeira era a de um produtor que se incorporava aos filmes do projeto do Thomas Farkas, que tinha o chamado viés sociológico. Tanto assim que fiz em 1967 um documentário sobre uma comunidade messiânica no interior do Nordeste que é um trabalho de antropologia, então faz parte da minha formação. Por outro lado, eu ajudava clandestinamente certos grupos de esquerda que precisavam de informações. Talvez a confluência dessas duas coisas tenha engendrado uma certa crítica a respeito daquela conformação do chamado filme sociológico. Eu achava que podia ser de outro jeito. No caso do *De Raízes & Rezas*, por exemplo, é um filme de ocasião, meramente de ocasião. O Farkas estava com um problema concreto, ele tinha que tirar de casa o que sobrou dos outros filmes. “O que fazer? Vamos jogar fora?”. Então eu olho o material e falo: “Farkas, se você me autorizar eu faço”. Mas não foi um filme que entrou no raciocínio, no intelecto. Não foi um filme de concepção, foi um “filme de ocasião”, e que por sorte deu certo, né?! [...] Eu chamo de “filme de ocasião”, porque é um filme de oportunidade, de abertura para uma situação concreta.

Mateus: Isso acontece com muitos cineastas, mais frequentemente do que a gente imagina.

Sergio: Pois é, mas o *Viramundo* é um filme pensado inteiro. O meu filme não é concebido assim. É uma pequena intervenção no momento.

Mateus: O *Presunto* também, né?

Sergio: O *Presunto* tem liberdade na criação, porque eu podia fazer o que quisesse, não estava preso a nenhum compromisso de orçamento, tempo, produtor, do que for. Mas também tinha que ter relação com a precariedade do que eu estava fazendo. Imagine você que eu filmei só dois dias, duas noites no Teatro São Pedro, talvez nem isso, duas noites no final do *Arturo Ui*, um dia com o Guarnieri no apartamento dele, uma intervenção do Tradição, Família e Propriedade na rua, e pedaços de jornal. E incluí duas imagens obtidas através de relações que eu tinha: o Fleury recebendo a condecoração da Marinha e a cena de um traficante morto, sendo carregado. [...] O fato de eu não ter filmado e montado imediatamente talvez tenha me ajudado a pensar um pouco mais sobre a realização do filme. Eu filmei em 70-71, e só consegui montar o filme em 73. Eu pensei muito, o caldo cultural foi, de certa forma, engrossando. Mas trabalhei muito livre de todas as obrigações de produção.

Jean-Claude: Eu acho que você não deveria desvalorizar – como parece estar fazendo – uma pretensa improvisação, um pretense desconhecimento seu, como se uma formulação prévia do filme fosse em si melhor. Não necessariamente. E isso me remete aos inícios da ECA, quando vários professores diziam nas aulas de montagem que era necessário visitar os

laboratórios pra conseguir sobras de película e dar isso aos alunos pra ver se daquele material saía alguma coisa. Portanto, eu não vejo absolutamente nada que diminua a sua atitude. Ao contrário.

Naara: É verdade, podemos dizer que o *Presunto* é um filme de montagem. O filme se criou, se estruturou, de fato, no processo de montagem. Outra particularidade que vejo no *Presunto*, em relação aos outros documentários daquele período, é o tom da narração do Sergio. É uma narração que, embora defenda uma tese, também se coloca questões; uma narração que se distancia um pouco daquele narrador convencional e se aproxima em certa medida do ensaio.

Sergio: Tem um detalhe interessante, que eu só percebi muito recentemente. No *Presunto* tem dois gestos novos para a época. Primeiro, eu qualifico no filme a ditadura de “civil-militar”, coisa que na época não se fazia. Além disso, eu aponto a colaboração do empresariado com a repressão, de que só tive confirmação muito depois, no filme *Cidadão Boilesen* (2009). São dois pontos que resultaram, obviamente, de conversas que tive com outras pessoas. Embora eu não tivesse informação concreta, decidi assumir a responsabilidade de correr o risco do erro na época, mas hoje sei que eu tinha razão. Não é que eu seja um visionário do cinema, mas é uma sensibilidade que tive, no momento, do que estava acontecendo.

Mateus: Voltando ao uso da voz no *Presunto*, minha impressão num olhar historiográfico é de que ele, ao mesmo tempo, prolonga a tradição do filme sociológico e aponta para uma outra forma de estruturação. Pelo uso de uns 10 ou 11 comentários em *off* do Sergio, que pontuam o filme inteiro fornecendo dados, falando da economia, descrevendo a violência de Estado, o *Presunto* tende a se aproximar do modelo sociológico de matriz cinemanovista. Ao mesmo tempo, muitas vozes e pontos de vista convivem ali sem hierarquia clara: alguém encena o Fleury, tem as vozes dos personagens do *Arturo Ui*, as vozes de *O Interrogatório*, tem depoimento de torturado na tela, de torturador também, tem locutor de televisão reapropriado em tom de crítica política, tem as canções de caráter muito variado (hinos ufanistas, canções políticas de esquerda, canções psicodélicas tropicalistas) etc. Então, essa multiplicação dos materiais, dos pontos de vista e das vozes em conflito relativiza um pouco a filiação parcial ao modelo sociológico. Se o filme tivesse só o comentário unívoco do Sergio de denúncia da ditadura e violência de Estado, mais a canção “Apesar de você” do Chico Buarque, ficaria talvez muito próximo do modelo sociológico, e aparentado ao cinema novo. Mas sua fatura particular, sua justaposição de várias vozes e olhares traz novidades, que me parecem apontar para um documentarismo mais ambíguo e aberto, como, digamos, os de Aloysio Raulino ou Arthur Omar. Se tomarmos, por exemplo, um dos filmes mais fortes do Arthur, o *Ressurreição* (1989), todo construído com fotos de cadáveres de vítimas da violência (novos presuntos) e dois cantos religiosos na banda sonora, não há mais a voz do documentarista que denuncia a violência de estado. Essa voz desapareceu. Alguém dirá então que o resultado é um filme a favor dos assassinatos do Esquadrão da Morte e da produção de novos presuntos? Claro que não, mas não tem mais um ponto de ancoragem unívoco pra dizer: “Olha, isso aqui é uma violência de Estado, é errado, é atroz, é barbárie, é inaceitável”. Não tem mais essa voz no filme do Arthur. Eu acho que o *Presunto* do Sergio está no meio do caminho, entre um filme de denúncia tipicamente cinemanovista dos anos 60 e uma exploração como a do Arthur em *Ressurreição*. [...] Desse ponto

de vista, podemos dizer com o Jean-Claude que algumas das virtualidades que só foram atualizadas muito mais tarde no documentário brasileiro estavam lá em germe no *Presunto*. Eu diria que é um filme de transição.

Jean-Claude: Eu gostaria de fazer uma objeção ao que o Mateus disse, quando sugeri que a voz *off* é uma característica do modelo sociológico. Não sei, talvez você tenha razão, mas eu nunca falei nem escrevi isto. A voz *off* é característica do documentário dos anos 50, já que não tem som direto, não tem entrevista, etc. E no Brasil, quem faz a transição é o *Aruanda*. Apesar de não ter som direto, *Aruanda* tem uma pesquisa de música que se diferencia totalmente do locutor, tipo Jatobá etc. No caso específico do *Viramundo*, há relativamente pouca voz *off*, que a construção das entrevistas busca exatamente evitar, o que me fez criar esse conceito do narrador auxiliar. As vezes é uma busca um pouco excessiva, quando o Geraldo pergunta para o empresário: “Senhor empresário, quando há uma recessão, quem é o operário mais prejudicado?”, e ouvimos a resposta “na recessão, o operário mais prejudicado é o menos qualificado”. Esse exemplo do empresário é meio grosseiro, mas quando você diz que a voz *off* é uma característica do modelo sociológico, não é. O modelo sociológico é uma coisa extremamente complexa. Não é qualquer um que faz um modelo sociológico. É complexo isto, não é um arroz com feijão. [...]

Mateus: É claro, Jean-Claude, que a voz *off* (residual, se você quiser) do locutor do documentário de modelo sociológico não se confunde nem de longe com a locução empastada da “voz de Deus” do documentário dos anos 50 que o precedeu, mas note que ela sobrevive de um modo ou de outro na grande maioria dos filmes que o exemplificam. Sobrevive mais descontrada, mais coloquial, mas cumprindo direitinho suas funções de autoridade e saber. Isto ocorre nos filmes que, no seu livro, você mesmo filia ao modelo sociológico, mas também em vários outros (como o próprio *Brasília, contradições de uma cidade nova*, dirigido por Joaquim Pedro em 1967, e co-roteirizado por você mesmo). Frequentemente, aliás, com a voz anasalada e o sotaque maranhense acariocado de Ferreira Gullar.

Jean-Claude: É bem verdade que no *Brasília, contradições de uma cidade*, os personagens e os entrevistados são tomados como representantes de categorias. Disso, eu não tenho a menor dúvida, ainda que o contato com as pessoas que participam do filme não tenha sido pautado por esta motivação, na cabeça do Joaquim, na minha, no roteiro etc. No fim das contas, isto acaba acontecendo no resultado final do filme: classes sociais diferenciadas, plano piloto, cidades satélites etc. Não discordo, mas insisto em dizer que a voz *off* não é necessariamente uma característica do modelo sociológico.

Rogério: Quando chegou ao Brasil, o som direto era usado basicamente para substituir a locução pela entrevista ou pelo depoimento, não é? E esse uso se torna quase que uma doença, presente em todos os filmes: depoimento pra cá, depoimento pra lá... Quando fui fazer *Os Queixadas*, eu quis exatamente fugir disso. Não queria fazer um filme de depoimento. Eu queria dar um passo a frente, pelo menos. E aí, então, eu tinha ouvido falar dos filmes em que o Jean Rouch convidava seus protagonistas a sonorizarem sua atuação diante das imagens já filmadas. Eu imaginava um procedimento sem ter um modelo concreto para me inspirar, pois não conhecia de fato os seus filmes, nunca tinha visto *Êu, um negro*, por exemplo.

Naara: Na verdade, a cena inicial de *Os Queixadas*, na cozinha, já traz essa ruptura com a prática do cinema-direto.

É uma cena que gosto muito, cuja maneira de situar a experiência histórica trabalhada pelo filme é muito significativa. Nessa cena há uma mistura de vozes. O Rogério retoma trechos de discursos ideologicamente opostos e depois entra com o depoimento do operário em *off*, fazendo uma disjunção entre a imagem e o som. Então, o filme já começa com uma experimentação de montagem importante, com um novo procedimento expressivo no campo sonoro.

Rogério: Essa cena foi humildemente inspirada em *Terra em Transe*, naquela ideia dos vários discursos se sobrepondo a uma outra atuação, uma outra dramatização que acontece ali. Então, guardadas todas as proporções com o genial Glauber, eu trouxe uma ideia semelhante à dele pra realizar essa cena. Temos ali o discurso do Jango, no dia 13 de março de 64 e um discurso da Marcha da Família que é lido por uma atriz, a Brites Mesquita. A música é a Paris-Belfort.

Mateus: Ou seja, tem muito mais conflito ali do que o Jean-Claude apontou na análise do livro. Mesmo nessa dimensão em que ele via mero endosso à visão retroativa que os operários tinham do que viveram durante a greve, e à reencenação que eles fazem em 77 da experiência vivida em 62, isso que para ele era mero endosso, o Rogério está dizendo que é um campo de forças conflitantes, né? Ouvimos um discurso de direita, outro de esquerda populista, uma canção, uma série de comentários enfim que são contraditórios, então não tem uma instância pacificada que seria um mero endosso da visão do operário. A banda sonora é um campo de batalha. Daí o Rogério invocar o Glauber.

Rogério: Isso. A primeira cena é emblemática para o que vai acontecer no filme, porque ali estão as forças representadas e ali começa a história dos operários. Essa foi a tentativa.

Mateus: Então o seu filme não se reduz a uma homogeneidade de ponto de vista, como queria o Jean-Claude.

Continuação da conversa após assistirmos ao trecho de abertura de *Os Queixadas*

Mateus: Agora eu percebo claramente o que você falou, Rogério. Quer dizer, aquele início ali, Jango, TFP, Jango, TFP, Jango, TFP, ecoa diretamente o bloco dos comícios no final do *Terra em Transe*, Diaz, Vieira, Diaz, Vieira, Diaz, Vieira. Só não vê quem não quer. Mas olhem a descrição que o Jean-Claude faz no livro: “Na cozinha de uma casa de um operário, um homem toma o café-da-manhã que a esposa lhe prepara; depois ela se senta à mesa. Sobre essas imagens, sons de rádio, discursos exaltados não muito inteligíveis, hinos”. Fim da descrição! Ai não dá, Jean-Claude, você bobou claramente. É claro que a cena é, com todas as implicações que isso possa ter, um eco direto do *Terra em Transe*, a cujo fim Rogério voltou, àquele momento que precede o golpe, numa hora em que *Os Queixadas* prepara o depoimento do operário sobre como é que ele viveu o (mesmo) golpe. Não percebendo isso, o analista Jean-Claude ficou aquém da complexidade do filme, né? No *Terra em Transe*, Diaz proferia o discurso que é matriz da TFP: “Dominarei esta terra, botarei estas históricas tradições em ordem, chegaremos a uma civilização”, pouco depois de ouvirmos Vieira, que remetia ao Jango, dizer que “os reacionários comerão a poeira da história”, que ele defenderá “nossas riquezas contra o invasor estrangeiro”, que “construiremos uma grande nação” etc. Dez anos depois, Rogério os retomou.

Jean-Claude: Você sabe qual é a dificuldade em relação a essa cena? Eu não tinha cópias. *Os Queixadas* eu só vi uma vez. E o que eu fiz? Na ECA eu tinha um gravador. Então, eu gravava e trabalhava em casa, lembrando com o gravador. O problema dessa cena é que nela não há conexão imediata entre o som e a imagem. Diferentemente da quase totalidade dos outros filmes, em que o entrevistado fala e a pessoa que fala está na tela e tudo isso.

Mateus: É a disjunção de que a Naara falava.

Jean-Claude: Sim, sim. Eu não tive cópias de todos esses filmes, não é?

Mateus: Em todo caso, aqui não se tratava de uma mera citação de cinéfilo. O filme do Rogério volta à situação do pré-golpe, para retomar tal e qual o impasse que o Glauber estava mostrando no final do filme dele.

Jean-Claude: Na próxima edição do *Cineastas e imagens do povo* nós vamos mudar isto. (risos)

São Paulo, 22 de Julho de 2017.

TRANSCRIÇÃO: ANA LUÍSA FARIA MATOS E FERNANDA CRISTINA CAMPOS.

EDIÇÃO: NAARA FONTINELE E MATEUS ARAÚJO.

CONVERSATION BETWEEN SERGIO MUNIZ, ROGÉRIO CORRÊA, JEAN-CLAUDE BERNARDET, MATEUS ARAÚJO AND NAARA FONTINELE

This conversation stems from an old desire to bring together some São Paulo filmmakers and Jean-Claude Bernardet, to discuss formal invention and political engagement of Brazilian documentary film in the 60s and 80s. The main interest of this meeting, when envisaged, was to investigate questions I study in my doctoral research. The possibility of publishing part of the conversation in this catalog has ended up reconfiguring the initial plan and adding another dimension to it. Then, I had the idea of inviting Mateus Araújo, a friend and scholar of Brazilian Film, to help conduct this conversation. The “meeting of septuagenarian and octogenarian documentary filmmakers from São Paulo”, as defined by Jean-Claude Bernardet in response to my invitation (e-mail of 06/20/2017), took place on the afternoon of Saturday, July 22, 2017, at Maria Chiaretti and Mateus’ apartment in São Paulo. We also counted on the presence of FESTCURTASBH 2017 production coordinator, Dayanne Naêssa. At first, we would be on greater number: Paulo Rufino, João Batista de Andrade, Adrian Cooper and João Silvério Trevisan could not come for different reasons. Our conversation continued freely, open to the issues that arose at the moment, but slightly guided by previously selected film excerpts. We rewatched two excerpts from *Você também pode dar um presunto legal* (Sergio Muniz, 1970-73), the opening scene from *Os queixadas* (Rogério Corrêa, 1978) and the montage film *Sobre os anos 60* (Jean-Claude Bernardet, 1999). In about three hours, we discussed several subjects, from the “sociological model”, to Eduardo Coutinho’s method, from the relations between Arthur Omar and Aloysio Raulino, to problems of the public financing system of contemporary Brazilian Film. The following text is an edited version of this stimulating meeting.

(Introduction note by Program Curator Naara Fontinele)

Naara: To begin the conversation, I would like to return to a comment of Jean-Claude about *Você também pode dar um presunto legal*. According to him, if this film had been screened just after its production and circulated at the time, Brazilian documentary film history could have been different.

Sergio: Unfortunately, the film was not screened at the time, but, if it had been, I risked being killed. The suggestion they gave me was: “do not show up, do not expose yourself like that”. But it could have gained another efficacy, at another relation level. The film survived due to various circumstances. Until today, I keep being informed that it was seen or screened, for example, at an event of the Secretary of Human Rights. I mean, fortunately the film went its way and I have more no control over it. Nowadays, the “proposal” of the film is different: it intends to show young generations that torture in Brazil existed. If it achieves that, I’m satisfied.

Mateus: And to what extent, in the mid-70’s, *Presunto* may have developed for Brazilian documentary film other potentialities, that were not updated yet?

