

Ministério da Cultura, Governo de Minas Gerais, Secretaria de Estado de Cultura e Turismo,
Fundação Clóvis Salgado e Prefeitura Municipal de Belo Horizonte apresentam

25º FESTA CURTAS BH

FESTIVAL INTERNACIONAL DE CURTAS DE BELO HORIZONTE
25TH FESTCURTASBH: BELO HORIZONTE INTERNATIONAL SHORT FILM FESTIVAL

11-22 / OUTUBRO / 2023

Festival Presencial e On-line

cinehumbertomauromais.com / festcurtasbh.com.br

10

APRESENTAÇÃO
PRESENTATION

13

**SESSÃO DE
ABERTURA**
OPENING SESSION

19

**COMPETITIVA
INTERNACIONAL**
INTERNATIONAL COMPETITION

31

**COMPETITIVA
BRASIL**
BRAZILIAN COMPETITION

43

**COMPETITIVA
MINAS**
MINAS COMPETITION

51

**OUTRO
DUPLO**
ANOTHER DOUBLE

63

**DA FRONTEIRA
AO URGENTE**
FROM THE BORDER TO THE URGENT

73

JUVENTUDES
YOUTHS SECTION

81

INFANTIL
CHILDREN'S SECTION

93

ANIMAÇÃO
ANIMATION SECTION

103

**SESSÃO
MALDITA**
MIDNIGHT SECTION

109

**MANIFESTAR O DESEJO.
MULHERES E
DISSIDÊNCIAS NO
CINEMA LATINO-
AMERICANO 1966-2021**
MANIFESTING THE DESIRE.
WOMEN AND DISSIDENCES IN LATIN
AMERICAN CINEMA 1966-2021

133

**CAULEEN
SMITH**
**AS POSSIBILIDADES
COTIDIANAS DA
IMAGINAÇÃO**
CAULEEN SMITH - THE EVERYDAY
POSSIBILITIES OF THE
IMAGINATION

143

**ENSAIOS E
ENTREVISTAS**
ESSAYS AND INTERVIEWS

144

**CINEMA LATINO-AMERICANO
DE MULHERES, MEMÓRIA E
IDENTIDADE**
Patricia Torres San Martín

153

**LATIN AMERICAN CINEMA
MADE BY WOMEN, MEMORY
AND IDENTITY**
Patricia Torres San Martín

163

ENQUADRE 1
**"UN SUEÑO COMO DE
COLORES" (CHILE, 1971), DE
VALERIA SARMIENTO**
Trecho de entrevista com
Iván Pinto

164

RECUADRO 1
**"A DREAM AS IN COLOURS
(CHILE, 1971) BY
VALERIA SARMIENTO"**
A brief extract from the interview
with Iván Pinto

165

ENQUADRE 2
**"UM DIÁLOGO COM
GUADALUPE SÁNCHEZ
SOSA: A EXPERIMENTAÇÃO
CONSTANTE"**
Trecho de entrevista com Samuel
Lagunas

166

RECUADRO 2
"A DIALOGUE WITH
GUADALLIPE SÁNCHEZ
SOSA: CONSTANT
EXPERIMENTATION"

A brief extract from the interview
with Samuel Lagunas

168

ENQUADRE 3
TRECHO DO ARTIGO: LIM
RELATO QUE EMERGE DO
PASSADO PARA FALAR SOBRE
FEMINISMOS, MULHERES E
CINEMA

Patricia Restrepo

169

RECUADRO 3
SELECTED PASSAGE FROM
THE ARTICLE: A NARRATIVE
THAT EMERGES FROM THE
PAST TO DISCUSS FEMINISM,
WOMEN, AND CINEMA

Patricia Restrepo

171

*PARA TODAS AS MOÇAS (DOC,
2ª ES), CASTIEL VITORINO
BRASILEIRO*

171

*PARA TODAS AS MOÇAS (DOC,
2ª ES), CASTIEL VITORINO
BRASILEIRO*

172

NA RISADA SALGADA DAS
ROCHAS [EXCERTOS]

Cristiana Miranda

174

IN THE SALTY LAUGHTER OF
ROCKS [EXCERPTS]

Cristiana Miranda

176

ELABORAÇÕES (SEM
RESPOSTAS) SOBRE
EXPERIMENTALISMO,
CAULEEN SMITH E CINEMA
NEGRO BRASILEIRO

Kariny Martins

179

(UNANSWERED) REFLECTIONS
ON EXPERIMENTALISM,
CAULEEN SMITH AND BLACK
BRAZILIAN CINEMA

Kariny Martins

183

DRYLONGSO: UM REFÚGIO
TODO DELAS

Yasmina Price

188

DRYLONGSO: A REFUGI OF
THEIR OWN

Yasmina Price

194

A POLÍTICA DA EXPERIÊNCIA
LIMA CONVERSA ENTRE
CAULEEN SMITH E
CHRISTOPHER HARRIS

212

THE POLITICS OF
EXPERIENCE:
A CONVERSATION BETWEEN
CAULEEN SMITH AND
CHRISTOPHER HARRIS

231

CADERNO DE
COLAGEM
COM RENATA FELINTO
COLLAGE NOTEBOOK
WITH RENATA FELINTO

241

ATIVIDADES E
ATRAÇÕES,
MESA-REDONDA,
FALA, LANÇAMENTO
DE REVISTA, CURSO E
EXPOSIÇÃO

ACTIVITIES AND ATTRACTIONS
ROUND TABLE, TALK, MAGAZINE
LAUNCH, WORKSHOP AND
EXHIBITION

257

CURADORIA, COMISSÃO
DE SELEÇÃO, JÚRI
EQUIPE

CURATORSHIP, SELECTION
COMMITTEE, JURY AND TEAM

276

PRÊMIOS
AWARDS

278

CRÉDITOS
CREDIT

O Festival Internacional de Curtas de Belo Horizonte possui uma história consolidada e reconhecida no cenário nacional e no exterior, especialmente, ao criar um espaço democrático de exibição de filmes, dando atenção especial à produção mais recente, além de convidar o público a dialogar e participar de oficinas de maneira gratuita.

Celebramos agora a chegada desta 25ª edição e, sobretudo, o fortalecimento desse projeto, que, em 2023, registrou um número recorde de filmes inscritos, recebendo mais de 3 mil obras do Brasil e do exterior, o que demonstra a importância e o alcance dessa iniciativa.

O cinema mineiro contemporâneo revela novos diretores e conquista prêmios a cada ano. E o FestCurtasBH tem um papel relevante nesse contexto. O festival incentiva a pesquisa e o exercício livre da experimentação. Isso estimula o surgimento de profissionais e proporciona uma formação do olhar, que se renova continuamente a cada edição.

Vale ressaltar também a maneira como FestCurtasBH propõe uma visão expandida do cinema, o conectando com as artes visuais, sendo a exposição inédita da artista estadunidense Cauleen Smith um exemplo. O festival firma, assim, o seu compromisso com o cinema e com a valorização das artes de forma ampla e integrada, o que impulsiona a cultura mineira e projeta Minas cada vez mais criativa.

Leônidas Oliveira

Secretário de Estado de Cultura e Turismo

The Belo Horizonte International Short Film Festival boasts a distinguished and respected background, both nationally and internationally. It has established an inclusive platform for presenting films, particularly those that are newly released, while also encouraging attendees to converse and take part in complimentary workshops.

As we mark the arrival of the 25th edition, we also celebrate the growth and success of this project. The 2023 edition recorded an unprecedented number of entries, with over 3,000 films submitted from both local and international filmmakers. This impressive turnout is a testament to the importance and impact of this initiative.

The film industry in Minas Gerais is constantly introducing new directors and earning accolades every year, and FestCurtasBH is an important contributor to this trend. The festival promotes exploration and experimentation, fostering the development of aspiring artists and offering fresh insights with each new edition.

An important aspect to highlight about FestCurtasBH is how it provides a more extensive perspective on cinema, by linking it with the visual arts. This is exemplified by the unique exhibition of American artist Cauleen Smith. In doing so, the festival reaffirms its dedication to cinema and a wider appreciation of the arts. This, in turn, contributes to the cultural vitality of Minas Gerais and positions it as an increasingly innovative hub.

Leônidas Oliveira

Secretary of State for Culture and Tourism

Estamos celebrando 25 edições do FestCurtasBH – Festival Internacional de Curtas de Belo Horizonte! Esse, que é um dos mais importantes festivais de curtas-metragens do país, é uma janela fundamental para realizadores, não somente pela possibilidade da divulgação e da circulação dos trabalhos, mas, principalmente, pela reafirmação da força criativa, inventiva e questionadora, característica mais do que notória do audiovisual.

É motivo de orgulho que a Fundação Clóvis Salgado invista em uma iniciativa tão potente que, de forma gratuita e democrática, oferece ao público uma programação extensa e variada, e que se propõe, a cada edição, a levar para a grande tela – e outras plataformas – as urgências da contemporaneidade. Neste ano, por exemplo, o Festival redescobre a América Latina a partir do olhar delicado e atento das mulheres diretoras.

A mostra especial “Manifestar o Desejo. Mulheres e Dissidências no Cinema Latino-Americano 1966-2021” repensa o acesso que temos a produções em curtas-metragens que contam o passado e o presente de uma região com demarcações políticas e geográficas. Já uma segunda mostra se volta para o trabalho da cineasta e artista visual estadunidense Cauleen Smith, em sua primeira visita ao Brasil.

Manter a pluralidade e estar em constante desenvolvimento é mote principal do FestCurtasBH. A diversidade das temáticas contribui para uma programação sólida e ampliada e que não se limita apenas ao fazer/ver cinematográfico. Para além das exibições no Palácio das Artes, o Festival ganha cada vez mais espaço ao promover, constantemente, itinerâncias por Minas Gerais.

O sucesso do FestCurtasBH se reflete em números. Em 2023 comemoramos o recorde de filmes inscritos em uma única edição, alcançando a marca de 3.031 obras

enviadas, sendo 944 nacionais, de 27 estados brasileiros, e as demais de outros 106 países. Como resultado, serão 142 filmes exibidos durante todo o Festival, entre mostras competitivas, paralelas e especiais, distribuídas ao longo de 30 programas, além de sessões on-line.

Com passos firmes e vigorosos, o FestCurtasBH chega à 25ª edição fundamentado numa trajetória não linear que aposta, majoritariamente, na experimentação e nas formas fílmicas engajadas e inventivas. O caráter instigador, reforçado pela pesquisa, também é notório no Festival. A cada nova edição, a história do cinema se introduz, pela estética, pelo pensamento e pela retomada ou descoberta de autores, obras e movimentos.

Sérgio Rodrigo Reis

Presidente da Fundação Clóvis Salgado

We are celebrating 25 editions of FestCurtasBH - Belo Horizonte International Short Film Festival! One of the most important short film festivals in the country, it is a window of opportunity for filmmakers, not only for the possibility of disseminating and circulating their works but, above all, by reaffirming the creative, inventive and argumentative force, that is a notorious characteristic of the audiovisual field.

The Clóvis Salgado Foundation is proud to invest in such a powerful initiative that offers the audience—in a free and democratic way—an extensive and varied programme, and that each edition proposes to bring the contemporary urgency to the big screen and to other platforms. This year, for example, the Festival is rediscovering Latin America through the sensitive and attentive lens of women directors.

The special section “Manifesting the Desire. Women and Dissidences in Latin American Cinema 1966-202” rethinks our access to short film productions that chronicle the past and the present of a region with political and geographical demarcations. A second section focuses on the work of the North American filmmaker and visual artist Cauleen Smith, on her first visit to Brazil.

Maintaining diversity and being in constant evolution is the main motto of FestCurtasBH. The wide range of topics covered results in a solid and extensive programme, that extends beyond the mere act of producing and viewing films. In addition to the screenings at the Palácio das Artes, the Festival is continually gaining ground by hosting screenings all over the state of Minas Gerais.

The success of FestCurtasBH is reflected in numbers. In 2023, we celebrated the record number of films submitted in a single edition, reaching the mark of 3,031 works, of which 944 were national, from 27 Brazilian states, and the others from 106 different countries. As a result, 142 films will be screened during the Festival, composing

of competitive, parallel and special sections, spread out over 30 programmes, as well as online sessions.

Celebrating its 25th edition, FestCurtasBH strides forward with firm and vigorous steps, having built a non-linear trajectory that, above all, prioritizes experimentation, but also on politically engaged and inventive cinematic forms. The festival’s provocative character, fueled by research, remains evident. Every new edition delves deeper into the history of cinema through aesthetics, thought, and the rediscovery or introduction of filmmakers, works, and movements.

Sérgio Rodrigo Reis

President of the Clóvis Salgado Foundation

APRESENTAÇÃO

ANA SIQUEIRA, MATHEUS ANTUNES

Quando uma mulher se manifesta, coloca em prática seu desejo para que ele se encontre com o mundo. Um manifesto é um exercício para a transformação de uma realidade íntima ou coletiva. Um manifesto costuma ser uma declaração pública de princípios.

Mónica Delgado e Ivonne Sheen

(...) apenas prefiro acordar todos os dias de manhã e tentar. E então, eu preciso produzir um trabalho que me faça tentar, em vez de ficar muito confortável em estar certa.

Cauleen Smith

O FestCurtasBH chega a sua 25ª edição, celebrando a resiliência de um festival de caráter público, sempre concebido e construído a muitas mãos, e renovando a cada ano o desejo de pensar, experimentar e interrogar a experiência estética e política do cinema, e outras expressões artísticas que com ele confluem. Sustentando sua aposta obstinada na experiência coletiva da sala de cinema e demais espaços que calorosamente o abrigam, o 25º FestCurtasBH compartilha uma programação em que filmes, debates, exposição, teatro, show e atividades formativas coabitam e se contaminam mutuamente.

Em meio a essa profusão, destacamos aqui duas mostras que reverberam bela e amplamente nesta edição, e que há muito sonhávamos programar. Em *Manifestar o desejo. Mulheres e dissidências no cinema latino-americano 1966-2021*, as curadoras e críticas peruanas Mónica Delgado e Ivonne Sheen Mogóllon nos conduzem por uma outra história do cinema latino-americano das últimas décadas. Na mostra, as

perspectivas históricas e contemporâneas se combinam num frutuoso diálogo entre gerações, traçando uma história do cinema feito por mulheres na América Latina desde os anos 1960 até os dias de hoje, tão inventivo e admirável quanto pouco conhecido no Brasil.

Já a mostra *Cauleen Smith - As possibilidades cotidianas da imaginação* se volta para o aclamado trabalho da cineasta e artista multidisciplinar estadunidense Cauleen Smith, em sua primeira visita ao Brasil. A artista, que se desloca com fluidez e notória liberdade entre diferentes mídias e espaços, apresentará um programa de curtas metragens; seu celebrado longa-metragem recentemente restaurado *Drylongso*; uma instalação composta, dentre outros elementos, pelo filme *Sojourner* (premiado no 21º FestCurtasBH); e uma fala pública intitulada *Tempo*.

Chegamos, também com alegria, à sexta edição da oficina de crítica *Corpo Crítico*, conduzida desta vez pela instigante plataforma Indeterminações, idealizada pela dupla Lorenna Rocha e Gabriel Araújo, com uma arrojada proposta intitulada *Autorias em disputa; ou crítica como contaminação*.

O 25º FestCurtasBH traz ainda fartas ramificações, em grande parte refletidas neste catálogo, que apresenta um extraordinário conjunto de imagens e textos, vários deles inéditos, em conversa com a generosa programação desta edição que tem os pés fincados no presente, constantemente aprendendo com o passado e alerta às construções diárias dos porvires.

PRESENTING 25TH FESTCURTASBH

ANA SIQUEIRA, MATHEUS ANTUNES

When a woman protests, she puts her desire into action and makes it known to the world. A protest is an exercise for the transformation of reality, be it a subjective or a collective one. A protest is usually a public statement of principles.
Mónica Delgado e Ivonne Sheen

(...) I just prefer to wake up every morning and try. And so, I have to make the work that makes me want to try as opposed to being very comfortable in being right.
Cauleen Smith

FestCurtasBH reaches its 25th edition, celebrating the resilience of a public festival, always designed and built by many hands, and renewing every year the desire to think, experiment and interrogate the aesthetic and political experience of cinema, and other artistic expressions that converge with it. Sustaining its obstinate commitment to the collective experience of the film theater and other spaces that warmly shelter it, the 25th FestCurtasBH shares a program in which films, debates, exhibition, theater, concert and training activities coexist and contaminate each other.

Amid this profusion, we highlight here two programs that resonate beautifully and widely in this edition, and that we have dreamed of presenting for a long time. In *Manifesting the desire. Women and dissidences in Latin American cinema 1966-2021*, Peruvian curators and film critics Mónica Delgado and Ivonne Sheen Mogóllon take us through an unconforming history of Latin American

cinema in recent decades. In the show, historical and contemporary perspectives combine in a fruitful dialogue between generations, tracing a history of cinema made by women in Latin America from the 1960s to the present day, a cinema as inventive and praiseworthy as it is little known in Brazil.

The program *Cauleen Smith - The everyday possibilities of the imagination* focuses in its turn on the acclaimed work of American filmmaker and multidisciplinary artist Cauleen Smith, on her first visit to Brazil. The artist, who moves fluidly and freely between different media and spaces, will present a program of short films; her celebrated and recently restored feature film *Drylongso*; an installation composed, among other elements, of the film *Sojourner* (awarded at the 21st FestCurtasBH); and a talk entitled *Time*.

We reach, also with joy, the sixth edition of the *Corpo Crítico* [Critical Body] critique workshop, led this time by the thought-provoking platform *Indeterminações*, created by the duo Lorena Rocha and Gabriel Araújo, with a bold proposal entitled *Contested authorship; or critique as contamination*.

The 25th FestCurtasBH also encompasses numerous ramifications, largely reflected in this catalogue, which presents an extraordinary set of images and texts, several of them previously unpublished, in conversation with the generous programming of this edition, that has its feet steadily planted in the present, constantly learning from the past and alert to the daily constructions of the futures.



SESSÃO DE
ABERTURA

OPENING SESSION

SESSÃO DE ABERTURA
OPENING SESSION

ABE

42' 12 anos

13/10 20h

13/10 21h



TODXS QUEREMOS UN LUGAR AL QUE LLAMAR NUESTRO WE ALL WANT A PLACE TO CALL OUR OWN

TODXS QUEREMOS UM LUGAR PRA
CHAMAR DE NOSSO

EQUADOR, ESPANHA, 2021, 12'

Um cabeleireiro de Madrid recebe muitos peregrinos que vêm ver e tocar numa réplica da Virgem de Quinche. Um padre recomenda-lhe que leve a estátua para uma igreja no centro da cidade. A história continua quando a réplica da Virgem é devolvida ao salão de beleza.

A hairdresser from Madrid receives lots of people who come to see and touch a replica of the Virgin of Quinche. A priest recommends to take the statue to a church downtown. The story continues when the replica of the Virgin is returned to the hair salon.

DIREÇÃO DIRECTOR Daniela Delgado Viteri
ROTEIRO SCRIPT Daniela Delgado Viteri
PRODUÇÃO PRODUCTION Daniela Delgado Viteri
FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Daniela Delgado Viteri
MONTAGEM EDITING Daniela Delgado Viteri
SOM SOUND Daniela Delgado Viteri & Julio Martin
CONTATO CONTACT ddelgadoviteri@gmail.com

LAT 3



3 SONGS ABOUT LIBERATION 3 CANÇÕES SOBRE LIBERTAÇÃO

ESTADOS UNIDOS, 2017, 9'

Baseando-se num vasto acervo de monólogos de *Black Women in White America: A Documentary History* (1972), de Gerda Lerner, *3 Canções sobre libertação* apresenta uma narrativa de compromisso político coletivo e também um convite à mobilização, conectando discursos da educadora pioneira e enfermeira da Guerra Civil Susie King Taylor, em 1848; de Jane Johnson, cuja auto-emancipação estabeleceu precedentes legais em 1855; e de Luanna Cooper, uma sindicalista demitida injustamente em 1948.

Drawing upon a rich repository of monologues in Gerda Lerner's *Black Women in White America: A Documentary History* (1972), *Three Songs About Liberation* chronicles a narrative of shared political commitment and calls to action, linking together speeches from pioneering educator and Civil War nurse Susie King Taylor in 1848; Jane Johnson, whose self-emancipation established legal precedents in 1855; and Luanna Cooper, a wrongfully-fired unionist from 1948.

DIREÇÃO DIRECTOR Cauleen Smith
FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Candice Majors, Cauleen Smith
SOM SOUND Jason Kulver, Nando Espinosa Herrera
TRILHA SONORA ORIGINAL SOUNDTRACK Hugh Masakela, Makhaya Ntshoko
ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST Lisa E. Harris, Patrese D. McClain
EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY The David and Alfred Smart
Museum of Art, The University of Chicago
CONTATO CONTACT cauleensmithstudio@gmail.com

CS 1



VICTORIA - BLACK AND WOMAN

PERU, DINAMARCA, 1978, 21'

Neste vídeo, a compositora, coreógrafa e ativista peruana Victoria Santa Cruz (1922-2014) interpreta seu poema seminal *Me gritaron Negra*, de 1978. O poema de Santa Cruz serve como um argumento social sobre a raça e a alteridade do corpo Negro. O poema destrincha a aceitação interna de Santa Cruz e sua reivindicação identitária enquanto mulher Negra, apesar dos esforços de uma sociedade que lhe diz para se envergonhar. Quando criança, ela sofreu discriminação por causa da cor de sua pele, mas abraçou-a mais tarde como fonte de orgulho.

In this video, composer, choreographer, and activist Victoria Santa Cruz (Peru, 1922-2014), performs her seminal poem from 1978, *Me gritaron negra*. Santa Cruz's poem serves as a social commentary on race and the othering of the Black body. The poem details Santa Cruz's internal acceptance and reclamation of her identity as a Black woman, despite the efforts of a society that tells her to be ashamed. As a girl, she experienced discrimination because of her skin color, but she later embraced it as a source of pride.

DIREÇÃO DIRECTOR Torgeir Vetal

ROTEIRO SCRIPT Torgeir Vetal

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Morten Bruus-Perdersen, Roald Pay

MONTAGEM EDITING Niels Pagh Andersen

SOM SOUND Niels Skousen

ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST Victoria Santa Cruz

EMPRESA PRODUTORA Odin Teatret Nordisk Teaterlaboratorium

CONTATO CONTACT claudiocoloberti@gmail.com

LAT 2



FOTO PHOTO: Ronald Nascimento

ADRIANA ARAÚJO // SHOW

13 de outubro, 22h - October 13th, 10pm

Local/ Venue: Jardins Internos do Palácio das Artes

Adriana Araújo nasceu na comunidade Pedreira Prado Lopes, localizada na tradicional região da Lagoinha, em Belo Horizonte, e se destaca como uma das grandes vozes do samba mineiro, cenário que tem sido protagonizado por mulheres quando se trata de artistas autorais do gênero. Ao longo da carreira, Adriana também dividiu palco com grandes nomes do samba, como Leci Brandão, Fabiana Coza, Arlindinho e Jorge Aragão. A cantora se vale do samba para dar voz a reflexões sobre o indivíduo, o social e principalmente o povo negro, buscando, por meio dele, resgatar uma inevitável vertente ancestral, além de reverberar o protagonismo da negritude. A cantora lançou o seu primeiro CD, recheado de músicas inéditas, que passeiam pelo samba de gafeira até o chula, num álbum que engloba o romantismo, o empoderamento, a negritude e a ancestralidade, tudo isso com o nome que conta sua própria história: Minha Verdade. Além das canções autorais, em seu show, a artista traz diversos sambas consagrados no cenário da música popular brasileira, evidenciando, claro, as potências femininas do nosso samba, como Maria Rita, Elza Soares, Alcione, Martinália, Beth Carvalho, entre outras.

Adriana Araújo was born in Pedreira Prado Lopes, a community located in the traditional Lagoinha region of Belo Horizonte. She is a prominent voice in the Minas Gerais samba scene, where women have made a name for themselves as accomplished artists in the genre. Throughout her career, Adriana has shared the stage with renowned samba figures, including Leci Brandão, Fabiana Coza, Arlindinho, and Jorge Aragão. The singer employs samba as a tool to express reflections on the individual, society, and particularly the Black community. Through samba, she aims to reconnect with an undeniable ancestral heritage, while emphasizing the significance of Black culture within the genre. Adriana unveiled her debut CD, featuring original songs that span from gafeira samba to chula. This album encompasses themes of love, empowerment, Black identity, and ancestry, all of which are interwoven into her own life's story: "Minha Verdade" (My Truth). Apart from her own music, during her live shows, she also performs a range of popular samba classics from Brazil's music scene, highlighting the mesmerizing voices of prominent female samba singers such as Maria Rita, Elza Soares, Alcione, Martinália, Beth Carvalho, and many more.



**COMPETITIVA
INTERNACIONAL**

INTERNATIONAL COMPETITION

COMPETITIVA INTERNACIONAL

INTERNATIONAL COMPETITION

INT 1 76' 16 anos 14/10 19h

INT 2 86' 12 anos 14/10 21h

INT 3 79' 16 anos 15/10 19h

INT 4 66' 14 anos 15/10 21h

INT 5 63' 16 anos 16/10 21h



THE FRUIT TREE A ÁRVORE FRUTÍFERA

BÉLGICA, 2022, 15'

O interior de uma casa vazia a ser habitada e a paisagem árida que se vê pela janela compõem uma poesia visual que vai sendo traçada pela conversa de duas mulheres. Na natureza etérea do tempo, habitar o presente é também prospectar futuros possíveis e ser levado por reminiscências do passado. (Vanessa Santos)

The interior of an empty house about to be inhabited and the parched landscape visible through the window create a visual poetry that is progressively woven together by the conversation of two women. Within the ethereal realm of time, inhabiting the present is also about envisioning possible futures and being swept away by reminiscences of the past. (Vanessa Santos)

DIREÇÃO DIRECTOR Isabelle Tollenaere

ROTEIRO SCRIPT Isabelle Tollenaere

PRODUÇÃO PRODUCTION Bo De Group, Hans Everaert

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Isabelle Tollenaere, Grimm Vandekerckhove

MONTAGEM EDITING Isabelle Tollenaere

SOM SOUND Kwinten Van Laethem

TRILHA SONORA SOUNDTRACK Hendrik Lasure

ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST Sharleece Bourne, Alexis Bolden

EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY Menuetto

CONTATO CONTACT info@squareeyesfilm.com

INT 1



EVERY FLOOR LOOKS THE SAME

TODOS OS PISOS PARECEM IGUAIS

SINGAPURA, 2023, 20'

Uma garota vagueia em Singapura. De seu ponto de vista, através de seu cotidiano, observamos o avanço predatório da especulação imobiliária e a lenta supressão das cores na paisagem urbana. Ciclos de sol e chuva trazem uma dinâmica particular a este filme que, construído em blocos, ecoa formalmente o tema da arquitetura. Melancólico, ele parece questionar: a cidade moderna ainda pode ser um parque de diversões, como nos filmes de Jacques Tati? (Luiz Fernando Coutinho)

A girl wanders around in Singapore. From her perspective, through her everyday life, we observe the ruthless advance of real estate speculation and the slow fading of colors in the urban landscape. The cycles of sun and rain bring a particular dynamism to this film, which, built in blocks, formally echoes the theme of architecture. Melancholic, it seems to ponder: can the modern city still be an amusement park, as depicted in the films of Jacques Tati? (Luiz Fernando Coutinho)

DIREÇÃO DIRECTOR Gladys Ng

PRODUÇÃO PRODUCTION Sophia Sim

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Nicole Chai

MONTAGEM EDITING Gladys Ng

ARTE E FIGURINO ART AND COSTUME DESIGN Claudia Park

SOM SOUND Amelia Sai

TRILHA SONORA SOUNDTRACK Louie Zong

CONTATO CONTACT donna.gladys@icloud.com

INT 1



IF YOU DON'T WATCH THE WAY YOU MOVE SE NÃO SE LIGAR NO JEITO QUE VOCÊ SE MOVE

ESTADOS UNIDOS, 2023, 12'

Na sala escura de um estúdio, dois cantores finalizam sua canção de trap. A espera faz parte do trabalho. (Diego Silva Souza)

In the poorly lit room of a recording studio, two singers finalize their trap song. Waiting is part of the job. (Diego Silva Souza)

DIREÇÃO DIRECTOR Kevin Jerome Everson
PRODUÇÃO PRODUCTION Kevin Jerome Everson, Madeleine Molyneaux
FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Kevin Jerome Everson
MONTAGEM EDITING Kevin Jerome Everson
SOM SOUND Derek Whitfield Sr.
TRILHA SONORA SOUNDTRACK Bme
ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST Derek "Dripp" Whitfield Jr, Taymond "Choskii" Hughes
EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY Trilobite-Arts DAC, Picture Palace Pictures
CONTATO CONTACT picturepalacesale@yahoo.com

INT 1



BLURMAN ABDI NEIGHBOUR ABDI VIZINHO ABDI

PAÍSES BAIXOS, 2022, 29'

Como se conta a própria história de dor e violência? Nesse documentário experimental, os amigos e vizinhos Douwe e Abdi refazem, reinventam, revelam e recriam a jornada de sobrevivência do somaliano refugiado na Holanda, Abdiwahab Ali. Com um domínio total da própria narrativa e uma tela verde, o filme faz um exercício de imaginação e fabulação das memórias, criações e aspirações do personagem principal. (Mariana Mól)

How does one tell their own story of pain and violence? In this experimental documentary, the friends and neighbors Douwe and Abdi retrace, reinvent, reveal and recreate the survival journey of Somali refugee Abdiwahab Ali in the Netherlands. Through a green screen and complete narrative control, the film explores the main character's memories, creations and aspirations through imaginative exercises and fabulation. (Mariana Mól)

DIREÇÃO DIRECTOR Douwe Dijkstra
ROTEIRO SCRIPT Abdiwahab Ali, Douwe Dijkstra
PRODUÇÃO PRODUCTION Richard Valk
FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Douwe Dijkstra
MONTAGEM EDITING Douwe Dijkstra
SOM SOUND Rob Peters
TRILHA SONORA SOUNDTRACK Rob Peters
ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST Abdiwahab Ali, Sharif Nuur, Ahmed Dualeh, Mohamed Teeri, Saed Dualeh, Mohammed Mohamud, Henk Kinket, Douwe Dijkstra
EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY Valk Producties
CONTATO CONTACT info@squareeyesfilm.com

INT 1



J'AI VU LE VISAGE DU DIABLE

I SAW THE FACE OF THE DEVIL
EU VI O ROSTO DO DIABO

FRANÇA, 2023, 37'

Em um vilarejo no interior da Polônia, uma adolescente acredita estar possuída. Para exorcizar o suposto Mal que a acomete, ela procura o padre da paróquia local. Mergulho vertiginoso no inconsciente social da região, o filme aposta na iconografia do horror para tensionar religião e desejo, palavra e corpo, repressão e sexualidade. Na experiência somática em que tudo se condensa, performar um exorcismo se converte em uma arte de performance. (Luiz Fernando Coutinho)

In a village in rural Poland, a teenager believes she is possessed. To exorcize the supposed evil, she seeks out the local parish priest. A vertiginous dive into the social unconscious of the region, the film relies on the iconography of horror to create tension between religion and desire, word and body, repression and sexuality. In the somatic experience in which everything condenses, the performance of an exorcism becomes performance art. (Luiz Fernando Coutinho)

DIREÇÃO DIRECTOR Julia Kowalski

ROTEIRO SCRIPT Julia Kowalski

PRODUÇÃO PRODUCTION Flavien Giorda, Yann Gonzalez

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Simon Beauflis

MONTAGEM EDITING Isabelle Manquillet

SOM SOUND Olivier Pelletier, Olivier Dandré, Olivier Goinard

TRILHA SONORA SOUNDTRACK Daniel Kowalski

ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST Maria Wróbel, Wojciech Skibiński

EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY Venin Films

CONTATO CONTACT veninfilms@gmail.com

INT 2



OLORES

SMELLS
CHEIROS

ESPAÑA, 2022, 10'

Memórias disparadas a partir de uma foto. No álbum de fotos da família, a realizadora conta as tradições, os cheiros da infância e o desejo profundo de encontrar um passado que não viveu. (Mariana Mól)

Memories triggered by a photograph. In the family photo album, the director tells of traditions, childhood scents and the deep desire to encounter a past she didn't live through. (Mariana Mól)

DIREÇÃO DIRECTOR Alba Esquinas

ROTEIRO SCRIPT Alba Esquinas

PRODUÇÃO PRODUCTION Mubox Studio

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Alba Esquinas

MONTAGEM EDITING Alba Esquinas, Laura Gantes

SOM SOUND Laura Gantes

EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY Mubox Studio

CONTATO CONTACT alejandro@mubox.studio

INT 2



LES GARÇONS DANS L'EAU

BOYS IN THE WATER OS RAPAZES NA ÁGUA

FRANÇA, 2023, 39'

Em uma viagem de verão, Oscar encontra Malo e passa a se debater com os próprios sentimentos. *Les garçons dans l'eau* se entrega ao encontro entre estes dois rapazes e à anestesia temporal causada pela paixão. (Diego Silva Souza)

On a summer trip, Oscar meets Malo and begins to grapple with his own emotions. *Les garçons dans l'eau* focuses on the encounter between these two boys and the temporary anesthesia passion induces. (Diego Silva Souza)

DIREÇÃO DIRECTOR Pawel Thomas Larue

ROTEIRO SCRIPT Pawel Thomas Larue

PRODUÇÃO PRODUCTION Roméo Bertrand, Cléo Bullier

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Timoté Mevellec

MONTAGEM EDITING Gregory Rocton

SOM SOUND Eric THOMAS, Solen Chouvet

TRILHA SONORA ORIGINAL SOUNDTRACK Eric Thomas

ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST Sasha Martelli, Ottman Iram, Swan Richir, Charlie Jabnoui, Clément Riandley, Hélène Peterson

CONTATO CONTACT lesgarconsdansleau@gmail.com

INT 2



EEOLINDA

FRANÇA, REPÚBLICA CENTRO-AFRICANA, 2022, 16'

Ebounda é uma garota africana de 12 anos que passará por uma situação traumática. Na tentativa de elaborar as marcas deixadas pelo ato violento sobre o seu corpo, a menina nos convida a prestar atenção aos seus olhos, à dança e ao fogo. (Lorena Rocha)

Ebounda is a 12-year-old African girl who is about to experience a traumatic event. In an attempt to work out the scars left on her body by the act of violence, the girl invites us to pay attention to her eyes, to the dance and to the fire. (Lorena Rocha)

DIREÇÃO DIRECTOR Perrin Sombo

ROTEIRO SCRIPT Cyr Amedi, Perrin Sombo

PRODUÇÃO PRODUCTION Léo Benam

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Tony Ballu Malangui

MONTAGEM EDITING Ode Dobre

SOM SOUND Martinez Faimon

ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST Heuresia Tomaye, Gisele Pembi

EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY Cinébangui - La Cinéfabrique

CONTATO CONTACT sejourneflorian02@gmail.com

INT 3



LOS ÓRGANOS INTERNOS DE LA MADRE TIERRA

MOTHER EARTH'S INNER ORGANS OS ÓRGÃOS INTERNOS DA MÃE TERRA

COLÔMBIA, PAÍSES BAIXOS, 2022, 22'

Os órgãos internos da mãe Terra expõe a enorme ferida deixada pela extração de carvão no território Wayu, no norte da Colômbia, e procura fazê-lo a partir de um olhar indígena. Para os Wayu, todos os recursos naturais são ofertados pela Mãe Terra (Mma), dotados de uma alma, e a exploração abusiva do território traz doenças físicas e problemas espirituais. (Daniel Ribeiro Duarte)

Mother Earth's inner organs reveal the massive wound left by coal mining in the Wayu territory, in northern Colombia and seeks to do so from an Indigenous perspective. According to the Wayu people, all natural resources are bestowed by Mother Earth (Mma), and are imbued with a soul. The abusive exploitation of the territory brings physical ailments and spiritual problems. (Daniel Ribeiro Duarte)

DIREÇÃO DIRECTOR Ana Bravo Pérez

PRODUÇÃO PRODUCTION Joram Kraaijeveld, Ana Bravo Pérez

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Daniel Donato

MONTAGEM EDITING Lucas Camargo De Barros, Ana Bravo Pérez

SOM SOUND Juan Orozco

ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST Clara Uriana, Ana Arinda Iguarán, Otilia Iguarán, Yelver Florez

EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY Urkunina Films

CONTATO CONTACT tulpacine@gmail.com

INT 3



THE WINGED STONE

A PEDRA ALADA

MÉXICO, 2023, 9'

A descrição das marcas fósseis de uma pedra convida o espectador à compreensão do tempo em um sentido ancestral. Rochas, plantas, cactos e outros materiais encontrados no solo nos conduzem poeticamente por um transe rítmico e xamânico. (Daniel Ribeiro Duarte)

The description of fossil marks on a stone summons the viewer to understand time in an ancestral context. Stones, plants, cacti and other materials found on the ground poetically guide us through a rhythmic and shamanic trance. (Daniel Ribeiro Duarte)

DIREÇÃO DIRECTOR Colectivo Los Ingrávidos

PRODUÇÃO PRODUCTION Colectivo Los Ingrávidos

CONTATO CONTACT colectivolosingravidos@gmail.com

INT 3



LES PORTEURS

THE PORTERS OS PORTADORES

BÉLGICA, 2022, 31'

A diversão de jovens belgas em torno de um conhecido jogo de memória cede lugar ao desconforto e à indignação quando a lista cada vez maior de itens que cada um repete anuncia os inúmeros objetos pilhados em uma expedição colonial ao antigo Congo Belga. O lembrar e o esquecer surgem como um dispositivo para a retomada de registros históricos, que estimula a discussão coletiva sobre a opressão e os legados coloniais. (Vanessa Santos)

The fun of young Belgians playing a well-known memory game gives way to discomfort and outrage as the ever-growing list of items they repeat includes the countless objects looted during a colonial expedition to the former Belgian Congo.

The act of remembering and forgetting emerges as a means of reclaiming historical records, encouraging a collective discussion about oppression and colonial legacies. (Vanessa Santos)

DIREÇÃO DIRECTOR Sarah Vanagt

PRODUÇÃO PRODUCTION Alice Lemaire

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Ruben Desiere, Jonathan Wannyn

MONTAGEM EDITING Effi Weiss

SOM SOUND Gedeon Depauw, Kwinten Van Laethem

EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY Michigan Films

CONTATO CONTACT promo@cbadoc.be

INT 3



AZUL LUANDA

LUANDA BLUE

ANGOLA, 2022, 13'

Ensaio onírico que parte de uma tonalidade de azul muito comum na cidade de Luanda – muitos vão se lembrar da cor com que se pintavam as kombis – e desdobra-se entre um editorial de moda e um filme experimental para abordar o cotidiano da cidade, com suas situações de amor, de violência e de delírio. (Daniel Ribeiro Duarte)

An essay of a dreamlike nature takes off by evoking a shade of blue that is very common in the city of Luanda, which many may recall as the color in which the VW-Bus used to be painted. *Luanda blue* unfolds portraying a mixture of a fashion editorial and an experimental film, delving into the everyday life of the city, encompassing instances of love, violence and delirium. (Daniel Ribeiro Duarte)

DIREÇÃO DIRECTOR Gegé M'bakudi

PRODUÇÃO PRODUCTION Edmar Moon

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Resem Verkron, Akira Manzambi

MONTAGEM EDITING José Antonio Delírio

ARTE E FIGURINO ART AND COSTUME DESIGN Edmar Moon

TRILHA SONORA ORIGINAL SOUNDTRACK Edmar Moon

ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST Dizon Kong, Edmar Moon, Bruno Aragão,

Mrcedes CN, Derson Teixeira, Kiese Mbunga, Leonardo Thomás,

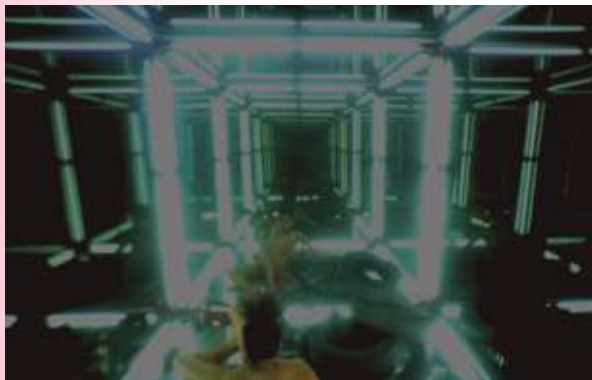
Martha Kivunda, Mussumda Nzombo, Nark Luenzi, Rosana Lopes,

Sultana, William Mac, Jovane Manuel, Irene A'mosi

EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY KinoYetu, Goethe Institut - Angola

CONTATO CONTACT geraldo.ricardo@icloud.com

INT 4



COLOR ZOO ZOOLOGICO COLORIDO

COREIA DO SUL, 2022, 18'

No cubo espelhado ou na mesa de jantar em meio a um espaço não identificado, as imagens em baixa resolução revelam vigilância; os animais conversam e performam, humanos. (Lorenna Rocha)

In the mirrored cube or on the dining table in the middle of an unidentified space, the low-resolution images reveal surveillance; the animals talk and perform, as humans. (Lorenna Rocha)

DIREÇÃO DIRECTOR Eun Oh

ROTEIRO SCRIPT Eun Oh

PRODUÇÃO PRODUCTION Eun Oh

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Eun Oh

MONTAGEM EDITING Eun Oh

ARTE E FIGURINO ART AND COSTUME DESIGN Eun Oh

SOM SOUND Eun Oh

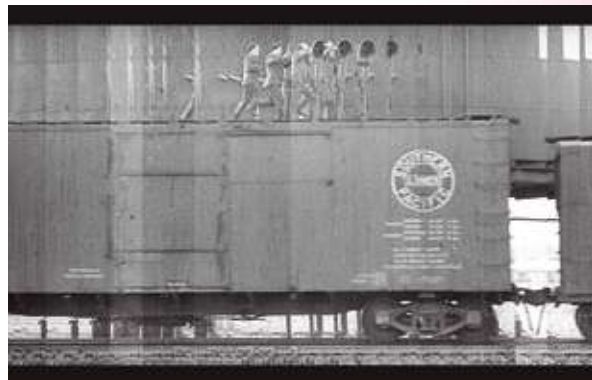
TRILHA SONORA SOUNDTRACK Tae Seung Whang

ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST Eun Oh, Donggil Kim

EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY Ark Cinema Corp.

CONTATO CONTACT arkcinema@naver.com

INT 4



PRAVILO BROJ 5: POMNO PRATITE SVOG COVJEKA

RULE NO. 5: SHADOW YOUR
MAN CLOSELY

REGRA NO. 5: ACOMPANHE SEU
HOMEM DE PERTO

CROÁCIA, 2023, 10'

Tal qual um brinquedo óptico do primeiro cinema, cenas de um filme do Buster Keaton são recortadas e reorganizadas a partir de uma colagem em *looping*. Um novo ritmo é criado, e nós, espectadores, somos levados a essa hipnotizante experiência visual. (Mariana Mól)

Just like an optical toy from the early days of cinema, scenes from a Buster Keaton film are cut and rearranged through a looping collage. A new rhythm is created and we, the viewers, are drawn into this mesmerizing visual experience. (Mariana Mól)

DIREÇÃO DIRECTOR Miro Manojlovic

ROTEIRO SCRIPT Miro Manojlovic

PRODUÇÃO PRODUCTION Vedran Suvar

MONTAGEM EDITING Miro Manojlovic

SOM SOUND Hrvoje Pelicarić

EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY Filmska Udruga Suma

CONTATO CONTACT vanja@bonobostudio.hr

INT 4



LA MACHINE D'ALEX

ALEX'S MACHINE A MÁQUINA DE ALEX

FRANÇA, 2022, 25'

Alex, uma estudante de biomecânica automobilística, decide construir um motor feito de carne artificial. Um dia, ela e sua colega de quarto dão início a uma relação singular com a máquina. Influenciado, entre outros, pelo cinema de David Cronenberg e pela teoria de Paul B. Preciado, o filme nos convida a celebrar a multiplicidade de desejos e sexualidades. Vida longa à nova carne. (Luiz Fernando Coutinho)

Alex, a student majoring in automotive biomechanics, decides to create an electric engine made of artificial flesh. One day, she and her roommate begin a unique relationship with the machine. Drawing from David Cronenberg's films and the theories of Paul B. Preciado, *Alex's machine* encourages us to celebrate the diversity of desires and sexualities. Long live to the new flesh. (Luiz Fernando Coutinho)

DIREÇÃO DIRECTOR Mael Le Mée

ROTEIRO SCRIPT Mael Le Mée

PRODUÇÃO PRODUCTION Claire Bonnefoy, Thierry Lounas, Vincent Metzinger, Beata Saboova

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Arnaud Alberola

MONTAGEM EDITING Aurélien Guégan

SOM SOUND Thibaut Sichet, Manel Weidmann

ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST Lomane De Dietrich, Manon Drugmant, Rio Vega, Nicolas Wanczycki

EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY Bobi Lux, Naoko Films

CONTATO CONTACT jimmy.martin@capricci.fr

INT 4



NAZARBAZI

IRÃ, REINO UNIDO, 2022, 19'

Acender, apagar ou explodir as luzes: uma analogia ao desejo, impregnado nas imagens de filmes iranianos de 1982 a 2010 revisitados pela montagem de Maryam Tafakory. Intimidade, interdição e impossibilidade são explicitadas através do remix entre cenas emblemáticas, misteriosas, violentas e em plena combustão. (Lorena Rocha)

Turning the lights on and off, or exploding them altogether: an analogy of desire, ingrained in the images of Iranian films from 1982 to 2010, revisited through Maryam Tafakory's editing. Intimacy, prohibition, and impossibility are made explicit through the remix of emblematic, mysterious, violent and fully combusting scenes. (Lorena Rocha)

DIREÇÃO DIRECTOR Maryam Tafakory

PRODUÇÃO PRODUCTION Maryam Tafakory

CONTATO CONTACT maryam@tafakory.com

INT 5



CONSPIRACY

CONSPIRAÇÃO

ESTADOS UNIDOS, 2022, 24'

Um estudo poético da performatividade do trabalho manual que ritualiza o processo criativo e a prática escultórica da artista Simone Leigh, sinalizando para suas conexões históricas com uma constelação de outras mulheres negras, como Lorraine O'Grady e Sharifa Rhodes-Pitts. O filme, realizado em parceria com Madeleine Hunt-Ehrlich, estreou como parte do Pavilhão dos EUA na Bienal de Veneza de 2022. (Vanessa Santos)

A poetic study of the performativity of manual labor that ritualises the creative process and sculptural practice of the artist Simone Leigh, signaling her historical connections to a constellation of other Black women, such as Lorraine O'Grady and Sharifa Rhodes-Pitts. Made in collaboration with Madeleine Hunt-Ehrlich, the film premiered as part of The US Pavilion at the 2022 Venice Biennale. (Vanessa Santos)

DIREÇÃO DIRECTOR Simone Leigh, Madeleine Hunt-Ehrlich

PRODUÇÃO PRODUCTION Sophie Luo

CONTATO CONTACT archive@simoneleigh.com, alex@matthewmarks.com

INT 5



ثانقة تأجف

SUDDENLY TV

DE REPENTE TV

SUDÃO, CATAR, 2022, 19'

Em meio a um protesto contra o regime sudanês, jovens constroem o próprio equipamento para registrar o universo dos manifestantes. Entre jograis, pichações, depoimentos e jantas coletivas, estão as bases para a construção de um novo projeto para o país. Um retrato do Sudão que perpassa a violência do Estado, mas não somente. Esta é a Suddenly TV. (Diego Silva Souza)

Amid a protest against the Sudanese regime, young people build their own equipment to chronicle the universe of demonstrators. Minstrel shows, graffiti, testimonies and collective dinners are laying the groundwork for a new project for the country. A portrait of Sudan that delves deeper than state's violence, yet encompasses more than that. This is Suddenly TV. (Diego Silva Souza)

DIREÇÃO DIRECTOR Roopa Gogineni

ROTEIRO SCRIPT Roopa Gogineni

PRODUÇÃO PRODUCTION Roopa Gogineni, Trevor Snapp, Fiona Lawson-Baker, Reem Haddad

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Roopa Gogineni, Trevor Snapp, Mohamed Aminn, Jayin

MONTAGEM EDITING Roopa Gogineni, Isidore Bethel

TRILHA SONORA SOUNDTRACK Matalib - COLORS SUDAN By Sammany (Courtesy Of Colorsxstudios)

EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY Gisa Productions, Al Jazeera Witness

CONTATO contact internacional@agenciafreak.com

INT 5



COMPETITIVA
BRASIL

BRAZILIAN COMPETITION

COMPETITIVA BRASIL BRAZILIAN COMPETITION

BRA 1 50' LIVRE 18/10 19h

BRA 2 44' 16 anos 18/10 21h

BRA 3 49' 12 anos 19/10 19h

BRA 4 62' 14 anos 20/10 19h

BRA 5 65' 12 anos 20/10 21h



THUË PIHI KUUWI

A WOMAN THINKING LIMA MULHER PENSANDO

BRASIL/RORAIMA, 2023, 9'

Aida Harika Yanomami observa o xamã preparando Yãkoana. Numa conversa consigo mesma e com a gente, ela se faz perguntas, pensa com aquilo que vê e com aquilo que não vê. (Patrícia Bizzotto)

Aida Harika Yanomami watches as the shaman prepares Yãkoana. In a conversation with herself and with us, she asks herself questions, thinking with what she sees and what she does not. (Patrícia Bizzotto)

DIREÇÃO DIRECTOR Aida Harika Yanomami, Edmar Tokorino Yanomami, Roseane Yariana Yanomami

ROTEIRO SCRIPT Aida Harika Yanomami, Edmar Tokorino Yanomami

PRODUÇÃO PRODUCTION Eryk Rocha, Gabriela Carneiro da Cunha

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Roseane Yariana Yanomami

MONTAGEM EDITING Aida Harika Yanomami, Edmar Tokorino Yanomami, Carlos Eduardo Cecon, Julia Faraco, Rodrigo Ribeiro-Andrade

SOM SOUND Marcos Lopes da Silva, Guilherme Lima de Assis, Waldir Xavier

EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION company Aruac Filmes

CONTATO CONTACT margarida@aruacfilmes.com.br

BRA 1



LURI

OUR

BRASIL/SÃO PAULO, 2023, 25'

Na cidade de São Paulo, Suzana e sua pequena filha Lina visitam "Omnia", mãe de Suzana, migrante coreana. Sozinhas ali, elas atravessam o tempo, transmutam fronteiras, vivem juntas essa estadia aparentemente comum. (Patrícia Bizzotto)

In the city of São Paulo, Suzana and her little daughter Lina visit "Omnia", Suzana's mother, a Korean migrant. There, alone, they traverse time, transmute borders and experience together what appears to be an ordinary stay. (Patrícia Bizzotto)

DIREÇÃO DIRECTOR Bia Hong

ROTEIRO SCRIPT Lira Kim, Bia Hong

PRODUÇÃO PRODUCTION Vinicius Silva, Yasmin Silva, Alice Riff

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Mariane Nunes, Camila Izidio, Gabe, Caio Mazzilli

MONTAGEM EDITING Vinicius Silva

ARTE E FIGURINO ART AND COSTUME DESIGN Patricia Baik

SOM SOUND Beatriz Juska, Lais Vallina, Bia Hong, Ariel Henrique

ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST Stephanie Kim, Lina Kim, Yun Jung Im

EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY Studio L

CONTATO CONTACT contato@studiol.art

BRA 1



A BATA DO MILHO CORN BEAT

BRASIL/SÃO PAULO, BAHIA, 2023, 16'

Os cantos de trabalho há muito lampejam nas imagens de um cinema brasileiro. Em Serra Preta, na Bahia, as vozes em coletividade seguem cindindo o labor do plantio, da colheita e da bata do milho. (Rita Vênus)

Work songs have long sparkled in the images of Brazilian cinema. In Serra Preta, Bahia, voices in collective harmony continue to share the work of planting, harvesting and peeling corn. (Rita Vênus)

DIREÇÃO DIRECTOR Eduardo Liron, Renata Mattar

ROTEIRO SCRIPT Eduardo Liron, Renan Vasconcelos e Renata Mattar

PRODUÇÃO PRODUCTION Bruno Lottelli

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Eduardo Liron

MONTAGEM EDITING Eduardo Liron

SOM SOUND Renan Vasconcelos

ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST Adenil Pinto Pereira, Alvino Mendes Dias, Antônio Pereira, Fábio Rodrigues do Rosário, Florisvaldo Rodrigues do Rosário (Vadinho), José Sena (Zé de Balbino), Miguel Apóstolo do Rosário, Raimundo Bispo de Andrade (Balaio), Emília Teles de Jesus (Ninha), Margarida Sena (Benzinha) DE (BALAIO)

EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY Grão - Cinema e Novas Mídias

CONTATO CONTACT contato@graofilmes.com.br

ERA 1



TESE DE MESTRADO EM HISTÓRIA MASTER'S THESIS IN HISTORY

BRASIL/SÃO PAULO, 2023, 10'

No colo da mãe, fazendo 1 aninho, alguém a quem chamam Millena é festejada entre bichinhos de pelúcia. Mas se você voltar à cena - faça isso várias vezes -, verá que a menininha, embrião de uma História por começar, está bastante rasurada. E outro parto acontece nesse filme-errata. (Anna Flávia Dias)

On her mother's lap, celebrating her first birthday, someone named Millena is surrounded by stuffed animals. But if you revisit the scene—do it several times—you'll notice that the little girl, an embryo of a History yet to unfold, is quite overwritten. And another birth takes place in this film-erratum. (Anna Flávia Dias)

DIREÇÃO DIRECTOR emi

ROTEIRO SCRIPT emi

PRODUÇÃO PRODUCTION emi

ANIMAÇÃO ANIMATION emi

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY emi

MONTAGEM EDITING emi

ARTE E FIGURINO ART AND COSTUME DESIGN emi

SOM SOUND emi

TRILHA SONORA ORIGINAL SOUNDTRACK hazaro lenrique (hazycore)

CONTATO CONTACT emi.ferreiradecarvalho@gmail.com

ERA 2



A ESPIRAL DO RETORNO

THE SPIRAL OF RETURN

BRASIL/CEARÁ, 2023, 12'

Num vão de escada, um trabalhador sonha. (Rita Vênus)

In a stairwell, a worker dreams. (Rita Vênus)

DIREÇÃO director Gabriel Silveira, Victor Furtado

ROTEIRO script Gabriel Silveira, Victor Furtado

PRODUÇÃO production Caroline Louise, Amanda Pontes

FOTOGRAFIA cinematography Victor de Melo

MONTAGEM editing Gabriel Silveira

ARTE E FIGURINO art and costume design Ana Margaretha, Thaís de Campos

SOM SOUND Pedro Diógenes, Érico Paiva

TRILHA SONORA ORIGINAL SOUNDTRACK Vítor Colares

ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST Vítor Colares, Ana Cristina Viana, Galba Nogueira, Yuri Yamamoto, Liana Fonteles

EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY Interkosmos Studios

CONTATO CONTACT interkosmosfilms@gmail.com

BFA 2 * [ACESSIBILIDADE : AUDIODESCRIÇÃO] *



CAMA VAZIA

EMPTY BED

BRASIL/SÃO PAULO, 2023, 6'

A vida estendida das cobaias clinicamente viáveis – e rentáveis – encontra nesse filme-panfleto um basta. Os que têm pavor da velhice ainda não viram nada... falaê, Jean-Claude Bernardet! A propósito, visitas somente das 11 até as 15 horas: melhor esperar até amanhã para se arremessar no vazio da morte. (Anna Flávia Dias)

The extended life of clinically viable—and profitable—guinea pigs finds an end in this pamphlet-film. Those who are terrified of old age haven't seen anything yet... Speak up, Jean-Claude Bernardet! By the way, visits only from 11am to 3pm: you better wait until tomorrow to plunge into the abyss of death. (Ana Flávia Dias)

DIREÇÃO DIRECTOR Fábio Rogério, Jean-Claude Bernardet

ROTEIRO SCRIPT Fábio Rogério, Jean-Claude Bernardet

PRODUÇÃO PRODUCTION Fábio Rogério, Jean-Claude Bernardet

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Fábio Rogério, Jean-Claude Bernardet

MONTAGEM EDITING Fábio Rogério, Jean-Claude Bernardet

SOM SOUND Fábio Rogério, Jean-Claude Bernardet

ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST Jean-Claude Bernardet

CONTATO CONTACT fabiorogério.se@gmail.com

BFA 2



ONDE ESTÁ MYMYE MASTROIAGNNE? WHERE IS MYMYE MASTROIAGNNE?

BRASIL/PERNAMBUCO, 2023, 16'

Num salão de beleza, a memória ativa uma aventura. A pergunta que dá nome ao filme guia uma jornada da personagem por muitas direções: rumo aos pontos cardeais, pra cima e pra baixo, e pra dentro de si. Embora ausente, a presença de Mymye Mastroiagnne resplandece nítida e real. De atmosfera brilhante e diálogos sagazes, este filme une imagens gravadas em celular à imersão num mundo virtual, aumentando, assim, a realidade para não perder uma amiga. (Fabio Filho)

In a beauty parlor, a memory triggers an adventure. The film's title question leads the character on a journey in various directions: towards the cardinal points, up and down, and inwards. Despite her absence, Mymye Mastroiagnne's presence is felt loud and clear. With a brilliant atmosphere and witty dialogues, this film blends mobile phone footage with immersion in a virtual world, enhancing reality in order not to lose a friend. (Fabio Filho)

DIREÇÃO DIRECTOR biarritzzz
 ROTEIRO SCRIPT biarritzzz, Anti Ribeiro
 PRODUÇÃO PRODUCTION Mariana Souza, Experimento Produções
 FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Linga Acácio
 MONTAGEM EDITING biarritzzz
 ARTE E FIGURINO ART AND COSTUME DESIGN Aoru Aura
 SOM SOUND Catharine Pimentel
 TRILHA SONORA ORIGINAL SOUNDTRACK podenserdesligado
 ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST Josivane Soares, João dos Anjos
 CONTATO CONTACT biahitsu@gmail.com



PROVISÓRIO TEMPORARY

BRASIL/SÃO PAULO, 2023, 25'

Na cidade mais rica do Brasil, Zezé, desempregado e sem-teto, nos conduz por entre a intimidade cotidiana da luta por moradia. (Rita Vênus)

In the wealthiest city in Brazil, Zezé, an unemployed and homeless man, guides us through the daily particular details of the struggle for housing. (Rita Venus)

DIREÇÃO DIRECTOR Wilq Vicente
 ROTEIRO SCRIPT Wilq Vicente
 PRODUÇÃO PRODUCTION Coletivo Nossa Tela
 FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Thomaz Pedro
 MONTAGEM EDITING Clara Bastos
 SOM SOUND Caio Polesi, Tony Sagga, Renata Araújo
 ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST Cabelo, Diego Neves, José João De Souza, Joelma Costa Dias, Maria De Fátima, Maria De Lourdes, Pêna Yara, Réggis Silva
 EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY Coletivo Nossa Tela
 CONTATO CONTACT wilqvicente@gmail.com

ERA 3



NA MATA SÓ TEM UM THERE ONLY IN THE FOREST

BRASIL/PERNAMBUCO, 2023, 5'

Uma chave de ferro ornamentada gira e brilha num ambiente escuro, como a hipnotizar quem a vê. Frente ao vazio, uma imagem solitária exemplifica a impossibilidade de se representar um rei. (Gabriel Araújo)

An ornated iron key spins and gleams in a dimly lit space, as if to hypnotise who sees it. Amidst emptiness, a solitary image illustrates the impossibility of representing a king. (Gabriel Araújo)

DIREÇÃO DIRECTOR Ariana Nuala
ROTEIRO SCRIPT Ariana Nuala
PRODUÇÃO PRODUCTION Ariana Nuala
FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY biarritzzz
MONTAGEM EDITING biarritzzz
SOM SOUND Ariana Nuala e biarritzzz
CONTATO CONTACT ariananualaa@gmail.com

ERA 3



AQUI ONDE TUDO ACABA HERE WHERE EVERYTHING ENDS

BRASIL/SANTA CATARINA, 2023, 19'

Realizado junto a um grupo de indígenas do povo Laktlãnõ Xokleng, na Aldeia Bugio (SC), este curta, no processo de sobrepor imagens em sua técnica de revelação da película, justapõe também miragens, falas e canções, recomeços e fins, fazendo da revelação botânica uma ativação de memória. Nas filmagens em 16mm, realizadas coletivamente, os movimentos dos corpos junto aos lampejos da luz cintilam uma relação viva, que expande a sentença do título. (Fabio Filho)

Filmed with a group of indigenous people from the Laktlãnõ Xokleng community, in Aldeia Bugio (SC), this short film uses the superimposition of images as a development technique. It also combines mirages, dialogues, and songs, beginnings and endings, turning botanical development into a memory activation. The 16mm footage captures the collective movements of bodies and flashes of light, resulting in a dynamic and lively relationship that enriches the meaning of the title. (Fabio Filho)

DIREÇÃO DIRECTOR Cláudia Cárdenas, Juce Filho PRODUÇÃO PRODUCTION Duo Strangloscope FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Rafael Schlichting, Ricardo Leite MONTAGEM EDITING Rafael Schlichting SOM SOUND Rodrigo Ramos ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST Acir Caile Pripra, Nandia Patté EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY Pangéia Filmes, Duo Strangloscope CONTATO CONTACT strangloscope@gmail.com

ERA 3 * [ACESSIBILIDADE: LIBRAS] *



QUINZE QUASE DEZESSEIS

THE PLAYER

BRASIL/SÃO PAULO, 2023, 21'

Tamiris é adolescente e estudante secundarista. Além de jogadora de basquete, ela também faz teatro na escola em que é bolsista. Um episódio desmedido traz perturbações para sua vida. (Patrícia Bizzotto)

Tamiris is a teenager and a high school student. As well as playing basketball, she also participates in theater at the school where she holds a scholarship. An unexpected event disrupts her life. (Patrícia Bizzotto)

DIREÇÃO DIRECTOR Thais Fujinaga

ROTEIRO SCRIPT Thais Fujinaga

PRODUÇÃO PRODUCTION Maria Tereza Urias, Renan Rovida, Thais Fujinaga

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY André Luiz de Luiz

MONTAGEM EDITING Alexandre Taira

ARTE E FIGURINO ART AND COSTUME DESIGN Cris Cortílio, Fernanda Selva
SOM SOUND Tomás Franco, Edson Secco

ELENCO PRINCIPAL MAIN cast Jeszz Amadeus, Marcomba, Vinicius Meloni,
Lucienne Guedes

EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY Metade Filmes, Desalambrar
Filmes Teatro

CONTATO CONTACT thaisfuji@gmail.com

ERA 4



RAMAL

TIME TO RIDE

BRASIL/MINAS GERAIS, 2023, 16'

Na Vila Marzagão, periferia da cidade de Sabará, Minas Gerais, motoqueiros se distraem dando grau e performam um ritual capaz de paralisar uma rotina de morte e destruição. (Gabriel Araújo)

In the Marzagão village, on the outskirts of the city of Sabará, Minas Gerais, motorcyclists entertain themselves by performing stunts, engaging in a ritual capable of halting a routine of death and destruction. (Gabriel Araújo)

DIREÇÃO director Higor Gomes

ROTEIRO script Higor Gomes

PRODUÇÃO production Bruno Greco, Higor Gomes, Jacson Dias, Maick Hannder

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Higor Gomes

MONTAGEM EDITING Higor Gomes

SOM SOUND Sérgio Salum

TRILHA SONORA ORIGINAL SOUNDTRACK Diego Lucas

ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST Flávio Reis, Maurício Daniel, Lucas Gabriel,
Rafael Souza, Marlon Braga

EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY Ponta de Anzol Filmes

CONTATO CONTACT pontadeanzolfilmes@gmail.com

ERA 4



EXPRESSO PARADOR

BRASIL/RIO DE JANEIRO, 2023, 25'

Sejam bem-vindas, bem-vindos e bem-vindes ao Expresso Parador, ônibus que cruza a cidade do Rio de Janeiro. Lidiane Oliveira, uma atriz negra de 30 anos, pega o busão no Jardim Palmares, bairro periférico, e tenta chegar a um teste de novela, a um bico de teatro infantil e à estreia de seu próprio espetáculo. Uma conversa com o tempo muda sua perspectiva em relação ao espaço, ao trabalho e ao que a constitui enquanto memória. (Gabriel Araújo)

Welcome, everybody, to the Expresso Parador, a bus that traverses the city of Rio de Janeiro. Lidiane Oliveira, a 30-year-old Black actress, boards the bus from Jardim Palmares, a suburban area, as she tries to make it to a soap opera audition, a gig at a children's theater, and the premiere of her own production. A conversation with time changes her viewpoint on space, labor and on what constitutes her as memory. (Gabriel Araújo)

DIREÇÃO DIRECTOR JV Santos

ROTEIRO SCRIPT Roteiro: João Pedro Zabeti, JV Santos, Laís Lage, Lidiane Oliveira, Peterson Oliveira, Phellipe Azevedo, Wallace Lino

PRODUÇÃO PRODUCTION Wellington de Oliveira, João Pedro Zabeti, Phellipe Azevedo, Mariúci Nascimento,

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Theus Santos

MONTAGEM EDITING Jonas Rosa

ARTE E FIGURINO ART AND COSTUME DESIGN Giulia Maria Reis, Renata Alves SOM SOUND Eduardo Falcão, Gabriel Jacaranda, Michelle Leal

ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST Lidiane Oliveira, Dominick Di Calafrio, João Pedro Zabeti, Laís Lage, Pablo Vinício, Paulo Victor Lino, Peterson Oliveira, Preta Queen B. Rull, Rafael Bento, Cyda Moreno, Dona Zezinha, Jorge Carlos, Lenilza Moraes de Oliveira, Ligia Moraes

EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY Arame Farpado e Cafuné na Laje

CONTATO contact jvsantosfotografia@gmail.com

BRA 4



LUGAR DE LADSON

BRASIL/SÃO PAULO, 2022, 21'

LADSON'S PLACE

BRASIL/SÃO PAULO, 2022, 21'

Narrativas outras, para além dos olhares acostumados, com notícias (re)vistas pelo mundo inteiro, as mesmas faltas de sempre. Composto por uma fotografia poética que é reflexo de uma vida vivida a 2% de visão.