Sergio: If it did, it was unintentionally. Look, I will make a brief digression. [...] When I began to think about this documentary film, by collecting information about the Death Squad in the press, and combining them with the news I received in the late 60’s, that a friend had been arrested and tortured by the Squad, I did not think: “I’m going to make a film about...”. No. It was the continuation of a series of previous commitments of mine that have almost nothing to do with Cinema. In 1967, by relations of friendship and politics, I began to approach groups of the left that needed information. “How do I get a passport?”, “How do I get a visa?”, “Where can I hide?”, etc. Unable to transmit this information directly to the organizations, I triangulated through a relationship, begun in 1967, with Cubans working with cinema. So, if there were a manifestation against something I do not know, I would go there, shoot and send to them. [...] In this cultural environment, I began to save material, without ever saying to myself something like: “One day, I will put all this together, and the Cuban people will help me to edit”. But it was because of this involvement that I was co-opted in 1970 to run *Teatro São Pedro*, whose administrator was arrested. So I did not think: “Look, I’m going to make a documentary film whose language goes...”. It was a series of coincidences that just happened. Working in theater administration, I begin at the same time to receive information that torture was happening, and then I put things together: state repression scheme is being used mainly by the Death Squad, they are training the guys to torture... Then, I shoot a sequel of Peter Weiss’ *The Investigation* and another of Brecht’s *Arturo Ui*, a metaphor of Nazism. I had no script prepared. My idea was to put things together and see what I was going to get in the end. [...] When I see the film today, I ask myself: “Why did I do this, or that?”. That’s what I could do! I’d shoot the guys after the performance and would think: “They will stay here for an hour and a half today to satisfy me, I have to film whatever I have time”. Perhaps because of my ignorance at the time, I was ok doing what I could. If I had more experience with film, maybe I would think: “I cannot shoot here because there is not enough light”. I am not justifying ignorance, but I worked with the conditions given to me at that moment.

Mateus: But beyond these particular circumstances, we can also realize that you have structured *Presunto* differently in comparison to your previous films.

Sergio: I had a double or triple personality at the time. The first was that of a producer who participated in Thomas Farkas films, with the so-called sociological bias. I even did in 1967 a documentary film about a messianic community in Brazilian Northeast interior that is a work of anthropology. So, it is part of my formation. Besides that, I was clandestinely helping certain leftist groups that needed information. Perhaps the confluence of these two things engendered a certain criticism about the conformation of the so-called sociological film. I thought it could be different. In the case of *De Raízes & Rezas*, for example, it is an occasion film, merely occasional. Farkas had a concrete problem: he needed to take away from his house what was left of the other films. “What to do? Let’s throw them away?”. Then, I watch the material and say: “Farkas, if you let me, I will do it”. But it was not a film that entered the field of reasoning and intellect. It was not a film of conception, it was an “occasion film”, and luckily it worked, right?! [...] I call it “occasion film”, because it is a film made from an opportunity, from the opening to a concrete situation.

Mateus: This happens to many filmmakers, more often than we imagine.

Sergio: Yeah, but *Viramundo* is a totally planned film. My film is not conceived like that. It is a small intervention at the moment.

Mateus: And *Presunto* too, right?

Sergio: In *Presunto*, there was freedom of creation, I could do whatever I wanted, I was not restricted by any commitment of budget, time, producer, etc. But it also had to be related to the precariousness of what I was doing. Imagine that I had only two days of shooting, two nights at *Teatro São Pedro*, maybe not even that, two nights at the end of *Arturo Ui*, one day with Guarnieri in his apartment, a demonstration of *Tradition, Family and Estate* on the streets, and pieces of newspaper. And I included two images obtained through the relationships I had: Fleury receiving the Navy decoration and the scene of a dead drug dealer body being transported. [...] The fact that I did not shoot and edit immediately may have helped me to think a bit more about the film’s production. I shot in 70-71, but I could edit the film only in 73. I reflected a lot, the cultural environment was thickening in a certain way. But I worked very free from all production obligations.

Jean-Claude: I think you should not devalue – as you seem to be doing – an alleged improvisation, an alleged ignorance of yours, as if formulating the film beforehand was better in itself. Not necessarily. And that brings me back to the beginnings of ECA¹, when several teachers said in montage classes that it was

1. Translator’s note: Escola de Comunicação e Artes (“presunto” means literally “ham”, but it is also a slang word for “corpse”).

necessary to visit the labs to obtain film leftovers and give that material to the students to see if something would come up. Therefore, I see absolutely nothing that diminishes your attitude. It's quite the opposite.

Naara: That's true, we can say that *Presunto* is a film of montage. In fact, the film was created and structured in the montage process. Another peculiarity I see in *Presunto* in comparison to the other documentaries from that period is the tone of Sergio's narration. Although it defends a thesis, this narration also makes questions. It departs somewhat from the conventional narrator and to some extent approaches the film-essay.

Sergio: There is an interesting detail that I only noticed very recently. *Presunto* has two new gestures for its time. First, in the film I qualify the dictatorship as "civil-military", something that was not done at the time. In addition, I point out the collaboration of the business community with repression, something that I only confirmed much later with the film *Cidadão Boilesen* (2009). Obviously, these two points come from conversations I had with other people. Although I did not have any concrete information, I decided to take the risk of being wrong at the time, but today I know I was right. Not that I am a film visionary, but at the moment I had a certain sensitivity for what was happening.

Mateus: Returning to the use of voice in *Presunto*, in a historiographical gaze my impression is that it both prolongs the tradition of sociological film and indicates another form of organization. Due to the use of 10 or 11 voice-over comments of Sergio that punctuate the entire film, providing data, speaking of economy, describing state violence, *Presunto* tends to approach the sociological model of *Cinemanovista*² matrix. At the same time, many voices and points of view coexist without a clear hierarchy: someone interprets Fleury, there are voices of *Arturo Ui* characters, voices of *The Investigation*, testimony of tortured people on the screen, testimony of the torturer, the TV announcer shown in a tone of political criticism, songs of different natures (*ufanistas*³ hymns, left political songs, *tropicalistas* psychedelic songs) and so on. So, this multiplication of conflicting materials, points of view and voices relativizes somewhat the partial affiliation to the sociological model. If the film had only Sergio's univocal commentary denouncing dictatorship and state violence, plus Chico Buarque's song "*Apesar de você*", it would be perhaps very close to the sociological model and akin to Cinema Novo. But its peculiar production, its overlapping of several voices and looks brings novelties that seem to point to a more ambiguous and open documentary film form, such as those of Aloysio Raulino or Arthur Omar. If we take, for example, one Arthur's strongest films,

2. Translator's note: Reference to Cinema Novo, a cinematographic movement that emerged in Brazil in the 1960s, strongly committed to the national culture.

3. Translator's note: *Ufanistas hymns* refer to a type of music that manifests overoptimistic patriotic attitude towards one's country.

Ressurreição (1989), entirely constructed with pictures of the corpses of victims of violence (new hams⁴) and two religious songs on the soundtrack, there is no longer the documentarist's voice that denounces state violence. That voice disappeared. Then, will someone say that the result is a film in favor of the Death Squad murders and the production of new hams? Of course not, but there is no more a univocal anchor point to say: "Look, this is state violence, it's wrong, it's atrocious, it's barbarism, it's unacceptable". There's no such voice in Arthur's film anymore. I think that Sergio's *Presunto* is halfway between a typically *Cinemanovista* denunciation film of the 1960s and an exploration like Arthur's *Ressurreição*. [...] From this point of view, we can say with Jean-Claude that some of the virtualities that were only updated much later in Brazilian documentary film were germinating in *Presunto*. I'd say it's a transition film.

Jean-Claude: I would like to object to what Mateus said when he suggested that voice-over is a sociological model feature. I do not know, maybe you're right, but I've never spoken or written this. The voice-over is a feature of the 50's documentary film, since it has no direct sound, no interview, etc. And film that makes the transition in Brazil is *Aruanda*. Although there is no direct sound, *Aruanda* presents a music research that totally differs from the utterer, like Jatobá, etc. In the specific case of *Viramundo*, there is relatively little voice-over, a resource that interviews construction tries precisely to avoid. This made me create the concept of auxiliary narrator. Sometimes the search is a bit excessive, as when Geraldo asks the businessman: "Mr. Businessman, when there is a recession, who is the most disadvantaged worker?". We hear the answer: "during a recession, the most disadvantaged worker is the least qualified". This businessman example is not so good, but when you say that voice-over is a sociological model feature, it's not true. The sociological model is an extremely complex thing. It cannot be done by anyone. It's a complex thing. It's not like bread-and-butter. [...]

Mateus: Of course, Jean-Claude, the voice-over (residual, if you want) of the sociological model documentary film speaker cannot be confused at all with the modulated narration of the "voice of God" from the 1950s documentary film that preceded it, but note that it survives in one way or another in the vast majority of the films that exemplify it. It survives in a more relaxed way, a more colloquial way, but still properly fulfilling its functions of authority and knowledge. This occurs in the films that you affiliate in your own book to the sociological model, but also in several others, like *Brasília, contradições de uma cidade nova*, directed by Joaquim Pedro, in 1967, and co-scripted by yourself. Often, by the way, it brings Ferreira Gullar's nasal voice and mixed accent of Maranhão and Rio de Janeiro.

4. Translator's note: Reference to the film *Você também pode dar um presunto legal* (Abbreviation: *Presuntos*; Hams, in English).

Jean-Claude: It is true that in *Brasília, contradições de uma cidade* the characters and the interviewees are taken as representatives of certain categories. I do not have the slightest doubt of that, even if the contact with the people that participate in the film was not based on this motivation in the mind of Joaquim, in mine, in the script etc. In the end, this happens in the final result of the film: different social classes, pilot plan, satellite cities, etc. I do not disagree, but I insist on saying that the voice-over is not necessarily a sociological model feature.

Rogério: When direct sound arrived in Brazil, it was used basically to replace the narrator with the interview or the testimony, right? And this use becomes almost a disease, present in all the films: testimony here, testimony there... When I began to make *Os Queixadas*, I wanted to escape from it. I did not want to make a testimonial film. I wanted to take a step forward, at least. Then, I had heard of the films in which Jean Rouch invited his protagonists to record sounds for their film performances while watching the images, already shot. I imagined a procedure, without having a concrete model to inspire myself on, because I did not really know his films, I had never seen *Moi, un noir*, for example.

Naara: In fact, the initial scene of *Os Queixadas*, in the kitchen, already distances itself from the practice of direct cinema. It's a scene that I really like, that has a very significant way of situating historical experience worked by the film. In this scene, there is a mix of voices. Rogério reuses excerpts from ideologically opposed speeches and then puts the worker's testimony in voice-over, creating a disjunction between image and sound. Then, the film already begins with an important montage experiment, a new expressive procedure in the sound field.

Rogério: This scene was humbly inspired in *Terra em Transe*, in that idea of many discourses overlapping another performance, another dramatization that takes place there. Then, without losing sight of Glauber Rocha genius, I brought a similar idea to make this scene. We have Jango's speech, on March 13, 1964, and a speech of *Marcha da Família* that is read by an actress, Brites Mesquita. The music is Paris-Belfort.

Mateus: That is, there is much more conflict than Jean-Claude pointed out in his book. Even in this dimension, in which he saw a mere endorsement of the workers' retrospective vision of what they experienced during the strike, and of the re-enactment they made in 77 of their 62 experience, which for him was a mere endorsement, Rogério is saying that is a field of conflicting forces, right? We hear a right-wing speech, another from the populist left, a song, a series of contradictory comments. So, there isn't a pacified instance that would be a mere endorsement of the worker vision. Soundtrack is a battlefield. That's why Rogério invokes Glauber.

Rogério: That's it. The first scene emblemizes what will happen in the rest of the film, because there are the forces represented and there the history of workers begins. That was my attempt.

Mateus: So your film cannot be reduced to a homogeneous point of view, as Jean-Claude wanted.

Continuation of the conversation after watching the opening excerpt of *Os Queixadas*

Mateus: Now I clearly see what you said, Rogério. That opening sequence, Jango, TFP, Jango, TFP, Jango, TFP, directly echoes the block of rallies at the end of *Terra em Transe*, Diaz, Vieira, Diaz, Vieira, Diaz, Vieira. One must be blind not to see it. But look at Jean-Claude's description in the book: "In the kitchen of a worker's house, a man takes the breakfast prepared by his wife; then, she sits at the table. These images are accompanied by radio sounds, not very intelligible exalted speeches, and hymns". End of description! That's not it, Jean-Claude, you clearly made a mistake. Of course the scene is, with all the implications involved, a direct echo of *Terra em Transe*, to which end Rogério returned to at that moment just before the coup, at a time when *Os Queixadas* prepares the worker's testimony about how he lived the (same) coup. Not realizing this, the analyst Jean-Claude fell short of the complexity of the film, right? In *Terra em Transe*, Diaz delivered a speech that is the matrix of TFP: "I will dominate this land, I will put these historical traditions in order, we will become a civilization", shortly after we heard Vieira, who referred to Jango, saying that "reactionaries will eat the dust of history", that he will defend "our riches against the foreign invader", that "we will build a great nation", etc. Ten years later Rogério returned to them.

Jean-Claude: Do you know what is the difficulty with this scene? I had no copies. I only saw *Os Queixadas* once. And what did I do? At ECA I had a tape recorder. So I recorded and worked at home, remembering with the tape recorder. The problem with this scene is that there is no immediate connection between sound and image, unlike almost all other films, in which the interviewee speaks and the person speaking is on the screen and all that.

Mateus: It is the disjunction Naara spoke of.

Jean-Claude: Yes, yes. I did not have copies of all those films, did I?

Mateus: In any case, this was not a mere cinephile quote. Rogério's film returns to the situation before the coup, to retake exactly the impasse that Glauber was showing at the end of his film.

Jean-Claude: In the next issue of *Cineastas e imagens do povo* we're going to change this. (laughter)

São Paulo, July 22, 2017.

Transcription: Ana Luísa Faria Matos and Fernanda Cristina Campos.

Edition: Naara Fontinele and Mateus Araújo.



FOTO: OS QUEIXADAS (1976, ROGERIO CORRÉA)



RECORTES EXPERIMENTAIS DA NÃO FICÇÃO LATINO-AMERICANA. SUBVERTENDO LINGUAGENS, CONTESTANDO REPRESENTAÇÕES

Por

Por Iván Pinto Veas*

O cinema de não ficção latino-americano, que surge no final da década de cinquenta e cobre grande parte das décadas seguintes, mantém um compromisso com o pano de fundo de uma realidade social e política inquieta. Em termos de um horizonte histórico, encontram-se tematizados os grandes assuntos da crítica de uma geração que viu agitados por seus contextos o desejo histórico de uma revolução anticolonial e anti-imperialista, que deve fazer frente a contextos contra insurrecionais ou abertamente golpistas, próprios das areias movediças da história de nosso continente durante a segunda metade do século XX. Tal como Silvio Tendler nos faz recordar no documentário *Utopia e barbárie* (2008), ciclo sem fim de um século onde “sonhamos utopia, vivemos barbárie...”.

Marcadamente, acompanhando esses processos em todo o continente, particularmente em Cuba, Brasil, Argentina, Chile, Venezuela, Colômbia, Uruguai e Bolívia, há o surgimento de um cinema de ruptura, militante e experimental que se abre a diferentes linhas de exploração, sendo impossível uni-las em uma única corrente estética, senão a de uma vocação exploratória em dimensões líricas, subversivas e políticas.

A mostra *Radicales Libres*, realizada para o FESTCURTASBH por Jorge Yglesias, de maneira heterodoxa e livre, é um panorama sólido de linhas de trabalho estabelecidas por distintas cinematografias, que vão desde horizontes nacionais a transnacionais, de olhares de autor ao cinema de coletivos, do cinema testemunho a vídeo-experimental, do documentário poético ao cinema contracultura. Assim, este “recorte” é uma amostra da inquietude do documentário latino-americano experimental como um laboratório político e estético, onde os limites do cinema e da arte tendem a se abrir até suas “zonas de perigo” e “indistinção”, deixando ser contaminado pelo desejo de história, pelas zonas de não-conforto e pelos olhares a grupos sociais que até então haviam sido abandonados pelo “regime óptico de dominação” (como o ensaísta Carlos Ossa nos lembra).

* Iván Pinto Veas é crítico, pesquisador e professor de cinema formado pela Cine y televisión Universidad ARCIS e doutorando em estudos latino-americanos pela Universidade do Chile. É editor geral da revista eletrônica *La Fuga*, especializada em cinema contemporâneo, e diretor e idealizador de *Elagente Cine*, periódico eletrônico dedicado à resenha crítica de festivais e estreias de circuito independente. Juntamente com a artista Claudia Aravena, prepara um livro sobre cinema e vídeo experimental chileno.

O cinema fora de si

O estouro formal, a colagem e a tensão com o próprio dispositivo, no cinema de Santiago Álvarez, contestam a “ordem simbólica” do poder, dentro do cinema de ICAIC, verdadeiro centro de produção que busca realizar o impossível: a institucionalização de um cinema revolucionário. Essas buscas por parte da montagem de Álvarez são a busca de um método, mas também de uma função política do documentário do realizador cubano em sua fase de internacionalização e apoio de causas sociais além das fronteiras. É o caso da luta antirracista e pelos direitos civis dos afro-americanos nos Estados Unidos de **Now** (1965, 5’) e a homenagem ao líder revolucionário Ho Chi Minh em **79 Primaveras** (1969, 24’). Em ambos, a música é utilizada como motor para uma colagem política, que se baseia nas vanguardas soviéticas e europeias a vocação pelo choque e pela montagem discursiva, buscando a interpelação do espectador, submetendo as formas simbólicas e iconográficas do poder ao escrutínio (em *Now* a imagem fascista e policial é revisada) e às possibilidades emancipatórias do signo (*79 primaveras* transforma, por meio de uma montagem metamórfica, a explosão nuclear em uma flor e um grito de libertação). Os “estouros” ou “idas a branco” da imagem tencionam o suporte e tiram o espectador da comodidade e da zona de conforto, obrigando-o a pensar na fragilidade da imagem, que não pode suportar o insuportável. Toda a sequência final de *79 Primaveras* é um fragmento de imagem destruído que se instala sobre as ruínas da destruição e da violência, o lugar incômodo onde espectador e obra se fraturam, e que levam o próprio documentário institucional de ICAIC até os seus limites.