Oralturidades... / Nos convida para possibilidades de deslocamento para perceber o mundo e Intuir sensível. / Musicalidade na solidão / Subterfúgios para sozinhos / Miçangas colorem sem cor de apaixonado. / Até música eu fiz pra ela e no final eu fui sozinho. (Natalie Matos)

New narratives, beyond the trained gazes, with news (re) viewed all over the world, the same absences as always. Poetic photography is used to capture the essence of living with only 2% of vision.

Oral Literariness ... / It invites us to the possibilities of displacement as a means to perceive the world and to Intuit sensitiveness. / Musicality in solitude / Subterfuges for loneliness / Glass beads without the hue of passion. / I even wrote music for her and, in the end, I was alone. (Natalie Matos)

DIREÇÃO DIRECTOR Rogério Borges ROTEIRO SCRIPT Rogério Borges

PRODUÇÃO PRODUCTION Erika Layher, Raphael Paes FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Yuji Kodato MONTAGEM EDITING Rogério Borges ARTE E

FIGURINO ART AND COSTUME DESIGN Marina Palmero Butolo SOM SOUND Isadora Maria Torres, Léo Bortolin - Som de Black Maria TRILHA SONORA

ORIGINAL SOUNDTRACK Isadora Maria Torres, Léo Bortolin - Som de Black Maria ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST Ladson Vinícios da Silva Rocha Pereira, Fernanda Alves da Silva, Luam Henrique, Alan Fernando da Silva Rocha Pereira, Sâmela Rafaeli Alves da Silva, Jessyka Luana de Barros Gonçalves

EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY Kino-Olho

CONTATO CONTACT borgesrioclaro@gmail.com

BRA 5 * [ACESSIBILIDADE: AUDIODESCRIÇÃO] *



PIRENOPOLYNDIA

BRASIL/GOIÁS, DISTRITO FEDERAL, CEARÁ, 2023, 22'

Três amigas se empenham no processo de feitura de pamonha em plena festa do Divino Espírito Santo. Uma delas, no entanto, está decidida a mais que isso: acessar a cidade que tem construída dentro dela. "O corpo jamais será encerramento", nos diz Tita Maravilha. A festa solitária de Tita se abre para o cinema. Da casa às ruas de Pirenópolis (GO), da performance à experimentação visual, aqui, o corpo - da personagem e do filme - aparece como festa. (Fabio Filho)

Three friends are involved in the process of making pamonha [corn pudding] during the Festival of the Divine Holy Spirit. However, one of them is determined to do more: to access the city she has built within herself. "The body will never be closure," says Tita Maravilha. Tita's solitary celebration expands into the cinema. From the house to the streets of Pirenópolis (GO), from performance to visual experimentation, the body —both of the character and the film— shows up as a celebration. (Fabio Filho)

DIREÇÃO DIRECTOR izzi vitório, tita maravilha, bruno victor
 ROTEIRO SCRIPT izzi vitório, tita maravilha, bruno victor
 PRODUÇÃO PRODUCTION Afronte Faz, Cavala Filmes
 FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Rafaelly Conga Rosa, Heloisa Abreu
 MONTAGEM EDITING Darwin Marinho
 ARTE E FIGURINO ART AND COSTUME DESIGN Marcus Takatsuka
 SOM SOUND Martha Suzana
 TRILHA SONORA ORIGINAL SOUNDTRACK Cigarra
 ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST Tita Maravilha, leda Figueiró, Taira Nebul Stoppa
 EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY Afronte Faz, Cavala Filmes
 CONTATO CONTACT izzivitorio@gmail.com

ERA 5



REMENDO

MEND

BRASIL/ESPÍRITO SANTO, 2023, 20'

O tempo todo se lê referências nas entrelinhas (sabe a cor que se vê).

Presente, passado e futuro se comunicam: Espiralizar. Todos os recursos utilizados neste filme remendam a construção da obra. Uma montagem rápida que desafia a espacialidade da encruzilhada do protagonista Zé. Uma politicagem de desobediência ancestral, do som/trilha/vinil, fotografia/foto, direitos/direção, ebó.

Mandingueiro! / Ancestral tá dentro! (Natalie Matos)

References are read between the lines all the time (know the color you see).

Present, past and future communicate: Spiraling.

All the resources used in this film patch up the construction of the work.

A quick edit that challenges the spatiality of the protagonist Zé's crossroads. A politics of ancestral disobedience, of sound/track/vinyl, photography/photo, rights/direction, ebó. Mandingueiro! / Ancestrality is within! (Natalie Matos)

DIREÇÃO DIRECTOR Roger Ghil (Gg) ROTEIRO SCRIPT Roger Ghil (Gg)
 PRODUÇÃO PRODUCTION Casa Ghil Produções & Izah Candido
 FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Willian Rubim MONTAGEM EDITING Roger Ghil (Gg) ARTE E FIGURINO ART AND COSTUME DESIGN Thais Rodrigues, Aniele Paola SOM SOUND Natália Dornelas TRILHA SONORA ORIGINAL SOUNDTRACK Alessandra Lima Felix ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST Elídio Netto, Markus Konká, Eliete Miranda | With Royce Luckessy, Léia Rodrigues, Jordan Fernandes And Pedro Henrique Oliveira EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY Casa Ghil Produções CONTATO CONTACT rogerghil@gmail.com

ERA 5



COMPETITIVA
MINAS

MINAS COMPETITION

COMPETITIVA MINAS

MINAS COMPETITION

MIN 1 62' 12 anos 16/10 19h

MIN 2 57' 14 anos 17/10 19h

MIN 3 59' 16 anos 17/10 21h



ROSA NEON

BELO HORIZONTE, 2022, 19'

Num emaranhado de tempos, desejo e violência vão operando silêncios. (Rita Vênus)

In a time entanglement, desire and violence work enforcing silences. (Rita Venus)

DIREÇÃO DIRECTOR Tiago Tereza

ROTEIRO SCRIPT Tiago Tereza

PRODUÇÃO PRODUCTION Leonardo Barcelos

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Vagner Jabour

MONTAGEM EDITING Tiago Tereza

ARTE E FIGURINO ART AND COSTUME DESIGN Moisés Sena, Alice Braga

SOM SOUND Marcos Bracinni

TRILHA SONORA ORIGINAL SOUNDTRACK Nobat

ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST Luna Ventura, Marcos Coletta, Marina Sena, Nobat

EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY That Is Not Manhattan

CONTATO CONTACT thatisnotmanhattan@gmail.com

MINAS 1. * [ACESSIBILIDADE : AUDIODESCRIÇÃO] *



HABITAT NATURAL, NOITE ADENTRO

HABITAT NATURAL

BELO HORIZONTE, 2023, 4'

Em meio à madrugada de Belo Horizonte, Efe Godoy constrói seu habitat. Nesse espaço formado pelas luzes de postes, por lâmpadas fluorescentes e pelo brilho de festas, ela delinea memórias e ideias com seu celular, montando sua própria ode à vida. (Gabriel Araújo)

Amidst the early hours of Belo Horizonte, Efe Godoy creates her habitat. Within the space defined by street lamps, fluorescent lights and the gleam of parties, she uses her mobile phone to fashion recollections and ideas, composing her own ode to life. (Gabriel Araújo)

DIREÇÃO DIRECTOR Efe Godoy

ROTEIRO SCRIPT Efe Godoy

PRODUÇÃO PRODUCTION Efe Godoy

MONTAGEM EDITING Efe Godoy

ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST @_laesmeralda @pink.molotov @aocoral @kyarablossom @barbaramacedo_ @muitotranquila e os boys @shai.lamas @d.a.n.v_

CONTATO CONTACT efegodoy@gmail.com

MINAS 1



PARTIDA DE VÔLEI À SOMBRA DO VULCÃO

VOLLEYBALL MATCH IN THE SHADOW OF A VOLCANO

BELO HORIZONTE, 2022, 39'

Nesta peça-filme, um grupo num banco de reservas sai em peregrinação rumo ao seu desejo de fúria. Aqui, o Grupo Galpão reafirma sua atualidade e força num tratado delicado, como quem acessa as vísceras do sentimento e do momento político. Atlas de bolso, natureza efêmera dos portais, o ato de partir e ação da partida... a força metafórica teatral encontra, neste filme, uma aliança com o cinema, fazendo falar aquilo que era sem nome ainda. (Fabio Filho)

In this play-film, a group of people on a reserve bench go on a pilgrimage towards their desire to rage. In a delicate treatise, Grupo Galpão emphasizes its relevance and strength, like someone who has access to the depths of feeling and the political moment. A pocket world atlas, the ephemeral nature of portals, the act and the action of leaving... The film addresses the metaphorical power of theater and its alliance with cinema, giving voice to what had no name yet. (Fabio Filho)

DIREÇÃO DIRECTOR Clarissa Campolina, Fernanda Vianna
ROTEIRO SCRIPT Sílvia Gomez, Clarissa Campolina, Fernanda Vianna
PRODUÇÃO PRODUCTION Gilma Oliveira, Beatriz Radicchi
FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Leonardo Feliciano
MONTAGEM EDITING Luiz Pretti
ARTE E FIGURINO ART AND COSTUME DESIGN Paulo André, Gilma Oliveira
SOM SOUND Flora Guerra, O Grivo
TRILHA SONORA ORIGINAL SOUNDTRACK O Grivo
ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST Antonio Edson, Eduardo Moreira, Inês Peixoto, Júlio Maciel, Lydia Del Picchia, Paulo André Simone Ordones, Teuda Bara, Ana Vitória, Eduarda Dutra, Giovana Matos, Isabella Rabelo
EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY Grupo Galpão, Anavilhana
CONTATO CONTACT assistenteanavilhana@gmail.com



MORRO DO CEMITÉRIO

CEMETERY HILL

CONSELHEIRO LAFAIETE, 2023, 19'

Como lidar com o luto e com o sofrimento mental num país que atua, de diversas formas, como carrasco da vida de pessoas negras? Um aspirante a rapper de uma pequena cidade do Brasil tenta encontrar respostas e traçar caminhos para sua sobrevivência por meio da arte. (Gabriel Araújo)

How to cope with grief and psychological distress in a country that, in various ways, acts as a headsman of Black people? An aspiring rapper from a small town in Brazil tries to find answers and chart paths for survival through art. (Gabriel Araújo)

DIREÇÃO DIRECTOR Rodrigo R. Meireles
ROTEIRO SCRIPT Rodrigo R. Meireles
PRODUÇÃO PRODUCTION Marcelo Lin, Marco Antonio Pereira, Guilherme Augusto, Joffre Faria Silva, Ricardo Juper
FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Rodrigo R. Meireles
MONTAGEM EDITING Rodrigo R. Meireles
ARTE E FIGURINO ART AND COSTUME design Bárbara Goulart
SOM SOUND Márcio Zaum
TRILHA SONORA ORIGINAL SOUNDTRACK LDE - Radar Periférico
ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST Wallace Fagner Dias, Weida Cristine Fernandes
EMPRESA PRODUTORA production company Abdução Filmes
CONTATO CONTACT abducaofilmes@gmail.com

MINAS 2 * [ACESSIBILIDADE : LSE/CC] *



SUMIDOLHO / NADA CONTINUA

SINKHOLE / NOTHING
CONTINUES

BELO HORIZONTE, RIO DE JANEIRO, 2023, 6'

Dois curtas compõem este filme. Um díptico. Gestação e ruína. (Patrícia Bizzotto)

Two short films make up this film. A diptych. Gestation and ruin. (Patrícia Bizzotto)

DIREÇÃO DIRECTOR Diana Sandes, Gabraz Sanna

ROTEIRO SCRIPT Diana Sandes, Gabraz Sanna

PRODUÇÃO PRODUCTION Diana Sandes, Gabraz Sanna

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Diana Sandes, Gabraz Sanna

MONTAGEM EDITING Diana Sandes, Gabraz Sanna

ARTE E FIGURINO ART AND COSTUME DESIGN Diana Sandes, Gabraz Sanna

SOM sound Diana Sandes, Gabraz Sanna, Ricardo Mansur

TRILHA SONORA ORIGINAL SOUNDTRACK Nilo Castello Sandes, Daniel Albinati

ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST Diana Sandes

CONTATO CONTACT sannagabriel@gmail.com

MINAS 2



NUNCA PENSEI QUE SERIA ASSIM

I NEVER THOUGHT IT WOULD
BE LIKE THIS

BELO HORIZONTE, 2022, 10'

Meibe Rodrigues visita a própria infância para se reescrever. A mulher, atriz, realizadora, olha para a menina negra impecavelmente penteada em um mundo pecaminoso. Meibe é a mesma, sendo outra. (Anna Flávia Dias)

Meibe Rodrigues visits her childhood to rewrite herself. The woman, actress and director gazes on the impeccably groomed Black girl in a sinful world. Meibe is the same, while being someone else. (Anna Flávia Dias)

DIREÇÃO DIRECTOR Meibe Rodrigues

ROTEIRO SCRIPT Meibe Rodrigues

PRODUÇÃO PRODUCTION Matheus Moura

ANIMAÇÃO ANIMATION João Paulo Freitas

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Matheus Moura

MONTAGEM EDITING Matheus Moura

ARTE E FIGURINO ART AND COSTUME DESIGN Estevam Neto

SOM SOUND Matheus Moura, Davi Cândido

TRILHA SONORA ORIGINAL SOUNDTRACK Barulhista

ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST Meibe Rodrigues

EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY Retrogosto Filmes

CONTATO CONTACT matheusmourasam@gmail.com

MINAS 2



KALLINGA DO ROSÁRIO

KALLINGA OF ROSARY

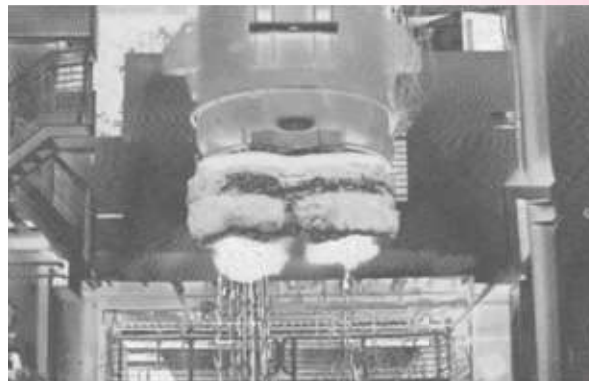
OLIVEIRA, 2023, 20'

Documentar o que nos foi forçado a esquecer. É preto, é preto, é preto oh Kallinga! / Aos olhos de quem é, de quem vive. É assim que nos é apresentada a festa Kongo na Irmandade Os Leonídios, em Oliveira (MG). Legitimidade com a história do Rosário contada pelo olhar do Capitão e realizador Washington Luís (Kamugenan), que, com sua equipe, apresenta a força ancestral se manifestando nos dias de hoje. / Preto véio vai falar! (Natalie Matos)

To record what we have been forced to forget. It's Black, it's Black, it's Black, oh Kallinga! / Through the eyes of those who are, of those who live. / The Kongo festival is featured to us by the Leonídios Brotherhood in Oliveira (MG) in this manner. The legitimacy of the story of Rosário, told through the lens of Captain and director Washington Luís (Kamugenan), who, together with his team, captures its present-day manifestation of ancestral power. / The Black ancient spirit will speak! (Natalie Matos)

DIREÇÃO DIRECTOR Capitão Washington Luís (Kamugenan) PRODUÇÃO PRODUCTION Luciana de Oliveira FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Marcão Pesada, Capitão Washington Luís (Kamugenan) MONTAGEM EDITING Filipe Bretas Lucas, Capitão Washington Luís (Kamugenan) SOM SOUND Marcão Pesada, Capitão Washington Luís (Kamugenan) TRILHA SONORA ORIGINAL SOUNDTRACK Capitão Washington Luís (Kamugenan) ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST Capitã Pedrina de Lourdes Santos, Capitã Ester Antonieta Santos, Capitão Antônio Eustáquio Santos, Capitão Washington Luís (Kamugenan) CONTATO CONTACT filipebretas2@gmail.com

MINAS 2



FULIGEM

SOOT

BELO HORIZONTE, 2022, 9'

Qual a medida do inteligível? O que distinguimos nessa matéria granular, suja? Microscopia da combustão, partículas que se desprendem e que se aderem às superfícies, geram rastros. Vestígios de som e de imagens surgem entre o estático do que fica e o movimento do que resta. (Patrícia Bizzotto)

What metric is used to determine what is graspable? What do we see in this granular, soiled matter? Microscopy of combustion, particles that detach from surfaces and adhere to them, leaving behind traces. Vestiges of sound and images emerge between the static of what remains and the movement of what is left. (Patrícia Bizzotto)

DIREÇÃO DIRECTOR Diego Lucas da Cruz
ROTEIRO SCRIPT Diego Lucas da Cruz
PRODUÇÃO PRODUCTION Diego Lucas da Cruz
FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Diego Lucas da Cruz
MONTAGEM EDITING Diego Lucas da Cruz
SOM SOUND Diego Lucas da Cruz
TRILHA SONORA ORIGINAL SOUNDTRACK Diego Lucas da Cruz
ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST Adriana Gonçalves da Cruz
CONTATO CONTACT diegolucasdacruz@hotmail.com

MINAS 3



TUDO QUE VI ERA O SOL

ALL I COULD SEE WAS THE SUN

BELO HORIZONTE, 2023, 20'

Nós que aqui estamos, no deserto nos amamos (e nos dissolvemos). Borrachos, de preferência. (Anna Flávia Dias)

Here we are, in the desert we love each other (and we melt). Preferably drunk. (Anna Flávia Dias)

DIREÇÃO DIRECTOR Leonardo Amaral, Pedro Maia de Brito, Ralph Antunes

ROTEIRO SCRIPT Leonardo Amaral, Pedro Maia de Brito, Ralph Antunes

PRODUÇÃO PRODUCTION Leonardo Amaral, Pedro Maia de Brito, Ralph Antunes

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Pedro Maia de Brito

MONTAGEM EDITING Pedro Maia de Brito

SOM SOUND Lucas Caminha, Nicolau Domingues, Pedro Maia de Brito

ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST Gil Antunes, Katia Marra, Dona Maria, Pinóquio

EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY Miúdo Cinematográfico

CONTATO CONTACT miudocinematografico@gmail.com

MINAS 3



TAMBÉU

BELO HORIZONTE, 2022, 30'

Ritual / Leve que nem sorriso de criança. / Emocionante que nem o sorriso do velho. / Oralitura! / Aprender com os mais velhos. / Escrever como os mais novos. / Com o silêncio da fé, o ecoar dos tambores e com a voz de João Marcolino, somos conduzidos à preparação do grande festejo do Quilombo Mato do Tição. / Documentário que registra uma tradição do povo preto. / A marca da brasa traz a fé e a coragem de manter viva a história. (Natalie Matos)

Ritual / As gentle as a child's smile. / As touching as an old man's smile. / Oral literatures!! / To learn from the elders. / To write like the youth. / With the silence of the faith, the drumbeats echoing and the voice of João Marcolino, we are led into the preparations for the great celebration of Quilombo Mato do Tição. / A documentary that captures a tradition of the Black community. / The burn mark embodies the faith and the courage to keep the story—and history—alive. (Natalie Matos)

DIREÇÃO director Leandro César e Marco Antônio Gonçalves Jr.

PRODUÇÃO production Leandro César e Marco Antônio Gonçalves Jr.

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Marco Antônio Gonçalves Jr.

MONTAGEM EDITING Marco Antônio Gonçalves Jr.

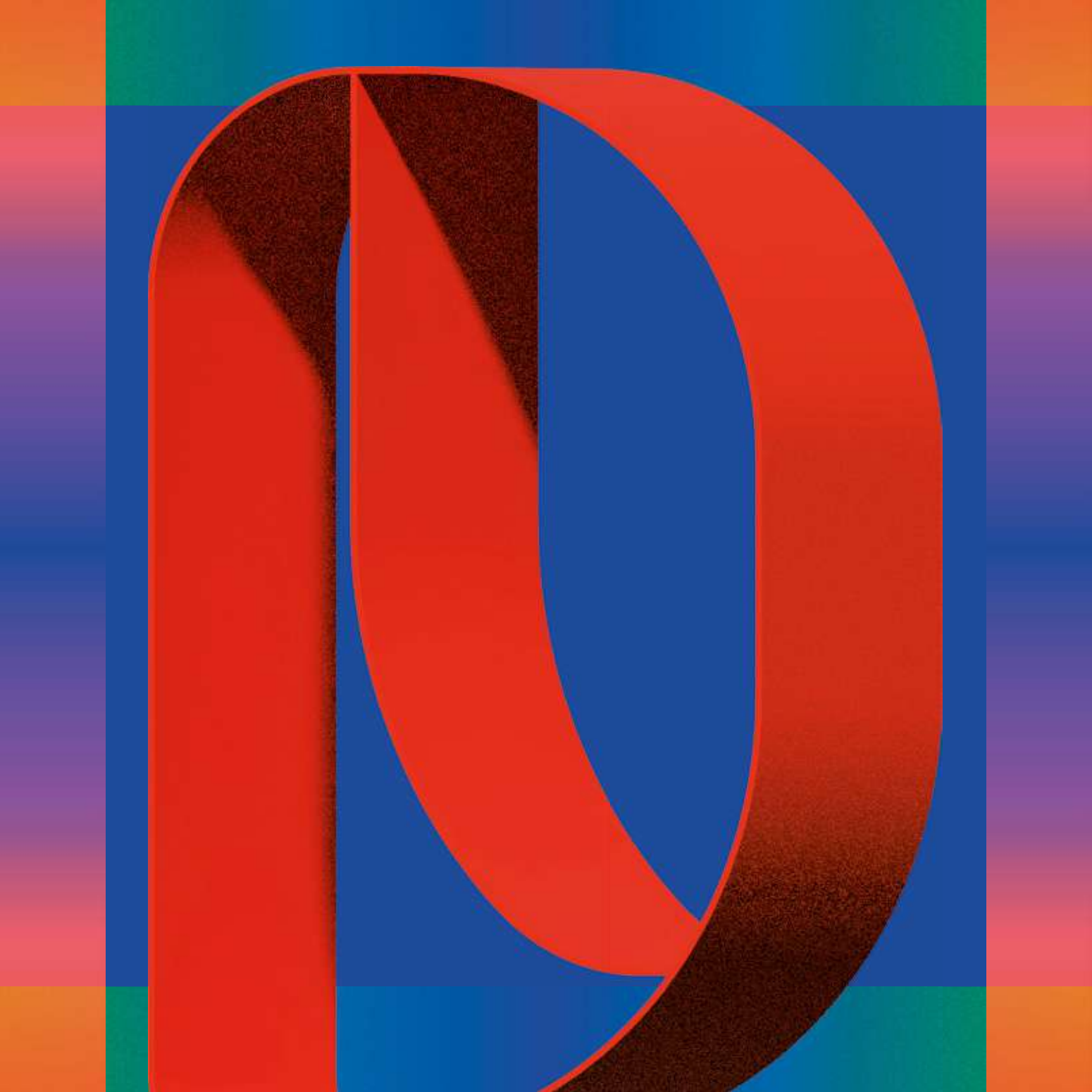
SOM SOUND Leandro César

ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST João Marcolino, Uemerson Pinto, Seu Badu, Valdilei Santos, Dante de Siqueira, Davi de Paula, Emely Vitória, Renato Pinto, Genaro de Siqueira, Duarte Pinto, Kauan Siqueira, Divina de Siqueira, Nilce de Siqueira e João Santos

EMPRESA PRODUTORA production company Cotovia Lab

CONTATO CONTACT contatoleandrocesar@gmail.com

MINAS 3 * [ACESSIBILIDADE : LSE/CC] *



OUTRO
DUPLO

ANOTHER DOUBLE

OUTRO DUPLO
ANOTHER DOUBLE

Mariana Mól, Luiz Fernando Coutinho

DUP 75' 16 anos 19/10 15h

DUP 70' 12 anos 19/10 17h

OUTRO DUPLO

MARIANA MÓL
LUIZ FERNANDO COUTINHO

Pensar na noção de “duplo” como categoria ampla implica a abertura de todo um universo. Espelhos, sombras, duplicatas, projeções, transferências, cópias, permutações, ressonâncias, sobreposições, alianças, personificações, entre outras, são algumas das ramificações possíveis do conceito.

Na literatura, em que o “duplo” se tornou tema recorrente, escritores como E.T.A Hoffmann, Fiódor Dostoiévski, Machado de Assis, Oscar Wilde, Jorge Luis Borges, Murilo Rubião e Robert Louis Stevenson não cessaram de sinalizar e tensionar esse repertório, distanciando-se menos ou mais daquela primeira pista deixada por Jean-Paul Richter no séc. XVIII, quando este cunhou o termo *doppelgänger* para se referir àquele que “caminha ao lado”, espécie de sócia infernal ou fantasmagórico que reflete o Eu ou desestabiliza suas fronteiras.

O conjunto de filmes desta mostra também distancia-se, menos ou mais, da temática do *doppelgänger*. Na tentativa de preservar a multiplicidade de sentidos abrigada na categoria “duplo”, optamos por curtas-metragens que inventam diferentes figurações do tema.

Em alguns casos, o duplo pode ser não um tema aparente, ou não somente um tema aparente, mas uma estrutura formal. Em outros, ele pode coincidir com duas ou mais daquelas ramificações citadas. Já em alguns filmes, ele coincide – não sem particularidades – com o “infamiliar” (*unheimlich*) estudado por Freud, autor manifestamente influenciado pelos escritos de Hoffmann.

Mais do que impor uma leitura unívoca da noção de

“duplo”, convidamos a intuir e interpretar os diferentes sentidos que ela adquire em cada filme. Montando as sessões da mostra, quisemos que ambas se espalhassem de alguma forma. A escolha dos filmes em uma sessão respondeu, nesse sentido, à escolha dos filmes presentes na sessão vizinha (e vice-versa). Em última instância, quisemos que cada sessão fosse o duplo da outra.

Da mesma forma, percebemos que cada filme aponta para outro filme ou estabelece com este uma relação de espelhamento, não em uma lógica binária em que o filme A é duplo de B e o filme B é duplo de A; mas como um rizoma em que o filme A é duplo de B, que é duplo de C, que é duplo de A, que é duplo de E... Emaranhando as linhas que ligam um filme a outro, convidamos a construir coletivamente os diferentes “duplos” que compõem esta mostra.

Entre os filmes escolhidos, destacam-se algumas linhas de força. Alguns curtas-metragens acionam o duplo a partir de imagens especulares e da própria utilização de espelhos como objetos centrais nos planos. Ora o espelho amplifica as relações apresentadas nas narrativas, ora expande o sentido das imagens nelas espelhadas. O duplo aparece tanto no jogo dos corpos presentes e ausentes do quadro quanto na multiplicação das personagens, podendo ainda consistir na exposição da própria estrutura fílmica ou da equipe de filmagem.

Veremos, nesse caso, que alguns filmes utilizam a própria linguagem audiovisual – seja no uso dos movimentos de câmera e dos planos, na escolha do gênero cinematográfico ou na utilização da técnica da animação – para criar camadas de entendimento e intensificação de suas narrativas. Assim, o duplo é convocado pela metalinguagem, pela semiótica, numa estratégia inteligente e intencional de multiplicação das ferramentas e estratégias fílmicas que os realizadores podem escolher ao unir ética, estética e técnica em suas obras.

Também encontraremos o duplo em temáticas e abordagens que nos apresentam performances de gênero e afirmações de sexualidades. Alguns desses filmes esboçam, inclusive na sua própria forma técnica, tentativas de expansão dessas possibilidades, por vezes opostas em uma mesma personagem, insinuando que o duplo pode ser um alter ego, e outras vezes celebrando as múltiplas formas de ser e existir no mundo.

Durante o processo de seleção da curadoria, percebemos uma recorrência de filmes lidando com o tema da parentalidade. O duplo, aqui também, pode se criar no encontro das relações entre filha e mãe, pai e filho, filha e avó, entre outros. Os filmes observam e deflagram as inquietações e as buscas por entendimento das personagens a partir de suas relações familiares. Questionando os encontros geracionais e as heranças culturais, o duplo coloca em evidência a ideia do idêntico ao original e também aquilo que nos torna exatamente o oposto da origem.

Ao reunir os filmes e pensá-los em sessões duplas, nossos pensamentos se movimentaram como um caleidoscópio: com a junção de cada curta-metragem (como os espelhos do tubo ótico) a partir dos seus movimentos internos e das suas aproximações em conjunto, desejamos obter novas imagens e variadas e distintas combinações. Boas sessões!

ANOTHER DOUBLE

MARIANA MÓL
LUIZ FERNANDO COUTINHO

TRANSLATION: MICHELE CAMPOS

Exploring the concept of “double” as a broad category implies an openness to a whole universe of possibilities. Mirrors, shadows, duplicates, projections, transferences, copies, permutations, resonances, overlaps, alliances, and personifications are some of the potential ramifications of the concept.

In literature, the recurring motif of the “double” has been explored by several writers, including E.T.A Hoffmann, Fiódor Dostoiévski, Machado de Assis, Oscar Wilde, Jorge Luis Borges, Murilo Rubião and Robert Louis Stevenson. These authors have emphasized and elaborated on this theme, moving away from the initial hint provided by Jean-Paul Richter, in the 18th century, who introduced the term *doppelgänger* to refer to those who “walk alongside”, a kind of infernal or ghostly double that reflects the Self or destabilizes its borders.

The set of films in this section also disassociates itself, to some degree, from the *doppelgänger* motif. Making an attempt to maintain the multiplicity of meanings within the “double” category, we selected short films that present diverse representations of the motif.