Esses limites foram os que Nicolás Guillén Landrián também quis atravessar em *Coffea Árábica* (Cuba, 1968), reconhecendo a recepção do cinema letrista e situacionista, que, por sua vez, exerce tensões entre um registro poético e político, íntimo e público, a partir de uma montagem fragmentada e acelerada que transborda a ordem institucional (o que lhe valeu a censura do regime cubano). Estas *estratégias de agressão* tiram da montagem experimental a fragmentação, a aceleração e o ritmo até o extremo do cinema, deixando-o fora de si. O que no cubano Guillén Landrián é extremo, em *Basta* (Ugo Ulive, Venezuela, 1969), se transforma na estética da crueldade, inspirada nas ideias de Artaud mas próximos também ao extremismo do cinema de Stan Brakhage, realizando uma estratégia de torsão com os materiais: a câmera e os corpos, filmando uma autópsia, perseguindo pacientes em um manicômio e enchendo o filme de uma montagem que busca realizar uma

crítica à vida cotidiana desde dispositivos institucionais e técnicos do poder, em uma montagem sonora abstrata e densa que obriga o confronto entre olhar, corpo, afeto e sensação.

O documentário experimental latino-americano está cheio desses “momentos” de fratura interior que partem daqui ou vão além da chamada “crítica brechtiana do dispositivo” (como Godard) para um cinema aberto de confrontação com o espectador em direção a zonas de indeterminação. É, talvez, uma das imagens indelévels, como as do mais extremo Glauber Rocha, quando Luis Ospina e Carlos Mayolo fazem com que o “sujeito documental” de *Agarrando pueblo* (1976, Colômbia) devore na frente da câmera a fita que o registra, no contexto de um documentário falso que procurava mostrar o esgotamento da retórica utilitarista e miserável do cinema de esquerda e de direita, o que eles haviam chamado de “porno miséria”, a exploração visual do outro e a necessidade de subverter através do choque.

Contestar a ordem simbólica do mundo

Tratar-se-á, então, de uma contestação a uma ordem simbólica do mundo. Um caminho poderá ser a estratégia de agressão, outro, a busca por dar voz, peso, materialidade aos corpos invisibilizados pela violência da História. Mostrar, por exemplo, os tempos do trabalho, a coreografia política da massa ou as afeições de um rosto parecem ser as formas específicas pelas quais o desejo cinematográfico de uma transformação social é interpelado. Em *Revolución* (1963), do boliviano Jorge Sanjinés, a estrutura dialética da montagem entre o movimento do indivíduo e da massa, entre a tese e a antítese é expandida a uma outra, onde os tempos sociais da cultura profunda instalada nos Andes chegam à luta social depois de séculos de massacre. *Revolución* sintetiza a dinâmica histórica da opressão, o discurso de esperança do desenvolvimentismo populista e a reivindicação social de um povo em uma obra que já dá luz à necessidade de criação de um cinema comunitário que buscava a co-criação cinematográfica de seus sujeitos documentais, combinando assim história e encenação, apresentando-se em sua qualidade de povos “auto expostos” politicamente. É no fechamento épico de Sanjinés que produz entre os cortes do detalhe de um povo em luta, onde o rosto de uma criança interpela o espectador, estabelecendo na montagem ideológica do curta-metragem um silêncio radical sobre o filme mudo. Em *Los hieleros del Chimborazo* (1980), do equatoriano Gustavo Guayasamín, um documentário a respeito dos indígenas da serra que transportam toneladas de gelo sobre seus ombros (5200 metros), desde a época colonial, Guayasamín busca dar conta do peso material dos corpos, em uma forma de vida e trabalho que não é capaz de ser reconhecível e distinguível pelas formas “clássicas” do trabalho, nem pela razão instrumental. Onde se medem essas horas, essas distâncias, esse trabalho transmitido ao longo de gerações? Como nomear esse saber e esse fazer?

Dar voz, dar corpo, possibilitar uma nova encenação dessa história e dessa trama. Em *Por primera vez* (Octavio Cortazar, Cuba, 1969), trata-se do registro da primeira projeção cinematográfica em uma comunidade distante dos avanços tecnológicos; em *Radio Belén* (Gianfranco Annichini, Peru, 1983), do trabalho de uma rádio comunitária e o modo como se relaciona

com seu entorno, e observando a função do compromisso auto gerenciado, gerando formas novas de comunicação. Em ambos: a função dos meios na possibilidade de criar novas histórias políticas, sociais e intersubjetivas.

Não poderia ficar de fora desta curadoria as duas obras escolhidas do argentino Raymundo Gleyzer junto ao grupo Cine de La Base, a manifestação de um cinema comprometido com os difíceis anos da triple A e as traições sindicais que o cineasta já havia filmado na ficção *Los traidores* [1973]. Em ambos documentários, *Me matan si no trabajo y si trabajo me matan* [1974] e *Las AAA son las tres armas* [1977], a necessidade de um ensaio político ou conjuntural que fale dos “lados obscuros” da contra insurgência e que é, no segundo caso, testemunhado em um cinema político contra informativo, tornou pública a ditadura de Videla. Cinema trabalhista, sindical, onde sua forma de exploração consiste na busca metódica de um cinema com e pelas bases sociais, com o objetivo de uma reflexão histórica de uma montagem discursiva.

As horas mais obscuras que, no caso de *Missing Miss* [1993], do vídeo artista uruguaio Clemente Padín, gira em torno da obsolescência do material de registro – vídeo – junto com o esquecimento dos corpos, gerando nesta própria cópia-da-cópia-da-cópia a necessidade angustiante de uma reaparição dos corpos desaparecidos da ditadura, nas imagens de familiares de detidos desaparecidos. Como Walsh citado no cinema de Gleyzer, e também com o desaparecimento do próprio Gleyzer, o cinema político-documental constrói uma estética da (re)aparição dos corpos e dos povos.

Que som é esse?

Gostaria de terminar este pequeno percurso com a obra *La ciudad en la playa* [1961], do uruguaio Ferruccio Musitelli. É possível que esta pequena obra recupere um gesto fundamental do cinema documentário como expressão livre e poética. Próximo às “sinfonias urbanas” que tiveram seu florescimento na década de 30 e 40 ao redor do mundo, essa sinfonia está presa pela costa uruguaia e pelo movimento dos corpos, dos edifícios, da paisagem, das pessoas na praia a partir de uma montagem rítmica e pausada que acompanha a plástica visual, a vocação pela abstração e tonalidade das cores que parecem a celebração de um mundo crepuscular que olhamos pela primeira vez. Essa capacidade de surpresa, intensidade, deixar-se levar, volta ao prazer de olhar por via de uma conexão estática do mundo, um excesso de vida que celebra a fugacidade de todo momento presente.

Os itinerários do documentário experimental latino-americano se apegam ao que já existe no mundo como laboratório e é nessa possibilidade de vivê-lo, capturá-lo, criticá-lo e até rejeitá-lo, documentá-lo, provoca-lo é onde se move um impulso inquietante de sua *vocação pelo real*. São estas, em suas variadas formas, formatos e traços de época, as lições que tirei desta pequena e única seleção.

EXPERIMENTAL PROPOSALS OF LATIN AMERICAN NON-FICTION CINEMA. SUBVERTING LANGUAGES, CONTESTING REPRESENTATIONS

By
Iván Pinto Veas*

The Latin American non-fiction cinema, which emerged in the late 1950s and covered most of the following decades, maintains a commitment to the background of a restless social and political reality. In terms of a historical horizon, it thematized great subjects dear to a certain critique of a generation that saw, stirred by their context, the historical desire of an anti-colonial and anti-imperialist revolution, a desire that must confront anti insurrection or openly fraudsters contexts, proper to the shifting sands of our continent's history during the second half of the twentieth century. As Silvio Tendler reminds us in the documentary *Utopia e barbárie* (2008), it is an endless cycle of a century where “we dream utopia, we live barbarism...”.

Notably, following these processes throughout the continent, particularly in Cuba, Brazil, Argentina, Chile, Venezuela, Colombia, Uruguay and Bolivia, there is the emergence of a militant and experimental cinema of rupture, opened to different lines of investigation, being impossible to unite under a single aesthetic chain but that of an exploratory vocation in lyrical, subversive and political dimensions.

The *Free Radicals* exhibition, organized by Jorge Yglesias for FESTCURTASBH, in a heterodox and free manner, is a solid panorama of the lines of work established by different cinematographies, ranging from national to transnational horizons, from authorial works to collective cinema, from a cinema of testimony to the experimental video, from poetic documentary to counterculture cinema. Thus, this showcases’ “proposition” is a sample of the inquietude of experimental Latin American documentary as a political and aesthetic laboratory, where the limits of cinema and art tend to embrace their “zones of danger” and “indetermination”, being contaminated by the desire for history, by the non-comfort zones and by the attention towards social groups that until then had been abandoned by the “optical regime of domination” (as essayist Carlos Ossa reminds us).

* Iván Pinto Veas is a cine critic, researcher and professor formed by the Cine and television University ARCIS, and a Ph.D. student in Latin American studies by the University of Chile. He is the editor in chief of the electronic magazine *La Fuga*, specialized in contemporary cinema, and director and founder of *Elagente Cine*, an electronic journal dedicated to the critical review of festivals and independent circuit premieres. Together with artist Claudia Aravena, he is organizing a book about Chilean experimental cinema and video.

Cinema out of itself

The formal explosion, the collage and the tension within the film device itself in Santiago Álvarez's cinema refute the "symbolic order" of power inside the cinema of ICAIC, a real center of production that searches the impossible: the institutionalization of a revolutionary cinema. This search in Álvarez's montage represents the search for a method, but also for the political role of the Cuban director's documentary in its phase of internationalization and support for social causes beyond borders. This is the case of the anti-racist and Afro-American civil rights' struggle in the United States of *Now* (1965, 5'), and the homage to revolutionary leader Ho Chi Minh in *79 Primaveras* (1969, 24'). In both cases music is used as the engine for political collage, based on the Soviet and European vanguards' vocation for shock and discursive montage, seeking to interpellate the spectator, subjecting the symbolic and iconographic forms of power to scrutiny (in *Now* the fascist and police image are revised), and to the emancipatory possibilities of the sign (by means of a metamorphic montage, *79 Primaveras* transforms the nuclear explosion in a flower and also a cry for liberation). The image's "explosions" or "blanks" produce tension within the film device and take the spectators out of their convenient and comfort zone, forcing them to reflect upon the fragility of the image, which cannot bear the unbearable. The entire final sequence of *79 Primaveras* is dedicated to a destroyed image fragment set on the ruins of destruction and violence, the uncomfortable spot where spectator and work fracture, taking ICAIC's institutional documentary to its limits.

Limits like those that Nicolás Guillén Landrián intended to cross in *Coffea Arábica* (Cuba, 1968), recognizing the reception of a lyricist and "situationist" cinema, which, in turn, creates tensions in a film record that is, at the same time, poetic and political, intimate and public, using a fragmented and accelerated montage that overflows the institutional order (earning this film the censorship of the Cuban regime). These *aggression strategies* take the fragmentation, the acceleration and the rhythm from experimental montage to cinema's extreme, leaving it out of itself. What in Cuban filmmaker Guillén Landrián was

extreme, in *Basta* (Ugo Ulive, Venezuela, 1969) becomes an aesthetics of cruelty, inspired by the ideas of Artaud but also by the extremism of Stan Brakhage's cinema, composing a strategy of torsion with the materials: the camera and the bodies, the filming of an autopsy, the chasing of patients in a lunatic asylum and a montage that seeks to criticize daily life from the viewpoint of the institutional and technical devices of power, in an abstract and dense sound montage that forces the confrontation between the regard, the body, affections and sensations.

Latin American experimental documentary is full of these “moments” of internal fracture that depart from this point, going beyond the so-called “Brechtian critique of the device” (like Godard) towards a cinema open to the confrontation with the spectator, leading to areas of indeterminacy. It is perhaps one of the indelible images, like those of the more extreme Glauber Rocha, when Luis Ospina and Carlos Mayolo in *Agarrando pueblo* (1976, Colombia) make the “subject” devour, in front of the camera, the tape that registers it, in the context of a false documentary that sought to show the exhaustion of the utilitarian and poor rhetoric of left and right cinema, what they called “porn misery”, embedded with the visual exploration of the “other” and the need to subvert through shock.

To defy the symbolic order of the world

It is, thus, the contestation to a symbolic order of the world. One path could lead to the aggression strategy, the other, to a search that gives voice, weight, materiality to the invisible bodies of the violence of History. To show, for example, moments of people at work, the political choreography of the mass, or the affections of a face, seem to be the specific ways in which the cinematographic desire for social transformation is called into question. In *Revolución* (1963), by Bolivian filmmaker Jorge Sanjinés, the dialectical structure of the montage between an individual's movement and that of the mass, between thesis and antithesis, is expanded to another, where the social times of a culture deeply rooted in the Andes come to the social fight after centuries of massacre. *Revolución* synthesizes the historical dynamics of oppression, the discourse of hope by the populist development and the social claim of a people, in a film that already focus on to the need to create a community cinema that sought the cinematographic co-creation with the documentary subjects, combining thus history and enactment, appearing as politically “self-exposed” people. The epic ending of Sanjinés' film, among detail shots of struggling people, where the face of a child challenges the spectator, establishes in the ideological montage of this short work a radical silence about the silent film. In *Los hieleros del Chimborazo* (1980), by Ecuadorian filmmaker Gustavo Guayasamín, a documentary about mountain natives that carry tons of ice on their shoulders (5,200 meters) since colonial times, Guayasamín tries to retract the material

weight of these bodies, showing a form of life and of work unrecognized and undistinguished nor by the “classical” forms of labor nor by instrumental reason. How are these hours measured, these distances, this work transmitted over generations? How to name this forms of knowledge and action?

To give voice, to give body, to enable a new enactment of this history and of this plot. In *Por primera vez* (Octavio Cortazar, Cuba, 1969), it is the record of the first cinematographic projection in a community far from technological advances; in *Radio Belén* (Gianfranco Annichini, Peru, 1983), it is the work of a community radio and how it relates to its surroundings, observing the function of self-managed commitment, generating new forms of communication. In both: the role of media in the possibility of creating new political, social and intersubjective histories.

It could not be excluded from this curatorship the two works by Argentine filmmaker Raymundo Gleyzer with the Cine de La Base group, the manifestation of a cinema committed to the difficult years of the “triple A” and the betrayals made by the union, which the filmmaker had already filmed in the fiction *Los Traidores* (1973). In both documentaries, *Me matan si no trabajo y si trabajo me matan* (1974) and *Las AAA son las tres armas* (1977), there is the need for an essay that is political and pertains to conjuncture, speaking of the “dark sides” of the counter-insurgency and which, in the second case, witnessed an anti informative political cinema, helping to make public the dictatorship of Videla. A labor and unionized cinema, that explores the methodical search of a cinema with and by the social bases, with the objective to make a historical reflection through discursive montage.

The most obscure hours, which in the case of *Missing Miss* (1993), by Uruguayan video artist Clemente Padín, revolve around the obsolescence of the recording material – video –, along with the forgetting of bodies, generates in this copy-of the copy-of the copy the distressing need for a reappearance of the disappeared bodies of the dictatorship, in the images of relatives of disappeared detainees. As Walsh’s quote in Gleyzer’s cinema, and also with the disappearance of Gleyzer himself, political documentary cinema constructs an aesthetics of the (re) appearance of bodies and peoples.

What sound is this?

I would like to finish this short passage with the work *La ciudad en la playa* (1961), by Uruguayan filmmaker Ferruccio Musitelli. It is possible that this small work recovers a fundamental gesture of documentary cinema as a free and poetic expression. Next to the “urban symphonies” that flourished in the 30s and 40s around the world, this symphony is bounded by the Uruguayan coast and by the movement of bodies, buildings, landscapes and people on the beach in a rhythmic and paused montage accompanying

the visual plasticity, the vocation for abstraction and the tonality of colors that resemble the celebration of a twilight world that we look at for the first time. This ability of surprise, of intensity, of letting go, returns to the pleasure of looking through a static connection of the world, an excess of life that celebrates the fleetingness of all present moment.

The itineraries of the Latin American experimental documentary cling to what already exists in the world as a laboratory, and it is in this possibility to live it, to capture it, to criticize it and even to reject it, to document it, to provoke it, that a disturbing impulse moves from its *vocation for the real*. These are, in their various forms, formats and traits of time, the lessons I have drawn from this small and unique selection.



FOTO: OTIGRE E A GAZELA (1977, ALDOUS RALINDO)



FOTO: 79 PRIMAVERAS (1969, SANTIAGO ALVAREZ)



VIETNAM

BRING TH
-ADS H
OW!

CHALLENGE

U.S. GET OUT OF
VIETNAM NOW!





SEMINÁRIOS, CURSOS, DEBATE E EVENTO ESPECIAL

**SEMINARS, WORKSHOPS, ROUND
TABLE AND SPECIAL EVENT**

SEMINÁRIO / VESTÍGIOS DE UM CINEMA RADICAL*

SEMINAR / TRAILS OF A RADICAL CINEMA*

• ministrante / lecturer JORGE YGLESIAS • 30/09, 01/10 de 15H ÀS 17H e 02/10 DE 14H ÀS 16H] Sept. 30th, Oct. 1st (3–5 pm) and Oct. 2nd (2–16 pm) •
carga horária / workload 06 HORAS / hours • 129 VAGAS / attendees • CINE HUMBERTO MAURO •

“Se o cinema comercial é a tradição, o cinema de autor é a revolução. A política de um autor moderno é uma política revolucionária: nos tempos de hoje nem é mesmo necessário adjetivar um *autor como revolucionária*, porque a condição de um autor é um substantivo totalizante. (...) Sua estética é uma ética, sua *mise-en-scène* é uma política”. Glauber Rocha

A partir das novas ondas cinematográficas internacionais dos anos 60 do século passado e das vanguardas políticas dessa década, em muitos países latino-americanos começou ou recomeçou uma história mais ligada à contemporaneidade do que em qualquer momento anterior, onde a palavra “novo” trouxe relevância temporal e ideológica. Essa coincidência renovadora se caracterizou por termos e conceitos como: Estética da Fome, Terceiro Cinema, antropofagia cultural, pastiche, carnavalização da realidade, condenação e resgate do melodrama, etc. As operações mais intensas de representação da realidade foram possíveis graças a um radicalismo estético e político que tornou a imagem em movimento um meio de resistência. Nas décadas seguintes, o mais significativo da produção cinematográfica da América Latina não deixou de estar associado à diversidade temática e estilística, à experimentação e à procura.