In certain cases, the double may not only be an obvious motif, but also function as a formal structure. Additionally, there may be overlapping elements with multiple listed ramifications. In some films, it juxtaposes –not without its particularities– with the “uncanny” (*unheimlich*), a concept studied by Freud, an author who was visibly influenced by Hoffmann’s writings.

Rather than simply imposing a unique interpretation

of the term “double”, we invite you to intuit and to understand the different meanings it takes on in each film. While conceiving the programs for this section, we wanted both to be spread out in some way. In this sense, the choice of films in one program responded to the choice of films in the nearby program (and vice versa). Ultimately, we wanted each program to be a double of the other.

Similarly, we realize that each film is linked to another, or has a mirroring relationship with the other, not in a binary logic, where film A is the double of B, and film B is the double of A; but as a rhizome, where film A is the double of B, which is the double of C, which is the double of A, which is the double of E... By intertwining the lines that connect one film to another, we invite you to build together the various “doubles” that make up this section.

Among the selected films, a few strong points emerge. Some of the short films trigger the double through reflected images and the very use of mirrors as central objects in their shots. The mirrors serve to both reinforce the relationships presented in the narratives and extend the meaning of the images reflected within them. The double appears both in the interplay between bodies that are present and absent from the frame, as well as the proliferation of characters. Additionally, it may manifest through the unveiling of the film’s structure or the film crew’s presence.

In this case, we’ll notice that some films make use of the audiovisual language itself - whether in the use of camera movements and shots, the choice of film genre or the use of animation techniques - to create layers of comprehension and intensify their narratives. Therefore, the motif of the “double” is invoked by metalanguage and semiotics, intelligently and deliberately, as a means of expanding the range of cinematic tools and strategies available to filmmakers by combining ethics, aesthetics and technique in their works.

The motif of the double can also be observed in themes and approaches portraying gender performances and sexualities affirmations. Certain films, even in their own technical form, outlines the attempts of expanding these possibilities, sometimes opposing them in the same character, suggesting that the double can be an alter ego, and other times celebrating the multiple ways of being and existing in the world.

During our curatorial selection process, we noticed many films that addressed the theme of parenthood. Once again, the double can be created in the encounter between daughters and mothers, fathers and sons, granddaughter and grandmother, among others. The films explore the characters’ worries and desire for comprehension based on these family relationships. In exploring generational encounters and cultural inheritance, the double emphasizes the idea of what is identical to the original and also what makes us exactly the opposite of our origin.

Assembling the films and considering them in double programs, made our ideas move like a kaleidoscope. By putting each short film together—just like the mirrors in optical tube—based on their internal movements and approximations to one another, our aim was to obtain fresh and diverse images, and distinct combinations. Happy screenings!



MARIA SCHNEIDER, 1983

FRANÇA, ESTADOS UNIDOS, 2022, 25'

Em uma obra que cruza gêneros, que distorce o tempo, a história e a forma, três aclamadas atrizes reencenam uma entrevista perturbadora com a icônica atriz francesa Maria Schneider (1952-2011). A experiência traumática da atriz no set do lendário *O Último Tango em Paris* ressurgiu somente com o surgimento da campanha #metoo, feita para denunciar episódios de violência sexual. À medida que Maria se transforma, através de suas múltiplas interpretações, ocorrem revelações chocantes.

In a cross-genre work that bends time, history, and form, three acclaimed actresses reenact a troubling interview with the iconic French actress Maria Schneider (1952-2011), whose traumatic experience on the set of the legendary *Last Tango In Paris* only resurfaced after #metoo. As Maria transforms through multiple interpretations, shocking revelations occur.

DIREÇÃO DIRECTOR Elisabeth Subrin

ROTEIRO SCRIPT Elisabeth Subrin

PRODUÇÃO PRODUCTION Helen Olive, Martin Bertier

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Pascale Marin

MONTAGEM EDITING Jenn Ruff

SOM SOUND Nassim El Mounabbih

TRILHA SONORA ORIGINAL SOUNDTRACK

ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST Manal Issa, Aïssa Maïga, Isabel Sandoval, Amélie Prévot

EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY 5A7 Films

CONTATO CONTACT andrea@manifest.pictures

DLP 1



L'ESQUISSE THE SKETCH O ESBOÇO

FRANÇA, 2023, 9'

Eu aprendo a falar francês e, ao fazê-lo, esculpo minha realidade. Em um estúdio de artistas em Paris, conheci Linda Demorrrir, uma modelo viva. Como eu, ela é transgênero e imigrante. Quando ela fala, se move e percebe o mundo, eu fico fascinado. Ao fazer um esboço de seus contornos, eu também aprendo a desenhar a mim mesmo neste novo país.

I learn to speak French and, by doing so, to sculpt my reality. In an artist's studio in Paris, I meet Linda Demorrrir, a living model. Like me, she is transgender and immigrant. When she speaks, moves, sees the world, I am fascinated. As I draft her outlines, it is myself also that I learn to draw in this new country.

DIREÇÃO DIRECTOR Tomas Cali

ROTEIRO SCRIPT Tomas Cali

PRODUÇÃO PRODUCTION Yannick Beauquis, Quentin Brayer

ANIMAÇÃO ANIMATION Thomas Ducastel

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Victor Zebo

MONTAGEM EDITING Jean Costa, Tomas Cali

SOM SOUND Armin Reiland

TRILHA SONORA ORIGINAL SOUNDTRACK Navalha Carrera

ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST Linda Demorrrir

EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY Don Quichotte Films

CONTATO CONTACT internacional@agenciafreak.com

DLP 1



LAKI SA TUBIG

RAISED IN WATER

FILIPINAS, 2022, 17'

Em uma ilha que afunda progressivamente na Baía de Manila, um japonês idoso procura pela filha que ele abandonou quando criança.

On a sinking island in Manila Bay, an aging Japanese man searches for the daughter he abandoned as a child.

DIREÇÃO DIRECTOR Janus Victoria

ROTEIRO SCRIPT Janus Victoria

PRODUÇÃO PRODUCTION Masumi Soga, Dan Villegas

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Shigenori Miki

MONTAGEM EDITING Anna Isabelle Matutina, Janus Victoria

ARTE E FIGURINO ART AND COSTUME DESIGN Mikey Red

SOM SOUND Alex Tomboc, Lamberto Casas Jr.

TRILHA SONORA ORIGINAL SOUNDTRACK Jai Saldajeno

ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST Kanji Furutachi, Therese Malvar

EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY Spanic Films, Project 8 Projects

CONTATO CONTACT gogoganbatte@gmail.com

DLIP 1.



WHERE DO I BELONG?

A QUE LUGAR EU PERTENÇO?

BÉLGICA, 2022, 24'

Através de trocas de palavras e memórias, a diretora e sua mãe tecem as tramas e os pontos cegos de sua história feita de separação e sacrifício. Por meio de imagens e silêncios, as duas mulheres se reúnem e reavaliam os vestígios e traumas que as unem em benefício de uma liberação da palavra.

Through exchanges of words and memories, the director and her mother weave the threads and blind spots of their history of separation and sacrifice. Through images and silences, the two women come together and rethink the traces and traumas that bind them to the benefit of a liberation of speech.

DIREÇÃO DIRECTOR Jordie Koko

PRODUÇÃO PRODUCTION Sébastien Andrès

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Hugo Wilmes

MONTAGEM EDITING Victor Champion

EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY APACH asbl

CONTATO CONTACT sales@apach-helb.be

DLIP 1.



PRELUDE OP. 28 NO. 2

FINLÂNDIA, 2022, 8'

Em uma única tomada longa, assistimos a duas pessoas que se revezam tocando piano e ouvindo, alternadamente. A peça é a mesma em ambas as ocasiões - Preludi Op. 28 No. 2 de Chopin - mas quando o intérprete muda, a interpretação da música é modificada juntamente com a perspectiva sob a qual a música e a sua execução são vistas.

During a single long shot, we see two people taking turns playing the piano and listening alternately. The piece is the same on both times - Preludi Op. 28 No. 2 by Chopin - but when the performer changes, the interpretation of the song changes along with the perspective from which the song and its performance are viewed.

DIREÇÃO DIRECTOR Jenni Toikka

ROTEIRO SCRIPT Jenni Toikka

PRODUÇÃO PRODUCTION Jenni Toikka

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Ville Piippo

MONTAGEM EDITING Jenni Toikka

SOM SOUND Kasper Laine

ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST Seidi Haarla, Meri Nenonen

CONTATO CONTACT programme@av-arkki.fi

DLP 2



MOTHERS MÃES

SINGAPURA, 2023, 16'

Uma avó dedicada e uma mãe atormentada travam um conflito sobre a sua própria parcela de dor na luta pela sobrevivência, enquanto a filha, de 7 anos, só queria desfrutar de uma xícara de leite com chocolate.

A doting grandmother and a harried mother conflict over their own share of pain in striving to survive, while a 7-year-old daughter just wants a cup of milo.

DIREÇÃO DIRECTOR Yuzheng Lim

ROTEIRO SCRIPT Yuzheng Lim, Winnie Katharine Tay

PRODUÇÃO PRODUCTION Yuzheng Lim, Anchi Lin

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Harris Saifudin

MONTAGEM EDITING Yuzheng Lim, Xiao Xuan Wong

ARTE E FIGURINO ART AND COSTUME DESIGN Aeryn Chong

SOM SOUND Gavin Chua

ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST Heng Joo Loh, Wendy Toh, Elise Thoo

CONTATO CONTACT yuzheng.lim94@gmail.com

DLP 2



DUPLO-PRISMÁTICO PRISMATIC-DOUBLE

BRASIL/SÃO PAULO, 2023, 8'

Fui ensinar Vicente a mexer na câmera, ele me ensinou a ver o mundo.

I taught Vicente how to use the camera, and he taught me how to see the world.

DIREÇÃO DIRECTOR Vicente Parrode, Rafael Parrode

ROTEIRO SCRIPT Vicente Parrode, Rafael Parrode

PRODUÇÃO PRODUCTION Vicente Parrode, Rafael Parrode

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Vicente Parrode, Rafael Parrode

MONTAGEM EDITING Rafael Parrode

SOM SOUND Vicente Parrode, Rafael Parrode

CONTATO CONTACT rparrode@gmail.com

DLP 2



UN GENRE DE TESTAMENT A KIND OF TESTAMENT LIMA ESPÉCIE DE TESTAMENTO

FRANÇA, 2023, 16'

Uma jovem se depara com animações na Internet que foram claramente criadas a partir de suas selfies particulares. Uma mulher desconhecida, que possui o mesmo nome, confessa o roubo de identidade. Mas a morte é mais rápida do que a resposta à pergunta: "Por quê?"

A young woman comes across animations on the Internet that have clearly been created from her private selfies. An unknown female with the same name confesses to identity theft. But death is quicker than the answer to the question: "Why?"

DIREÇÃO DIRECTOR Stephen Vuillemin

ROTEIRO SCRIPT Stephen Vuillemin

PRODUÇÃO PRODUCTION Ugo Bienvenu, Félix de Givry, Joséphine Mancini

ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST Naomi Yang, Angela Clerkin, Freida Siddall, Aisha Arden, Bethy Read

EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY Remembers

CONTATO CONTACT andrea@manifest.pictures

DLP 2



DELIS NÃO DEIXA FORBIDDEN BY GOD

BRASIL/RIO DE JANEIRO, 2022, 20'

Anos atrás, Miguel deixou de se apresentar como Mika Sapequinha: cortou os cabelos, largou as saias e criou uma nova versão para si mesmo. Freqüentador da Igreja Evangélica, hoje enfrenta uma turbulenta jornada de autoconhecimento.

Years ago, Miguel stopped presenting himself as "Mika Sapequinha". He cutted his hair, stopped wearing skirts and created a new version of himself. Now, as an evangelical churchgoer, he faces a turbulent journey of self-discovery.

DIREÇÃO DIRECTOR Marçal Vianna

ROTEIRO SCRIPT Marçal Vianna

PRODUÇÃO PRODUCTION Hans Spelzon, Erica de Freitas

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Gustavo Pessoa

MONTAGEM EDITING Frank Sá, Fernando Pompeu Neto

ARTE E FIGURINO ART AND COSTUME DESIGN Ana Valvassori

SOM SOUND Thiago Rodrigues, Victor Oliver

TRILHA SONORA ORIGINAL SOUNDTRACK Luis Miguel Bispo

ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST Luis Miguel Bispo, Lucas Fialho, Leandro Araújo, Mixcilany Bispo, Rosemary Félix

EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY Caprisciana Produções, Encantamento Filmes

CONTATO CONTACT capriscianaproducoes@gmail.com

DLP 2



DA FRONTEIRA
AO URGENTE

FROM THE BORDER TO THE URGENT

DA FRONTEIRA AO URGENTE FROM THE BORDER TO THE URGENT

Patrícia Bizzotto, Diego Silva Souza

FRT 1 74' 18 anos 20/10 15h

FRT 2 85' 14 anos 20/10 17h

TEMPOS IMANENTES, DA FRONTEIRA AO URGENTE

PATRÍCIA BIZZOTTO

Reúnem-se aqui cinco filmes brasileiros – de Roraima, da Paraíba, de São Paulo, do Piauí e do Paraná – e quatro filmes internacionais – da Tailândia, do Curdistão, de Israel, de Colômbia/Portugal –, que apresentam, às suas maneiras, conflitos relacionados à terra, ao território, guerras, urgências, memória e porvires.

A imanência do tempo ou a urgência, qualidades intensivas, não dizem respeito a um suposto tema; ou não somente. *Da fronteira ao urgente* circunscreve um interesse à forma pela qual esses filmes criam extracampo – estes, por sua vez, políticos, poéticos, estéticos. Para além de uma denúncia, de um grito, de uma narrativa epistemológica ou ficcional, é na abertura ao extracampo da urgência, tempo-espaço do real, que as forças desses filmes se materializam e se documentam. Sejam elas – essas forças – silenciosas fendas políticas de significação e de afectos (*The Eternal Labyrinth*); forças espirituais, lúcidas, performáticas e de transe (*A Árvore do Sonho/ Pe ataju jumali / Yarokamena*); o ar quente de uma luz ofuscante. A voz do relato, as economias do som, da música, os rituais, o objeto impreciso. A pausa; a chegada (*A Árvore do Sonho*). Intervenções estéticas sobre uma suposta normalidade das cidades-progresso do norte global (*Pe ataju jumali*), forças da repetição ou do tempo da memória: a cristalização de uma imagem de guerra (*Death on an Extra / La Caramella*). A mudança de tom dessa imagem, a artesanania do tempo, a relação

cotidiana com a natureza e com a matéria-prima (*The Carpenter*).

A linha limite, que separa a monocultura da floresta, torna-se um jaguar (*Ava Mocoí, Os Gêmeos*), e o tempo que urge é o do devir. Das imagens-monumentos da democracia a sucumbir (*The Eternal Labyrinth*), à imagem-acontecimento de um militar alvejado (*Death of an Extra*), às disputas antropocêntricas de apropriações do território e da História (*Sertão, América*), a guerra se apresenta também na luta pela terra, na luta pela vida.

É da fronteira ao urgente, ou da urgência das bordas poeticamente delirantes do real, naquilo que se arrisca em direção a extracampo vitalistas – tempos singulares pelos quais esses filmes acontecem em suas particularidades e, portanto, também na composição contrastante de um conjunto –, que esta mostra se abre.

IMMANENT TIMES, FROM THE BORDER TO THE URGENT

PATRÍCIA BIZZOTTO

TRANSLATION: MICHELE CAMPOS

Five Brazilian films are brought together here—from the States of Roraima, Paraíba, São Paulo, Piauí and Paraná—and four international films—from Thailand, Kurdistan, Israel and Colombia/Portugal. These films present, in their own way, conflicts related to land, territory, wars, urgencies, memory and the future to come.

The immanence of time or the urgency, qualities that are intensive, do not concern a specific theme; or not only. The section “From the border to the urgent”, circumscribes an interest in the way these films create off-screen spaces—which, in turn, are political, poetic and aesthetic. Further to a complaint, a cry, an epistemological or fictional narrative, it is in the openness to the off-screen of urgency, in the time-space of reality, that the forces of these films materialize and document themselves. These forces may be silent political ruptures of meanings and affections (*The Eternal Labyrinth*); spiritual, lucid, performative and trancelike forces (*A Árvore do Sonho/ Pe ataju jumali / Yarokamena*); the hot air of a blinding light. The voice of the narration, the balance of sound and music, the rituals, the imprecise object. The pause, the arrival (*A Árvore do Sonho*). Aesthetic interventions on the supposed normality of the future cities of the Global North (*Pe ataju jumali*), forces of repetition or the time of memory: the crystallization of war images (*Death on an Extra / La Caramella*). The

change of tone of this image, the craftsmanship of time, the daily relationship with nature and with raw materials (*The Carpenter*).

The boundary line, that separates the monoculture from the forest, turns into a jaguar (*Ava Mocoí, Os Gêmeos*), and the time that is urgent is the time of becoming. From the monumental images of the collapse of democracy (*The Eternal Labyrinth*), to the event image of a soldier shot (*Death of an Extra*), to the anthropocentric conflicts over the appropriation of territories and History (*Sertão, América*), war is also presented in the struggle for land, in the struggle for life.

This section is inaugurated from the border to the urgent, or the urgency of the poetically delusional edges of reality, in what risks vitalist off-screen spaces—singular times through which these films happen in their particularity and, therefore, also in the contrasting composition of an ensemble.



SMERT STATISTA

DEATH OF AN EXTRA
MORTE DE UM FIGURANTE

ISRAEL, 2023, 9'

Um breve estudo sobre a história incomum de um frame de filme antigo.

A short study of the unusual history of one old film frame.

DIREÇÃO DIRECTOR Mikhail Zheleznikov
CONTATO CONTACT m.zheleznikov@gmail.com

FRT 1



LA CARAMELLA

THE CANDY
A BALA

BRASIL, PARAÍBA, 2023, 9'

Giulio, aos 84 anos, rememora episódios de sua infância quando sua família se refugiou no pequeno vilarejo de Colavecchio, na Itália, durante a segunda guerra mundial. "Uma infância de merda. Porém interessante. De merda, mas interessante".

Giulio, at the age of 84, recalls episodes from his childhood, when his family took refuge in the small village of Colavecchio, in Italy, during the Second World War. "A shitty childhood. But interesting. Shitty, but interesting".

DIREÇÃO DIRECTOR Gian Orsini
ROTEIRO SCRIPT Gian Orsini
PRODUÇÃO PRODUCTION Gian Orsini, Mariah Benaglia
FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Kio Lima
MONTAGEM EDITING Diego Benevides
ARTE E FIGURINO ART AND COSTUME DESIGN Gian Orsini
SOM SOUND Gian Orsini, Diego Benevides
TRILHA SONORA ORIGINAL SOUNDTRACK Bene Dito
ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST Giulio Orsini
EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY Electra Filmes
CONTATO CONTACT paudearafilmes@gmail.com

FRT 1



THE ETERNAL LABYRINTH O LABIRINTO ETERNO

TAILÂNDIA, 2022, 30'

Um dia antes de o Monumento à Democracia ser demolido, no dia em que o círculo vicioso chega ao fim. O destino de um fotógrafo misterioso, de dois delinquentes e de um casal de adolescentes assombrados por um fantasma do passado se entrelaçam.

A day before the Democracy Monument will be demolished, on the day when the vicious circle comes to an end. The destiny of a mysterious photographer, two hoodlums, and a teenage couple that were haunted by the ghost from the past collides.

DIREÇÃO DIRECTOR Weerapat Sakolvaree

ROTEIRO SCRIPT Weerapat Sakolvaree

PRODUÇÃO PRODUCTION Weerapat Sakolvaree

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Weerapat Sakolvaree

MONTAGEM EDITING Weerapat Sakolvaree

ARTE E FIGURINO ART AND COSTUME DESIGN Weerapat Sakolvaree

SOM SOUND Weerapat Sakolvaree, Sirakan Thawinwung, Narayon Ngernsrisuk

ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST Pongsakorn Nupan, Warin Treenuparb, Warat Bureephakdee, Jeen Pothirach, Wannaphatsorn Kanjanapimol, Tanabodee Sangkraitrunroj, Koraphat Cheeradit

CONTATO CONTACT weerapatsakolvaree@gmail.com

FRT 1



PE ATAJU JUMALI HOT AIR AR AQUECIDO

BRASIL, COLÔMBIA, EUA, CANADÁ, 2023, 25'

Seres da floresta de Abya Yala, através de suas ativaÇÕES performÁGICAS, vão à grandes cidades do norte global, revelar a grande farsa colonial dos créditos de carbono, e convidar a todes a fazer justiça ambiental com suas próprias mãos.

Beings from the Abya Yala forest, through their performAGIC activATIONS, are going to the major cities of the Global North to unfold the great colonial farce of carbon credits, and invite everyone to take environmental justice into their own hands.

DIREÇÃO DIRECTOR Unides contra a colonização: muitos olhos, um só coração

ROTEIRO SCRIPT Juma Pariri, Margarita Weweli-Lukana e Frê Arvora

PRODUÇÃO PRODUCTION Juma Pariri

ANIMAÇÃO ANIMATION Gurcius Gewdner

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Amaya Torres, Frê Arvora, Jules Zinn, Juan Camilo Herrera Casilimas e Juliana Pongutá Forero

MONTAGEM EDITING Gurcius Gewdner

ARTE E FIGURINO ART AND COSTUME DESIGN Juma Pariri e Margarita Weweli-Lukana

TRILHA SONORA ORIGINAL SOUNDTRACK Frê Arvora

ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST Juma Pariri e Margarita Weweli-Lukana

EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY Unides contra a colonização: muitos olhos, um só coração e Bulhorgia Produções

CONTATO CONTACT unidescontra colonizacao@gmail.com

FRT 1



AVA MOCOI, OS GÊMEOS

AVA MOCOI, THE TWINS

BRASIL, CUBA/SÃO PAULO, PARANÁ, 2022, 15'

Na conflituosa fronteira entre Brasil e Paraguai uma aldeia do povo Guarani, cercada por plantações de soja e milho transgênicos, luta para preservar sua cultura e território. A chegada de gêmeos e a profecia que os acompanha mobiliza a comunidade.

On the disputed border between Brazil and Paraguay, a village of the Guarani indigenous people, surrounded by transgenic soybean and corn plantations, is struggling to preserve its culture and territory. The arrival of the twins and the prophecy that surrounds them mobilizes the entire community.

DIREÇÃO DIRECTOR Luiza Calagian, Vinicius Toro

ROTEIRO SCRIPT Luiza Calagian, Vinicius Toro

PRODUÇÃO PRODUCTION Vinicius Toro

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Pedro Biava

MONTAGEM EDITING Luiza Calagian

SOM SOUND Ayrton Paul

ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST Gilberto Benites, Elma Benites, Libório Benites

EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY Travessia Filmes

CONTATO CONTACT luizacalagian@gmail.com

FRT 1.



DARTAS - شاراتراد

CARPENTER

O CARPINTEIRO

CURDISTÃO, 2023, 14'

Um velho curdo (Hussein Mahmood), que trabalha como carpinteiro, tenta fabricar pernas artificiais para pessoas que perderam os seus membros.

An old Kurdish man (Hussein Mahmood) who is a carpenter tries to make artificial legs for people who have lost their legs.

DIREÇÃO DIRECTOR Xelil Sehragerd

ROTEIRO SCRIPT Xelil Sehragerd

PRODUÇÃO PRODUCTION Xelil Sehragerd

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Xelil Sehragerd

MONTAGEM EDITING Tofiq Emanî

SOM SOUND Aref Qasimî

TRILHA SONORA ORIGINAL SOUNDTRACK Husên Mehmûd

ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST Husên Mehmûd

CONTATO CONTACT retawfilm@gmail.com

FRT 2



YAROKAMENA

COLÔMBIA/AMAZONAS, 2022, 21'

Yarokamena é uma história contada por Gerardo Sueche, conselheiro do povo Uitoto, através de retratos cinematográficos de uma Amazônia fictícia e alucinante, invadida por ruínas tecnológicas, antenas disfuncionais, navios fantasmas, e espíritos coloniais alojados na memória oral dos sobreviventes deste episódio de exploração e extrativismo. O documentário utiliza o cinema enquanto um novo contendor para esta força destrutiva.

Yarokamena is a story told by Gerardo Sueche, councilor of the Uitoto peoples, going through filmic portraits of a delirious Amazon, invaded by technological ruins, dysfunctional antennas, ghost ships, and colonial ghosts housed in the oral memory of the survivors of this episode of exploitation and extractivism; using cinema as a new container for this destructive force.

DIREÇÃO DIRECTOR Andrés Jurado
ROTEIRO SCRIPT Andrés Jurado
PRODUÇÃO PRODUCTION Maria Rojas
ANIMAÇÃO ANIMATION Andrés Jurado
FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Andrés Jurado
MONTAGEM EDITING Andrés Jurado
SOM SOUND Andrés Jurado, Julian Galay
TRILHA SONORA ORIGINAL SOUNDTRACK Jitoma Safiama
ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST Gerardo Sueche
EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY La Vulcanizadora
CONTATO CONTACT lavulcanizadoraco@gmail.com

FRT 2



SERTÃO, AMÉRICA BACKLANDS, AMERICA

BRASIL/ESPÍRITO SANTO, RIO GRANDE DO SUL, PIAUÍ, 2023, 18'

Um registro do processo de fabricação do Parque Nacional da Serra da Capivara, unidade de conservação no sertão do Piauí, onde desenhos rupestres desafiam a teoria corrente de como o homem entrou na América.

A document on the creation process of the Serra da Capivara National Park, a preserved area in the backlands of the Piauí State, where prehistoric paintings challenge the current theory of how man arrived in the American continent.

DIREÇÃO DIRECTOR Marcela Ilha Bordin
ROTEIRO SCRIPT Marcela Ilha Bordin
PRODUÇÃO PRODUCTION Vítor Graize, Diego Franco
FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Juliano Possebon Ferreira
MONTAGEM EDITING Andrés Medina
SOM SOUND Gabriela Güez, Tiago Bello
ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST Janival de Sousa Macedo Oliveira, Maria Cláudia de Sousa Macedo Oliveira, Joãozinho da Borda, Ranufa, Iderlan de Souza, Ana Vitória de Oliveira Paes Landim, Ana Clara Paes Landim Louzado, Ana Patrícia Paes Landim Louzado, Eric Boêda
EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY Pique-Bandeira Filmes, Muitas Palmeiras
CONTATO CONTACT piquebandeirafilmes@gmail.com

FRT 2



MĂRI HI - A ÁRVORE DO SONHO

MĂRI HI - THE TREE OF DREAM

BRASIL/RORAIMA, SÃO PAULO, 2023, 17'

Quando as flores da árvore Mãri desabrocham surgem os sonhos. As palavras de um grande xamã conduzem uma experiência onírica através da sinergia entre cinema e sonho yanomami, apresentando poéticas e ensinamentos dos povos da floresta.

When the flowers of the Mãri tree bloom, the dreams emerge. The words of a great shaman lead to an oneiric experience through the synergy between cinema and the dreams of the Yanomami, presenting the poetics and lessons learned of the peoples of the forest.

DIREÇÃO DIRECTOR Morzaniel İramari

ROTEIRO SCRIPT Morzaniel İramari

PRODUÇÃO PRODUCTION Eryk Rocha, Gabriela Carneiro da Cunha

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Morzaniel İramari

MONTAGEM EDITING Morzaniel İramari, Rodrigo Ribeiro-Andrade, Julia Faraco, Carlos Eduardo Ceccon

SOM SOUND Marcos Lopes da Silva, Morzaniel İramari, Waldir Xavier, Guilherme Lima de Assis

ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST Davi Kopenawa Yanomami

EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY Aruac Filmes, Hutukara

Associação Yanomami, Associada Gata Maior Filmes

CONTATO CONTACT margarida@aruacfilmes.com.br

FRT 2



JUVENILIDES

YOUTHS SECTION

JUVENILDES YOLTHS SECTION

JUV 1 78' 14 anos 16/10 15h

JUV 2 90' 16 anos 17/10 15h



SHERA

SHER

ÍNDIA, 2023, 20'

Quando os pais de Monu (11) decidem se mudar de sua longínqua aldeia no Himalaia para a cidade, ele percebe que talvez jamais irá conseguir ver Shera, o leopardo arisco que vive nas florestas ao redor de sua aldeia. Todos no vilarejo parecem tê-la visto, menos Monu. À medida que o dia da partida se aproxima, Monu fica desanimado, mas seu melhor amigo Raju está determinado a lhe dar o melhor presente de despedida que ele poderia imaginar: uma visão de Shera.

When Monu's (11) parents decide to migrate from their remote Himalayan village to the city, he realizes that he may never be able to see Shera, the elusive leopard that lives in the forests around his village. Everyone in the village seems to have seen her but Monu. As the day of departure nears, Monu grows despondent but his best friend Raju is determined to give him the best parting gift he can think of - a view of Shera.

DIREÇÃO DIRECTOR Arun Fulara

ROTEIRO SCRIPT Arun Fulara

PRODUÇÃO PRODUCTION Sharib Khan, Vikas Kumar

ANIMAÇÃO ANIMATION Kaivalya Kayande, Shruti Kulkarni

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Rangoli Agarwal

MONTAGEM EDITING Vivekanad Daakhore, Shweta Venkat Mathew

ARTE E FIGURINO ART AND COSTUME DESIGN Mahendrakumar Gajbhare

SOM SOUND Devraj Bhaumik

TRILHA SONORA ORIGINAL SOUNDTRACK Devraj Bhaumik

ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST Sagar Kumar, Parth Pandey, Arushi

Nagarkoti, Chiya Joshi, Madan Mehra

EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY Khan & Kumar Media Private Limited

CONTATO CONTACT aarunfulara@gmail.com

JLV 1



XERR BU GAÑJARU

LA PIERRE PRÉCIEUSE

THE PRECIOUS STONE

SENEGAL, FRANÇA, 2022, 20'

Duas crianças encontram, por acaso, uma preciosa pedra histórica num sítio arqueológico, e decidem entregá-la à autoridade da aldeia. Elas têm que enfrentar Kalidou, um velho profundamente endividado, que pretende vender a peça a um antiquário. Através da floresta e cruzando o rio, tem início uma corrida contra o relógio entre Kalidou e as duas corajosas crianças.

Finding by chance a precious historical stone on an archeological site, two children decide to deliver it to the village authority. They have to face Kalidou, an old man, deeply indebted, who's meant to sell the piece to an antique dealer. A race against the clock through the forest and across the river starts between Kalidou and the two brave children.

DIREÇÃO DIRECTOR Babacar Hanne Dia

ROTEIRO SCRIPT Babacar Hanne Dia

PRODUÇÃO PRODUCTION Anne Luthaud, Joanna Sitkowska, Marcello Cavagna

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Ousmane Gueye

MONTAGEM EDITING Jeanne Sarfati

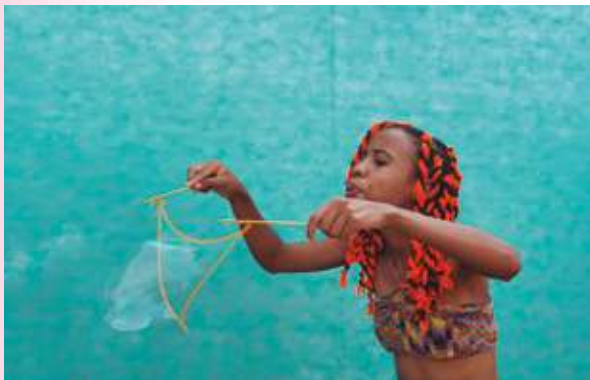
SOM SOUND Akim Ben Abass Sow

ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST Omar Ndour, Binetou Ndieng, Amadou Lamine Diallo

EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY Grec

CONTATO CONTACT diffusion@grec-info.com

JLV 1



TÁ FAZENDO SABÃO IS MAKING SOAP

BRASIL/BAHIA, 2022, 6'

Tá Fazendo Sabão é um filme ensaístico que retrata a construção da identidade e sexualidade da criança Preta sapatão. Narrado e documentado em primeira pessoa, o curta apresenta em sua trama os vínculos afetivos que unem a garotinha moleque macho às mulheres Negras de sua família, em uma performance atemporal e surrealista.