Este curso seguirá os vestígios indelévels deixados por algumas obras e cineastas radicais nos anos 60, 70 e na primeira metade da década de 1980, ao mesmo tempo que servirá como um gesto comemorativo.

JORGE YGLESIAS (Havana, 1951). Poeta, narrador, crítico de cinema e tradutor. Chefe da Cátedra de Humanidades e Professor de História do Cinema e Estética do Documentário na Escola Internacional de Cinema e Televisão de San Antonio de los Baños, Cuba. Tem ministrado cursos de cinema no Canadá, Áustria, Brasil, Suíça, Portugal, República Tcheca, República Dominicana, Colômbia e Venezuela. Escreve e dirige um programa de rádio semanal dedicado ao cinema e um espaço diário de música clássica. Tradutor de Paul Claudel, Emily Dickinson, Adrienne Rich, Georg Trakl e poetas contemporâneos franceses, ingleses, norte americanos, austríacos, alemães e italianos.

“If commercial cinema is tradition, auteur cinema is revolution. The policy of a modern auteur is a revolutionary policy: today it is no longer necessary to qualify the auteur as ‘revolutionary’, since the auteur’s condition is a totalizing adjective. (...) Its esthetic is an ethic, its *mise-en-scène* a policy”. Glauber Rocha

From the new international cinematographic waves of the 1960s and the political vanguards of that decade, in many Latin American countries began or began again a history that was more straightly linked to the contemporary than at any time before, where the word “new” brought temporal and ideological relevance. This renewal was characterized by terms and concepts such as: Aesthetics of Hunger, Third Cinema, cultural anthropophagy, pastiche, carnivalization of reality, condemnation and rescue of melodrama, etc. The most intense strategies of representation of reality were possible as a result of an esthetic and political radicalism that made the image in movement a tool of resistance. In the following decades, the most significant of the cinematographic production of Latin America has always been associated with thematic and stylistic diversity, experimentation and research.

This seminar will follow the indelible trails left by some radical artworks and filmmakers in the 60s, 70s and the first half of the 1980s, at the same time that it will serve as a commemorative gesture.

JORGE YGLESIAS (Havana, 1951). Poet, narrator, film critic and translator. Head of the Chair of Humanities and Professor of History of Cinema and Esthetics of Documentary at the International School of Cinema and Television of San Antonio de los Baños, Cuba. He has taught film studies in Canada, Austria, Brazil, Switzerland, Portugal, Czech Republic, Dominican Republic, Colombia and Venezuela. He writes and directs a weekly radio program dedicated to cinema and a daily space of classical music. Translator of Paul Claudel, Emily Dickinson, Adrienne Rich, Georg Trakl and contemporary poets French, English, North American, Austrian, German and Italian.

* N. de tradução: “Estelas por/ de un cine radical”, no original, que joga com os dois sentidos que a palavra “estela” possui em espanhol: vestígio e monumento comemorativo.

*Translator’s note: “Estelas por/ de un cine radical”, in the original, plays with the double sense the word “estela” holds in Spanish: trail and commemorative monument.

SEMINÁRIO / DOCUMENTÁRIO: INVENÇÃO DE FORMAS/ PENSAMENTO CRÍTICO (1964-1983)

SEMINAR / DOCUMENTARY: INVENTION OF FORMS / CRITICAL THINKING (1964-1983)

• ministrante / lecturer NAARA FONTINELE • 03 a 06 DE OUTUBRO, 14H Oct. 3-6, 2 pm •
carga horária / workload 12 HORAS / hours • 129 VAGAS / attendees • CINE HUMBERTO MAURO •

Após as variadas experiências fílmicas oferecidas pelas sessões que compõem a Mostra "Documentário: invenção de formas/pensamento crítico", e recém tomados pelos efeitos e afetos provocados pelos filmes, esse encontro/seminário é um convite para explorarmos juntos a força de descontinuidade das iniciativas estéticas dessa filmografia documentária engajada realizada no arco temporal de 64-83.

Em quais condições e por quais meios expressivos o cinema se mostra capaz de uma potência crítica? Observaremos algumas soluções adotadas pelos cineastas para figurar um raciocínio visual e sonoro no cinema. Trechos de filmes, fotogramas, documentos, fragmentos de textos e entrevistas nos auxiliarão nessa tarefa coletiva, cujo horizonte é arriscar-se a retrair laços e ressonâncias em torno dessa cinematografia.

NAARA FONTINELE é pesquisadora, curadora, doutoranda em Estudos Cinematográficos e Audiovisuais pela Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3, em cotutela em Comunicação Social pela UFMG. Colaborou na curadoria de duas mostras, dedicadas ao documentário brasileiro, do Festival États généraux du film documentaire (Lussas - FR). Desde 2012 desempenha atividades no campo da pedagogia do cinema, conduzindo oficinas em Paris e Porto Velho (RO).

After the many filmic experiences offered by the screenings that make up the "Documentary: invention of forms / critical thinking" film series, and recently seized by the effects and affections provoked by the films, this meeting/seminar is an invitation to explore together the discontinuity force of the esthetics initiatives of this engaged documentary filmmaking performed in the 1964-83 time span.

Under which conditions and by which expressive means does cinema show its capacity of a critical power? We will look at some of the solutions adopted by the filmmakers to feature a visual and sound reasoning in cinema. Films excerpts, photographs, documents, fragments of texts and interviews will help us in this collective task, which horizon is to venture to retrace ties and resonances around this cinematography.

NAARA FONTINELE is a researcher, curator and doctoral student in Cinematographic and Audiovisual Studies at the University Sorbonne Nouvelle - Paris 3, in tutelage in Social Communication by UFMG. She collaborated in the curatorship of two Film Series, dedicated to the Brazilian documentary, of the Festival États généraux du film documentaire (Lussas - FR). Since 2012 she has been active in the field of film pedagogy, conducting workshops in Paris and Porto Velho (RO).

OFICINA / CINEMA DOCUMENTÁRIO E NOVAS MÍDIAS DE APREENSÃO DOS ACONTECIMENTOS

WORKSHOP / DOCUMENTARY FILM AND NEW MEDIAS OF EVENTS RECORDING

• ministrante / instructor DÁCIA IBIAPINA • 02, 03 e 04 de OUTUBRO, de 9H às 13H Oct. 2-4, 9am - 1pm •
carga horária / workload 12 HORAS / hours • 15 VAGAS / attendees • PALÁCIO DAS ARTES •

As novas mídias audiovisuais tornam mais acessíveis os meios para apreender acontecimentos em linguagem audiovisual. No limite, qualquer um, com a câmera de um celular, pode produzir imagens e sons audiovisuais. Para quê? Para quem? Com qual intenção? Como e com que velocidade se preserva ou se descarta os resultados dessas “filmações”? Como elas afetam os afazeres dos cineastas e, em especial, dos documentaristas? Na contemporaneidade, o que é mesmo “material de arquivo”?

Esta oficina teórico-prática tem por objetivo discutir o estado do cinema documentário frente à avalanche de “registros” audiovisuais disponíveis na Internet.

DÁCIA IBIAPINA é cineasta, professora e pesquisadora da Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília. Como diretora realizou os longas-metragens *Entorno da beleza* (2012) e *Ressurgentes: um filme de ação direta* (2014), e os curtas *O gigante nunca dorme* (curta, 2013) e *Carneiro de ouro* (curta, 2017).

After the many filmic experiences offered by the screenings that make up the “Documentary: invention of forms / critical thinking” film series, and recently seized by the effects and affections provoked by the films, this meeting/seminar is an invitation to explore together the discontinuity force of the esthetics initiatives of this engaged documentary filmmaking performed in the 1964-83 time span.

Under which conditions and by which expressive means does cinema show its capacity of a critical power? We will look at some of the solutions adopted by the filmmakers to feature a visual and sound reasoning in cinema. Films excerpts, photographs, documents, fragments of texts and interviews will help us in this collective task, which horizon is to venture to retrace ties and resonances around this cinematography.

DACIA IBIAPINA is a filmmaker, professor and researcher at the Faculty of Communication at the University of Brasília. As a director she made the feature films *Entorno da beleza* (2012) and *Ressurgentes: um filme de ação direta* (2014), and the short films *O gigante nunca dorme* (short, 2013) and *Carneiro de ouro* (short, 2017).

OFICINA / FUNDAMENTOS DO SOM PARA A IMAGEM

WORKSHOP / FOUNDATIONS OF SOUND FOR IMAGE

• ministrante / instructor EDWALDO MAYRINCK JR • 02 a 06 DE OUTUBRO, 9H às 13H Oct. 2-6, 9 am – 1 pm from 9 am to 1 pm •
carga horária / workload 20 HORAS / hours • 15 VAGAS / attendees • PALÁCIO DAS ARTES / SALA DE VÍDEO •

A oficina de Fundamentos do Som para Imagem visa introduzir os participantes nos fundamentos técnicos e tecnológicos envolvidos no processo de sonorização das produções audiovisuais, capacitando-os a buscar criteriosamente especializações para atuar nas diferentes etapas do processo produtivo.

A oficina é oferecida em parceria como o CTAV - Centro Técnico Audiovisual.

EDWALDO MAYRINCK JR. é engenheiro eletrônico e atua profissionalmente em áudio desde 1975. Especializou-se, em 1985, no National Film Board of Canada, nas áreas de manutenção, instalação e operação de equipamentos de áudio cinematográficos. No CTAV, realizou edições, gravações e mixagens, atuando também na área de treinamento e repasse de tecnologia. Foi professor na disciplina Estudos do Som na Escola Darcy Ribeiro.

The *Foundations of Sound for Image* workshop aims to introduce participants to the technical and technological foundations involved in the sound process of audiovisual productions, enabling them to judiciously search for specializations to work in the different stages of the production process.

The Workshop is offered in partnership with CTAV - Centro Técnico Audiovisual.

JORGE YGLESIAS is an electronic engineer and work professionally in audio since 1975. He has a specialization, of 1985, in the National Film Board of Canada, in the fields of maintenance, installation and operation of film audio equipments. In CTAV, he performed editing, recordings and sound mixing, also working in the area of training and technology transfer. He was a professor of Sound Studies in Darcy Ribeiro School.

DEBATE / CINEMA, ENGAJAMENTO E INVENÇÃO DE FORMAS

ROUND TABLE / CINEMA, POLITICAL ENGAGEMENT AND INVENTION OF FORMS

• convidados / guests AMARANTA CÉSAR, MARCELO PEDROSO e SÉRGIO PÉO • mediação / mediator VINÍCIUS ANDRADE • 05/10, 21H Oct. 5th, 9 pm •
• 129 vagas / attendees • CINE HUMBERTO MAURO •

Um certo preconceito (bastante útil quando se trata de recusar-se a levar em consideração uma obra) diz que o cinema engajado, tomado nas urgências materiais da história, mantém-se indiferente a questões estéticas. Esta é uma concepção da ambição formal pateticamente decorativa, uma vez que, ao contrário, o cinema de intervenção existe apenas na medida em que levanta questões cinematográficas fundamentais: por que fazer uma imagem, que imagem e como? Com quem e para quem? Contra que outras imagens ela se confronta? Por que? Ou, posto de outro jeito, que história queremos?

A formulação de Nicole Brenez (via Amaranta César, em seu texto essencial “Que lugar para a militância no cinema brasileiro contemporâneo? Interpelação, visibilidade e reconhecimento”) nos serve de inspiração e ponto de partida para pensar a relação entre engajamento político e as formas no cinema, nas perspectivas entrelaçadas de pesquisa, curadoria, ensino e produção.

AMARANTA CESAR é professora e pesquisadora de Cinema e Audiovisual da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia. É Doutora em Estudos Cinematográficos pela Universidade de Paris 3 - Sorbonne Nouvelle. Idealizou e é curadora do CachoeiraDoc - Festival de Documentários de Cachoeira.

MARCELO PEDROSO é realizador audiovisual. Dirigiu os longas-metragens Por trás da linha de escudos, Brasil S/A e Pacific. Educador e pesquisador em audiovisual, desenvolve atualmente um doutorado no Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal de Pernambuco.

SÉRGIO PÉO (Belém-Pará, 1947) Cineasta e arquiteto com autoria de filmes curtas que permeiam questões políticas, sociais e urbanas. Nas décadas de 70 e 80 obteve importantes premiações nos festivais nacionais como: Gramado, Brasília, Jornada de Cinema da Bahia, Rio Cine Festival e internacionais: Festival de Havana e Oberhausen. Foi idealizador e presidente da primeira Cooperativa de Realizadores Cinematográficos/Corcina.

VINÍCIUS ANDRADE é doutorando em Comunicação Social pela UFMG, membro do grupo de pesquisa “Poéticas da Experiência”, e mestre em Comunicação Social pela UFPE. Curador do Cineclubes Sorpasso, integra os coletivos Coque Vive (PE) e Ocupação Cinematográfica Elizabeth Teixeira (MG).

A certain prejudice (and a quite useful one, when it comes to refusing to take an oeuvre into consideration) has it that committed cinema, caught in the material emergencies of history, remains indifferent to aesthetic questions. This is a pathetically decorative conception of formal ambition since, on the contrary, the cinema of intervention exists only insofar as it raises the fundamental cinematographic questions: why make an image, which one, and how? With whom and for whom? With which other images does it conflict? Why? Or, to put it differently, which history do we want?

This quote from Nicole Brenez (via Amaranta César in her essential paper “What place for social activism in contemporary Brazilian cinema? Interpellation, visibility and recognition”), serves as an inspiration and a starter to reflect on the relation between political commitment and invention of forms in cinema, from the intertwined viewpoints of research, curatorship, teaching and film production.

AMARANTA CESAR is a professor and researcher in Film and Audiovisual Studies at the Federal University of Recôncavo da Bahia. She has a PhD in Film Studies at the University Paris 3 - Sorbonne Nouvelle. She created and is the curator of CachoeiraDoc - Cachoeira Documentary Festival.

MARCELO PEDROSO is an audiovisual director. He directed the feature films Por trás da linha de escudos, Brasil S/A and Pacific. Educator and researcher in audiovisual, he is currently a doctoral student at the Post-Graduation Program of the Federal University of Pernambuco.

SÉRGIO PÉO (Belém-Pará, 1947). Filmmaker and architect who authored short films that permeate political, social and urban issues. In the 1970s and 80s he was granted important awards in Brazilian film festivals, such as Gramado, Brasília, Jornada de Cinema da Bahia, Rio Cine Festival, and international ones, like those of Havana and Oberhausen. He was the founder and a president of Corcina (Cooperativa de Realizadores Cinematográficos), the first filmmaker’s cooperative in Brazil.

VINÍCIUS ANDRADE is a doctoral student in Social Communication at UFMG, a member of the research group “Poéticas da Experiência”, and Master in Social Communication from UFPE. Curator of the Cineclubes Sorpasso, he is a member of the collectives Coque Vive (PE) and Ocupação Cinematográfica Elizabeth Teixeira (MG).

EVENTO ESPECIAL

SPECIAL EVENT

MASTERp la n o

• 04/10 – 22H Oct. 4th – 10 pm • JARDIM INTERNO DO PALÁCIO DAS ARTES •

O Coletivo MASTERp la n o é uma iniciativa de onze artistas que realizam festas com o propósito de redescobrir a cidade e seus espaços, sejam eles ruas do centro, padarias de bairro, fábricas abandonadas, estacionamentos ou ruínas ao pé de cachoeiras, unindo música eletrônica, arquitetura e performance. O coletivo questiona o funcionalismo da cidade e a burocratização do uso dos espaços públicos. Além de festas, realizam encontros para discutir temáticas que atravessam as experiências festivas, como questões de gênero e sexualidade, território, redução de danos, produção musical e cenografia.

MASTERp la n o Collective is an eleven artists project who perform parties with the purpose of rediscovering the city and its spaces, be in downtown streets, neighborhood bakeries, abandoned factories, parking lots or ruins near waterfalls, blending electronic music, architecture and performance. The collective questions the functionalism of the city and the bureaucratization of the use of public spaces. In addition to parties, they hold meetings to discuss themes that cross the festive experiences, such as issues of gender and sexuality, territory, harm reduction, musical production and scenography.

FOTO: CARLOS ALBERTO OLIVEIRA / MIKATRETA BH, FEVEREIRO DE 2017





FOTO: ME MATAN SI NO TRABAJO Y SI TRABAJO ME MATAN (1974, RAYMUNDO GLEYZER)





CURADORIA, COMISSÃO DE SELEÇÃO E JÚRI

CURATION, SELECTION
COMMITTEE AND JURY

mini-currículos
mini-resumes



coordenação de programação e curadoria
coordination of programming and curatorship

ANA SIQUEIRA atua em curadoria, pesquisa, tradução e produção de cinema. Coordenadora de programação do 15º, 16º (co-coordenação) e 19º Festcurtas BH (2013, 2014 e 2017), foi programadora do Cine Humberto Mauro e é curadora da mostra de cinema infantil do Festival SACI. Mestranda em Comunicação Social na UFMG, onde também se graduou, e diplomada em Filosofia pela Universidade Paris 8. Diretora assistente do filme *A cidade onde envelheço*, de Marília Rocha.

Ana Siqueira works in curatorship, research, translation and film production. Coordinator of the programming of the 15th, 16th (co-coordination) and 19th Festcurtas BH (2013, 2014 and 2017), she was a programmer at Cine Humberto Mauro and is curator of the children's cinema exhibition of the SACI Festival. Master's degree student in Social Communication at UFMG, where she also had her bachelor's degree, and graduated in Philosophy at Paris 8 University. Assistant director of the film *Where I grow old*, by Marília Rocha.