Tá Fazendo Sabão is an essayistic film that portrays the construction of identity and sexuality of the Black dyke children. Narrated and documented in the first person, this short film presents the affective bonds that unite the tomboyish little girl with the Black women in her family, in a timeless and surreal performance.

DIREÇÃO DIRECTOR Ianca Oliveira

ROTEIRO SCRIPT Ianca Oliveira

PRODUÇÃO PRODUCTION Ianca Oliveira, Jaci Lima

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Jaci Lima

MONTAGEM EDITING Ianca Oliveira

ARTE E FIGURINO ART AND COSTUME design Jaci Lima

SOM SOUND Ianca Oliveira

ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST Ianca Oliveira

EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY Aterrar Produções

CONTATO CONTACT tafazendosabao@gmail.com

JLIV 1



DAZWISCHEN IN BETWEEN ENTRE

SUÍÇA, 2022, 18'

Sonja, Angeles e Kaajal têm doze anos. Às vezes infantis, outras vezes surpreendentemente adultas, elas estão passando por um período turbulento e repleto de mudanças. Com uma franqueza impressionante, elas questionam como são percebidas e enquanto meninas. Entre a autorreflexão e as expectativas dos outros, elas tentam bravamente encontrar os seus próprios caminhos.

Sonja, Angeles and Kaajal are twelve years old. Sometimes childlike, other times astoundingly grown-up, they are going through a turbulent time full of changes. With impressive candor, they question how they are perceived as girls. Between self-reflection and expectations from others, they're courageously trying to find their own paths.

DIREÇÃO DIRECTOR Anaïs Bourgogne

ROTEIRO SCRIPT Anaïs Bourgogne

PRODUÇÃO PRODUCTION Volko Kamensky

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Alexandra Andres

MONTAGEM EDITING Taina Lopez

TRILHA SONORA ORIGINAL SOUNDTRACK Tamara Nashid

EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY HSLU Studienbereich

Video Hochschule Luzern, Design & Kunst, SRF Schweizer Radio und Fernsehen

CONTATO CONTACT bourgogneanais@gmail.com

JLIV 1



VIDAS DO ROSÁRIO

LIVES OF FAITH

BRASIL/MINAS GERAIS, 2023, 14'

Dandara trilha os caminhos da ancestralidade tentando encontrar respostas para o futuro.

Dandara walks the paths of ancestry, trying to find answers about what the future holds.

DIREÇÃO DIRECTOR Marcelo Lin

ROTEIRO SCRIPT Marcelo Lin, Marco Antônio Pereira

PRODUÇÃO PRODUCTION Rafael Aquino

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Rodrigo Meireles

MONTAGEM EDITING Marcelo Lin, Marco Antônio Pereira

ARTE E FIGURINO ART AND COSTUME DESIGN Bárbara Cal

SOM SOUND Evandro Laina

ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST Dandara Silva , Goreth Herédia e Antônio Silva

EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY Move Cultura, Abdução Filmes

CONTATO CONTACT marcelo.jfgomes@gmail.com

JLV 1 * [ACESSIBILIDADE : LSE/CC] *



CARCINIZAÇÃO

CARCINIZATION

BRASIL/RIO GRANDE DO SUL, 2023, 10'

Três amigos estão passando por mudanças em suas vidas. Liz quer mudar o estilo de música que toca, Mari quer trancar a faculdade e P1 quer virar um caranguejo.

Three friends are going through changes in their lives. Liz wants to change the kind of music she plays, Mari wants to leave college and P1 wants to become a crab.

DIREÇÃO DIRECTOR Denis Souza

ROTEIRO SCRIPT Denis Souza

PRODUÇÃO PRODUCTION Icaro Regina, Denis Souza

ANIMAÇÃO ANIMATION Aline Golart, Denis Souza, Duda Cosci, Icaro

Regina, Dário Torres, Ramona Kruger, Emília Xugar

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Dário Torres, Denis Souza

MONTAGEM EDITING Ana Ambrosano, Denis Souza

ARTE E FIGURINO ART AND COSTUME DESIGN Ana Ambrosano, Denis Souza, Dário Torres

SOM SOUND Ana Ambrosano, Mariana do Prado, Agnes Lenz

TRILHA SONORA ORIGINAL SOUNDTRACK Marmo Runa

ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST André Gustavo, Duma, Lawrien

EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY Panelinha Produções

CONTATO CONTACT panelinha.prod@gmail.com

JLV 2



CELESTE (SOBRE NÓS) HEAVENLY (OVER US)

BRASIL/PERNAMBUCO, 2022, 19'

Marina é entregadora de pizza. Cruza a cidade pilotando uma moto, entrando em contato com diversas paisagens que constroem seu imaginário sobre a cidade. Durante um dia de trabalho, Marina tem sua rotina alterada quando observa a passagem de um astro no céu da cidade.

Marina is a pizza delivery girl. She rides around the city on her motorbike, coming into contact with different landscapes that shape her imagination of the city. During a day at work, Marina's routine is changed when she witnesses the passage of a heavenly body in the city's sky.

DIREÇÃO DIRECTOR Natália Araújo

ROTEIRO SCRIPT Natália Araújo

PRODUÇÃO PRODUCTION Mariana Florentino

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Tiago Calazans

MONTAGEM EDITING Bruno Alves

ARTE E FIGURINO ART AND COSTUME DESIGN Carlota Pereira

SOM SOUND Nicolau Domingues, Caio Domingues

TRILHA SONORA ORIGINAL SOUNDTRACK Nicolau Domingues, Caio Domingues

ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST Clau Barros, Edson Vogue, Carlos Lima

EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY Litorânea Produções

CONTATO CONTACT natalliaaraujos@gmail.com

JLIV 2



SERPÊHATİYÊN NEQEWIMÎ THINGS UNHEARD OF AS COISAS INÉDITAS

TURQUIA, 2023, 16'

Uma menina curda tenta devolver o sorriso ao rosto de sua avó após o desaparecimento de sua televisão, a sua única janela para o mundo.

A little Kurdish girl tries to put a smile back on her grandmother's face after the disappearance of her television, her only window into the world.

DIREÇÃO DIRECTOR Ramazan Kilic

ROTEIRO SCRIPT Ramazan Kilic

PRODUÇÃO PRODUCTION Sineaktif - Remo Films

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Sebastian Weber

MONTAGEM EDITING Abdullah Enes Unal

ARTE E FIGURINO ART AND COSTUME DESIGN Sedat Çiftçi

SOM SOUND Ilker Rukan

TRILHA SONORA ORIGINAL SOUNDTRACK Xebat Asmî

ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST Elanur Kilic, Reyhan Kilic, Sukran Akti, Muhammed Ali Kilic

EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY Remo Films

CONTATO CONTACT info@ramazankilic.com

JLIV 2



2 OU 3 CHOSES QUE JE NE SAIS PAS D'ELLE

2 OR 3 THINGS I DON'T KNOW
ABOUT HER

2 OU 3 COISAS QUE NÃO SEI SOBRE
ELA

FRANÇA, CATAR, 2022, 22'

Lila está chateada. Ela não está disposta. Lila está procurando. Ela se afasta, ela precisa de paz. Lila é uma filha. É uma irmã, é uma amiga, é uma amante.

Lila is upset. Lila is not in the mood. Lila is searching. Lila slips away. Lila needs peace. Lila is a daughter. Lila is a sister. Lila is a friend. Lila is a lover.

DIREÇÃO DIRECTOR Sabrina Idiri Chemloul

ROTEIRO SCRIPT Sabrina Idiri Chemloul

PRODUÇÃO PRODUCTION Marion Barré, Soyo Giaoui, Halima Ouardiri

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Natasja Saerens

MONTAGEM EDITING Ludivine Saës

ARTE E FIGURINO ART AND COSTUME DESIGN Julien Dréan, Cassandre Faës

SOM SOUND Pierre-Albert Vivet

TRILHA SONORA ORIGINAL SOUNDTRACK Faraj Suleiman

ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST Emma Boulanouar, Assia Saci, Kenza

Lagnaoui, Yasmina Talibi

EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY La Cellule Productions

CONTATO CONTACT festival@shortcuts.pro

JLIV 2



O ÚLTIMO ROCK

THE LAST BASH

BRASIL/ESPÍRITO SANTO, 2023, 24'

Jovens se reúnem para uma festa antes de entrarem em lockdown por causa da covid-19. Eles conversam sobre música, artes, trabalho e o futuro incerto, sem saberem quando poderão se encontrar novamente.

Young people get together for a party before being locked up because of Covid-19. They talk about music, art, work and the uncertain future, not knowing when they'll meet again.

DIREÇÃO DIRECTOR Diego de Jesus

ROTEIRO SCRIPT Diego de Jesus

PRODUÇÃO PRODUCTION Maria Grijó Simonetti

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Willian Rubim

MONTAGEM EDITING Tati Franklin, Diego de Jesus

ARTE E FIGURINO ART AND COSTUME DESIGN Thais Rodrigues

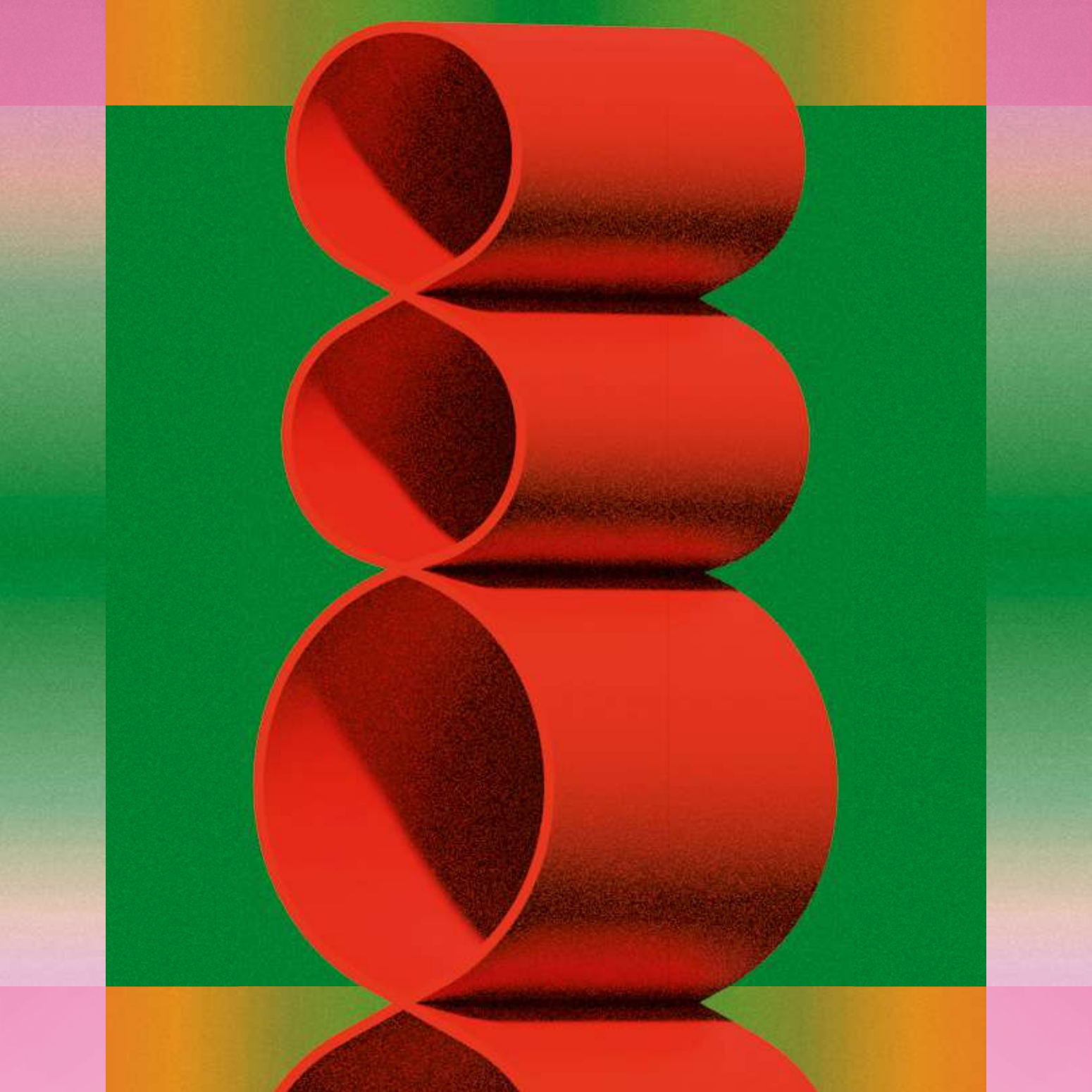
SOM SOUND Natália Dornelas, Estaben Viveros

ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST Ana Clara Barros Barcelos, Letícia de Sá, Santz, Leet Martins, Admjunior, Kaiow Carvalho, Vivian Cunha, João Martins

EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY Ventania

CONTATO CONTACT contato@produtoraventania.com

JLIV 2



INFANTIL

CHILDREN'S SECTION

INFANTIL CHILDREN'S SECTION

INF 1 31' 6 anos 14/10 15h

INF 2 40' 6 anos 14/10 16h

INF 3 43' 8 anos 21/10 11h



우_리_사_이 BETWEEN US ENTRE NÓS

CORÉIA DO SUL, 2023, 3'

Há um equilíbrio entre nós.
As pessoas são posicionadas e movidas para que o equilíbrio seja mantido.

There is a balance between us.
People are positioned and moved to keep a balance.

DIREÇÃO DIRECTOR Jiyun Kwak
ROTEIRO SCRIPT Jiyun Kwak
ANIMAÇÃO ANIMATION Jiyun Kwak
SOM SOUND Jiyun Kwak
TRILHA SONORA ORIGINAL SOUNDTRACK Jiyun Kwak
CONTATO CONTACT jiyun.kwk@gmail.com

INF 1



LULLABY AQUARIUM A CANÇÃO DE NINAR DO AQUÁRIO

ESPANHA, 2022, 4'

Três irmãos pequenos ficam entediados durante uma missa.
Em um determinado momento, eles adormecem e sonham com um aquário gigantesco dentro da catedral.

Three young siblings get bored during a Mass. At a certain point, they fall asleep and dream about a gigantic aquarium within the cathedral.

DIREÇÃO DIRECTOR Ana María Mendicote Brañas, Queralt de Miguel Rosique
ROTEIRO SCRIPT Míriam Suárez Rodríguez, Ana María Mendicote Brañas
PRODUÇÃO PRODUCTION Míriam Suárez Rodríguez
ANIMAÇÃO ANIMATION Queralt de Miguel Rosique, Ana María Mendicote Brañas, Míriam Suárez Rodríguez, Antonio García González, Paloma Carretero Santos
MONTAGEM EDITING Ana María Mendicote Brañas, Míriam Suárez Rodríguez
ARTE E FIGURINO ART AND COSTUME DESIGN Ana María Mendicote Brañas, Queralt de Miguel Rosique, Antonio García González, Diego Martínez de Arenaza García, Míriam Suárez Rodríguez
SOM SOUND Julio Lallave García
CONTATO CONTACT info@selectedfilms.com

INF 1



LÜUM ET LA FORÊT MAGIQUE

LÜUM AND THE MAGIC FOREST

LÜUM E A FLORESTA MÁGICA

FRANÇA, 2023, 6'

Numa floresta tropical, camaleões caçam insetos e, um após o outro, descobrem cores. Lüüm tem problemas de visão, é mais difícil para ele pegar algo.

Chameleons, in a tropical forest, hunt for insects and, one after the other, discover colours. Lüüm has poor eyesight, it's harder for him to catch anything.

DIREÇÃO DIRECTOR Pierre Valdivielso

ROTEIRO SCRIPT Pierre Valdivielso

PRODUÇÃO PRODUCTION Emile Cohl School

ANIMAÇÃO ANIMATION Pierre Valdivielso

MONTAGEM EDITING Pierre Valdivielso

ARTE E FIGURINO ART AND COSTUME DESIGN Pierre Valdivielso

SOM SOUND Seiji Champolion, Pierre Valdivielso

TRILHA SONORA ORIGINAL SOUNDTRACK Seiji Champolion

CONTATO CONTACT festivals@cohl.fr

INF 1



MAGNETI

THE MAGNET

O ÍMÃ

KOSOVO, 2022, 6'

A família de um menino está hipnotizada pelas telas de seus telefones. Eles não falam, não riem, e nem se interessam por nada além das luzes de suas telas. O garoto tenta recuperar sua família construindo uma máquina que removerá seus telefones hipnóticos: um grande ímã.

The boy's family is hypnotized by the screens of their phones. They do not talk, laugh or have any interest in anything other than the lights of their screens. The boy tries to get his family back by building a machine that will take away their hypnotic phones: A big magnet.

DIREÇÃO DIRECTOR Arvan Berisha

ROTEIRO SCRIPT Arvan Berisha, Mjellma Doli

PRODUÇÃO PRODUCTION Ilir Hasanaj, Berat Hasani

ANIMAÇÃO ANIMATION Arvan Berisha, Lunik Berisha, Edvin Susuri, Fuad Miftari

MONTAGEM EDITING Ilir Hasanaj

ARTE E FIGURINO ART AND COSTUME DESIGN Arvan Berisha, Edvin Susuri

SOM SOUND Tomor Kuçi

TRILHA SONORA original SOUNDTRACK Liburn Jupolli

EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY Unseen, Pink Moon

CONTATO CONTACT ilir@unseen-films.com

INF 1



BARRA NOVA

BRASIL/CEARÁ, 2023, 12'

Barra Nova é uma praia no Nordeste do Brasil, onde rio e mar se encontram e transformam a paisagem diariamente. É um mergulho no ciclo da vida pelo ponto de vista de uma garotinha que vive uma experiência de crescimento no encontro da natureza com suas emoções.

Barra Nova is a beach in the northeast of Brazil, where the river and the sea meet and transform the landscape every day. It's a plunge into the cycle of life from the point of view of a little girl, who experiences growing up in the encounter between nature and her emotions.

DIREÇÃO DIRECTOR Diego Maia

ROTEIRO SCRIPT Diego Maia, Natália Parente

PRODUÇÃO PRODUCTION Diego Maia

ANIMAÇÃO ANIMATION Diego Maia

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Diego Maia

MONTAGEM EDITING Diego Maia

SOM SOUND Lucas Coelho

TRILHA SONORA ORIGINAL SOUNDTRACK Vítor Cozilos, João Victor Barroso

ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST Elisa Porto, Olívia Parente, João Pedro Cavalcante

EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY Produção Independente

CONTATO CONTACT maia3d@gmail.com

INF 1



ESQUECIMENTO

OBLIVION

BRASIL/MATO GROSSO, 2023, 7'

Amor e memória: um pequeno, mas único e aconchegante momento entre irmãos.

Love and memory: a small but unique and warm moment between siblings.

DIREÇÃO DIRECTOR Uri Bezerra Soares

PRODUÇÃO PRODUCTION Uri Bezerra Soares

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Uri Bezerra Soares

MONTAGEM EDITING Uri Bezerra Soares

ARTE E FIGURINO ART AND COSTUME DESIGN Uri Bezerra Soares

SOM SOUND Uri Bezerra Soares

ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST Miguel Soares

EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY URsFILMES

CONTATO CONTACT urisimmel09@gmail.com

INF 2



APOCALYPSE DOG CÃO APOCALÍPTICO

FRANÇA, 2022, 7'

Num universo pós-apocalíptico, Bob e o seu cão Pasha sobrevivem num terreno baldio. Eles sentem fome, sede e estão cansados. Até que, de repente, vêem uma cidade ao longe!

In a post-apocalyptic universe, Bob and his dog Pasha survive in a wasteland. They are hungry, thirsty and tired. When suddenly, they see a city in the distance!

DIREÇÃO DIRECTOR Aziliz Le Clainche, Camille Nasarre, Jing Qian, Juliette Barraux, Emma Plumey, Lucile Arnaud, Solène Cauchie
ROTEIRO SCRIPT Aziliz Le Clainche
PRODUÇÃO PRODUCTION Philippe Meis
ANIMAÇÃO ANIMATION Camille Nasarre, Jing Qian, Solène Cauchie
MONTAGEM EDITING Emma Plumey
SOM SOUND Valentin Petiteau
TRILHA SONORA ORIGINAL SOUNDTRACK Cyrille Marchesseau
EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY Supinfocom Rubika
CONTATO CONTACT patrick2carvalho@gmail.com

INF 2



WITCHFAIRY FADA BRUXA

BÉLGICA, 2022, 15'

Uma jovem fada chamada Rosemary leva uma vida entediante em um castelo de contos de fadas. Ela preferiria ser uma bruxa para poder gritar, voar em vassouras e fazer muita bagunça. Infelizmente, a sua mãe não concorda com isso, então Rosemary decide fugir para a misteriosa floresta das bruxas.

Rosemary, a young fairy, leads a boring life at the fairytale castle. She'd rather be a witch so she can scream, fly on brooms and get really messy. Unfortunately her mother strongly disagrees, so Rosemary decides to run off to the mysterious witch forest.

DIREÇÃO DIRECTOR Cedric Igodt, David Van de Weyer
ROTEIRO SCRIPT Brigitte Minne
PRODUÇÃO PRODUCTION Cedric Igodt, Lachezar Velinov
ANIMAÇÃO ANIMATION Koen De Koninck, Serge Lenaers, Daan Houbregs
SOM SOUND Blagomir Alexiev
TRILHA SONORA ORIGINAL SOUNDTRACK Hans Mullens
EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY CineVenture
CONTATO CONTACT cedric@cineventure.media

INF 2



A LENDA DE CHICO REI

THE LEGEND OF CHICO REI

BRASIL/MINAS GERAIS, 2023, 3'

Inspirado na tradição oral mineira, A Lenda de Chico Rei é um curta-metragem lúdico que nos apresenta com um poderoso exemplo de resistência. Com narrativa envolvente e visual deslumbrante, a animação nos leva a uma jornada de coragem ao contar a história de Galanga, um rei africano que perdeu seu trono e foi escravizado no Brasil. Rebatizado de Chico Rei por seus seguidores, se tornou um símbolo inspirador na luta contra a desigualdade racial.

Inspired by the oral tradition of Minas Gerais, A Lenda de Chico Rei is a playful short film that presents us with a powerful example of resistance. With an engaging narrative and stunning view, this animation takes us on a brave journey as it tells the story of Galanga, an African king who lost his throne and was enslaved in Brazil. Renamed Chico Rei by his followers, he became an inspiring symbol in the fight against racial inequality.

DIREÇÃO DIRECTOR Lucas Rocha Petrone

ROTEIRO SCRIPT Victor Guy Mariz

PRODUÇÃO PRODUCTION Ernesto Rodrigues

TRILHA SONORA ORIGINAL SOUNDTRACK Alden Nobre

CONTATO CONTACT ernesto.rodrigues@uol.com.br

INF 2



JUSSARA

BRASIL/BAHIA, 2023, 8'

Jussara é a memória viva da vila onde mora, conhecida como conselheira e contadora de histórias, encanta e envolve a todos em sua volta. Um dia se percebe cansada de carregar tantas histórias e decide viver a sua própria.

Jussara is the living memory of the village where she lives. Known as a counsellor and a storyteller, she enchants and involves everyone around her. One day, she realizes that she's tired of carrying so many stories around with her and decides to live her own life.

direção director Camila Cordeiro Ribeiro

roteiro script Camila Cordeiro Ribeiro

produção production Juliana Vieira, Jéssica Maeda

animação animation Bruna Carvalho, Emily Goes, Matheus Bezerra, Daiane Oliveira, Isabella Coretti, Janaína Spínola, Karol Azevedo, Luma Flores, Rafaella Feliciano

MONTAGEM EDITING Bruna Carvalho

ARTE E FIGURINO ART AND COSTUME DESIGN Raquel Rocha

SOM SOUND Bob Bastos, Luciano Tucunduva

TRILHA SONORA ORIGINAL SOUNDTRACK Bob Bastos

ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST Ana Cordeiro

EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY Filmes de Praia

CONTATO CONTACT cameribeiro@gmail.com

INF 2



HOSPITAL DE BRINQUEDOS

TOY HOSPITAL

BRASIL/CEARÁ, 2022, 13'

Bia passa as tardes na casa da avó, Dona Maria, que é quem fica com ela quando retorna da escola. Na casa da avó há uma variedade de bonecas, todas brancas. Pertencem a Dona Maria que tem adoração por elas. O que desperta ciúmes e questionamentos em Bia "Vó, por que não existe nenhuma preta"?

Bia spends her afternoons at her grandmother's house, Dona Maria, who stays with her when she comes home from school. At her house, there are a number of dolls, all white. They belong to Dona Maria, who adores them. This arouses jealousy and questions in Bia: "Grandma, why aren't there any black dolls"?

DIREÇÃO DIRECTOR Georgina Castro

ROTEIRO SCRIPT Georgina Castro

PRODUÇÃO PRODUCTION Allan Deberton

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Irene Bandeira

MONTAGEM EDITING Grá Dias

ARTE E FIGURINO ART AND COSTUME DESIGN Débora Parente, Natália Parente

SOM SOUND Paulo Ribeiro

TRILHA SONORA ORIGINAL SOUNDTRACK Lili Secco

ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST Ana Heloisa Ribeiro, Ana Marlene, Katiana Monteiro, Bernardo Lamparina

EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY Deberton Filmes, Girassóis Produções

CONTATO CONTACT georginadecastro@hotmail.com

INF 3



MAREA

MARÉ

SUÍÇA, 2022, 4'

Uma família especial de guardiões da lua vive em uma pequena ilha e lida tanto com as oscilações de sua vida cotidiana quanto com as mudanças da maré. O filme retrata o delicado equilíbrio entre as personagens e o ambiente em que vivem.

A special family of moon guardians is living on a tiny island and dealing with the ups and downs of their everyday life and of the tide. The film depicts the delicate balance between the characters and the environment in which they live.

DIREÇÃO DIRECTOR Giulia Martinelli

ROTEIRO SCRIPT Giulia Martinelli

PRODUÇÃO PRODUCTION Nadasdy Film, Nicolas Burlet, Zoltan Horvath

ANIMAÇÃO ANIMATION Giulia Martinelli, Camilla Pannone, Géraldine Cammisar

SOM SOUND Simply Sonic Studios, James Rogers

TRILHA SONORA ORIGINAL SOUNDTRACK Simply Sonic Studios, James Rogers

CONTATO CONTACT distribution@nadasdyfilm.ch

INF 3



COELHITOS E GAMBAZITAS BLINNIES AND OPOSSUMS

BRASIL/SÃO PAULO, 2022, 10'

Coelhos, gambás, dispositivos eletrônicos e pilhas de louça para lavar. Pais cansados e crianças entediadas.

Rabbits, opossums, electronic devices and piles of dishes to wash. Tired parents and bored children.

DIREÇÃO DIRECTOR Thomas Larson

ROTEIRO SCRIPT Thomas Larson

PRODUÇÃO PRODUCTION Gabriela Pascal

ANIMAÇÃO ANIMATION Leandro Robles, Beto Uechi, Pedro Peluso

MONTAGEM EDITING Priscila Limonta

SOM SOUND Duda Larson

TRILHA SONORA ORIGINAL SOUNDTRACK Duda Larson

ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST Otto Larson, Tom Larson, Helena Pascal, Gabriela Pascal, Thomas Larson

EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY Thomate Cartuns, Leve Produtora

CONTATO CONTACT thomatelarson@gmail.com

INF 3



NAERIS THE TURNIP O NABO

ESTÔNIA, 2022, 7'

A história do filme é baseada em um conto de fadas eslavo, contada do ponto de vista dos camponeses. O filme, uma versão de um conto de fadas, narra a história a partir de um ângulo subterrâneo - dando uma visão geral do que realmente aconteceu enquanto os camponeses se dedicavam ao cultivo de vegetais. Também fala sobre propriedade, colaboração e traição.

The film's story is based on the Slavic fairy tale, which tells the story by the peasants point of view. The film shows a story, variously of fairy tale, from underground angle - giving overview what really happened while on ground was engaged in the cultivation of vegetables. Also about property, collaboration and betrayal.

DIREÇÃO DIRECTOR Piret Sigus, Silja Saarepuu

ROTEIRO SCRIPT Piret Sigus, Silja Saarepuu

ANIMAÇÃO ANIMATION Marilii Sökk

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Piret Sigus, Silja Saarepuu

MONTAGEM EDITING Ragnar Neljandi, Piret Sigus, Silja Saarepuu

ARTE E FIGURINO ART AND COSTUME DESIGN Piret Sigus, Silja Saarepuu

SOM SOUND Tiina Andreas

TRILHA SONORA ORIGINAL SOUNDTRACK Pastacas (Ramo Teder)

EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY Animailm

CONTATO CONTACT anilmailm.film@gmail.com

INF 3



FLORES DA MACAMBIRA

MACAMBIRA'S FLOWER

BRASIL/RIO GRANDE DO NORTE, 2023, 9'

A vida na comunidade é bonita e resistente, assim como a flor da macambira.

Life in the community is beautiful and resilient, as is the macambira flower.

DIREÇÃO DIRECTOR Crianças e Adolescentes da Comunidade de Macambira/RN/ Projeto Animação Ambiental

ROTEIRO SCRIPT Crianças e Adolescentes da Comunidade de Macambira/RN/ Projeto Animação Ambiental

PRODUÇÃO PRODUCTION Beatriz Lindenberg

ANIMAÇÃO ANIMATION Crianças e Adolescentes da Comunidade de Macambira/RN/ Projeto Animação Ambiental

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Crianças e Adolescentes da Comunidade de Macambira/RN/ Projeto Animação Ambiental

MONTAGEM EDITING Quiá Rodrigues

TRILHA SONORA ORIGINAL SOUNDTRACK Paulo Nero, Contra Mestre Nero

EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION company Instituto Marlin Azul

CONTATO CONTACT instituto@imazul.org

INF 3



ANIMAÇÃO

ANIMATION SECTION

ANIMAÇÃO
ANIMATION SECTION

ANI 89' 16 anos 21/10 15h



CENTRAL TOCAIA

BRASIL/PERNAMBUCO, 2023, 2'

Um casal caminha à noite pelas ruas de Olinda até ser surpreendido por uma criatura, mas a noite está apenas começando...

A couple walks through the streets of Olinda at night, until they come upon a creature, but this is just the beginning of their night....

DIREÇÃO DIRECTOR Thiago Pombo

ROTEIRO SCRIPT Thiago Pombo

PRODUÇÃO PRODUCTION Thiago Pombo

ANIMAÇÃO ANIMATION Thiago Pombo

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Thiago Pombo

MONTAGEM EDITING Thiago Pombo

ARTE E FIGURINO ART AND COSTUME design João Coelho

SOM SOUND Mira Katz, Thiago Pombo

TRILHA SONORA ORIGINAL SOUNDTRACK Jota Carmo, João Coelho

ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST Vozes - Luly, Mira Katz e Rony Severiano

EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY

CONTATO CONTACT thitor.rodrigues@gmail.com

ANI



ÁGUA DE COR

BRASIL/RIO DE JANEIRO, 2022, 7'

WATER OF COLOR

BRASIL/RIO DE JANEIRO, 2022, 7'

Água de cor revela as danças das mulheres da Nação Ijexá em animações a aquarela. São seis as principais labás (Oxum, Obá, Euá, Nanã, Iemanjá e Iansã) e, somando-se a elas, a Colondina, que trazem nos gestos inúmeras possibilidades de manifestação do feminino - referências essenciais em um momento de transformação para as mulheres, que buscam saídas para desenvolver potências e desejos.

Água de cor unveils the dances of the Ijexá women, brought to light through watercolor animation. The six main labás (Oxum, Obá, Euá, Nanã, Iemanjá and Iansã) are joined by Colondina and their gestures offer countless possibilities to express femininity, — serving as crucial role models for women in times of transformation as they strive to develop their potential and pursue their desires.

DIREÇÃO DIRECTOR Ilana Paterman Brasil

ANIMAÇÃO ANIMATION Ilana Paterman Brasil

MONTAGEM EDITING Ilana Paterman Brasil

SOM SOUND Eduardo Vinicius da Rocha

CONTATO CONTACT ilanapaterman@gmail.com

ANI



PRESSURE PRESSÃO

BRASIL/SÃO PAULO, 2023, 2'

Uma mulher enfrenta emoções guardadas por muito tempo e que estão a uma gota de transbordar.