SELEÇÃO/CURADORIA

SELECTION/CURATORSHIP

Competitiva Internacional International Competition

• ARTHUR B. SENRA

é cineasta, montador e realizador audiovisual. Especialista em Processos Criativos em Palavra e Imagem, bacharel em Comunicação Social com habilitação em Cinema e Vídeo. Responsável pela curadoria e programação de cinema do Sesc Palladium.

is filmmaker, editor and audiovisual director. Specialist in Creative Processes in Word and Image, Bachelor in Social Communication with qualification in Cinema and Video. Responsible for the curatorship and film programming of Sesc Palladium.

• CARLA ITALIANO

desempenha atividades de pesquisa, curadoria e produção em cinema. É mestre em Comunicação Social pela UFMG, com graduação em Cinema pela UFSC. Desde 2011, integra a Associação Filmes de Quintal e participa da organização do *forumdoc.bh* – Festival do Filme Documentário e Etnográfico de Belo Horizonte.

performs research, curatorship and film production activities. She has master's degree in Social Communication from UFMG, with a degree in Cinema from UFSC. Since 2011, she has been a member of the *Associação Filmes de Quintal* and participates in the *forumdoc.bh* – Documentary and Ethnographic Film Festival of Belo Horizonte.

• GUSTAVO JARDIM

é realizador e pesquisador audiovisual. Produz filmes documentários, experimentais e vídeo instalações. Fundador do *DuRolo*, núcleo de produção de projetos transdisciplinares envolvendo cinema. Mestre em Cinema e Educação pela UFMG e professor ligado à Cinemateca Francesa.

is an audiovisual director and researcher. He produces documentaries, experimental films and video installations. Founder of *DuRolo*, core of production of transdisciplinary projects involving cinema. He has a master's degree in Cinema and Education from UFMG and is teacher attached to the French Cinematheque.

• LUÍS FERNANDO MOURA

é curador, programador e pesquisador de cinema. Coordenador de programação da Janela Internacional de Cinema do Recife. Jornalista com textos publicados em jornais e revistas. Mestre e doutorando em Comunicação Social pela UFMG, com graduação em Comunicação Social pela UFPE.

is curator, programmer and film researcher. Coordinator of programming of the *Janela Internacional de Cinema do Recife*. Journalist with texts published in newspapers and magazines.

He has a master's degree and is a doctorate degree candidate in Social Communication from UFMG, and has a degree in Social Communication from UFPE.

LUÍS FELIPE FLORES •

é ensaísta, crítico e pesquisador de cinema. Doutorando em Comunicação Social no PPGCOM/UFMG, e mestre em Cinema pela EBA/UFMG, atua também como tradutor, professor e curador. Organizou as retrospectivas de Rithy Panh e Trinh T. Minh-ha no Brasil.

is essayist, critic and film researcher. He is a doctoral student in Social Communication at PPGCOM/UFMG, and has a master's degree in Cinema from EBA/UFMG, and also works as a translator, teacher and curator. He organized the retrospectives of Rithy Panh and Trinh T. Minh-ha in Brazil.

MARIA INES DIEUZEIDE •

é doutoranda em Comunicação Social na UFMG. É integrante do grupo de pesquisa *Poéticas da Experiência* e atua na produção e edição da *Revista Devires – Cinema e Humanidades*, publicação dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação e Antropologia da UFMG.

is a doctoral student in Social Communication at UFMG. She is a member of the *Poéticas da Experiência* research group and works in the production and editing of *Revista Devires – Cinema e Humanidades*, a publication of the Postgraduate Programs in Communication and Anthropology at UFMG.

Competitiva Brasileira/Minas Brazilian/ Minas Competition

CLARISSA CAMPOLINA •

é cineasta e montadora. Sócia da produtora *Anavilhana*, foi membro da Teia de 2002 a 2014, onde realizou seus filmes e instalações. Professora de graduação em Cinema e Audiovisual do Centro Universitário UNA.

is a filmmaker and editor. A member of the production company *Anavilhana*, she was a member of Teia from 2002 to 2014, where she made her films and installations. Professor of Cinema and Audiovisual at UNA University Center.

MARIANA SOUTO •

é doutora e mestre em Comunicação Social pela UFMG, onde pesquisou cinema brasileiro. Professora de graduação em Cinema e Audiovisual do Centro Universitário

UNA. Uma das curadoras do Cineclube Comum e da Mostra Corpo e Cinema (Caixa Cultural). Diretora de arte, figurinista e assistente de montagem. has a PhD and a master's degree in Social Communication from UFMG, where she lead a research in Brazilian cinema. Professor of Cinema and Audiovisual at UNA University Center. One of the curators of the *Cineclube Comum* and the *Mostra Corpo e Cinema (Caixa Cultural)*. Art director, costume designer and editing assistant.

• **SIOMARA FARIA**

é mestre em Comunicação Social pela UFMG, dirige atualmente o Museu da Imagem e do Som de Belo Horizonte (MIS-BH). Atuou no Sesc Palladium de 2012 a 2015 na pesquisa, curadoria e desenvolvimento de projetos na área de cinema e audiovisual, realizando, dentre outras, as mostras "Expoentes do Neo-realismo Italiano", "Pasolini e o Cinema de Poesia", "Werner Herzog: Retrato de um diretor" e "O olhar político de Chris Marker". holds a master's degree in Social Communication from UFMG, currently directs the Belo Horizonte Image and Sound Museum (MIS-BH). She has worked at Sesc Palladium from 2012 to 2015 in research, curatorship and project development in the field of cinema and audiovisual, performing, among others, the film series "Expoentes do Neo-realismo Italiano", "Pasolini e o Cinema de Poesia", "Werner Herzog: Retrato de um diretor" and "O olhar político de Chris Marker".

• **VINÍCIUS ANDRADE**

é doutorando em Comunicação Social pela UFMG, membro do grupo de pesquisa "Poéticas da Experiência", e mestre em Comunicação Social pela UFPE. Curador do Cineclube Sorpasso, integra os coletivos Coque Vive (PE) e Ocupação Cinematográfica Elizabeth Teixeira (MG). is a doctoral student in Social Communication at UFMG, a member of the research group "Poéticas da Experiência", and Master in Social Communication from UFPE. Curator of the *Cineclube Sorpasso*, he is a member of the collectives *Coque Vive (PE)* and *Ocupação Cinematográfica Elizabeth Teixeira (MG)*.

**Mostra Especial
Documentário: Invenção de
Formas/Pensamento Crítico (1964-1983)
Exhibition Documentary: Invention of
Forms / Critical Thinking (1964-1983)**

• **NAARA FONTINELE**

é pesquisadora, curadora, doutoranda em Estudos Cinematográficos e Audiovisuais pela Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3, em cotutela em Comunicação Social pela UFMG. Colaborou na curadoria de duas mostras, dedicadas ao documentário brasileiro, do Festival États généraux du film documentaire (Lussas - FR). Desde 2012 desempenha atividades no campo da pedagogia do cinema, conduzindo oficinas em Paris e Porto Velho (RO). is a researcher, curator and doctoral student in Cinematographic and Audiovisual Studies at the University Sorbonne Nouvelle - Paris 3, in

tutelage in Social Communication by UFMG. She collaborated in the curatorship of two Fim Series, dedicated to the Brazilian documentary, of the Festival États généraux du film documentaire (Lussas - FR). Since 2012 she has been active in the field of film pedagogy, conducting workshops in Paris and Porto Velho (RO).

**Mostra Especial Radicales Libres
Free Radicals Exhibition**

• **JORGE YGLESÍAS**

(Havana, 1951). Poeta, narrador, crítico de cinema e tradutor. Chefe da Cátedra de Humanidades e Professor de História do Cinema e Estética do Documentário na Escola Internacional de Cinema e Televisão de San Antonio de los Baños, Cuba. Tem ministrado cursos de cinema no Canadá, Áustria, Brasil, Suíça, Portugal, República Tcheca, República Dominicana, Colômbia e Venezuela. Escreve e dirige um programa de rádio semanal dedicado ao cinema e um espaço diário de música clássica. Tradutor de Paul Claudel, Emily Dickinson, Adrienne Rich, Georg Trakl e poetas contemporâneos franceses, ingleses, norte americanos, austríacos, alemães e italianos. (Havana, 1951). Poet, narrator, film critic and translator. Head of the Chair of Humanities and Professor of History of Cinema and Esthetics of Documentary at the International School of Cinema and Television of San Antonio de los Baños, Cuba. He has taught film studies in Canada, Austria, Brazil, Switzerland, Portugal, Czech Republic, Dominican Republic, Colombia and Venezuela. He writes and directs a weekly radio program dedicated to cinema and a daily space of classical music. Translator of Paul Claudel, Emily Dickinson, Adrienne Rich, Georg Trakl and contemporary poets French, English, North American, Austrian, German and Italian.

Competitiva Internacional International Competition

• ANGELA PRYSTHON

é professora titular da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Fez estágio sênior pós-doutoral na University of Southampton. Tem doutorado em Teoria Crítica pela University of Nottingham e mestrado em Teoria Literária pela UFPE. É autora de *Cosmopolitismos periféricos* (2002) e *Utopias da Frivolidade* (2014), entre outros títulos. Seus escritos sobre cinema, mídia e literatura apareceram em inúmeros livros e periódicos, incluindo *Culture of the Cities* (2010), *Visualidades hoje* (2013), *Devires, La furia umana* e *Contracampo*. is a full professor at the Federal University of Pernambuco. She was a visiting scholar at the University of Southampton, holds a PhD in Critical Theory from the University of Nottingham and a master's degree in Literary Theory from UFPE. She is the author of *Cosmopolitismos periféricos* (2002) and *Utopias da Frivolidade* (2014), among other titles. Her writings on cinema, media, and literature have appeared in numerous books and periodicals, including *Culture of the Cities* (2010), *Visualidades hoje* (2013), *Devires, La furia umana*, and *Contracampo*.

• HEITOR AUGUSTO

é crítico de cinema, pesquisador e professor. Seus artigos estão publicados em revistas eletrônicas de crítica, catálogos de mostras e também em livros. Ministra cursos livres em cinema e coordena oficinas de crítica cinematográfica. Também atua como curador e integrou comissões de seleção de festivais e editais. Mantém o blog Urso de Lata e se prepara para lançar um livro de ensaios sobre o cinema Blaxploitation. is film critic, researcher and professor. His articles have been published in various electronic magazines of film criticism, publications of film retrospectives, as well as books. He teaches on film history and coordinates workshops on film criticism. He also works as a freelance curator and has served on the selection committees for film festivals and production funding. Urso de Lata is his personal blog and he plans to release a book of essays on Blaxploitation cinema.

• TATIANA CARVALHO COSTA

é realizadora audiovisual e mestre em Comunicação Social (UFMG). Integrante dos coletivos Elas Pretas e Segunda Preta. Professora nos cursos de Cinema e Audiovisual e de Jornalismo Multimídia do Centro

Universitário UNA, e colaboradora do Núcleo de Direitos Humanos e Cidadania LGBT - NUH/UFMG. Realiza trabalhos de pesquisa acadêmica e de produção audiovisual relacionados às subalternidades contemporâneas.

Costa is an film director with a master's degree in Social Communication (UFMG). Member of the collectives Elas Pretas and Segunda Preta. Professor of Cinema and Audiovisual Studies and Multimedia Journalism Studies at UNA University Center; collaborator of the Center for Human Rights and LGBT Citizenship - NUH/UFMG. She performs academic research and audiovisual production related to contemporary subalternities.

Competitiva Brasileira Brazilian Competition

AMARANTA CESAR •

é professora e pesquisadora de Cinema e Audiovisual da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia. É Doutora em Estudos Cinematográficos pela Universidade de Paris 3 - Sorbonne Nouvelle. Idealizou e é curadora do CachoeiraDoc - Festival de Documentários de Cachoeira. is a professor and researcher in Film and Audiovisual Studies at the Federal University of Recôncavo da Bahia. She has a PhD in Film Studies at the University Paris 3 - Sorbonne Nouvelle. She created and is the curator of CachoeiraDoc - Cachoeira Documentary Festival.

FABIENNE MORRIS •

concluiu seus estudos em Finanças e Direito em Paris e trabalhou em Bruxelas antes de ingressar no FIDMarseille em 2003 como coordenadora de programação. Em 2009, criou o FIDLab, uma plataforma do festival para coprodução internacional, que codirige com Rebecca De Pas. Há sete anos participa da seleção de projetos do Doc Station da Berlinale Talents, além de ser orientadora de um fundo regional de filmes na França. finished her studies in Finance and Law in Paris and worked in Brussels before joining FIDMarseille in 2003 as program coordinator. In 2009, she created FIDLab, the festival's platform for international co-production, which she heads along with Rebecca De Pas. For the past seven years, she has participated in the project selection of Berlinale Talents' Doc Station, and acts as counselor for a regional film fund in France.

• **MARISA MERLO**

é graduada em cinema pela FAP/UNESPAR. Foi sócia da empresa Grafo Audiovisual entre 2008 e 2016. É fundadora e foi diretora do Olhar de Cinema – FIC. Também atua como programadora no Olhar de Cinema desde 2012, além de passagens pelo Festival de Brasília (2016-2017), Bienal do Cinema Sonoro (2017) e Cachoeira Doc (mostra Com Mulheres, 2016). Como produtora executiva, seus principais trabalhos são os longas *O filho eterno* (2016), *Para minha amada morta* (2015) e *A gente* (2013), além da série de TV *Nóis por nós* (2017).
graduated in cinema from FAP/UNESPAR. She was a partner of Grafo Audiovisual between 2008 and 2016. She is a founder and worked as director of the Olhar de Cinema - FIC. She has also worked as a programmer at the Olhar de Cinema since 2012, as well as in the Brasília Film Festival (2016-2017), Sound Film Biennial (2017) and Cachoeira Doc (Com Mulheres movie show, 2016). As an executive producer, her main works are the feature films *O filho eterno* (2016), *Para minha amada morta* (2015) and *A gente* (2013), in addition to the TV series *Nóis por nós* (2017).

Competitiva Minas Minas Competition

• **MARCELO PEDROSO**

É realizador audiovisual. Dirigiu os longas-metragens *Por trás da linha de escudos*, *Brasil S/A* e *Pacific*. Educador e pesquisador em audiovisual, desenvolve atualmente um doutorado no Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal de Pernambuco.

is an audiovisual director. He directed the feature films *Por trás da linha de escudos*, *Brasil S/A* and *Pacific*. Educator and researcher in audiovisual, he is currently a doctoral student at the Post-Graduation Program of the Federal University of Pernambuco.

• **MARIA CHIARETTI**

é mestre em Teoria e História do Cinema pela Université Paris 8 e doutoranda do programa Meios e Processos Audiovisuais da ECA - USP, onde desenvolve, sob orientação de Ismail Xavier, pesquisa comparativa sobre a noção de instabilidade nos cinemas de John Cassavetes e Jacques Rivette.

has a master's degree in Theory and History of Cinema from University Paris 8 and is a doctoral student in the Audiovisual Media and Processes program at ECA - USP, where she develops, under the guidance of Ismail Xavier, a comparative research on the notion of instability in cinemas of John Cassavetes and Jacques Rivette.

• **SERGIO MUNIZ**

é cineasta. Participou do planejamento e da instalação da EICTV (Escuela Internacional de Cine y TV) em San Antonio de los Baños/Cuba, tendo sido seu primeiro diretor docente (1986/1988). Foi diretor de produção, montador e roteirista de inúmeros documentários da Caravana Farkas,

tendo dirigido *Rastejador* (Prêmio Humberto Mauro/JB 1972), *Beste, Uma a Um*, *Cheiro/Gosto: o Provador de Café*, *A Cuíca*, *O Berimbau*, *De Raízes & Rezas*, *Andiamo* in 'Merica, entre outros. Seu primeiro filme foi *Roda & Outras Estórias*, que ganhou prêmios no Festival do Rio de Janeiro (1965), Montevideu (1967) e Viña del Mar (1967).

is a filmmaker. He participated in the planning and installation of the EICTV (Escuela Internacional de Cine y TV) in San Antonio de los Baños/Cuba, having been its first teaching director (1986/1988). He was a production director, editor and screenwriter of numerous documentaries of the Caravana Farkas, having directed *Rastejador* (Prize Humberto Mauro/JB 1972), *Beste, Uma a Um*, *Cheiro/Gosto: o Provador de Café*, *A Cuíca*, *O Berimbau*, *De Raízes & Rezas*, *Andiamo* in 'Merica, among others. His first film was *Roda & Outras Estórias*, which won prizes at the Festivals of Rio de Janeiro (1965), Montevideo (1967) and Viña del Mar (1967).

PRÊMIOS

AWARDS

Competitiva Internacional International Competition

• **O MELHOR CURTA-METRAGEM, ESCOLHIDO
PELO JÚRI OFICIAL, RECEBE:**

Prêmio de melhor curta-metragem de R\$5.000,00
Troféu Capivara – 19º FESTCURTASBH
The best short film, chosen by
the official jury, receives:
/ Best Short Film Prize of R\$5.000,00
/ Capivara Trophy – 19th FESTCURTASBH

Competitiva Brasileira Brazilian Competition

• **O MELHOR CURTA-METRAGEM, ESCOLHIDO
PELO JÚRI OFICIAL, RECEBE:**

Prêmio de melhor curta-metragem de R\$5.000,00
Troféu Capivara – 19º FESTCURTASBH
Prêmio CTAV: serviço de mixagem de 20h ou
empréstimo de equipamento (câmera SI-2k por 2 semanas)
The best short film, chosen by
the official jury, receives:
Best Short Film Prize of R\$5.000,00
Capivara Trophy – 19th FESTCURTASBH
CTAV Award: Mixing service of 20h
or equipment loan (SI-2K camera for 2 weeks)

Competitiva Minas Minas Competition

• **O MELHOR CURTA-METRAGEM, ESCOLHIDO •
PELO JÚRI OFICIAL, RECEBE:**

Prêmio de melhor curta-metragem de R\$5.000,00
Troféu Capivara – 19º FESTCURTASBH
Prêmio Contorno Áudio e Vídeo:
30 minutos de close caption ou áudio descrição
The best short film, chosen by •
the official jury, receives:
Best Short Film Prize of R\$5.000,00 /
Capivara Trophy – 19th FESTCURTASBH /
Contorno Áudio e Vídeo Award: /
30 minutes of close caption or audio description

Júri Popular Popular Jury

• **O CURTA-METRAGEM MAIS VOTADO RECEBE: •**

Troféu Capivara – 19º FESTCURTASBH
Prêmio CineColor: 10h de mixagem 5.1
(que corresponderão a duas diárias de 05h cada)
01 encoder DCP 2D Aberto (sem legenda, chave,
close caption ou áudio descrição – mídia não está inclusa)
Prêmio CTAV: coleção de DVDs diversos
e CTAV Petrobras
The short film with the most votes receives:
Capivara Trophy – 19th FESTCURTASBH
CineColor Award: 10h of 5.1 mixing
(corresponding to two sessions of 05h each)
01 encoder DCP 2D open (no subtitles, key,
close caption or audio description – media not included)
CTAV Award: collection of many DVDs and CTAV Petrobras

PROGRAMAÇÃO

SCHEDULE

**De 29 de setembro a
08 de Outubro de 2017**

Cine Humberto Mauro

• 29 SEXTA-FEIRA

20H | ABERTURA DO 19º FESTCURTASBH* | 16 ANOS

Elle et la Poule, de Kika Nicoleta, 5', França, Brasil e Canadá
ExPerimetral, de Daniel Oliveira Santos, 10', Rio de Janeiro

Now, de Santiago Alvarez, 6', Cuba, 1965

Contestação, de João Silvério Trevisan, 14', 1969

* Os filmes serão exibidos no Jardim Interno do Palácio das Artes

• 30 SÁBADO

15H | 19º FESTCURTASBH | SEMINÁRIO

Vestígios de um cinema radical, ministrado
por Jorge Yglesias, curador da mostra Radicales Libres
e professor de cinema da EICTV/Cuba | 120'

17H | 19º FESTCURTASBH | MOSTRA RADICALES LIBRES (RAD) 1 | 90' | 18 ANOS

La ciudad en la playa, de Ferruccio Musitelli, 12', Uruguai, 1961

Revolución, de Jorge Sanjinés, 10', Bolívia 1963

Now, de Santiago Alvarez, 6', Cuba, 1965

Basta, de Ugo Ulive, 21', Venezuela, 1969

Me matan si no trabajo y si trabajo me matan, de
Raymundo Gleyzer, 20', Argentina, 1974

Las AAA son las tres armas, de Jorge Denti e Grupo

Cine de la Base, 16', Argentina, 1977

Missing Miss, de Clemente Padin, 5', Uruguai, 1993

19H | 19º FESTCURTASBH | COMPETITIVA INTERNACIONAL (INT) 1 | 79' | 16 ANOS

Pedro, de André Santos e Marco Leão, 20', Portugal

Los (de)pendientes, de Sebastian Wiedemann, 24', Argentina

The brick house, de Eliane Bots, 16', Holanda

La bouche, de Camilo Restrepo, 19', França

21H | 19º FESTCURTASBH | COMPETITIVA INTERNACIONAL (INT) 2 | 76' | LIVRE

Turtles are always home, de Rawan Nassif, Catar, 12', Canadá e Líbano

Manodopera, de Loukianos Moshonas, 28', Grécia e França

Fajr, de Lois Patiño, 12', Marrocos e Espanha

Ciudad Maya, de Andres Padilla Domene, 24', México e França

23H | 19º FESTCURTASBH | SESSÃO MALDITA (MAL) | 59' | 16 ANOS

Barbie Contra Ataca!, de Yan Whately, 10', Rio de Janeiro

Mar de Monstro, de Isabella Raposo, 19', Rio de Janeiro

Dummies, de Bruno Christofolletti Barrenha, 19', Pernambuco

Janaina Overdrive, de Mozart Freire, 11', Ceará

01 DOMINGO •

15h | 19º FESTCURTASBH | SEMINÁRIO

Vestígios de um cinema radical, ministrado por Jorge Yglesias, curador da mostra
Radicales Libres e professor de cinema da EICTV/Cuba | 120'

17H | 19º FESTCURTASBH | MOSTRA RADICALES LIBRES (RAD) 2 | 82' | 16 ANOS

Ama-Zona, de Narcisa Hirsch, 11', Argentina, 1979-1983

Agarrando Pueblo, de Luis Ospina e Carlos Mayolo, 29', Colômbia, 1978

79 primaveras, de Santiago Alvarez, 24', Cuba, 1969

Coffea Arabiga, de Nicolas Guillén Landrián, 18', Cuba, 1966

19H | 19º FESTCURTASBH | COMPETITIVA INTERNACIONAL (INT) 3 | 82' | 12 ANOS

La Disco Resplandece, de Chema García Ibarra, 12', Turquia e Espanha

Nyo Vweta Nafta, de Ico Costa, 20', Portugal e Moçambique

Dear Renzo, de Agostina Gálvez e Francisco Lezama, 20', Argentina e Estados Unidos

The Hunchback, de Gabriel Abrantes e Ben Rivers, 30', Portugal e França

21H | 19º FESTCURTASBH | COMPETITIVA INTERNACIONAL (INT) 4 | 62' | 14 ANOS

Koropa, de Laura Henno, 19', França

Keep That Dream Burning, de Rainer Kohlberger, 8', Áustria e Alemanha

Events in a Cloud Chamber, de Ashim Ahluwalia, 22', Índia

Cilaos, de Camilo Restrepo, 13', França

02 SEGUNDA-FEIRA •

09H | 19º FESTCURTASBH | INFANTIL (INF) 1 | 42' | 04 ANOS

O Fim da Fila, de William Côgo, 3', Rio de Janeiro

The little Bird and the Caterpillar, de Lena Von Döhren, 4', Suíça

Big Boom, de Marat Narimanov, 4', Rússia

Charlie et ses grandes dents, de Esther Lalanne, Xing Yao, Valentin Sabin, Camille

Verninas e Chao-Hao Yang, 6', França

Fantasma, de Mateus Loner, 13', São Paulo

Caminho dos Gigantes, de Alois Di Leo, 12', São Paulo

14H | 19º FESTCURTASBH | SEMINÁRIO

Vestígios de um cinema radical, ministrado por Jorge Yglesias, curador da mostra *Radicales Libres* e professor de cinema da EICTV/Cuba | 120'

16h | 19º FESTCURTASBH | Mostra Radicales Libres (RAD) 3 | 70' | 12 anos

Sobre Luis Gómez, de Bernabé Hernández, 8', Cuba, 1965
 Ociel del Toa, de Nicolas Guillén Landrián, 18', Cuba, 1965
 Por primera vez, de Octavio Cortazar, 10', Cuba, 1969
 Los hieleros del Chimborazo, de Gustavo Guayasamin e Igor Guayasamin, 23', Equador, 1980
 Radio Belén, de Gianfranco Annichini, 11', Peru, 1983

18H30 | 19º FESTCURTASBH | ANIMAÇÃO (ANI) 1 | 43' | 12 ANOS

Wicked Girl, de Ayce Kartal, 8', França e Turquia
 Oceano, de Renato Duque, 15', São Paulo
 Traces of Ephemeral, de Agnieszka Waszczeniuk, 8', Polônia
 Quando os dias eram eternos, de Marcus Vinicius Vasconcelos, 12', São Paulo

19H30 | 19º FESTCURTASBH | COMPETITIVA INTERNACIONAL (INT) 5 | 68' | LIVRE

A Gentle Night, de Qiu Yang, 15', China
 Impossible figures and other stories II, de Marta Pajek, 15', Polônia
 25 cines/seg, de Luis Macias, 38', Espanha

21H | 19º FESTCURTASBH | EXTRAVASAMENTOS

EXCESSOS DA HISTÓRIA, DO CORPO E DA IMAGEM (EXT) 1 | 63' | 18 ANOS
 Borderhole, de Nadia Granados e Amber Bemak, 14', Estados Unidos, Colômbia
 Refugee's Welcome, de Bruce La Bruce, 22', Alemanha
 Aenigma, de Antonis Doussias e Aris Fatouros, 10', Grécia
 X-Manas, de Clarissa Ribeiro, 17', Pernambuco

• 03 TERÇA-FEIRA**09H | 19º FESTCURTASBH | INFANTIL (INF) 2 | 49' | 06 ANOS**

Diário de Areia, de Sarah Carvalho Guedes e Isadora Morales Chaves, 6', Minas Gerais
 Analysis Paralysis, de Anete Melece, 9', Suíça
 Médico de Monstro, de Gustavo Teixeira, 11', São Paulo
 A Câmera de João, de Tothi Cardoso, 23', Goiás

10H | 19º FESTCURTASBH | JUVENTUDES (JUV) 2 | 60' | 12 ANOS

Birta, de Sturla Óskarsson, 18', Islândia
 Identity Parade, de Gerard Freixes Ribera, 4', Espanha
 Cleo, de Sanja Zivkovic, 13', Canadá
 Au lain, Baltimore, de Lola Quivoron, 25', França

14H | 19º FESTCURTASBH | MOSTRA DOCUMENTÁRIO:

invenção de formas/pensamento crítico (DOC) 1 | 74' | 16 anos

Contestação, de João Silvério Trevisan, 14', 1969
 Veias abertas, de Luiz Arnaldo Campos, 10', 1974
 Você também pode dar um presunto legal, de Sérgio Muniz, 38', 1971
 Lacrimosa, de Aloysio Raulino, 12', 1970

SEMINÁRIO | Documentário: invenção de formas/pensamento crítico, ministrado por Naara Fontinele, pesquisadora e curadora da mostra. | 90'

17H | 19º FESTCURTASBH | EXTRAVASAMENTOS

Excessos da História, do corpo e da imagem (EXT) 2 | 79' | 16 anos

Xenoi, de Deborah Stratman, 15', Estados Unidos
 Urth, de Ben Rivers, 19', Estados Unidos
 Antes da Encanteria, de Elena Meirelles, Livia de Paiva, Gabriela Pessoa, Jorge Polo e Paulo Victor Soares, 21', Ceará
 A Fundamental Error, de Alberte Pagán, 3', Espanha
 Popeye Sees 3D, de Ken Jacobs, 21', Estados Unidos

19H | 19º FESTCURTASBH | COMPETITIVA MINAS (MIN) 1 | 48' | LIVRE

Bento, de Luisa Lana e Gabriela Albuquerque, 8', Minas Gerais
 Ava Marangatu, de Genito Gomes Kaiowá, Valmir Gonçalves Cabreira Kaiowá, Edna Ximenez Kaiowá, Jhonaton Gomes Kaiowá, Nara Gomes Kaiowá Jhon, Dulcideo Gomes Kaiowá, Sarah Brites Kaiowá e Joilson Brites Kaiowá, 15', Minas Gerais e Mato Grosso do Sul
 Filme de Rua, de Ed Marte, Daniel Carneiro, Zi Reis, Paula Kimo, Joanna Angelo Ladeira e Guilherme Melo, 25', Minas Gerais

21H | 19º FESTCURTASBH | COMPETITIVA MINAS (MIN) 2 | 53' | 16 ANOS

Ingrid, de Maick Hander, 6', Minas Gerais
 Tehom, de Yuji Kodato, 8', Minas Gerais
 Eu Robô, de Sara Não Tem Nome, 11', Minas Gerais
 Cinebiogravura, de Luis Rocha Melo, 28', Minas Gerais, Rio de Janeiro

04 QUARTA-FEIRA •**09H | 19º FESTCURTASBH | INFANTIL (INF) 3 | 56' | 08 ANOS**

L'Horizon de Bene, de Jumi Yoon e Eloïc Gimenez, 13', França
 Ethnophobia, de Joan Zhonga, 14', Grécia e Albânia
 Xavier, de Ricky Mastro, 13', São Paulo
 Meninos e Reis, de Gabriela Romeu, 16', São Paulo

10H | 19º FESTCURTASBH | ANIMAÇÃO (ANI) 1 | 43' | 12 ANOS

Wicked Girl, de Ayce Kartal, 8', França e Turquia
 Oceano, de Renato Duque, 15', São Paulo
 Traces of Ephemeral, de Agnieszka Waszczeniuk, 8', Polônia
 Quando os dias eram eternos, de Marcus Vinicius Vasconcelos, 12', São Paulo

14H | 19º FESTCURTASBH | MOSTRA DOCUMENTÁRIO:

INVENÇÃO DE FORMAS/PENSAMENTO CRÍTICO (DOC) 2 | 80' | 12 ANOS

Maioria absoluta, de Leon Hirszman, 18', 1964
 Lavra Dor, Paulo Rufino, 11', 1968
 Migrantes, de João Batista Andrade, 8', 1973
 Tarumã, de Aloysio Raulino, 13', 1975
 Cantos de Trabalho, de Leon Hirszman, 30', 1974-1976
SEMINÁRIO | Documentário: invenção de formas/pensamento crítico, ministrado por Naara Fontinele, pesquisadora e curadora da mostra | 90'

17H10 | 19º FESTCURTASBH | JUVENTUDES (JUV) 1 | 68' | 16 ANOS

A Canção do Asfalto, de Pedro Giongo, 16', Paraná
 A Melhor Fase da Vida, de Rodrigo Lavorato, 17', São Paulo

Pele Suja Minha Carne, de Bruno Ribeiro, 15', Rio de Janeiro
Do Outro Lado do Muro, de Izabela Galuppo Azeveda, 20', Minas Gerais

19H | 19º FESTCURTASBH | COMPETITIVA BRASIL (BRA) 1 | 74' | 16 ANOS

Festejo muito pessoal, de Carlos Adriano, 9', São Paulo
Os Cuidados que se tem com o Cuidado que os Outros Devem ter Consigo Mesmos, de Gustavo Vinagre, 20', São Paulo
A Gis, de Thiago Carvalhaes, 20', São Paulo
Estado Itinerante, de Ana Carolina Soares, 25', Minas Gerais

21H10 | 19º FESTCURTASBH | COMPETITIVA BRASIL (BRA) 2 | 79' | 16 ANOS

Fantasma Cidade Fantasma, de Pedro Beiler e Amanda Devulsky, 14', Distrito Federal
Kappa Crucis, de João Borges, 22', Minas Gerais
Estás Vendo Coisas, de Bárbara Wagner e Benjamin de Burca, 18', Pernambuco
Deus, de Vinicius Silva, 25', São Paulo

**22H | 19º FESTCURTASBH | EVENTO ESPECIAL |
MASTERPLAN O JARDIM INTERNO DO PALÁCIO DAS ARTES**

• 05 QUINTA-FEIRA

09H | 19º FESTCURTASBH | INFANTIL (INF) 1 | 42' | 04 ANOS

O Fim da Fila, de William Côgo, 3', Rio de Janeiro
The little Bird and the Caterpillar, de Lena Von Döhren, 4', Suíça
Big Boom, de Marat Narimanov, 4', Rússia
Charlie et ses grandes dents, de Esther Lalanne, Xing Yao, Valentin Sabin, Camille Verninas e Chao-Hao Yang, 6', França

10H | 19º FESTCURTASBH | JUVENTUDES (JUV) 1 | 68' | 16 ANOS

A Canção do Asfalto, de Pedro Giongo, 16', Paraná
A Melhor Fase da Vida, de Rodrigo Lavorato, 17', São Paulo
Pele Suja Minha Carne, de Bruno Ribeiro, 15', Rio de Janeiro
Do Outro Lado do Muro, de Izabela Galuppo Azeveda, 20', Minas Gerais

**14H | 19º FESTCURTASBH | MOSTRA DOCUMENTÁRIO: INVENÇÃO DE
FORMAS/PENSAMENTO CRÍTICO (DOC) 3 | 96' | 16 ANOS**

O Tigre e a Gazela, de Aloysio Raulino, 15', 1967
A pedra da riqueza: ou a peleja do sertanejo para desencantar a pedra que foi parar na lua com a nave dos astronautas, 16', 1976
Chapeleiros, de Adrian Cooper, 25', 1983
Destrução cerebral, esmagamento craniano, precipitação, fraturas generalizadas, de Carlos Fernando Borges, Joatan Vilela Berbel, José Carlos Avellar, Nick Zarvos, Paulo Chaves Fernandes, 40', 1976
SEMINÁRIO | Documentário: invenção de formas/pensamento crítico, ministrado por Naara Fontinele, pesquisadora e curadora da mostra | 80'

17H | 19º FESTCURTASBH | JUVENTUDES (JUV) 2 | 60' | 12 ANOS

Birta, de Sturla Óskarsson, 18', Islândia
Identity Parade, de Gerard Freixes Ribera, 4', Espanha
Cleo, de Sanja Zivkovic, 13', Canadá
Au loin, Baltimore, de Lola Quivoron, 25', França

18H10 19º FESTCURTASBH | ANIMAÇÃO (ANI) 2 | 44' | 16 ANOS

Caminho dos Gigantes, de Alois Di Leo, 12', São Paulo
Ethnophobia, de Joan Zhonga, 14', Grécia e Albânia
Le Promeneur, de Thibault Chollet, 6', França
Oh Mother!, de Paulina Ziolkowska, 12', Polónia

19H | 19º FESTCURTASBH | COMPETITIVA BRASIL (BRA) 3 | 73' | LIVRE

Nunca é noite no mapa, de Ernesto de Carvalho, 8', Pernambuco
Balança Brasil, de Carlos Segundo, 25', Minas Gerais
GRIN, de Roney Freitas, 40', São Paulo

21H | 19º FESTCURTASBH | DEBATE

Cinema, Engajamento e Invenção de Formas, com Amaranta César, Marcelo Pedroso e Sérgio Pêo. Mediado por: Vinicius Andrade | 120'