A woman faces long-held emotions that are one drop away from overflowing.

DIREÇÃO DIRECTOR Che Marcheti

ROTEIRO SCRIPT Che Marcheti

PRODUÇÃO PRODUCTION Che Marcheti

ANIMAÇÃO ANIMATION Che Marcheti, Cassandra Reis

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Che Marcheti

MONTAGEM EDITING Nana Lahóz, Gabriel Bitar

SOM SOUND Confraria de Sons & Charutos

TRILHA SONORA ORIGINAL SOUNDTRACK Confraria de Sons & Charutos

EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY Filmes da Che

CONTATO CONTACT che.marcheti@gmail.com

ANI



ENSAIO SOBRE O GRITO

AN ESSAY ABOUT THE SCREAM

BRASIL/RIO GRANDE DO SUL, 2022, 7'

Oswaldo procura descobrir o seu próprio grito. Um grito que possa equilibrar a sua razão, que procure resistir aos gritos autoritários que queimam os livros de história. Para alcançar esse objetivo, foi até a praia de Naufragados. O que ele não esperava é que fosse encontrar no seu grito, algo mais do que um simples grito.

Oswaldo is looking to find out his own scream. A cry that can balance his reason, that tries to resist the authoritarian screams that burn the history books. To reach his goal, he went to Naufragados beach. What he didn't expect was to find in his scream something more than just a cry.

DIREÇÃO DIRECTOR Rafael Valles

ROTEIRO SCRIPT Rafael Valles

PRODUÇÃO PRODUCTION Rafael Valles

ANIMAÇÃO ANIMATION Denis Souza

MONTAGEM EDITING Denis Souza

ARTE E FIGURINO ART AND COSTUME DESIGN Denis Souza

SOM SOUND Denis Souza

TRILHA SONORA ORIGINAL SOUNDTRACK Renan Franzen

ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST Fernando Teixeira

CONTATO CONTACT ra.valles@hotmail.com

ANI



KOERKORTER

DOG APARTMENT

APARTAMENTO DE CÃO

ESTÔNIA, 2022, 14'

Os males do destino deportaram o bailarino Sergei para um kolhoz no subúrbio. Lá, ele tem suas batalhas cotidianas contra a rotina, os animais domésticos e o álcool.

Ills of fortune have deported a ballet dancer Sergei to a suburban kolhoz. Here, he's having his mundane fights against routine, domestic animals and alcohol.

DIREÇÃO DIRECTOR Priit Tender

ROTEIRO SCRIPT Priit Tender

PRODUÇÃO PRODUCTION Kerdi Oengo

ANIMAÇÃO ANIMATION Marili Sokk, Egert Kesa

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Ragnar Neljandi

MONTAGEM EDITING Priit Tender

ARTE E FIGURINO ART AND COSTUME DESIGN Priit Tender

SOM SOUND Gabriel Solis, Solis Sound

TRILHA SONORA ORIGINAL SOUNDTRACK Neoton Família "Marathon", Ion Suruceanu "Clar de Luna", P.Tshaikovski "Swans Lake"

EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION company OÜ Nukufilm

CONTATO CONTACT nukufilm@nukufilm.ee

ANI



MOTUS

PORTUGAL, 2023, 4'

Motus: um corpo em movimento. Uma animação em stop-motion, onde a concepção, degradação e a regeneração coabitam de forma singular. Uma criação sobre chapa metálica tendo como matéria-prima o Etanol.

Motus: a moving organism. A stop-motion animation where conception, decay and regeneration coexist uniquely. A creation on sheet metal using ethanol as the base component.

DIRETOR DIRECTOR Nelson Fernandes

ROTEIRO SCRIPT Nelson Fernandes

PRODUÇÃO PRODUCTION Nelson Fernandes

ANIMAÇÃO ANIMATION Nelson Fernandes

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Nelson Fernandes

MONTAGEM EDITING Nelson Fernandes

ARTE E FIGURINO ART AND COSTUME DESIGN Nelson Fernandes

SOM SOUND Nelson Fernandes, Felipe Santareno

EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY Nelson Fernandes

CONTATO CONTACT nfcontactos@gmail.com

ANI



TAKIE CIUDA SIE ZDARZAJA SUCH MIRACLES DO HAPPEN MILAGRES ACONTECEM

POLÔNIA, 2022, 14'

"É como andar sem músculos, embora ele não devesse ser capaz de andar. O tecido é como feito de pedra. Que estranho", disse a garota ao observar o seu corpo desossado.

"It's walking with no muscles, though it shouldn't be able to walk. Stone tissue. How strange," said the girl and looked at her boneless body.

DIREÇÃO DIRECTOR Barbara Rupik

ROTEIRO SCRIPT Barbara Rupik

PRODUÇÃO PRODUCTION Agata Golanska

ANIMAÇÃO ANIMATION Barbara Rupik

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Barbara Rupik

MONTAGEM EDITING Barbara Rupik

ARTE E FIGURINO ART AND COSTUME DESIGN Barbara Rupik

SOM SOUND Barbara Rupik

TRILHA SONORA ORIGINAL SOUNDTRACK Barbara Rupik

EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY Tha Polish National Film School in Lodz

CONTATO CONTACT marta.swietek@kff.com.pl

ANI



KONILINKCJA MISALIGNED DESALINHADO

POLÔNIA, 2022, 7'

A mulher e o homem estão em um cômodo, um lagarto está em um terrário, muitas moscas esvoaçam em torno de uma lâmpada. Progressivamente, encontramos mais e mais conexões e analogias entre suas atividades e os elementos observados. Os microcosmos apresentados parecem interagir ritmicamente e pertencer a alguma espécie de ordem cósmica.

The woman and the man are in a room, a gecko sits in a terrarium, several flies are circling a lamp. Gradually we find more and more dependencies and analogies between their activities and observed elements as the rhythm of their universes accelerates. The microcosms shown seem to interact rhythmically and belong to some cosmic order.

DIREÇÃO DIRECTOR Marta Magnuska

ROTEIRO SCRIPT Marta Magnuska

PRODUÇÃO PRODUCTION Piotr Szczepanowicz, Grzegorz Waclawek

ANIMAÇÃO ANIMATION Marta Magnuska, Mārtiņš Dūmiņš, Kristīne Zvirbule

MONTAGEM EDITING Ewa Golis, Marta Magnuska

SOM SOUND Michal Fojcik

EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY Animoon

CONTATO CONTACT marta.swietek@kff.com.pl

ANI



SWEET LIKE LEMONS DOCE COMO LIMÃO

REINO UNIDO, FINLÂNDIA, 2023, 6'

Doce como Limão é uma reflexão visual sobre como sair de um relacionamento tóxico e seguir em frente. O título é uma brincadeira com o ditado “quando a vida lhe oferecer limões, faça uma limonada”, só que, nesse caso, não há limonada a ser feita, mas mesmo os limões são mais doces do que aquilo que se deixou para trás.

Sweet Like Lemons is a visual reflection on getting out of a harmful relationship and moving on. The title is a play on the saying “when life gives you lemons make lemonade”, only in this case there is no lemonade to be made but the lemons still taste sweeter than what you left behind.

DIREÇÃO DIRECTOR Jenny Jokela
ROTEIRO SCRIPT Jenny Jokela
PRODUÇÃO PRODUCTION Jenny Jokela
ANIMAÇÃO ANIMATION Jenny Jokela
MONTAGEM EDITING Jenny Jokela
SOM SOUND Adam Woodhams
TRILHA SONORA ORIGINAL SOUNDTRACK Sarah Playford
CONTATO CONTACT vanja@bonobostudio.hr

ANI



ARMAT - Արմատ

SUIÇA, 2022, 12'

Élodie tenta descobrir mais sobre as origens armênias de sua família. Ela entrevista seu pai, seu tio, sua tia-avó e encontra uma história árdua em que a violência e a incapacidade de expressar amor são transmitidas de geração em geração.

Élodie tries to find out more about her family's Armenian origins. She interviews her father, her uncle, her great aunt, and discovers a harsh history where violence and the inability to express love are passed down from generation to generation.

DIREÇÃO DIRECTOR Élodie Dermange
ROTEIRO SCRIPT Élodie Dermange
PRODUÇÃO PRODUCTION Nicolas Burtet, Zoltán Horváth
ANIMAÇÃO ANIMATION Élodie Dermange
EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY Nadasdy Film, RTS Radio
Télévision Suisse
CONTATO CONTACT distribution@nadasdyfilm.ch

ANI



ICE MERCHANTS

MERCADORES DE GELO

PORTUGAL, FRANÇA, REINO UNIDO, 2022, 14'

Todos os dias, pai e filho saltam de paraquedas partindo de sua casa fria, vertiginosa e presa a um penhasco, indo em direção ao vilarejo localizado na planície, bem distante, onde eles vendem o gelo que produzem diariamente.

Every day, a father and his son jump with a parachute from their vertiginous cold house, attached to a cliff, to go to the village on the ground, far away where they sell the ice they produce daily.

DIREÇÃO DIRECTOR João Gonzalez

ROTEIRO SCRIPT João Gonzalez

PRODUÇÃO PRODUCTION COLA Animation - Bruno Caetano, Wildstream - Michaël Proença, Royal College of Art - João Gonzalez

ANIMAÇÃO ANIMATION João Gonzalez, Ala Nunu

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY João Gonzalez

MONTAGEM EDITING João Gonzalez

SOM SOUND Ed Trousseau, Ricardo Real

CONTATO CONTACT agencia@curtas.pt

ANI

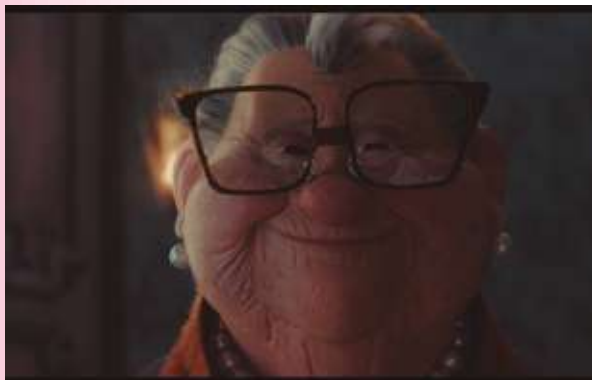


SESSAO
MALDITA

MIDNIGHT SECTION

SESSÃO MALDITA
MIDNIGHT SECTION

MAL 89' 16 anos 14/10 23h



LA PURSÉ

BRASIL, 2022, 9'

Em um bairro tranquilo do subúrbio, mora o Sr. Badú, um taxidermista octogenário de gosto duvidoso. Ele está perdidamente apaixonado por sua vizinha, a Sra. Aurélia, uma senhora idosa, enrugada e míope. Ela é a dona de um gato malfadado que está à beira da inanição. Essa é uma história de amor? Uma comédia? Ou, quem sabe, apenas uma história de terror incomum disfarçada?

In a quiet suburban neighborhood, lives Mr. Badú, an octogenarian taxidermist of questionable taste. He's madly in love with his neighbor, Mrs. Aurelia, a short-sighted wrinkly old lady. She's the owner of an ill-fated cat on the verge of starvation. Is this a love story? A comedy? Or, maybe, just an unusual horror story in disguise?

DIREÇÃO director Gabriel Nobrega, Lucas René
PRODUÇÃO production Vetor Zero - Fábio Matiazzi, Cecília Mazetto, Cristiane Santos
CONTATO contact contact@flowartsales.com

MAL



ENERGÚMENO

BRASIL/GOIÁS, 2023, 19'

NUMBSKULL

BRASIL/GOIÁS, 2023, 19'

Um professor de biologia viaja à chácara de seu pai para focar em sua pesquisa, mas uma figura misteriosa se impõe em seus planos e transforma sua experiência em um pesadelo.

A biology professor travels to his father's country house to focus on his research, but a mysterious figure interferes with his plans and turns his experience into an endless nightmare.

DIREÇÃO director Luis Calil
ROTEIRO script Luis Calil
PRODUÇÃO production Luis Calil, Renner Lima
FOTOGRAFIA cinematography Luis Calil
MONTAGEM editing Luis Calil
ARTE E FIGURINO art and costume design Luis Calil
SOM sound Luis Calil
TRILHA SONORA original soundtrack Luis Calil
ELENCO PRINCIPAL main cast Renner Lima, Dan Mascarenhas, Maria Amanda Takahashi
EMPRESA PRODUTORA production company Susto Infinito
CONTATO contact luisfcalil@gmail.com

MAL



VÃO DAS ALMAS

VALLEY OF SOULS

BRASIL/DISTRITO FEDERAL/GOIÁS, 2023, 15'

No Quilombo Kalunga, a profecia da Matinta corta o vilarejo-fantasma do Vão de Almas como uma corrente de ar gelado: "Existem vários tipos de Saci. Pererê é aquele menorzinho, que prega peça. Saçurá faz maldade..."

In the Quilombo of Kalunga, Matinta's prophecy reaches the ghost village of Vão de Almas like a current of cold air: "There are several types of Saci. Pererê is the little one who plays tricks. Saçurá does evil things..."

DIREÇÃO DIRECTOR Edileuza Penha de Souza, Santiago Dellape
ROTEIRO SCRIPT Davi Mattos, Edileuza Penha de Souza, Santiago Dellape
PRODUÇÃO PRODUCTION Larissa Rolim, Santiago Dellape
ANIMAÇÃO ANIMATION Please No (VFX)
FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY David Alves Mattos, Cled Pereira
MONTAGEM EDITING Sergio Azevedo, Santiago Dellape
ARTE E FIGURINO ART AND COSTUME DESIGN Sarah Noda, Claudia Wiltgen
SOM SOUND Marcos Manna, Micael Guimarães
TRILHA SONORA ORIGINAL SOUNDTRACK Rafael Maklon
ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST Deusenir Santana, Doroty Marques, Kaléo Henrique, Luan Vinícius, Romes Santos
EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY Nada Consta Produções, Gancho de Nuvem, Sebastiana Mídias e Produções
CONTATO CONTACT dalapa@gmail.com

MAL * [ACESSIBILIDADE : LIBRAS] *



QUEIME ESTE CORPO

BURN THE DEAD

BRASIL/SÃO PAULO, 2023, 19'

Durante uma longa e violenta guerra civil no Brasil, um casal se muda para uma casa no meio da floresta para começar uma nova vida. Mas a descoberta de um corpo enforcado na mata transforma o sonhado refúgio em um capítulo ainda mais assustador em suas vidas.

During a long and violent civil war in Brazil, a couple moves to a house in the middle of the forest to start a new life. But the discovery of a body hanging in the woods turns their dream of refuge into an even scarier chapter in their lives.

DIREÇÃO DIRECTOR Denis Cisma, Mauricio Bouzon
ROTEIRO SCRIPT Mauricio Bouzon
PRODUÇÃO PRODUCTION Leandro Dias
FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Lícia Arosteguy
MONTAGEM EDITING Tiago Barbare, Marcelo Junqueira
ARTE E FIGURINO ART AND COSTUME DESIGN Carol Ozzi, Marina Vieira
SOM SOUND Fred França, LOUD | GARBATO
TRILHA SONORA ORIGINAL SOUNDTRACK LOUD | GARBATO
ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST Patrick Sampaio, Estrela Straus
CONTATO CONTACT arapuaflmes@gmail.com

MAL



O CACTO THE CACTUS

BRASIL/SÃO PAULO, 2023, 10'

Após sofrer um acidente, um homem portador de grave doença no sistema nervoso fica paralisado num ambiente remoto e hostil. Sua situação toma novos rumos quando ele se entrega e aceita sua nova realidade. Inspirado no conto "Ser pó", de Santiago Dabove.

After suffering an accident, a man with a serious nervous system disease finds himself paralyzed in a remote and hostile environment. His situation takes different turns when he surrenders and accepts his new reality. Inspired by the short story "Ser pó" by Santiago Dabove.

DIREÇÃO DIRECTOR Ricardo Kump
ANIMAÇÃO ANIMATION Ricardo Kump
CONTATO CONTACT ricardokump@gmail.com

MAL



ESPERO-TE AO FIM DOS TEMPOS I'LL WAIT FOR YOU AT THE END OF TIMES

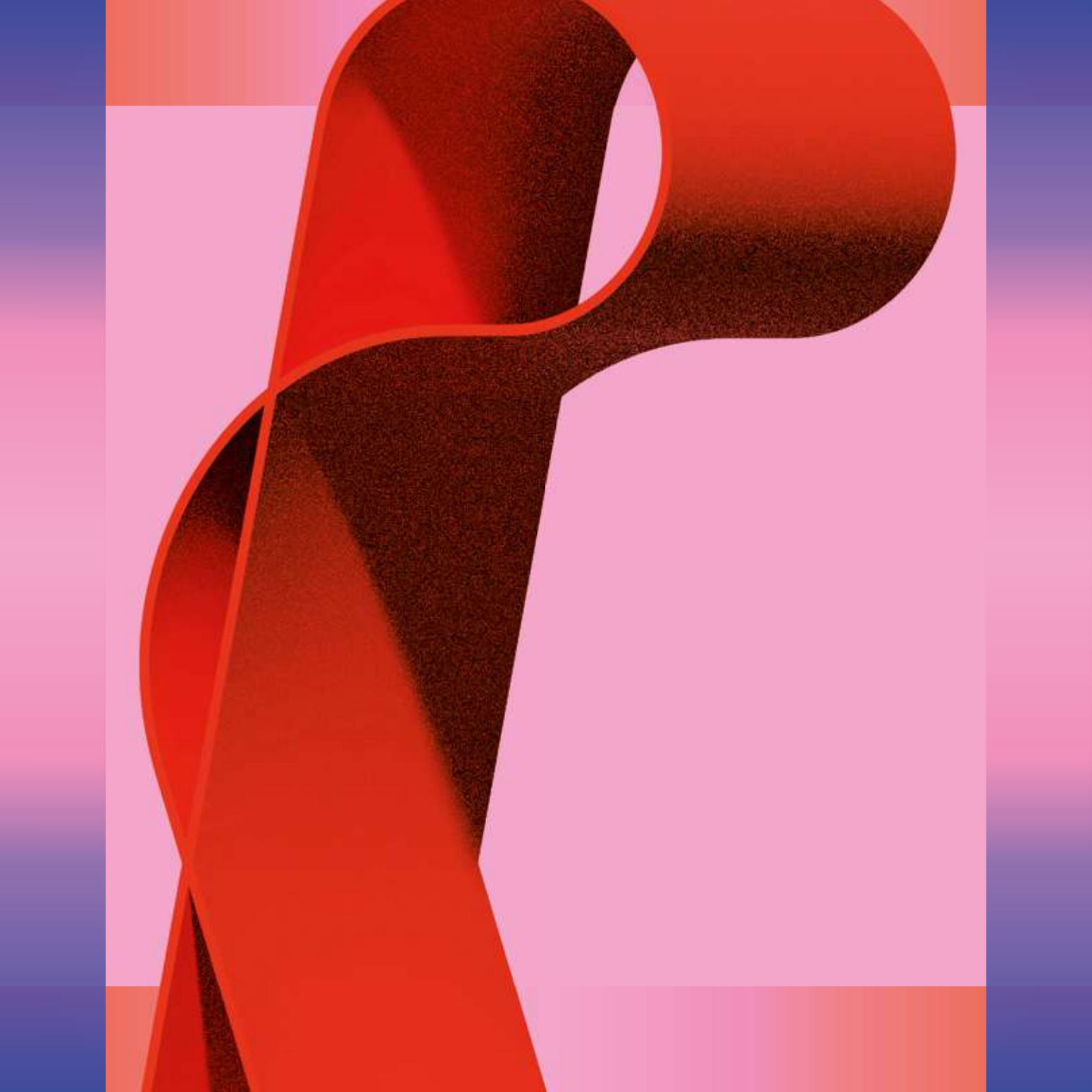
BRASIL/SANTA CATARINA 2023, 17'

Igara Pereira dos Santos é a única das moradoras mais antigas do bairro Trindade, na Ilha de Santa Catarina, que ainda permanece residindo na área. Após 79 anos de vida, Igara está cansada de viver no planeta Terra.

Igara Pereira dos Santos is one of the oldest inhabitants still living in the Trindade neighborhood, on the Santa Catarina Island. After 79 years of life, Igara has had enough of living on planet Earth.

DIREÇÃO DIRECTOR Julia K. Rojas
ROTEIRO SCRIPT Julia K. Rojas
PRODUÇÃO PRODUCTION Julia K. Rojas, Ana Paula Mendes
ANIMAÇÃO ANIMATION Rodrigo Humaitá Witte
FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Marcel Junior, Brendon Mota, Julia K. Rojas, Bruno Rodrigues, Maycon Douglas, Daiane Mayer
MONTAGEM EDITING Daiane Mayer, Julia K. Rojas
SOM SOUND Marcel Junior, Brendon Mota, Julia K. Rojas, Bruno Rodrigues
TRILHA SONORA ORIGINAL SOUNDTRACK Hermine Sprenger, Julia K. Rojas, fran proyeck, Daiane Mayer
ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST Igara Pereira da Silva
EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY Argiréia Produções
CONTATO CONTACT argireiaprodutora@gmail.com

MAL



**MANIFESTAR O
DESEJO.
MULHERES E
DISSIDÊNCIAS
NO CINEMA
LATINO-
AMERICANO
1966-2021**

MANIFESTING THE DESIRE.
WOMEN AND DISSIDENCES IN LATIN AMERICAN CINEMA 1966-2021

**MANIFESTAR O DESEJO.
MULHERES E DISSIDÊNCIAS NO CINEMA LATINO-AMERICANO
1966-2021**

**MANIFESTING THE DESIRE.
WOMEN AND DISSIDENCES IN LATIN AMERICAN CINEMA
1966-2021**

LAT 1 77' 16 anos 14/10 17h
As adversidades interiores - Mónica Delgado
The inner adversities

LAT 2 67' 14 anos 15/10 17h
Sobre corpos e cargas pesadas - Mónica Delgado
On bodies and heavy loads

LAT 3 77' 14 anos 16/10 17h
Desfazendo latitudes - Ivonne Sheen
Undoing latitudes

LAT 4 78' 16 anos 17/10 17h
Para além do território - Ivonne Sheen
Beyond the territory

MANIFESTAR O DESEJO. MULHERES E DISSIDÊNCIAS NO CINEMA LATINO-AMERICANO 1966-2021

IVONNE SHEEN MOGOLLÓN E
MÓNICA DELGADO

TRADUÇÃO: GABRIELA ALBUQUERQUE

Quando uma mulher se manifesta, coloca em prática seu desejo para que ele se encontre com o mundo. Um manifesto é um exercício para a transformação de uma realidade íntima ou coletiva. Um manifesto costuma ser uma declaração pública de princípios. Colocar em prática o desejo em uma realidade patriarcal e colonial é sinônimo de censura e repressão, de silenciamentos e subordinações, de apagamentos e vazios da memória. A partir do presente e desta seleção de curtas-metragens, queremos manifestar, através dos desejos, lutas e discursos desenvolvidos por cineastas e artistas mulheres e dissidências latino-americanas de diversas origens, gerações e territórios. Nesta seleção, aparecem critérios de heterogeneidade, uma vez que compreendem o conceito de manifesto como um “eu/nós claramente identificado que proclama sua existência como sujeito que deseja o poder e que funda esse desejo sobre uma certeza: o mundo não pode seguir girando da mesma forma, se fez necessário modificar seu movimento, situá-lo dentro de outra órbita” (Demers

e Mc Murray, 1986)¹. Um poder, ou conquista, plasmado atrás e diante da câmera, gerando novos movimentos, cadências, ritmos.

Embora esses curtas-metragens tenham sido realizados a partir de diferentes intenções e premissas estéticas, em distintos momentos, inclusive sob perspectivas opostas, nós os organizamos a partir de uma entidade comum, um espírito que confronta as realidades de rotinas normalizadas, de retratos absolutos, da frieza de uma sociedade (inclusive da própria comunidade do cinema).

Nesta seleção, há vários elementos em comum: olhares de mulheres sobre mulheres, buscas sobre um passado recente que ainda segue transformando e moldando sensibilidades sobre a compreensão das demais. Mas, acima de tudo, têm em comum ser uma afronta, uma questão, um alerta perante uma realidade cinematográfica, sobre o fazer audiovisual feito por mulheres e dissidências. Sobre o que estavam filmando em meados dos anos sessenta, gravando nos anos noventa ou durante os períodos políticos críticos? Foi por isso que selecionamos curtas-metragens para dois períodos: o primeiro, mais familiar, pessoal e íntimo, que aborda diversas experiências, do analógico ao digital, do documentário ao experimental, nas quais é clara a necessidade de interpelação sobre os corpos, de luta contra a cultura patriarcal a partir das intimidades ou de compreensão sobre as noções de família e gênero. A viagem no tempo e no território revela-se como um tecido de evocações ancestrais, aprendendo e desaprendendo com as estruturas que nos atravessam. Para o segundo período, selecionamos filmes que, em sua

1 DEMERS, J.; MC MURRAY, L. “L’enjeu du manifeste/ Le manifeste en jeu, 1986”. In: FREIRE, Iria Sobrino. *El manifesto Artístico. Una aproximación al estudio de su funcionamiento en el campo de producción cultural*, 2008. Disponível em: <http://www.ensayistas.org>

maioria, escapam dos limites de exibição cinematográfica dos festivais, nos quais há uma aproximação às derivas a partir dos ativismos e dos gestos abertamente políticos à luz de diversos feminismos antirracistas e antipatriarcais, reunidos como uma manifestação contra a ditadura cívico-militar de Dina Boluarte no Peru. Esses quatro programas dialogam entre si e propõem um percurso ao longo de mais de cinquenta anos.

PROGRAMA 1: As adversidades interiores

Não existe um tópico ou tema, nem motivo formal restrito, que permita identificar uma ligação entre os trabalhos de Sara Gómez, Ana Poliak, Guadalupe Sánchez Sosa, Gloria Camiruaga, Patricia Restrepo, Marie Louise Alemann, Valeria Sarmiento ou Rosamaría Álvarez Gil, no entanto, o que as une é o interesse em filmar mulheres e dissidências que não haviam sido filmadas ou registradas nos tradicionais modos de representação institucional, seja por meio de uma ficção crua, de um documentário ou filme experimental que exploram o interior das casas, dos quartos e dos corpos. O que mostram — ou deixam mostrar — as mulheres ou dissidências? Apresentamos um panorama intergeracional sobre as fricções ou conexões entre o público e o privado, no qual os imaginários das mulheres desmantelam discursos de gênero e de classe e geram novas interpretações e lutas sobre como e o que olhar. É um percurso a partir das suas sensibilidades para explorar os corpos e suas novas subjetividades. (MD)

PROGRAMA 2. Sobre corpos e cargas pesadas

Neste programa, estabelecem-se correspondências performativas entre curtas-metragens e vídeos que propõem interpretações a partir de um lugar de fala delimitado ou imerso em um contexto político específico (e, em alguns casos, fora de campo). Corpos e política que

ganham materialidade, seja a partir da segunda onda do feminismo, através da crítica pós-colonial a um sistema patriarcal, do ativismo e da militância, como também a partir da distância de não ter vivido diretamente certos eventos históricos. Espaços para atos de imaginação. Por meio de um grupo de cineastas e artistas de diferentes épocas e contextos, exploramos seus modos de nos colocar em contato com as realidades de homens e mulheres da América Latina, a partir da perspectiva de Joëlle de la Casinière, das convicções de Rossana Lacayo, das proclamações de Victoria Santa Cruz, dos gritos de Tatiana Gaviola, das lembranças e saudades pelo irrecuperável de Génesis Valenzuela ou dos pedidos de justiça do Coletivo Los Ingrávidos, somos capazes de nos aprofundar através das suas próprias perspectivas, como visitantes diante de problemas estruturais, em que o gênero não está desconectado de uma luta total contra a opressão. (MD)

PROGRAMA 3: Desfazendo latitudes

Entoando um diálogo complexo que toca feridas coloniais e patriarcais, sonhos e desejos, divagações emocionais, cria-se um tecido com camadas de luta nas quais essas vozes ressoam em nossos espaços internos e coletivos como uma possibilidade para as perguntas que só poderiam surgir de nós mesmas. Um tecido que se entrelaça com experiências e invocações. As obras de Castiel Vitorino e Cristiana Miranda se aproximam da ancestralidade afro-brasileira para invocar uma proteção marica e a presença da memória colonial a partir do presente. Viviana Mamani Cori e Florencia Mamani dialogam sobre suas raízes a partir da família e da ascendência indígena, sendo ambas mulheres urbanas, transitando por cidades como La Paz e Jujuy. Irma Cabrera se preocupa com a ancestralidade da água a partir do presente que a contamina, aproximando-se de

uma narração mitológica como uma homenagem ferida. Annalisa D. Quagliata aproveita o meio cinematográfico analógico para dar vida a Xochipilli, deus do amor na mitologia asteca, príncipe das flores; Daniela Delgado Viteri reivindica um testemunho da sua origem equatoriana através do seu presente na Espanha, onde ela se depara com um vestígio da colonialidade em seu novo entorno europeu; Maité Mérida também revive as memórias de manifestações feministas no Chile, como poemas, de estilo Haiku, que recuperam e preservam uma vibração sísmica de esperança e mudança; Sofia Gallisá nos detém ritmicamente para observar os vestígios do imperialismo na memória audiovisual, e, através do ritmo da salsa, a crítica se torna visível; por fim, María Domínguez e Luciana Decker compartilham e participam da celebração de Todos os Santos em La Paz, Bolívia. (ISM)

PROGRAMA 4. Para além do território

Em dezembro de 2022, Dina Boluarte usurpou a presidência do Peru, estabelecendo um regime de ditadura cívico-militar que tirou a vida de mais de 60 peruanes que exerciam seu direito de manifestação. A grande maioria das vítimas são pessoas indígenas, assassinadas pelas forças armadas e pela polícia peruana. Nas manchetes recentes, a ditadora Dina Boluarte se reuniu com o presidente Lula da Silva, notícia que fez muitos de nós pensar que a atual crise política nos países latino-americanos não é um sintoma isolado, mas que faz parte de um projeto internacional para fortalecer o sistema extrativista no território latino-americano. Uma seleção de curtas-metragens peruanos realizados por mulheres e pessoas não binárias, que abordam o território marcado pelo sistema colonial, institucional, pela violência política e patriarcal, por intermédio do ensaio audiovisual, do documentário,

do filme experimental e da vídeo performance. Reencontrando-se com o mesmo por meio das suas dimensões ancestrais, de justiça social, de bruxaria, de misticismo, de resistência aos discursos oficiais, de memória e transformação. Entender o território para além das suas definições geopolíticas, nos entender como um território em constante luta, assumir uma posição a partir de diferentes horizontes, nos entender como um corpo coletivo dissonante. (ISM)

MANIFESTING THE DESIRE.

WOMEN AND DISSIDENCES IN LATIN AMERICAN CINEMA 1966-2021

**IVONNE SHEEN MOGOLLÓN AND
MÓNICA DELGADO**

TRANSLATION: ANA FRANÇA

When a woman protests, she puts her desire into action and makes it known to the world. A protest is an exercise for the transformation of reality, be it a subjective or a collective one. A protest is usually a public statement of principles. To manifest one's desire and put it into practice within a colonial and patriarchal reality is synonymous with censorship and repression, silencing and subordination, memory gaps and erasure. Drawing on this selection of short films, we wish to express through the desires, social struggles and discourses constructed by Latin American women and dissident¹ filmmakers from

1 Translator's Note: "Disidencia sexual", in Spanish, or "dissidência sexual", in Portuguese, are terms used in several Latin American countries that literally mean "sexual dissidence", a reference to queer and gender non-conforming people. The word "queer" is also used more than occasionally in Latin America. However, the term has been contested by groups that claim that such an application of a theory (in this case, queer and performance theories) from the Global North in the Global South promotes the perpetuation of colonial and imperialist forces that act on the continent. These groups remind us that the "queer" concept has been increasingly emptied and marketed-upon, having been adopted by white, bilingual upper classes in Latin America, although critical usage has been made by other people. My preference for "dissident" over "queer" aims, firstly, to address the unsuitability of "queer" for its semantic indeterminacy in the non-English world; and secondly, to signal that "queer" is not the English

a variety of backgrounds, generations, and territories. This selection is based on heterogeneous criteria derived from the concept of protest as an "I/we that is clearly identified, and who announces their own existence as an agent that longs for power, and to whom such pursuit is rooted in one conviction: the world cannot keep turning the same way, we must change its movement, place it within a different orbit" (Demers and Mc Murray, 1986)². Such power and achievement are built before and behind the camera, creating new movements, cadences, and rhythms.

Although these short films were made out of different intentions and aesthetic premises, distinct periods of time and even opposing lenses, we organized them based on one issue in common, one spirit that confronts normalized routines, categorical portrayals and the callousness of our society (including the film community itself).

This selection comprehends several elements common to the films: women's perspective on women, the pursuit of a recent past that goes on transforming and shaping their sensitivity and comprehension of one another. But, most importantly, all of them bear in common a sort of affront, an inquiry, a warning in the face of filmmaking reality, about the audiovisual work of women and dissident people. What were they shooting during the mid-sixties, the nineties, or during critical political times?

equivalent of "disidencia sexual", since "disidencia" has a specific approach to Latin America's history and legacy, largely marked by the experience of being Black, Indigenous, *chicana/chicane/chicano* and poor, among so many other ways of existing associated with the continent. Other terms, such as "marica", follow the same line of thinking. For further information, check Gabriela González Ortuño's "Teorías de la disidencia sexual".

2 DEMERS, J., MC MURRAY, L. L'enjeu du manifeste/ Le manifeste en jeu, 1986. In: FREIRE, Iria Sobrino. El manifiesto Artístico. Una aproximación al estudio de su funcionamiento en el campo de producción cultural, 2008. <http://www.ensayistas.org>

We have therefore selected short films according to two approaches: the first one, a more familiar, personal, and subjective one, addresses, employing both analog and digital footage, in both documentary and experimental styles, several experiences in which the need to inquire our bodies and fight against patriarchal culture within our intimate lives, family and gender is made clear. Travelling through time and territories reveals to be a fabric of ancestral evocations, a process of learning and unlearning the structures that permeate us.

As for the second approach, most of the works we selected escape from the film festivals circuit. They take a closer look at the shifts performed by activism and openly political actions in the light of anti-racist and anti-patriarchal feminisms, gathered as a form of protest against Dina Boluarte's civic-military dictatorship in Peru. These four programs speak to each other and present a journey that spans over fifty years.

PROGRAM 1. The inner adversities

There is no topic, theme or strict formal motif that allows us to identify any link between the works of Sara Gómez, Ana Poliak, Guadalupe Sánchez Sosa, Gloria Camiruaga, Patricia Restrepo, Marie Louise Alemann, Valeria Sarmiento and Rosamaría Álvarez Gil. They are grouped however because of their interest in filming women and dissident people who had not been filmed by the usual ways of institutional portrayal so far, be it in plain fiction, documentary or experimental films that delve into the inside of houses, rooms, and bodies. What do women and dissident people show or allow to be showed? We present a multi-generational overview of conflicting and connecting relations between the public and private realms present in women's imagination as they dismantle gender and class rationales and produce new readings and battles regarding how and what to look

at. Their sensitivity is at the core of this journey, aimed at exploring their bodies and subjectivity. (MD)

PROGRAM 2. On bodies and heavy loads

This program establishes performative correspondence between short films and videos that offer us readings from a place of enunciation highlighted by or immersed in a given (sometimes out of the frame) political context. There is a demand for materiality coming from bodies and politics, whether rooted in second-wave feminism, post-colonial criticism of patriarchy, activism, or also in a sense of detachment due to the lack of direct experience with the historical events depicted. Spaces for acts of the imagination. As we observe a group of filmmakers and artists from different periods of time and contexts, we investigate the ways found by them to bring us closer to the lives of men and women in Latin America through Joëlle de la Casinière's lenses, Rossana Lacayo's convictions, Victoria Santa Cruz's statements, Tatiana Gaviola's shouts, Génesis Valenzuela's memory and nostalgia of the irrecoverable or Los Ingrávidos' reclaims for justice. They allow us to dive into their own perspective, which is the one of a visitor, while facing structural problems where gender cannot be disconnected from a total struggle against oppression. (MD)

PROGRAM 3. Undoing latitudes

While engaging in a complex dialogue that touches the wound cut open by coloniality and patriarchy, but also dreams, desire and emotional wandering, a fabric is created out of layers of social struggle, with voices resonating in our internal and collective spaces and making questions that could only emerge within our own selves. A fabric woven from experiences and invocations. The works of Castiel Vitorino and Cristiana Miranda

take a close look at Afro-Brazilian ancestry in order to call for *marica*³ protection and evoke the presence of colonial memory. Viviana Mamanu Cori and Florencia Mamani, both urban women wandering through cities like La Paz and Jujuy, investigate their family roots of Indigenous descent. Irma Cabrera is worried about the ancestry of water currently contaminated, approaching a mythological narrative as a wounded homage. Annalisa D. Quagliata uses an analog filmmaking medium to give life to Xochipilli, the Aztec god of love and prince of flowers; Daniela Delgado Viteri reclaims proof of her Ecuadorian roots while living in Spain and sees traces of coloniality in her new European surroundings; Maité Mérida also animates memories of feminist demonstrations in Chile, using Haiku poems for instance, which recover and preserve a seismic vibration of hope and transformation; Sofía Gallisá rhythmically invites us to observe traces of imperialism within film memory, an idea that becomes visible through salsa rhythms; finally, María Domínguez and Luciana Decker partake in the All Saints celebration in La Paz, Bolivia. (ISM)

PROGRAM 4. Beyond the territory

In September 2022, Dina Boluarte usurped the presidency of Peru and established a civic-military dictatorship that ended the lives of over 60 Peruvians exercising their right to protest. The vast majority of the victims killed by the Peruvian army and police were Indigenous. In recent headlines, dictator Dina Boluarte gathered with President Lula da Silva, which had a lot of people thinking that the current political crisis in Latin American countries is not a particular symptom to any of them, but an international project to strengthen the

extractivist system on Latin American territory. Drawing on film-essay, documentary, experimental film and video-performance, a selection of Peruvian short films directed by women and non-binary people address a territory permeated by colonial and institutional systems, as well as by political, patriarchal violence. Re-meeting such territory along with its multiple aspects of ancestry, social justice, witchcraft, mysticism, memory, transformation, and ways to resist to dominant rationale. Understanding the territory beyond its geopolitical definitions, understanding ourselves as a territory in an ongoing social struggle, taking a stand from different horizons, understanding ourselves as a collective, dissonant body.

3 Translator's Note: "Sissy", in English. See Translator's Note 1 for further understanding.



GUANABACOA: CRÓNICA DE MI FAMILIA

GUANABACOA: CHRONICLES
OF MY FAMILY

GUANABACOA: CRÔNICAS DA MINHA
FAMÍLIA

CUBA, 1966, 14'

Sara Gómez investiga com sua câmera algumas intimidades da sua própria família negra. Um documentário singular não apenas em relação ao seu tema, mas também à forma pela qual seus argumentos são apresentados.

Sara Gómez uses her camera to scrutinize some of the internal workings of her own Black family. A unique documentary, not only in terms of its subject matter, but also in the way it presents its arguments.

DIREÇÃO DIRECTOR Sara Gómez

ROTEIRO SCRIPT Sara Gómez

PRODUÇÃO PRODUCTION Eduardo Valdés Rivero, Jesús Pascau

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY José Tabío, Luis Marzoa

MONTAGEM EDITING Justo Pastor Vega

SOM SOUND Departamento de Sonido ICAIC

TRILHA SONORA ORIGINAL SOUNDTRACK Fabio Landa

EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY ICAIC

CONTATO CONTACT ana.isabel@audiovisuales.icaic.cu

LAT 1.



SUCO DE SÁBADO

ARGENTINA, 1987, 9'

Sábado à noite na casa humilde de uma família da classe trabalhadora, narrado em paralelo por ela e por seu filho de 12 anos, que se encontra em situação de rua.

Saturday night in the humble house of a working-class family, narrated in parallel between the mother and a night out and the son who lives among street children.

DIREÇÃO DIRECTOR Ana Poliak

ROTEIRO SCRIPT Juan Carlos Vera

PRODUÇÃO PRODUCTION Ana Poliak, Juan Vera, Alejandro Virginillo

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Luis Scalercio

MONTAGEM EDITING Quique Angeleri

ARTE E FIGURINO ART AND COSTUME DESIGN Noemi Bono

SOM SOUND Luis Corazza

TRILHA SONORA ORIGINAL SOUNDTRACK Carlos Giménez

ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST José Ramón Acosta, María Angelica Iglesias, Jorge Enrique López, Pablo Roitzaid, Déborah Vidret

EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY ENERC, Instituto Nacional de Cinematografía Argentina (INCA), Secretaría de Cultura de la Nación

CONTATO CONTACT poliakana@gmail.com, javier.capra@incaa.gov.ar

LAT 1



Y SI ERES MUJER? WHAT IF YOU ARE A WOMAN? E SE FOR LIMA MULHER?

MÉXICO, 1976, 7'

Uma reflexão sobre o papel da educação na concepção dos papéis de gênero.

A reflection on the role of education in the construction of gender roles.

DIREÇÃO DIRECTOR Guadalupe Sánchez Sosa
ROTEIRO SCRIPT Guadalupe Sánchez Sosa
PRODUÇÃO PRODUCTION Guadalupe Sánchez Sosa, Carlos Bustamante
FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Carlos Bustamante
MONTAGEM EDITING Guadalupe Sánchez Sosa
SOM SOUND Javier Arroyo
TRILHA SONORA ORIGINAL SOUNDTRACK Isabel Parra, Trova Cubana
EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY Escuela Nacional de Artes Plásticas
CONTATO CONTACT lagotagordagss@gmail.com

LAT 1



CASA PARTICULAR PRIVATE HOUSE

CHILE, 1990, 10'

Através do registo documental e da presença do duo performático "Las Yeguas del Apocalipsis", a memória de transexuais e de suas condições de vida é recuperada no período pós-ditadura.

Through the documentary record and the presence of the performing duo "Las Yeguas del Apocalipsis", the memory of transsexuals and their living conditions in the post-dictatorship is recovered

DIREÇÃO DIRECTOR Gloria Camiruaga
CONTATO CONTACT rocioramoscamiruaga@gmail.com, rocioram@gmail.com

LAT 1



FOR LA MAÑANA IN THE MORNING PELA MANHÃ

COLÔMBIA, 1979, 8'

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

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

DIREÇÃO DIRECTOR Patricia Restrepo, Bellien Maarschalk ROTEIRO SCRIPT Patricia Restrepo, Bellien Maarschalk PRODUÇÃO PRODUCTION Colectiva FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Carlos Gaviria, Sergio Navarro MONTAGEM EDITING Patricia Restrepo, Bellien Maarschalk SOM SOUND Erwin Goggel TRILHA SONORA ORIGINAL SOUNDTRACK Fred Rojas ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST John Oberleander, Patricia Bonilla EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY K.A. Producciones CONTACTO CONTACT pares00@gmail.com

LAT 1



UN SUEÑO COMO DE COLORES

A DREAM AS IN COLOURS
UM SONHO COMO EM CORES

CHILE, 1973, 11'

"Ah, finalmente!", foi o que, segundo Valeria Sarmiento, disse o cineasta holandês Joris Ivens quando lhe foi mostrado o primeiro trabalho da diretora, durante uma viagem ao Chile. Na época, este tipo de produção privilegiava sobretudo as questões políticas relacionadas à luta de classes, e a aparição deste curta-metragem sobre mulheres que faziam *striptease* nos clubes mais renomados do país foi uma anomalia bem-vinda, ainda que o filme também tenha sido condenado pela sua escandalosa ousadia.

"Oh, finally!" Valeria Sarmiento says Dutch filmmaker Joris Ivens expressed when shown, during a trip to Chile, this first work by the filmmaker. Because it was a time when this type of productions mainly favored political matters related to class struggle, and the appearance of this short about women doing *striptease* in the most renowned clubs in her country was a welcome anomaly, even if it was also condensed by its scandalous boldness.

DIREÇÃO DIRECTOR Valeria Sarmiento ROTEIRO SCRIPT Claudia Lanzarotti PRODUÇÃO PRODUCTION Jaime Morera FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Jorge Müller MONTAGEM EDITING Carlos Piaggio SOM SOUND José de la Vega CONTACTO CONTACT francisca.galaz@uchile.cl

LAT 1



LUNA DE ALMENDRA

ALMOND MOON

LLIA DE AMÊNDOA

PERU, 1990, 13'

Uma jovem, como muitas outras em Lima no início dos anos 90, de origem popular andina, que não conheceu o pai e sem saber o que fazer ao terminar os estudos, decide tornar-se corista nos cafés-teatro de Miraflores. Como muitas das suas colegas, ela tem sonhos, pesadelos e um grande sentimento de solidão.

A young girl, like many others in Lima in the early 90's, from a working class Andean background, who never met her father and who does not know what to do after finishing school, decides to become a chorus girl at a Café-Teatro of Miraflores. She, as many of her friends, experiences dreams, nightmares and a profound sense of solitude.

DIREÇÃO DIRECTOR Rosamaría Álvarez Gil

ROTEIRO SCRIPT Rosamaría Álvarez Gil

PRODUÇÃO PRODUCTION Sonia LLosa

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Gianfranco Annichini

MONTAGEM EDITING Gianfranco Annichini

SOM SOUND Eugenio Prado

EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY Cinema de la provincia

CONTATO CONTACT rosmea@gmail.com

LAT 1



LEGÍTIMA DEFENSA

SELF DEFENSE

AUTODEFESA

ARGENTINA, 1980, 8'

Usando uma touca de natação e uma peça única, uma mulher, de aspecto alienígena e com um rosto brilhante, circunda a câmara. Grunhindo e contorcendo o seu maxilar, ela usa um pau-de-chuva como escudo.

Wearing a swimming cap and one-piece, with a bright white face, an alien-like woman circles the camera, snarling and contorting her jaw, using a rainstick as a shield.

DIREÇÃO DIRECTOR Marie Louise Alemann

CONTATO CONTACT fjw2031@nyu.edu, katjaalemann@gmail.com

LAT 1



CARGADORES

PERU, 1971, 13'

Cargadores é o primeiro de uma série de dez filmes que surgem a partir da estadia de Joëlle de La Casinière e Michel Bonnemaison durante sete anos no continente americano. Os “cargadores” a que se refere o título são os carregadores de rua de Cuzco, seres humanos que transportam nas suas costas uma enorme trouxa com todas as tristezas do mundo. Por vezes, a sua carga pode ser tão grande que eles parecem desaparecer debaixo desta, tornando-se parte da massa de objetos que transportam.

Cargadores is the first in a series of ten films that come further out of Joëlle de La Casinière and Michel Bonnemaison’s seven-year stay on the American continent. The ‘cargadores’ referred to in the title are Cuzco’s street porters, human beings who carry on their back a huge bundle with all the sorrows of the world. Their load can sometimes be so big that they seem to disappear underneath it, becoming a part of the mass of objects they carry.

DIREÇÃO DIRECTOR Joëlle de La Casinière
FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Carlos Ferrand Bruce Williams
TRILHA SONORA ORIGINAL SOUNDTRACK Jacques Lederlin
EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY Monfaucon Research Center
CONTATO CONTACT jolacas@gmail.com

LAT 2



VICTORIA - BLACK AND WOMAN

PERU, DINAMARCA, 1978, 21'

Neste vídeo, a compositora, coreógrafa e ativista peruana Victoria Santa Cruz (1922-2014) interpreta seu poema seminal *Me gritaron Negra*, de 1978. O poema de Santa Cruz serve como um argumento social sobre a raça e a alteridade do corpo Negro. O poema destrincha a aceitação interna de Santa Cruz e sua reivindicação identitária enquanto mulher Negra, apesar dos esforços de uma sociedade que lhe diz para se envergonhar. Quando criança, ela sofreu discriminação por causa da cor de sua pele, mas abraçou-a mais tarde como fonte de orgulho.

In this video composer, choreographer, and activist Victoria Santa Cruz (Peru, 1922-2014), performs her seminal poem from 1978, *Me gritaron negra*. Santa Cruz’s poem serves as a social commentary on race and the othering of the Black body. The poem details Santa Cruz’s internal acceptance and reclamation of her identity as a Black woman, despite the efforts of a society that tells her to be ashamed. As a girl, she experienced discrimination because of her skin color, but she later embraced it as a source of pride.

DIREÇÃO DIRECTOR Torgeir Wetal
ROTEIRO SCRIPT Torgeir Wetal
FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Morten Bruus-Perdersen, Roald Pay
MONTAGEM EDITING Niels Pagh Andersen
SOM SOUND Niels Skousen
ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST Victoria Santa Cruz
EMPRESA PRODUTORA Odin Teatret Nordisk Teaterlaboratorium
CONTATO CONTACT claudiocoloberti@gmail.com

LAT 2



CANTO ERRANTE WANDERING SONG

ESPAÑA, REPÚBLICA DOMINICANA, 2022, 7'

Uma menina narra o mito do pecado original: uma lágrima no jardim do Éden. Do outro lado da fenda, em um quarto frio e vazio, uma mulher conversa com seu pai ausente. Na parede desbotada, um pequeno pedaço do paraíso perdido.

A little girl narrates the myth of original sin: A tear in the garden of Eden. On the other side of the crack, inside a cold bare bedroom, a woman talks to her absent father. On the faded wall, a little piece of paradise lost.

DIREÇÃO DIRECTOR Génesis Valenzuela
ROTEIRO SCRIPT Génesis Valenzuela
PRODUÇÃO PRODUCTION Génesis Valenzuela
FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Jorge Castrillo
MONTAGEM EDITING Manuel Muñoz Rivas
SOM SOUND Génesis Valenzuela
TRILHA SONORA ORIGINAL SOUNDTRACK Génesis Valenzuela
ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST Mariela Valdez
EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY Elías Querejeta Zine Eskola - EQZE
CONTATO CONTACT genesisvalenzuela11@gmail.com

LAT 2



UN SECRETO PARA MI SOLA

LIM SEGREDO SOMENTE MELI

NICARÁGUA, 1987, 29'

Documentário filmado na década de 80, revolução na Nicarágua. A protagonista, Vida Luz Meneses, narra com eloquência esse período cheio de contradições. A Revolução Sandinista dividiu muitas famílias, e esta é a história de uma delas.

A documentary shot in the 1980s, Nicaraguan Revolution. The protagonist, Vida Luz Meneses, recounts this period full of contradictions in a lively manner. The Sandinista Revolution caused a rift in several families, and this is an account of one of them.

DIREÇÃO DIRECTOR Rossana Lacayo
ROTEIRO SCRIPT Rossana Lacayo
PRODUÇÃO PRODUCTION Julián Gonzales
FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Rafael Ruíz Canales
MONTAGEM EDITING Edith Baker, Katia Sevilla
SOM SOUND Guillermo Granera Chavarría
TRILHA SONORA ORIGINAL SOUNDTRACK Diego Silva
ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST Vida Luz Meneses
EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY El Instituto Nicaraguense de Cine - INCINE
CONTATO CONTACT rossana.lacayo@gmail.com

LAT 2



COYOLXAUHQUI

MÉXICO, 2017, 10'

Coyolxauhqui é uma evocação marcante sobre o feminicídio no México rural. Retrata o desmembramento da deusa asteca da lua Coyolxauhqui por seu irmão Huitzilopochtli, deus do sol, do sacrifício humano e da guerra. Um poema visual sobre a natureza cíclica dos mitos e rituais tradicionais, *Coyolxauhqui* integra uma trilogia que se propõe como um ato de resistência política, explorando a conexão dos atuais feminicídios mexicanos com formações culturais mais amplas.

Coyolxauhqui is a searing evocation of femicide in rural Mexico. It recasts the dismemberment of the Aztec moon goddess Coyolxauhqui by her brother Huitzilopochtli, sun, human sacrifice and war god. A visual poem about the cyclical nature of traditional myths and rituals, *Coyolxauhqui* is part of a trilogy that proposes itself as an act of political resistance, exploring the connection of current Mexican femicides to larger cultural formations.

DIREÇÃO DIRECTOR Colectivo Los Ingrávidos
ROTEIRO SCRIPT Colectivo Los Ingrávidos
PRODUÇÃO PRODUCTION Colectivo Los Ingrávidos
FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Colectivo Los Ingrávidos
MONTAGEM EDITING Colectivo Los Ingrávidos
SOM SOUND Gustavo Nandayapa, Patrizia Oliva
EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY Zonaingrávada
CONTATO CONTACT colectivosingravidos@gmail.com

LAT 2



YO NO LE TENGO MIEDO A NADA NÃO TENHO MEDO DE NADA

CHILE, 1984, 6'

Poema experimental sobre a necessidade de enfrentar a angústia do confinamento e o medo da repressão.

An experimental poem about the need to face the anguish of confinement and the fear of repression.

DIREÇÃO DIRECTOR Tatiana Gaviola
ROTEIRO SCRIPT Tatiana Gaviola
CONTATO CONTACT tatiana.gaviola@gmail.com

LAT 2



A HIDRA DO IGUAÇU

BRASIL, 2020, 14'

Na risada salgada das rochas.

Amidst the salt-encrusted laughter of the rocks.

DIREÇÃO DIRECTOR Cristiana Miranda

ROTEIRO SCRIPT Cristiana Miranda

PRODUÇÃO PRODUCTION Cristiana Miranda

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Cristiana Miranda

MONTAGEM EDITING Cristiana Miranda

SOM SOUND Piqueras Santangelo

TRILHA SONORA ORIGINAL SOUNDTRACK Piqueras Santangelo

CONTATO CONTACT cristianamiranda.cris@gmail.com

LAT 3



TRÁNSITO LIMINAL

LIMINAL TRANSIT

TRÁNSITO LIMINAR

BOLÍVIA, 2020, 10'

A ideia predominante foi a de materializar o trânsito durante as minhas migrações, entre essas idas e vindas, um pouco como viver a cosmovisão andina, mas a partir do meu imaginário como *aymara* e migrante sem raízes. A rodovia que vai da cidade de La Paz até o vilarejo dos meus avós em Coniri, num trânsito em que, ao mesmo tempo em que vou, estou também regressando.

The main idea was to materialize traffic during my migrations, these comings and goings, a bit like living the Andean cosmovision, but from my perspective as an Aymara and a rootless migrant. The highway that goes up from the city of La Paz to my grandparents' village in Coniri, a traffic flow in which at the same time I am going, I am also returning.

DIREÇÃO DIRECTOR Viviana Mamani Cori

PRODUÇÃO PRODUCTION Viviana Mamani Cori

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Viviana Mamani Cori

MONTAGEM EDITING Viviana Mamani Cori

SOM SOUND Viviana Mamani Cori

EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY Itinerante Marrón

CONTATO CONTACT prajellavi@gmail.com

LAT 3



CINTAS Y LAZOS

THE RIBBONS AND TIES THAT
BIND US TOGETHER

AS FITAS E OS LAÇOS QUE NOS UNEM

CHILE, 2021, 2'

As fitas e os laços que nos uniram durante a revolta social desencadeada em 18 de outubro de 2019, no Chile, estão longe de responder aos estereótipos e papéis de gênero impostos (e suas continuidades no presente) que uma desconhecida María Marín ironiza no jornal das mulheres trabalhadoras “La Alborada”, em Valparaíso, em 1906. Esses são vínculos de gênero e classe que construíram um espaço seguro nas ruas diante da repressão policial.

The bonds and ties that united us during the social uprising that began on October 18, 2019, in Chile, are far from been a response to the stereotypes and socially-imposed gender roles (and their continuities in the present) that an unknown María Marín ironically describes in the working women’s newspaper “La Alborada” in Valparaíso, in 1906. These are gender and class ties that have constructed a safe haven in the streets amid police repression.

DIREÇÃO DIRECTOR Maite Mérida

ROTEIRO SCRIPT Maite Mérida

PRODUÇÃO PRODUCTION Maite Mérida

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Maite Mérida

MONTAGEM EDITING Maite Mérida

SOM SOUND César Bernal

CONTATO CONTACT mai.meridabaeza@gmail.com

LAT 3



DE LAS HERIDAS RENACEREMOS

FROM OUR WOUNDS, WE WILL
RISE

DE NOSSAS FERIDAS,
RENASCEREMOS

CHILE, 2021, 1'

Medos dissolvidos, mãos que se sustentam frente ao pulsar das ruas tecem redes de afeto que emergem da dor, das perdas, da repressão e das violências que nos atravessam. Por entre as ruas, a ritualidade se desenvolve como uma forma de resistência do corpo presente, tecendo complicitades durante as manifestações feministas da revolta iniciada em 18 de outubro de 2019, no Chile.

Fears released, hands clasping in the face of the throbbing streets weave affective networks that sprout from the pain, the losses, the repression and the violence that pierce through us. Amid the streets, ritualism flourishes as a form of resistance of the present body, weaving complicitades during the feminist protests of the uprising that ignited on October 18, 2019, in Chile.

DIREÇÃO DIRECTOR Maite Mérida

ROTEIRO SCRIPT Maite Mérida

PRODUÇÃO PRODUCTION Maite Mérida

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Maite Mérida

MONTAGEM EDITING Maite Mérida

SOM SOUND Maite Mérida

CONTATO CONTACT mai.meridabaeza@gmail.com

LAT 3



LA FUENTE DE AGUA A FONTE DE ÁGUA

PERU, 2019, 3'

A água do Titicaca e do rio Chili, a água como o sangue da terra, como protagonista de mitos, lendas e lutas.

Reinterpretação de um filme comovente feito em formato Super-8 de forma colaborativa, a obra mostra um problema social a partir de um ponto de vista diferente, em que a *yakumama* (água) é a protagonista.

Water from Titicaca and the Chili river, water like the blood from the earth, a protagonist in myths, legends and struggles. This film is a re-interpretation of an emotional Super 8 movie made collaboratively, offering a different perspective on a social issue, where "yakumama" (water) is the protagonist.

DIREÇÃO DIRECTOR Irma Milagros Cabrera Abanto
PRODUÇÃO PRODUCTION Irma Milagros Cabrera Abanto
MONTAGEM EDITING Irma Milagros Cabrera Abanto
SOM SOUND DMTh5
CONTATO CONTACT irma.cabrera.abanto@gmail.com

LAT 3



XOCHIPILLI

MÉXICO, 2018, 1'

Curta-metragem que captura fragmentos da estátua Xochipilli, "O príncipe das flores"; divindade asteca da arte, da dança e da poesia. A estátua está coberta de flores, algumas delas plantas psicoativas. A figura parece estar em transe, olhando para o céu, em comunicação com o divino.

Short film that captures fragments of the statue Xochipilli "The prince of flowers;" aztec god of art, dance and poetry. The statue is covered with flowers, some of them psychoactive plants. The figure seems to be in a trance; looking up to the sky, in communication with the divine.

DIREÇÃO DIRECTOR Annalisa D. Quagliata
CONTATO CONTACT adquagliata@gmail.com

LAT 3



**TODXS QUEREMOS
UN LUGAR AL QUE
LLAMAR NUESTRO
WE ALL WANT A PLACE TO CALL
OUR OWN
TODXS QUEREMOS UM LUGAR PRA
CHAMAR DE NOSSO**

EQUADOR, ESPANHA, 2021, 12'

Um cabeleireiro de Madrid recebe muitos peregrinos que vêm ver e tocar numa réplica da Virgem de Quinche. Um padre recomenda-lhe que leve a estátua para uma igreja no centro da cidade. A história continua quando a réplica da Virgem é devolvida ao salão de beleza.

A hairdresser from Madrid receives lots of people who come to see and touch a replica of the Virgin of Quinche. A priest recommends to take the statue to a church downtown. The story continues when the replica of the Virgin is returned to the hair salon.

DIREÇÃO DIRECTOR Daniela Delgado Viteri
ROTEIRO SCRIPT Daniela Delgado Viteri
PRODUÇÃO PRODUCTION Daniela Delgado Viteri
FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Daniela Delgado Viteri
MONTAGEM EDITING Daniela Delgado Viteri
SOM SOUND Daniela Delgado Viteri & Julio Martin
CONTATO CONTACT ddelgadoviteri@gmail.com

LAT 3



**PARA TODAS AS
MOÇAS**

BRASIL, 2019, 2'

Eu agora vou falar para todas as moças. Eu agora vou bater, para todas as moças. Para todas as travestis, para todas elas. Eu agora vou fazer macumba para todas as bixas. Para todos os testículos femininos, para todas elas.

I will now speak to all the girls. I'll strike now, for all the girls. For all transvestites, for all of them. I'm now going to do the "macumba" for all the queers. For all the female testicles, for all of them.

DIREÇÃO DIRECTOR Castiel Vitorino
FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Castiel Vitorino, Rodrigo Jesus, NASA
TRILHA SONORA ORIGINAL SOUNDTRACK Centro Espírita Caboclo Sete Estrelas do Mar/Santíssimo - RJ
CONTATO CONTACT castielvitorinob@gmail.com

LAT 3



LLUVIA CON NIEVE

RAIN WITH SNOW

CHUVA COM NEVE

PORTO RICO, 2014, 15'

Em 1955, a *Paramount News* transmitiu, nos Estados Unidos, as imagens de um avião que pousava em Porto Rico transportando 2 toneladas de neve e uma família de New Hampshire, e dos milhares de jovens que os recebiam num campo de baseball. Esses 40 segundos de filme estendidos num loop de 15 minutos são possivelmente as únicas imagens em movimento que sobreviveram a um acontecimento que persiste na consciência da maioria dos porto-riquenhos. A obra descortina os processos de produção ideológica por detrás destas imagens, manipulando através da montagem o último vestígio cinematográfico deste momento.

In 1955, *Paramount News* projected around the United States images of a plane landing in Puerto Rico carrying 2 tons of snow and a family from New Hampshire, and of the thousands of young people that received them in a baseball field. These 40 seconds of film stretched into a 15 minute loop are possibly the only moving images that survived an event that persists in the conscience of most Puerto Ricans. The piece visualizes the ideological production processes behind these images, manipulating the last cinematic vestige of this moment through editing.

DIREÇÃO DIRECTOR Sofia Gallisá Muriente
MONTAGEM EDITING Sofia Gallisá Muriente
SOM SOUND Mon Rivera
CONTATO CONTACT rojosofia@gmail.com

LAT 3



AQUÍ YACEN LOS RESTOS DE MI PADRE AUSENTE

AQUI JAZEM OS RESTOS DO MEU PAI AUSENTE

ARGENTINA, 2021, 14'

Florencia Mamani é uma cineasta e designer gráfica de origem indígena nascida em Buenos Aires. Durante a pandemia de covid-19, ela decidiu morar em Jujuy, província no norte da Argentina, onde a população é majoritariamente composta por descendentes de indígenas. Viver naquela província tão distante da sua origem, mas próxima das raízes ancestrais, desperta velhas recordações de um pai ausente, de quem nunca conseguiu despedir-se como talvez desejasse.

Florencia Mamani is a filmmaker and graphic designer of indigenous roots who was born in Buenos Aires. During the Covid Pandemic she decided to live in Jujuy, a province in the north of Argentina where her population is mostly of indigenous descent. Living in that province so far from her origin but close to her ancestry roots, awakens old memories of an absent father to whom she was never able to say goodbye as perhaps she would have liked.

DIREÇÃO DIRECTOR Florencia Mamani ROTEIRO SCRIPT Florencia Mamani
PRODUÇÃO PRODUCTION Cine Marrón FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY
Florencia Mamani MONTAGEM EDITING Florencia Mamani SOM SOUND
Florencia Mamani EMPRESA PRODUCTORA PRODUCTION COMPANY Cine
Marrón CONTATO CONTACT flo.mmn@gmail.com

LAT 3



TODOS SANTOS

BOLÍVIA, 2019, 5'

Filme em Super-8, sobre o festival de “Todos Santos e Ñatitas”, em três cidades bolivianas: El Alto, La Paz e Achacachi.