06 SEXTA-FEIRA •

09H | 19º FESTCURTASBH | INFANTIL (INF) 2 | 49' | 06 ANOS

Diário de Areia, de Sarah Carvalho Guedes e Isadora Morales Chaves, 6', Minas Gerais
Analysis Paralysis, de Anete Melece, 9', Suíça
Médico de Monstro, de Gustavo Teixeira, 11', São Paulo
A Câmera de João, de Tothi Cardoso, 23', Goiás

10H | 19º FESTCURTASBH | INFANTIL (INF) 3 | 56' | 08 ANOS

L'Horizon de Bene, de Jumi Yoon e Eloïc Gimenez, 13', França
Ethnophobia, de Joan Zhonga, 14', Grécia e Albânia
Xavier, de Ricky Mastro, 13', São Paulo
Meninos e Reis, de Gabriela Romeu, 16', São Paulo

14H | 19º FESTCURTASBH | MOSTRA DOCUMENTÁRIO:

INVENÇÃO DE FORMAS/PENSAMENTO CRÍTICO (DOC) 4 | 97' | 12 ANOS

Indústria, de Ana Carolina, 12', 1969
Os Queixadas, de Rogério Corrêa, 35', 1978
O Porto de Santos, Aloysio Raulino, 19', 1978
Rocinha Brasil 77, Sérgio Pêo, 19', 1977
Teremos Infância, Aloysio Raulino, 12', 1974
SEMINÁRIO | Documentário: invenção de formas/pensamento crítico, ministrado por Naara Fontinele, pesquisadora e curadora da mostra | 90'

**17H10 | 19º FESTCURTASBH | ATRAVESAMENTOS DO PRESENTE (ATR) 1
DISPUTAS DO COTIDIANO | 74' | 16 ANOS**

Green Screen Gringo, de Douwe Dijkstra, 16', Holanda
At Least You Are Here, de Kristen Swanbeck, 12', Estados Unidos
Great Muy Bien, de Sheyla Pool Pástor, 15', Cuba
Meryem, de Reber Dosky, 15', Holanda
Las Vísceras, de Elena López Riera, 16', Espanha

19H | 19º FESTCURTASBH | COMPETITIVA BRASIL (BRA) 4 | 76' | 18 ANOS

Konãgxeke: o Dilúvio Maxakali, de Charles Bicalho Isael Maxakali, 12', Minas Gerais
Nada, de Gabriel Martins, 26', Minas Gerais

As ondas, de Juliano Gomes, 13', Rio de Janeiro
O Porteiro do Dia, de Fábio Leal, 25', Pernambuco

21H10 | 19º FESTCURTASBH | COMPETITIVA BRASIL (BRA) 5 | 78' | 18 ANOS

Vênus - Filó, A fadinha Lésbica, de Sávio Leite, 6', Minas Gerais
Regresso de Saturno, de Bianca Muniz e Marcus Curvelo, 20', Bahia
7ff oncidia, de JK, 8', São Paulo

The Beast, de Michael Wahrmann e Samantha Nell, 24', São Paulo
Vando Vulgo Vedita, de Andréia Pires e Leonardo Mouramateus, 20', Ceará

• 07 SÁBADO

10H | 19º FESTCURTASBH | INFANTIL (INF) 1 | 42' | 04 ANOS

O Fim da Fila, de William Côgo, 3', Rio de Janeiro
The little Bird and the Caterpillar, de Lena Von Döhren, 4', Suíça
Big Boom, de Marat Narimanov, 4', Rússia
Charlie et ses grandes dents, de Esther Lalanne, Xing Yao, Valentin Sabin, Camille Verninas e Chao-Hao Yang, 6', França

11H | 19º FESTCURTASBH | INFANTIL (INF) 2 | 49' | 06 ANOS

Diário de Areia, de Sarah Carvalho Guedes e Isadora Moraes Chaves, 6', Minas Gerais
Analysis Paralysis, de Anete Melece, 9', Suíça
Médico de Monstro, de Gustavo Teixeira, 11', São Paulo
A Câmera de João, de Tothi Cardoso, 23', Goiás

15H | 19º FESTCURTASBH | ENGAJAMENTOS CONTEMPORÂNEOS (ENG) 1

Territórios: espaço político | 66' | 12 anos
ExPerimetral, de Daniel Oliveira Santos, 10', Rio de Janeiro
Obra Autorizada, de Iago Cordeiro Ribeiro, 16', Bahia
Terminal 3, de Thomaz Pedro, 25', São Paulo
Em busca da terra sem males, de Anna Azevedo, 15', Rio de Janeiro

16H30 | 19º FESTCURTASBH | ATRAVESSAMENTOS DO PRESENTE (ATR) 2

PERCURSOS DA MEMÓRIA | 73' | 12 ANOS
A River Twice, de Audrey Lam, 15', Austrália
Mais Ailleurs c'est Toujours Mieux, de Vivian Ostrovsky, 4', Estados Unidos
Debris, de Giuseppe Boccassini, 11', Alemanha e Itália
On Drawing, de Ana Mendes, 10', Reino Unido
Altas Cidades de Ossadas, de João Salaviza, 18', Portugal
Depth Of Field, de Mareike Bernien e Alex Gerbaulet, 15', Alemanha

20H | CERIMÔNIA DE PREMIAÇÃO DO 19º FESTCURTASBH

• 08 DOMINGO

15H | 19º FESTCURTASBH | ANIMAÇÃO (ANI) 3 | 46' | 18 ANOS

Sun Milk, de Silvan Zweifel, 7', Suíça
O Ex-Mágico, de Olímpio Costa e Mauricio Nunes, 11', Pernambuco
Nighthawk, de Spela Cadez, 9', Eslovênia e Croácia
Après la mort, après la vie, de Olivier Deprez e Adolpho Avril, 15', Bélgica
Call of Cuteness, de Brenda Lien, 4', Alemanha

16H | 19º FESTCURTASBH | JUVENTUDES (JUV) 3 | 57' | 18 ANOS

Éden, de Andrés Ramírez Pulido, 19', Colômbia
Pussy, de Renata Gasiorowska, 8', Polônia
Blind Sex, de Sarah Santamaria-Mertens, 30', França

17H30 | 19º FESTCURTASBH | ENGAJAMENTOS CONTEMPORÂNEOS (ENG) 2

MULHER: CORPO POLÍTICO | 62' | 16 ANOS

Elle et la Poule, de Kiko Nicoleta, 5', França, Brasil e Canadá
Divina Luz, de Ricardo Sá, 15', Espírito Santo
Autopsia, de Mariana Barreiros, 7', Rio de Janeiro
Cabelo Bom, de Swahili Vidal Moreira, 15', Rio de Janeiro
Crystal Lake, de Jennifer Reeder, 20', Estados Unidos

19H | 19º FESTCURTASBH | SESSÃO DOS FILMES PREMIADOS

Sala Juvenil Dias

30 SÁBADO •

16H | 19º FESTCURTASBH | JUVENTUDES (JUV) 3 | 57' | 18 ANOS

Éden, de Andrés Ramírez Pulido, 19', Colômbia
Pussy, de Renata Gasiorowska, 8', Polônia
Blind Sex, de Sarah Santamaria-Mertens, 30', França

18H | 19º FESTCURTASBH | ATRAVESSAMENTOS DO PRESENTE (ATR) 1

DISPUTAS DO COTIDIANO | 74' | 16 ANOS

Green Screen Gringo, de Douwe Dijkstra, 16', Holanda
At Least You Are Here, de Kristen Swanbeck, 12', Estados Unidos
Great Muy Bien, de Sheyla Pool Pástor, 15', Cuba
Meryem, de Reber Dosky, 15', Holanda
Las Visceras, de Elena López Riera, 16', Espanha

20H | 19º FESTCURTASBH | ENGAJAMENTOS CONTEMPORÂNEOS (ENG) 1

TERRITÓRIOS: ESPAÇO POLÍTICO | 66' | 12 ANOS

ExPerimetral, de Daniel Oliveira Santos, 10', Rio de Janeiro
Obra Autorizada, de Iago Cordeiro Ribeiro, 16', Bahia
Terminal 3, de Thomaz Pedro, 25', São Paulo
Em busca da terra sem males, de Anna Azevedo, 15', Rio de Janeiro

01 DOMINGO •

16H | 19º FESTCURTASBH | ANIMAÇÃO (ANI) 3 | 46' | 18 ANOS

Sun Milk, de Silvan Zweifel, 7', Suíça
O Ex-Mágico, de Olímpio Costa e Mauricio Nunes, 11', Pernambuco
Nighthawk, de Spela Cadez, 9', Eslovênia e Croácia
Après la mort, après la vie, de Olivier Deprez e Adolpho Avril, 15', Bélgica
Call of Cuteness, de Brenda Lien, 4', Alemanha

17H | 19º FESTCURTASBH | ATRAVESSAMENTOS DO PRESENTE (ATR) 2

PERCURSOS DA MEMÓRIA | 73' | 12 ANOS

A River Twice, de Audrey Lam, 15', Austrália

Mais Ailleurs c'est Toujours Mieux, de Vivian Ostrovsky, 4', Estados Unidos
Debris, de Giuseppe Boccassini, 11', Alemanha e Itália
On Drawing, de Ana Mendes, 10', Reino Unido
Altas Cidades de Ossadas, de João Salaviza, 18', Portugal
Depth Of Field, de Mareike Bernien e Alex Gerbaulet, 15', Alemanha

19H | 19º FESTCURTASBH | ENGAJAMENTOS CONTEMPORÂNEOS (ENG) 2

MULHER: CORPO POLÍTICO | 62' | 16 ANOS

Elle et la Poule, de Kika Nicoleta, 5', França, Brasil e Canadá
Divina Luz, de Ricardo Sá, 15', Espírito Santo
Autopsia, de Mariana Barreiros, 7', Rio de Janeiro
Cabelo Bom, de Swahili Vidal Moreira, 15', Rio de Janeiro
Crystal Lake, de Jennifer Reeder, 20', Estados Unidos

• 02 SEGUNDA-FEIRA

16H | 19º FESTCURTASBH | COMPETITIVA INTERNACIONAL (INT) 1 | 79' | 16 ANOS

Pedro, de André Santos e Marco Leão, 20', Portugal
Los (de)pendientes, de Sebastian Wiedemann, 24', Argentina
The brick house, de Eliane Bots, 16', Holanda
La bouche, de Camilo Restrepo, 19', França

18H | 19º FESTCURTASBH | COMPETITIVA INTERNACIONAL (INT) 2 | 76' | LIVRE

Turtles are always home, de Rawan Nassif, Catar, 12', Canadá e Líbano
Manodopera, de Loukianos Moshonas, 28', Grécia e França
Fajr, de Lois Patiño, 12', Marrocos e Espanha
Ciudad Maya, de Andres Padilla Domene, 24', México e França

20H | 19º FESTCURTASBH | COMPETITIVA INTERNACIONAL (INT) 3 | 82' | 12 ANOS

La Disco Resplandece, de Chema Garcia Ibarra, 12', Turquia e Espanha
Nyo Vweta Nafta, de Ico Costa, 20', Portugal e Moçambique
Dear Renzo, de Agostina Gálvez e Francisco Lezama, 20',
Argentina e Estados Unidos
The Hunchback, de Gabriel Abrantes e Ben Rivers, 30', Portugal e França

• 04 QUARTA-FEIRA

16H | 19º FESTCURTASBH | COMPETITIVA INTERNACIONAL (INT) 4 | 62' | 14 ANOS

Koropa, de Laura Henno, 19', França
Keep That Dream Burning, de Rainer Kohlberger, 8', Áustria e Alemanha
Events in a Cloud Chamber, de Ashim Ahluwalia, 22', Índia
Cilaos, de Camilo Restrepo, 13', França

18H | 19º FESTCURTASBH | MOSTRA DOCUMENTÁRIO:

INVENÇÃO DE FORMAS/PENSAMENTO CRÍTICO (DOC) 1 | 74' | 16 ANOS

Contestação, de João Silvério Trevisan, 14', 1969
Veias abertas, de Luiz Arnaldo Campos, 10', 1974
Você também pode dar um presunto legal, de Sérgio Muniz, 38', 1971
Lacrimosa, de Aloysio Raulino, 12', 1970

20H | 19º FESTCURTASBH | COMPETITIVA MINAS (MIN) 1 | 48' | LIVRE

Bento, de Luisa Lana e Gabriela Albuquerque, 8', Minas Gerais

Ava Marangatu, de Genito Gomes Kaiowá, Valmir Gonçalves Cabreira Kaiowá,
Edna Ximenez Kaiowá, Jhonaton Gomes Kaiowá, Nara Gomes Kaiowá Jhon, Dulcideo
Gomes Kaiowá, Sarah Brites Kaiowá e Jailson Brites Kaiowá, 15', Minas Gerais
e Mato Grosso do Sul

Filme de Rua, de Ed Marte, Daniel Carneiro, Zi Reis, Paula Kimo, Joanna Angelo
Ladeira e Guilherme Melo, 25', Minas Gerais

05 QUINTA-FEIRA •

16H | 19º FESTCURTASBH | COMPETITIVA INTERNACIONAL (INT) 5 | 68' | LIVRE

A Gentle Night, de Qiu Yang, 15', China
Impossible figures and other stories II, de Marta Pajek, 15', Polónia
25 cines/seg, de Luis Macias, 38', Espanha

18H | 19º FESTCURTASBH | MOSTRA DOCUMENTÁRIO:

INVENÇÃO DE FORMAS/PENSAMENTO CRÍTICO (DOC) 2 | 80' | 12 ANOS

Maioria absoluta, de Leon Hirszman, 18', 1964
Lavra Dor, Paulo Rufino, 11', 1968
Migrantes, de João Batista Andrade, 8', 1973
Tarumã, de Aloysio Raulino, 13', 1975
Cantos de Trabalho, de Leon Hirszman, 30', 1974-1976

20H | 19º FESTCURTASBH | COMPETITIVA MINAS (MIN) 2 | 53' | 16 ANOS

Ingrid, de Maick Hander, 6', Minas Gerais
Tehom, de Yuji Kodato, 8', Minas Gerais
Eu Robô, de Sara Não Tem Nome, 11', Minas Gerais
Cinebiogravura, de Luis Rocha Melo, 28', Minas Gerais, Rio de Janeiro

06 SEXTA-FEIRA •

16H | 19º FESTCURTASBH | COMPETITIVA BRASIL (BRA) 1 | 74' | 16 ANOS

Festejo muito pessoal, de Carlos Adriano, 9', São Paulo
Os Cuidados que se tem com o Cuidado que os Outros Devem ter Consigo Mesmos,
de Gustavo Vinagre, 20', São Paulo
A Gis, de Thiago Carvalhaes, 20', São Paulo
Estado Itinerante, de Ana Carolina Soares, 25', Minas Gerais

18H | 19º FESTCURTASBH | MOSTRA DOCUMENTÁRIO:

INVENÇÃO DE FORMAS/PENSAMENTO CRÍTICO (DOC) 3 | 96' | 16 ANOS

O Tigre e a Gazela, de Aloysio Raulino, 15', 1967
A pedra da riqueza: ou a peleja do sertanejo para desencantar a pedra que foi parar
na lua com a nave dos astronautas, 16', 1976
Chapeleiros, de Adrian Cooper, 25', 1983
Destruição cerebral, esmagamento craniano, precipitação, fraturas generalizadas,
de Carlos Fernando Borges, Joatan Vilela Berbel, José Carlos Avellar, Nick Zarvos,
Paulo Chaves Fernandes, 40', 1976

20H | 19º FESTCURTASBH | COMPETITIVA BRASIL (BRA) 2 | 79' | 16 ANOS

Fantasma Cidade Fantasma, de Pedro Beiler e Amanda Devulsky, 14', Distrito Federal
Kappa Crucis, de João Borges, 22', Minas Gerais
Estás Vendo Coisas, de Bárbara Wagner e Benjamin de Burca, 18', Pernambuco
Deus, de Vinícius Silva, 25', São Paulo

• 07 SÁBADO

16H | 19º FESTCURTASBH | COMPETITIVA BRASIL (BRA) 3 | 73' | LIVRE

Nunca é noite no mapa, de Ernesto de Carvalho, 8', Pernambuco
 Balança Brasil, de Carlos Segundo, 25', Minas Gerais
 GRIN, de Roney Freitas, 40', São Paulo

18H | 19º FESTCURTASBH | MOSTRA DOCUMENTÁRIO:

INVENÇÃO DE FORMAS/PENSAMENTO CRÍTICO (DOC) 4 | 97' | 12 ANOS

Indústria, de Ana Carolina, 12', 1969
 Os Queixadas, de Rogério Corrêa, 35', 1978
 O Porto de Santos, Aloysio Raulino, 19', 1978
 Rocinha Brasil 77, Sérgio Pêo, 19', 1977
 Teremos Infância, Aloysio Raulino, 12', 1974

• 08 DOMINGO

16H | 19º FESTCURTASBH | COMPETITIVA BRASIL (BRA) 4 | 76' | 18 ANOS

Konãgxeke: o Dilúvio Maxakali, de Charles Bicalho Isael Maxakali, 12', Minas Gerais
 Nada, de Gabriel Martins, 26', Minas Gerais
 As ondas, de Juliano Gomes, 13', Rio de Janeiro
 O Porteiro do Dia, de Fábio Leal, 25', Pernambuco

18H | 19º FESTCURTASBH | COMPETITIVA BRASIL (BRA) 5 | 78' | 18 ANOS

Vênus - Filó, A fadinha Lésbica, de Sávio Leite, 6', Minas Gerais
 Regresso de Saturno, de Bianca Muniz e Marcus Curvelo, 20', Bahia
 7ff oncidia, de JK, 8', São Paulo
 The Beast, de Michael Wahrmann e Samantha Nell, 24', São Paulo
 Vando Vulgo Vedita, de Andréia Pires e Leonardo Mouramateus, 20', Ceará

ÍNDICE POR FILMES

INDEX BY FILM

- 25 cines/seg, 37
79 primaveras, 174
7FF oncidia, 50
- **A**
- A Câmera de João, 120
A Canção do Asfalto, 106
A Fundamental Error, 85
A Gis, 43
A Melhor Fase da Vida, 106
A pedra da riqueza: ou a peleja do sertanejo para desencantar a pedra que foi parar na lua com a nave dos astronautas, 156
A River Twice, 70
Aenigma, 83
Agarrando Pueblo, 174
Altas Cidades de Ossadas, 72
Ama-Zona, 173
Analysis Paralysis, 119
Antes da Encanteria, 85
Après la Mort Après la vie, 133
As Ondas, 48
At least you are here, 68
Au loin, Baltimore, 109
Autopsia, 99
Ava Marangatu, 56
- **B**
- Balança Brasil, 46
Barbie Contra Ataca!, 140
Basta, 171
Bento, 56
Big Boom, 117
Birta Bjartur Blær (Birta), 108
Blind Sex, 111
Borderhole, 82
- **C**
- Cabelo Bom, 99
Call Of Cuteness, 134
Caminho dos Gigantes, 118, 130
Cantos de Trabalho (Trípico), 154, 155
Chapeleiros, 157
Charlie et ses grandes dents, 117
Cilaos, 35
Cinebiogravura, 59
Cipka (Pussy), 110
Ciudad Maya, 31
Cleo, 106
Coffea Arabiga, 175
Contestação, 21, 150
Crystal Lake, 100
- **D**
- Dear Renzo, 33
Debris, 71
Destruição cerebral, esmagamento craniano, precipitação, fraturas generalizadas, 157
Deus, 45
Diário de Areia, 119
Divina Luz, 98
Do Outro Lado do Muro, 107
Dummies, 141
- **E**
- Edén, 110
Elle et la poule, 20, 98
Em busca da terra sem males, 97
Estado itinerante, 43
Estás vendo coisas, 45
Ethnophobia, 121, 130
- Eu robô, 58
Events in a cloud chamber, 35
ExPERIMENTAL, 20, 96
- **F**
- Fajr, 31
Fantasma Cidade Fantasma, 44
Fantasma, 118
Festejo muito pessoal, 42
Figury Niemożliwe I Inne Historie II, 36
Filme de Rua, 57
- **G**
- Great Muy Bien, 69
Green Screen Gringo, 68
Grin, 47
- **I**
- Identity Parade, 108
Indústria, 158
Ingrid, 57
Janaina Overdrive, 141
- **K**
- Kappa Crucis, 44
Keep that dream burning, 34
Konāgxeka: o Dilúvio Maxakali, 147
Koropa, 34
Kotu Kiz, 128
- **L**
- La Bouche, 29
La ciudad en la playa, 170
La Disco Resplandece, 32
Lacrimosa, 151
Las AAA son las tres armas, 172
Las Visceras, 70

Lavra Dor, 152
 Le Promeneur, 131
 L'Horizon de Bene, 121
 Los [de]pendientes, 28
 Los hieleros del Chimborazo, 177

• **M**

Majoria Absoluta, 152
 Mais Ailleurs c'est
 Toujours Mieux, 71
 Manodopera, 30
 Mar de Monstro, 140
 Me matan si no trabajo y si
 trabajo me matan, 172
 Médico de Monstro, 120
 Meninos e Reis, 122
 Meryem, 69
 Migrantes, 153
 Missing Miss, 173

• **N**

Nada, 48
 Nočna ptica, 133
 Now, 21, 171
 Nunca é noite no mapa, 46
 Nyo Vweta Nafta, 32

• **O**

O Ex-Mágico, 132
 O fim da fila, 116
 O Matkol, 131
 O Porteiro do Dia, 49
 O Porto de Santos, 159
 O Tigre e a Gazela, 156
 Obra Autorizada, 96
 Oceano, 128
 Ociel del Toa, 176

On Drawing, 72
 Os cuidados que se tem com
 o cuidado que os outros devem
 ter consigo mesmos, 42
 Os Queixadas, 158

• **P**

Pedro, 28
 Pele Suja Minha Carne, 107
 Popeye Sees 3D, 86
 Por primeira vez, 176

• **Q**

Quando os dias eram
 eternos, 129

• **R**

Radio Belén, 177
 Refugee's Welcome, 82
 Regresso de Saturno, 50
 Revolución, 170
 Racinha Brasil 77, 159

• **S**

Ślady ulotne, 129
 Sobre Luis Gómez, 175
 Sokun al sulhufat, 30
 Sunnämilch, 132

• **T**

Tarumã, 153
 Tehom, 58
 Teremos Infância, 160
 Terminal 3, 97
 The beast, 51
 The brick house, 29
 The Hunchback, 33

The little Bird and the
 Caterpillar, 116
 Tiefenschärfe, 73

• **U**

Urth, 84

• **V**

Vando Vulgo Vedita, 51
 Veias Abertas, 150
 Vênus – Filó a fadinha
 lésbica, 49
 Você também pode dar
 um presunto legal, 151

• **X**

Xavier, 122
 Xenoi, 84
 X-Manas, 83
 小城二月 / Xiao
 Cheng Er Yue, 36

ÍNDICE POR DIRETORES

INDEX BY DIRECTOR

Ж, 50

• A

Adolpho Avril, 133
Adrian Cooper, 157
Agnieszka Waszczeniuk, 129
Agostina Gálvez, 33
Alberte Pagán, 85
Alex Gerbaulet, 73
Alois di Leo, 118, 130
Aloysio Raulino, 151, 153,
156, 159, 160
Amanda Devulsky, 44
Amber Bemak, 82
Ana Carolina, 158
Ana Carolina Soares, 43
Ana Mendes, 72
André Santos, 28
Andréia Pires, 51
Andrés Padilla Domene, 31
Andrés Ramírez Pulido, 110
Anete Melece, 119
Anna Azevedo, 97
Antonis Ntoussias, 83
Aris Fatouros, 83
Ashim Ahluwalia, 35
Audrey Lam, 70
Ayce Kartal, 128

• B

Bárbara Wagner, 45
Ben Rivers, 33, 84
Benjamin de Burca, 45
Bernabé Hernández, 175
Bianca Muniz, 50
Brenda Lien, 134
Bruce La Bruce, 82
Bruno Barrenha, 141
Bruno Ribeiro, 107

• C

Camille Verninas, 117
Camilo Restrepo, 29, 35
Carlos Adriano, 42
Carlos Fernando Borges, 157
Carlos Mayolo, 174
Carlos Segundo, 46
Chao-Hao Yang, 117
Charles Bicalho, 47
Chema Garcia Ibarra, 32
Cine de la Base, 172
Clarissa Ribeiro, 83
Clemente Padin, 173

• D

Daniel Carneiro, 57
Daniel Santos, 20, 96
Deborah Stratman, 84
Douwe Dijkstra, 68
Dulcidio Gomes Kaiowá, 56
Diogo Rezende, 58

• E

Ed Marte, 57
Edna Ximenez Kaiowá, 56
Elena López Riera, 70
Elena Meirelles, 85
Eliane Esther Bots, 29
Eloic Gimenez, 121
Ernesto de Carvalho, 46
Esther Lalanne, 117

• F

Fábio Leal, 49
Ferruccio Musitelli, 170
Francisco Lezama, 33

• G

Gabriel Abrantes, 33

Gabriel Martins, 48
Gabriela Albuquerque, 56
Gabriela Pessoa, 85
Gabriela Romeu, 122
Genito Gomes Kaiowá, 56
Gerard Freixes Ribera, 108
Gianfranco Annichini, 177
Giuseppe Boccassini, 71
Guilherme Fernandes, 57
Guilherme Lisboa, 153
Guilherme Melo, 57
Gustavo Guayasamin, 177
Gustavo Teixeira, 120
Gustavo Vinagre, 42

• I

Iago Cordeiro Ribeiro, 96
Ico Costa, 32
Igor Guayasamin, 177
Isabella Raposo, 140
Isadora Moraes Chaves, 119
Isael Maxakali, 47
Izabela Galuppo Azevedo, 107

• J

Jennifer Reeder, 100
Jhon Nara Gomes Kaiowá, 56
Jhonatan Gomes Kaiowá, 56
Joan Zhonga, 121, 130
Joanna Ladeira, 57
João Batista Andrade, 153
João Borges, 44
João Salaviza, 72
João Silvério Trevisan, 21, 150
Jaatan Vilela Berbel, 157
Jailson Brites Kaiowá, 56
Jorge Denti, 172
Jorge Polo, 85
Jorge Sanjinés, 170

José Carlos Avellar, 157
Juliano Gomes, 48
Jumi Yoon, 121

• K

Ken Jacobs, 86
Kika Nicolela, 20, 98
Kristen Swanbeck, 68

• L

Laura Henna, 34
Lena Von Dähren, 116
Leon Hirschman, 152, 154, 155
Leonardo Bittencourt, 48
Leonardo Mouramateus, 51
Livia de Paiva, 85
Lois Patiño, 31
Lola Quivoron, 109
Loukianos Moshonas, 30
Luna Alkalay, 151
Luis Macias, 37
Luis Ospina, 174
Luís Rocha Melo, 59
Luisa Lanna, 56
Luiz Arnaldo Campos, 150

• M

Maick Hander, 57
Marat Narimanov, 117
Marco Leão, 28
Marcus Curvelo, 50
Marcus Vinicius
Vasconcelos, 129
Mareike Bernien, 73
Mariana Barreiros, 99
Mário Kuperman, 153
Marques Casara, 97
Marta Pajek, 36
Mateus Loner, 118

Mauricio Nunes, 132
 Michael Wahrmann, 51
 Mozart Freire, 141

• **N**

Nadia Granados, 82
 Narcisa Hirsch, 173
 Nick Zarvos, 157
 Nicolás Guillén Landrián,
 175, 176

• **O**

Octavio Cortázar, 176
 Olimpio Costa, 132
 Olivier Deprez, 133
 Óscar Soria, 170

• **P**

Paula Kimo, 57
 Paulina Ziolkowska, 131
 Paulo Chaves Fernandes, 157
 Paulo Rufino, 152
 Paulo Victor Soares, 85
 Pedro B., 44
 Pedro Giongo, 106

• **Q**

Qiu Yang, 36

• **R**

Rainer Kohlberger, 34
 Rawane Nassif, 30
 Raymundo Gleyzer, 172
 Reber Dosky, 69
 Renata Gasiorowska, 110
 Renato Duque, 128
 Ricardo Sá, 98
 Ricky Mastro, 122
 Rodrigo Lavorato, 106

Rogério Corrêa, 158
 Romeu Quinto, 153
 Roney Freitas, 47

• **S**

Samantha Nell, 51
 Sanja Zivkovic, 109
 Santiago Álvarez, 21, 171, 174
 Sara Não Tem Nome, 58
 Sarah Brites Kaiowa, 56
 Sarah Carvalho Guedes, 119
 Sarah Santamaria-Mertens, 111
 Sávio Leite, 49
 Sebastian Wiedemann, 28
 Sérgio Muniz, 151
 Sérgio Pêo, 159
 Sheyla Pool, 69
 Silvan Zweifel, 132
 Spela Cadez, 133
 Sturla Óskarsson, 108
 Swahili Vidal, 99

• **T**

Thiago Carvalhaes, 43
 Thibault Chollet, 131
 Thomaz Pedro, 97
 Tothi Cardoso, 120

• **U**

Ugo Ulive, 171

• **V**

Valentin Sabin, 117
 Valmir Gonçalves Cabreira
 Kaiowá, 56
 Vinicius Silva, 45
 Vivian Ostrovsky, 71
 Vladimir Carvalho, 156

• **X**

Xing Yao, 117

• **W**

William Cogo, 116

• **Y**

Yan Whately, 140
 Yuji Kodato, 58

• **Z**

Zi Reis, 57

CRÉDITOS

CREDITS

CRÉDITOS CREDITS

19º Festival Internacional de
Curtas de Belo Horizonte
Belo Horizonte
Internacional Short
Film Festival

COORDENADOR GERAL GENERAL COORDINATOR

Bruno Hilário

COORDENADORA DE PROGRAMAÇÃO E CURADORA PROGRAMMING COORDINATOR AND CURATOR

Ana Siqueira

COORDENADORA DE PRODUÇÃO PRODUCTION COORDINATOR

Dayanne Naëssa Maxilielly

PRODUTOR DE PROGRAMAÇÃO PROGRAMMING PRODUCTION

Matheus Pereira

PRODUTORA EDITORIAL EDITORIAL PRODUCER

Glaura Cardoso Vale

PRODUTOR DE CONVIDADOS GUEST PRODUCER

Carol Mattos

PRODUTORA PRODUCER

Bruna Horta

ASSISTENTES DE PRODUÇÃO ASSISTANT PRODUCER

Gabriela Barbosa

Mariah Soares

Victor Miranda

ESTAGIÁRIOS TRAINEES

Ana Luisa Faria Matos

Izabela Silva

Labibe Araujo

Leandro Guerra

Matheus Barcellos

EQUIPE TÉCNICA TECHNICIANS

Mercídio Alvinho Scarpelli

Milton Célio Rodrigues

Rufino Gomes Araújo

SUPOORTE ADMINISTRATIVO ADMINISTRATIVE SUPPORT

Roseli Miranda

IDENTIDADE VISUAL E DESIGN GRÁFICO VISUAL IDENTITY AND GRAPHIC DESIGN

Greco Design

REVISÃO DE PORTUGUÊS DO CATÁLOGO CATALOGUE'S PORTUGUESE REVISION

Luminum Text

TRADUÇÃO DO CATÁLOGO CATALOGUE'S TRANSLATION

Luminum Text

Vertente

AUTORAÇÃO DIGITAL E LEGENDAGEM ELETRÔNICA / DIGITAL AUTHORING AND ELETRONIC SUBSTITLES

Frames

VINHETA PROMOTIONAL VIDEO

Raquel Junqueira

FOTÓGRAFO PHOTOGRAPHER

Francisco Pereira

WEBSITE

Leandro Queiroz Neto

ASSESSORIA DE IMPrensa PRESS OFFICE

Press Comunicação

COMISSÃO DE SELEÇÃO SELECTION COMMITTEE

Arthur B. Senra

Carla Italiano

Clarissa Campolina

Gustavo Jardim

Luís Fernando Moura

Luís Felipe Flores

Maria Ines Dieuzeide

Mariana Souto

Siomara Faria

Vinicius Andrade

**GOVERNADOR
DO ESTADO DE
MINAS GERAIS**

Fernando Damata Pimentel

**VICE-
GOVERNADOR
DO ESTADO DE
MINAS GERAIS**

Antônio Andrade

**SECRETÁRIO
DE ESTADO
DE CULTURA DE
MINAS GERAIS**

Angelo Oswaldo
de Araújo Santos

**SECRETÁRIO
ADJUNTO
DE ESTADO
DE CULTURA DE
MINAS GERAIS**

João Batista Miguel

**FUNDAÇÃO CLÓVIS
SALGADO**

PRESIDÊNCIA

Augusto Nunes-Filho

**DIRETORIA
DE RELAÇÕES
INSTITUCIONAIS**

Gilvan Rodrigues

**DIRETORIA
DE PRODUÇÃO
ARTÍSTICA**

Cláudia Malta

**DIRETORIA DE
PROGRAMAÇÃO
ARTÍSTICA**

Philippe Ratton

**DIRETORIA
DO CENTRO
DE FORMAÇÃO
ARTÍSTICA E
TECNOLÓGICA**

Vilmar Pereira de Sousa

**DIRETORIA DE
PLANEJAMENTO,
GESTÃO E
FINANÇAS**

Kátia Carneiro

**ASSESSORIA
DE COMUNICAÇÃO
SOCIAL**

Júnia Alvarenga

**COORDENAÇÃO DO
NÚCLEO DE DESIGN**

Vitor Garcia

NÚCLEO DE DESIGN

Yasmin Moura

Victor Endo

Guilherme Tecianelli (estagiário)

Ângela Peres (estagiária)

**COORDENAÇÃO DO
NÚCLEO DE IMPRENSA**

Vitor Cruz

NÚCLEO DE IMPRENSA

Thamiris Rezende (estagiária)

Maria Eliana Goulart (revisão editorial)

Paulo Lacerda (fotografia)

**COORDENAÇÃO DO
NÚCLEO DE MEDIAÇÃO**

Leandro Heringer

NÚCLEO DE MEDIAÇÃO

Calebe Souza (estagiário)

Matheus Tasca (estagiário)

Ana Carolina Nicolau (estagiária)

Rafaela Seabra

Luciana Ferreira

Júlio César Resende (estagiário)



FOTO: LAS TRES ARMAS (1977, JORGE DENTI, CINE DE LA BASE)

Patrocínio



Realizado com recursos da Lei Municipal de Incentivo à Cultura de Belo Horizonte

Mantenedor



Patrocínio Master



Patrocínio viabilizado pelo incentivo de pessoas físicas

Patrocínio Ouro



Patrocínio Prata



Patrocínio Bronze



Promoção



Colaboração Cultural



Correalização



Realização



Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

(Biblioteca da Escola de Belas Artes da UFMG, MG, Brasil)

F 418 f Festival Internacional de Curtas de Belo Horizonte (19. : 2017)
19^o FESTCURTASBH : Festival Internacional de Curtas de Belo Horizonte = 19^o FESTCURTASBH : Belo Horizonte International Short Film Festival / Bruno Hilário... [et al.] (organizadores). – Belo Horizonte : Fundação Clóvis Salgado, 2017.
408 p. : il. ; 21cm.

Vários autores.

Texto sem português, inglês e espanhol.

Também disponível em versão online : <<http://www.festcurtasbh.com.br>>

ISBN 978-85-66760-16-3

ISBN 978-85-66760-17-0 [Online]

1. Festivais de cinema – Belo Horizonte (MG). 2. Curta-metragem. 3. Cinema – Belo Horizonte (MG). I. Hilário, Bruno. II. Fundação Clóvis Salgado. III. Título. IV. Título: Belo Horizonte International Short Film Festival.

CDD 791.43098151