Super 8mm film about the celebrations of All Saints day and the day of the skulls, in three cities of Bolivia: La Paz, El Alto and Achacachi.

DIREÇÃO DIRECTOR María Domínguez

ROTEIRO SCRIPT María Domínguez

PRODUÇÃO PRODUCTION María Domínguez

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY María Domínguez, Luciana Decker

MONTAGEM EDITING María Domínguez, Luciana Decker

SOM SOUND María Domínguez, Luciana Decker, Jose Luis Blanco

CONTATO CONTACT hijadelbarrio@gmail.com

LAT 3



EL IMPERIO DE LA LEY

THE RULE OF LAW

O ESTADO DE DIREITO

PERU, 2018, 30'

A lei é uma das ferramentas fundamentais usadas pelo sistema colonial para legitimar e exercer a violência contra os povos do Sul Global. A invasão dos territórios do Congo, o assassinato e o desmembramento de Tupac Amaru II, o extrativismo mineiro letal em Abya Yala e os processos de deportação de migrantes na Europa sempre foram legais, sempre tiveram protocolos, regras e regulamentos. *O Estado de Direito* analisa como a lei serviu como ferramenta para o sistema colonial, como o paternalismo tem sido um pilar essencial para a supremacia branca e como os Estados-nação independentes significaram uma continuação da ordem colonial para os povos em resistência.

The law is one of the fundamental tools used by the colonial system to legitimize and exercise violence against the peoples of the Global South. The invasion of Congo's territories, the assassination and dismemberment of Tupac Amaru II, the lethal mining extractivism in Abya Yala, as well as the deportation processes of migrant people in Europe, have always been lawful, always accompanied by protocols, rules and regulations. *The Rule of Law* scrutinizes how the law has been employed as an instrument for the colonial system, how paternalism has been an essential pillar of white supremacy, and how the colonial order persists in independent nation-states, particularly for the oppressed communities that oppose it.

DIREÇÃO DIRECTOR Daniela Ortiz

CONTATO CONTACT danillaortiz@gmail.com

LAT 4



LA HUELLA

THE IMPRINT

A IMPRESSÃO

FRANÇA, 2012, 18'

Com a participação do antropólogo forense José Pablo Baraybar, este documentário poético de curta-metragem, de Tatiana Fuentes Sadowski, vasculha um arquivo de mais de 1.500 imagens e explora a guerra civil peruana a partir de duas perspectivas: a fotografia e a memória; visões diferentes sobre a história recente.

With forensic anthropologist José Pablo Baraybar's participation, Tatiana Fuentes Sadowski's short poetic documentary sifts through over 1500 archived images to investigate the Peruvian civil war from two perspectives: photography and memory, providing different views of recent history.

DIREÇÃO DIRECTOR Tatiana Fuentes Sadowski

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Tatiana Fuentes Sadowski, Jean-René Lorand

MONTAGEM EDITING Tatiana Fuentes Sadowski

SOM SOUND Tatiana Fuentes, Thomas Rouvillan

ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST José Pablo Baraybar, Tatiana Fuentes Sadowski

EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY Le Fresnoy

CONTATO CONTACT tatsfuentes@gmail.com

LAT 4



DE BOMBAS Y BALAS

OF BOMBS AND BULLETS

SOBRE BOMBAS E BALAS

PERU, 2023, 9'

O Peru é um Estado profundamente racista e assassino. A ditadura civil-militar de Dina Boluarte tomou o poder em dezembro de 2022, desencadeando conflitos e protestos em todo o país. Como resposta, Dina mobilizou a polícia e as forças armadas, ceifando a vida a 75 pessoas, principalmente nos territórios do sul, centro e leste, ou seja, nas regiões montanhosas e na Amazônia: territórios historicamente instrumentalizados para a exploração dos seus recursos naturais. Até ao momento, Dina permanece no poder e nenhuma das vítimas recebeu justiça ou reparação, e estas são feridas e dívidas que estão profundamente enraizadas na nossa história.

Peru is a deeply racist and murderous state. The civil-military dictatorship of Dina Boluarte took power in December 2022, sparking conflict and protests across the country. In response, Dina deployed the police and the armed forces, murdering 75 people, mainly in the southern, central and eastern regions, i.e. the highlands and the Amazon: territories that have historically been exploited and instrumentalized for the extractivism of its natural resources. To the present day, Dina remains in power and none of the victims has had justice or reparation, and these are wounds and debts that go deep into our history.

DIREÇÃO DIRECTOR Luna Lacra ROTEIRO SCRIPT Aoki Delgado PRODUÇÃO PRODUCTION Luna Lacra FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Luna Lacra, Aoki Delgado MONTAGEM EDITING Aoki Delgado SOM SOUND Rolande Naif ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST Luna Lacra

LAT 4



TUNANTERAS

PERU, 2020, 16'

Tunanteras retrata os sonhos, a luta e a resistência de mulheres trans que, através da “tunantada”, uma dança tradicional do Vale do Mantaro, tornam visível seu empoderamento e sua resiliência numa sociedade transfóbica e violenta. A sua beleza emerge desta cultura viva e ancestral e nela reside.

Tunanteras portrays the dreams, struggle and resistance of transgender women who, through the “tunantada”, a folk dance from the Mantaro Valley, render visible their empowerment and resilience in a society that is both transphobic and violent towards them. Their beauty manifests and persists within this living and ancient culture.

DIREÇÃO DIRECTOR Gerita Zuasnabar
ROTEIRO SCRIPT Gerita Zuasnabar, Ramona Boa
PRODUÇÃO PRODUCTION Gerita Zuasnabar, Martha Ravelo
FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Gerita Zuasnabar, Andreusha Jondeker, Geraldine Zuasnabar, Luis Basilio
MONTAGEM EDITING Ramona Boa
SOM SOUND Renzo Ramos Paretto
TRILHA SONORA ORIGINAL SOUNDTRACK Loco Perez
ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST Rosita Del Perú, Rubi Del Amor, Conchito
CONTATO CONTACT cholacontravisual@gmail.com

LAT 4



RECORD AR

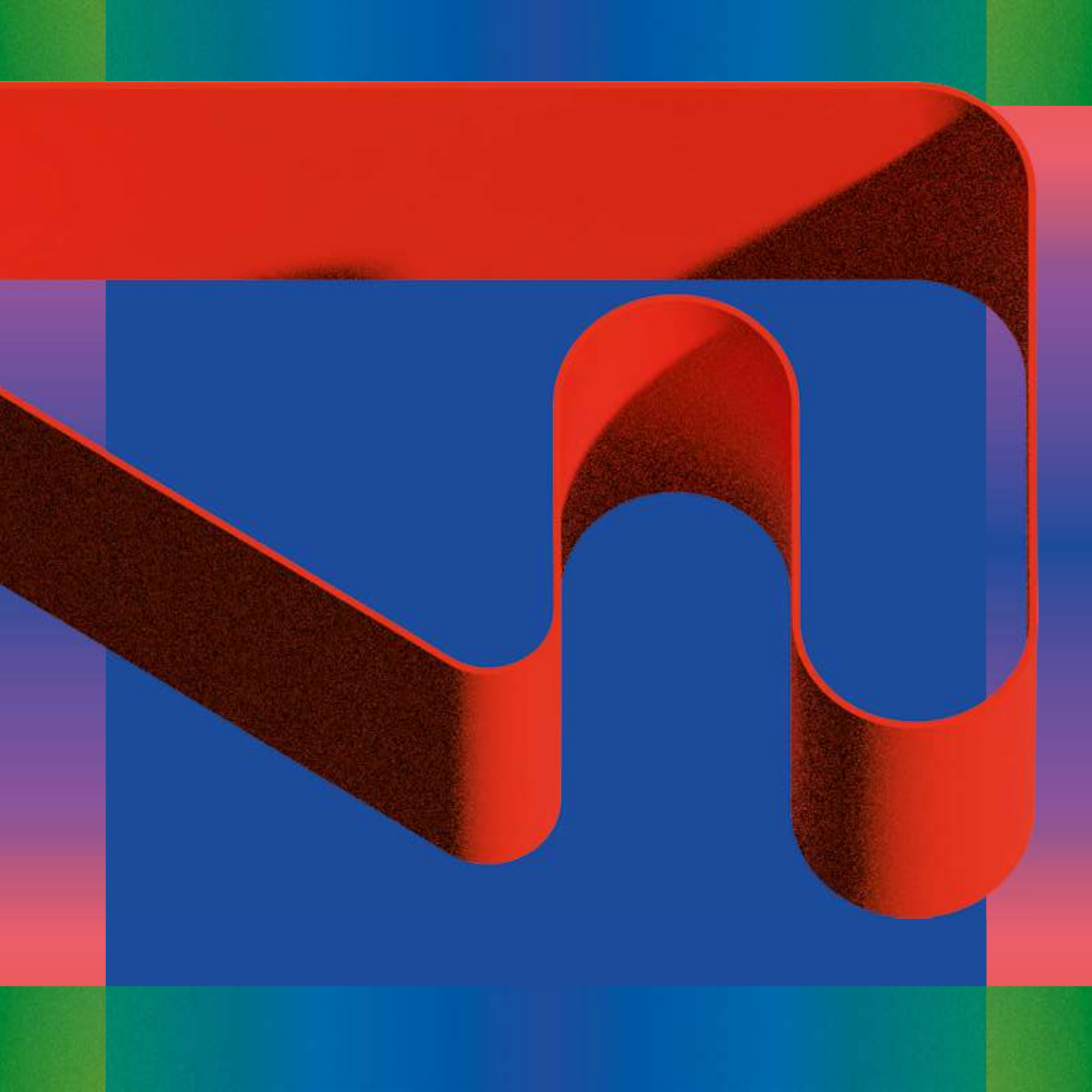
PERU, 2023, 5'

Uma mulher descobre acidentalmente, através de gravações de si mesma, uma forma de viajar no tempo para recordar a memória perdida de civilizações antigas.

A woman accidentally discovers, through recordings of herself, the way to travel in time to remember the lost memory of ancient civilizations.

DIREÇÃO DIRECTOR Natalia Rojas Gamarra
ROTEIRO SCRIPT Natalia Rojas Gamarra
PRODUÇÃO PRODUCTION Natalia Rojas Gamarra
FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Natalia Rojas Gamarra
MONTAGEM EDITING Natalia Rojas Gamarra
SOM SOUND Natalia Rojas Gamarra
EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY YURAQYANA

LAT 4



CAULEEN
SMITH

AS POSSIBILIDADES
COTIDIANAS DA IMAGINAÇÃO

CAULEEN SMITH - THE EVERYDAY POSSIBILITIES OF THE IMAGINATION

CAULEEN SMITH
AS POSSIBILIDADES COTIDIANAS DA IMAGINAÇÃO

CAULEEN SMITH
THE EVERYDAY POSSIBILITIES OF THE IMAGINATION

Ana Siqueira

CS 1 67' 12 anos 21/10 17h

CS 2 86' 12 anos 22/10 17h

CAULEEN SMITH - AS POSSIBILIDADES COTIDIANAS DA IMAGINAÇÃO

ANA SIQUEIRA

“Sinto que as possibilidades cotidianas, mundanas, são completamente negligenciadas pelo que pode acontecer nas pequenas coisas”, diz a cineasta e artista multidisciplinar estadunidense Cauleen Smith em conversa,¹ a convite do 25º FestCurtasBH, com seu conterrâneo e também cineasta Christopher Harris. Se a afirmação encontra lastro evidente em sua prolífica obra, é preciso ressaltar que a ideia de cotidiano serve, na prática e ética de trabalho de Smith, não simplesmente como uma exigência ou “restrição criativa”. Essas possibilidades são tomadas, antes, como uma abertura absoluta para o que vai, no cotidiano, do banal ao cósmico, cultivadas em uma pluralidade de relações e formas com potencial de ajudar a “provocar uma pequena fissura no sistema”, num caminho que se demarca de “proposições monumentais para revolução”,² guardando uma efetividade mais discreta mas *não menos ativa*.

.....

O trabalho de Cauleen Smith chegou pela primeira vez ao FestCurtasBH há alguns anos, causando espanto

1 Conferir neste catálogo: “A política da experiência: uma conversa entre Cauleen Smith e Christopher Harris”.

2 Cf.: “A política da experiência: uma conversa entre Cauleen Smith e Christopher Harris”.

e encanto em sua radical liberdade formal e conceitual, deslumbrante plasticidade, centralidade sonora e conversa fabular com uma história multitemporal que convoca passados e futuros. Uma obra e pensamento que trazem diálogos fecundos com a produção artística e intelectual brasileira negra contemporânea, com muitos pontos de contato e outros tantos com variações e diferenças. Criadora incansável, Smith interroga formas e sistemas em suas obras; em formulações teóricas sempre calcadas na experiência; em questionamentos da hierarquia e estruturas da produção fílmica, e das dinâmicas e expectativas que conformam os festivais de cinema. Uma artista atenta às agendas e demandas políticas do momento sem, no entanto, se pautar por elas, cuidando de manter sempre viva a porosidade com o mundo.

.....

O 25 FestCurtasBH apresenta, com particular felicidade, um recorte da obra de Cauleen Smith em que o público poderá experienciar diversos aspectos de sua prática, a liberdade com que cria seu trabalho, e todo um universo de temas e relações singulares. A programação é composta por um programa de curtas metragens da artista; seu celebrado longa-metragem recentemente restaurado *Drylongso*; uma instalação composta, dentre outros elementos, pelo filme *Sojourner* (premiado no 21º FestCurtasBH); e uma fala pública intitulada *Tempo*. Completam a programação um belo conjunto de textos assinados respectivamente por Kariny Martins e Yasmina Price, além da anteriormente mencionada conversa entre Cauleen Smith e Christopher Harris.

CAULEEN SMITH – THE EVERYDAY POSSIBILITIES OF THE IMAGINATION

ANA SIQUEIRA

"I feel that the everyday, mundane possibilities are completely overlooked for what could happen just in the small stuff.", says American filmmaker and multidisciplinary artist Cauleen Smith in conversation,¹ at the invitation of the 25th FestCurtasBH, with her fellow countryman and filmmaker Christopher Harris. If the statement finds evident support in her prolific work, it is necessary to emphasize that the idea of the everyday life serves, in Smith's practice and work ethics, not simply as a requirement or "creative restriction". These possibilities are taken, rather, as an absolute opening to what ranges, in the everyday, from the banal to the cosmic, cultivated in a plurality of relationships and forms with the potential to help "put a little chink in the system", in a path that contrasts to the "monumental propositions for revolution",² yielding a more discreet but no less active effectiveness.

.....

Cauleen Smith's work first reached FestCurtasBH a few years ago, causing amazement and delight in its radical

formal and conceptual freedom, dazzling plasticity, sound centrality and a fabulatory conversation with a multitemporal history that summons pasts and futures. A work and thinking that provoke fruitful dialogs with contemporary Black Brazilian artistic and intellectual production, with many affinities and also singular differences. A restless creator, Cauleen Smith interrogates forms and systems in her works; in theoretical formulations always based on experience; in questioning the hierarchy and structures of film production, and of the dynamics and expectations that shape film festivals. An artist attentive to the political agenda and demands of the moment, without however being defined by them, always keeping alive a porosity with the world.

.....

The 25 FestCurtasBH presents, with particular joy, a selection of Cauleen Smith's work through which the public will be able to experience different aspects of her practice, the liberty with which she creates her pieces, and a whole universe of compelling themes and connections. The show consists of a program of short films; her celebrated and recently restored feature film *Drylongso*; an installation composed, among other elements, of the film *Sojourner* (awarded at the 21st FestCurtasBH); and a public speech entitled *Time*. Completing the program is a beautiful set of texts written respectively by authors Kariny Martins and Yasmina Price, in addition to the previously mentioned conversation between Cauleen Smith and Christopher Harris.

1 See in this catalog: "The politics of experience - a conversation between Cauleen Smith and Christopher Harris".

2 See: "The politics of experience - a conversation between Cauleen Smith and Christopher Harris".



CHRONICLES OF A LYING SPIRIT (BY KELLY GABRON)

CRÔNICAS DE UM ESPÍRITO MENTIROSO (POR KELLY GABRON)

ESTADOS UNIDOS, 1992, 6'

Duas vozes over, uma masculina e outra feminina, chocam-se ao narrar a história autobiográfica de uma artista: uma fala de maneira monótona utilizando de estereótipos definidos pela mídia, enquanto a outra fala de modo lúdico e desafiador. O filme retorna ao mesmo ciclo de imagens e rolagem de textos para revelar que a história de uma pessoa depende de quem a está contando.

Male and female voice-overs clash in telling the biographical story of an artist: one speaks in a monotone through media-defined stereotypes, while the other speaks in a playful, defiantly personal, way. The film returns to the same cycle of images and scrolling texts to reveal that a person's story can depend on who is telling it.

DIREÇÃO DIRECTOR Cauleen Smith
CONTATO CONTACT info@canyoncinema.com

C5 1.



WHITE SUIT TERNO BRANCO

ESTADOS UNIDOS, 1997, 4'

Esta miniatura cinematográfica elementar, divertida e contracorrente registra um homem vestindo um terno branco, dançando no interior de um apartamento e, na sequência, dá um passeio pela cidade, passando por baixo de andaimes e por uma banca de jornal antes de chegar a um beco sem saída. Os efeitos sonoros de fora da tela, inseridos de forma cômica - uma bola de basquetebol quicando, descargas elétricas, borrifos de água - provocam sensações tácteis dissonantes, que conduzem a uma experiência que é, ao mesmo tempo, profundamente interior e em desacordo com o mundo exterior.

This elemental and playfully contrapuntal miniature documents a man in a white suit as he dances inside an apartment and then takes a stroll through the city, passing under scaffolding and at a newsstand before hitting a dead end. Comically—inserted off—screen sound effects—of a bouncing basketball, electrical surges, splashes of water—invoke dissonant haptic sensations that build to an experience that is at once fiercely interior and at odds with the outside world.

DIREÇÃO DIRECTOR Cauleen Smith
TRILHA SONORA ORIGINAL SOUNDTRACK Keith Barry, Baaba Maal
ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST Salim Akil
CONTATO CONTACT cauleensmithstudio@gmail.com

C5 1.



SPACE IS THE PLACE (A MARCH FOR SUN RA)

SPACE IS THE PLACE (UMA
MARCHA PARA SUN RA)

ESTADOS UNIDOS, 2011, 11'

Uma abordagem vagarosa e observacional define os critérios formais de *Space Is the Place* (Uma marcha para Sun Ra). Este documentário musical, filmado entre os símbolos do zodíaco em bronze localizados na praça de Chinatown, em Chicago, registra a apresentação espontânea - e sob chuva - da banda marcial de Rich South High School, tocando a composição experimental homônima de Sun Ra, de 1972. É como uma grande sessão espírita em homenagem ao falecido compositor e à sua filosofia cósmica.

A slowed-down, verité approach sets the formal parameters for *Space Is the Place* (A March for Sun Ra). Shot among the bronze zodiac status lining Chicago's Chinatown Square, this musical documentary observes the spontaneous, and rainy, performance of the Rich South High School marching band playing Sun Ra's eponymous 1972 experimental composition-a big, brassy séance to the late composer and his cosmic philosophy.

DIREÇÃO DIRECTOR Cauleen Smith

TRILHA SONORA ORIGINAL SOUNDTRACK Rich South Band

CONTATO CONTACT cauleensmithstudio@gmail.com

CS 1



SONG FOR EARTH AND FOLK

CANÇÃO PARA A TERRA E
PARA O POVO

ESTADOS UNIDOS, 2013, 11'

A Terra canta uma história melancólica de desilusão. As pessoas não conseguem ouvir até que seja muito tarde. Nós terminamos. *Canção para a Terra e para o Povo*, de Cauleen Smith, é um filme de *found footage* estruturado como uma canção de blues, com uma trilha sonora electro-orgânica improvisada ao vivo pela banda The Eternals, de Chicago.

Earth sings a melancholic tale of disappointment. Folk fail to listen until it's too late. We End. Cauleen Smith's "Song for Earth and Folk" is a found footage film structured like a blues song with a live-improvised electro-organic soundtrack created by Chicago-based band The Eternals.

DIREÇÃO DIRECTOR Cauleen Smith

TRILHA SONORA ORIGINAL SOUNDTRACK The Eternals

EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY Chicago Film Archives, Music Box Films & Music Box Theatre

CONTATO CONTACT cauleensmithstudio@gmail.com

CS 1



H-E-L-L-O

ESTADOS UNIDOS, 2014, 11'

Saudações à humanidade! A sequência de cinco notas do filme de Spielberg *Encontros Imediatos do Terceiro Grau* (1977) é tocada ao ar livre por músicos de Nova Orleans em lugares da sua cidade que são repletos de memórias. As interpretações lúdicas desse tema icônico são um testemunho do espírito livre da cidade, apesar do seu presente instável e do seu futuro incerto.

Greetings to mankind! The five-note sequence of Spielberg's *Close Encounters of the Third Kind* (1977) is performed outdoors by New Orleans musicians at sites in their city loaded with memories. The playful interpretations of this iconic motif are a testament to the city's free spirit, despite its unstable present and uncertain future.

DIREÇÃO director Cauleen Smith

PRODUÇÃO production Kira Akerman

FOTOGRAFIA cinematography William Sabourin

MONTAGEM editing Cauleen Smith

SOM sound Kyle Sheehan, Alex Ingilizian

TRILHA SONORA original soundtrack Carl LeBlanc, Roger Lewis, Steve Glenn, Michael Watson, Dan Oestreicher, Kirk M. Joseph, Janine Waters

EMPRESA PRODUTORA production company Nationsack Filmworks

CONTATO CONTACT cauleensmithstudio@gmail.com

CS 1



CROW REQUIEM

RÉQUIEM DO CORVO

ESTADOS UNIDOS, 2015, 11'

Através da sua montagem em estilo "blues" e da mistura de imagens observacionais e surreais, *Réquiem do Corvo* estabelece conexões entre os padrões migratórios dos corvos, uma ferrovia subterrânea (*the Underground Railroad*) e as inovações dos primórdios da fotografia estereoscópica. Enquanto uma mulher utilizando uma máscara de corvo posa em um estúdio, ela prepara ovos mexidos numa fogueira ao ar livre e faz um ninho de cristais. São utilizadas imagens de vídeo de Auburn e Syracuse, em Nova Iorque, para onde migra uma determinada população de corvos, provocando uma sensação de deslocamento simultaneamente bizarra e soturna.

Through its bluesy montage and mix of observational and surreal imagery, *Crow Requiem* forms links between the migratory patterns of crows, the Underground Railroad, and innovations in early stereoscopic photography. As a woman donning a crow mask poses in a studio, scrambles eggs over an outdoor fire, and nests crystals, video footage of Auburn and Syracuse, New York of which a particular crow population migrates between- evoke a sense of dislocation at once bizarre and elegiac.

DIREÇÃO DIRECTOR Cauleen Smith ROTEIRO SCRIPT Cauleen Smith

PRODUÇÃO PRODUCTION Anneke Herre, Neven Lochhead FOTOGRAFIA

CINEMATOGRAPHY Cauleen Smith, Anneke Herre, Neven Lochhead

MONTAGEM EDITING Cauleen Smith ARTE E FIGURINO ART AND COSTUME

design Cauleen Smith SOM SOUND Cauleen Smith, Alex Ingilizian TRILHA

SONORA ORIGINAL SOUNDTRACK Johannes Brahms, John Lee Hooker,

Lightnin Hopkins, Miles Davis ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST Khaliyah Major

EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY Urban Video Project CONTATO

CONTACT cauleensmithstudio@gmail.com

CS 1



3 SONGS ABOUT LIBERATION

3 CANÇÕES SOBRE LIBERTAÇÃO

ESTADOS UNIDOS, 2017, 9'

Baseando-se num vasto acervo de monólogos de *Black Women in White America: A Documentary History* (1972), de Gerda Lerner, *3 Canções sobre libertação* apresenta uma narrativa de compromisso político coletivo e também um convite à mobilização, conectando discursos da educadora pioneira e enfermeira da Guerra Civil Susie King Taylor, em 1848; de Jane Johnson, cuja auto-emancipação estabeleceu precedentes legais em 1855; e de Luanna Cooper, uma sindicalista demitida injustamente em 1948.

Drawing upon a rich repository of monologues in Gerda Lerner's *Black Women in White America: A Documentary History* (1972), *Three Songs About Liberation* chronicles a narrative of shared political commitment and calls to action, linking together speeches from pioneering educator and Civil War nurse Susie King Taylor in 1848; Jane Johnson, whose self-emancipation established legal precedents in 1855; and Luanna Cooper, a wrongfully-fired unionist from 1948.

DIREÇÃO DIRECTOR Cauleen Smith
 FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Candice Majors, Cauleen Smith
 SOM SOUND Jason Kulver, Nando Espinosa Herrera
 TRILHA SONORA ORIGINAL SOUNDTRACK Hugh Masakela, Makhaya Ntshoko
 ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST Lisa E. Harris, Patrese D. McClain
 EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY The David and Alfred Smart Museum of Art, The University of Chicago
 CONTATO CONTACT cauleensmithstudio@gmail.com

CS 1



DRYLONGSO

ESTADOS UNIDOS, 1998, 81'

Um tesouro perdido do cinema independente dos anos 90, *Drylongso*, de Cauleen Smith, apresenta um olhar incisivo sobre a injustiça racial num filme de amigos/mistério e homicídio/romance, feito de forma cuidadosa e artesanal. Assustada com a velocidade com que os jovens negros que a cercam estão morrendo – na verdade, “estão sendo extintos”, como ela o vê –, a ousada estudante de arte de Oakland, Pica (Toby Smith), tenta preservar a sua existência em fotos Polaroid, ao mesmo tempo que forja uma amizade com uma mulher que vive uma relação abusiva (April Barnett), experimentando o amor e a perda, e sendo envolvida na busca por um assassino em série que aterroriza a cidade.

A lost treasure of 1990s DIY filmmaking, Cauleen Smith's *Drylongso* embeds an incisive look at racial injustice within a lovingly handmade buddy movie/murder mystery/romance. Alarmed by the rate at which the young Black men around her are dying—indeed, “becoming extinct,” as she sees it—brash Oakland art student Pica (Toby Smith) attempts to preserve their existence in Polaroid snapshots, along the way forging a friendship with a woman in an abusive relationship (April Barnett), experiencing love and loss, and being drawn into the search for a serial killer who is terrorizing the city.

DIREÇÃO DIRECTOR Cauleen Smith ROTEIRO SCRIPT Salim Akil, Cauleen Smith
 PRODUÇÃO PRODUCTION Salim Akil FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Andrew Black ARTE E FIGURINO ART AND COSTUME DESIGN Richard Bracho, Gabrielle Stover, Rulette Mapp SOM SOUND Kerry Carmean TRILHA SONORA ORIGINAL SOUNDTRACK Curt Harpel, Pat Thomi ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST Toby Smith, April Barnett, Will Power, Channel Schaffer, Salim Akil, Stacey Marbrey, Keith Williams, Earl Ford, Keilan Matthews, Patrick Pulliam, Timothy Braggs CONTATO CONTACT booking@janusfilms.com

CS 2



Sessão de Drylongso seguida de conversa de Cauleen Smith com o público

MEDIAÇÃO: Tatiana Carvalho Costa

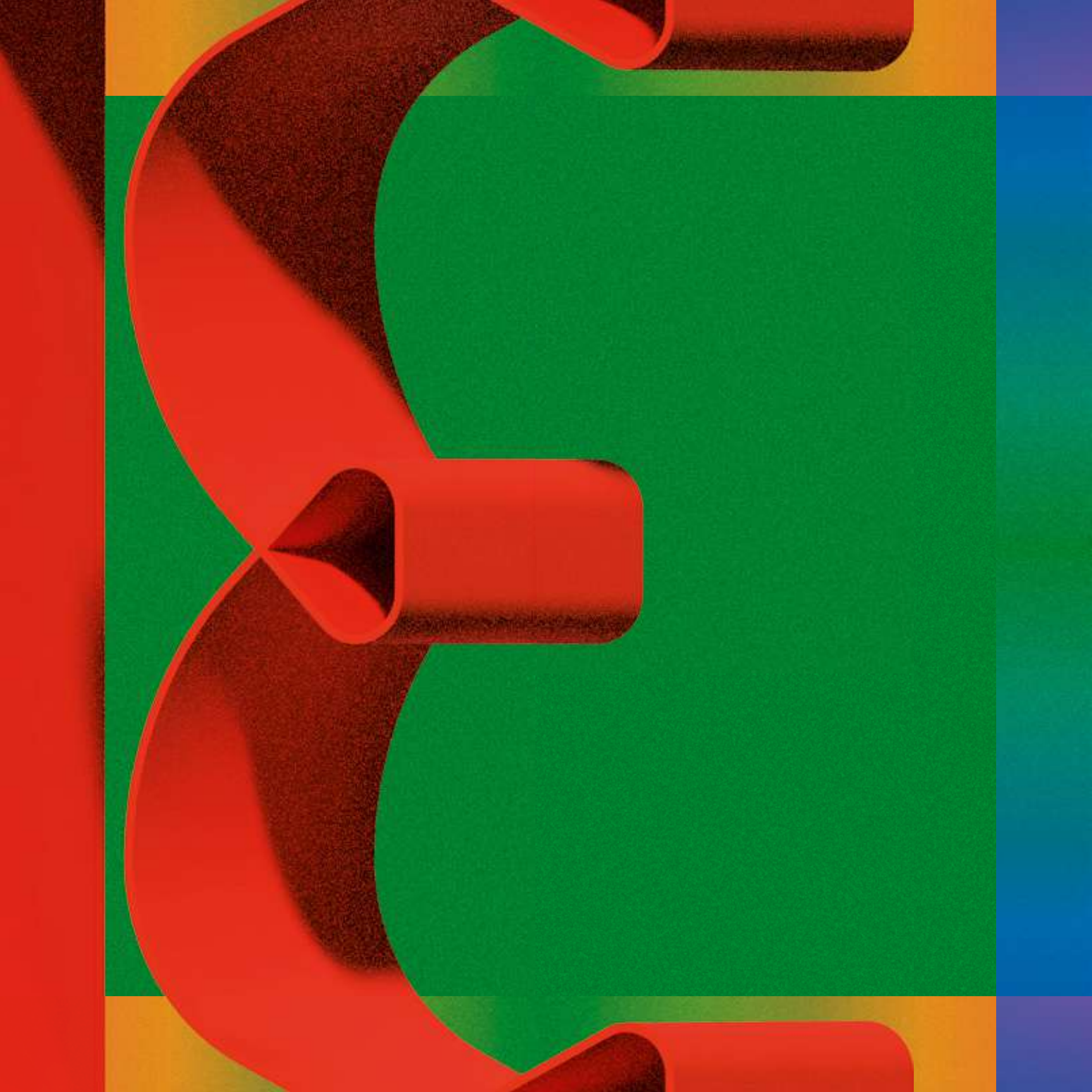
Professora e pesquisadora em Cinema e Audiovisual. Doutoranda no PPGCom/UFMG. Presidenta da APAN - Associação de Profissionais do Audiovisual Negro - e integrante do FICINE - Fórum Itinerante de Cinema Negro.

Screening of Drylongso followed by a conversation between Cauleen Smith and the audience

MODERATION: Tatiana Carvalho Costa

Professor and researcher in Cinema and Audiovisual. PhD candidate at PPGCom/UFMG. President of APAN - Association of Black Audiovisual Professionals - and member of FICINE - Black Cinema Itinerant Forum.





ENSAIOS E
ENTREVISTAS

ESSAYS AND INTERVIEWS

CINEMA LATINO-AMERICANO DE MULHERES, MEMÓRIA E IDENTIDADE¹

PATRICIA TORRES SAN MARTÍN²

TRADUÇÃO: GABRIELA ALBUQUERQUE

1 Nota das curadoras: este texto da pesquisadora mexicana Patricia Torres San Martín foi publicado pela primeira vez em 1996, no volume 4 da revista de estudos de gênero *La Ventana*, editada pela Universidade de Guadalajara. Consideramos que, em meados da década de noventa, a autora traça um amplo panorama histórico sobre o cinema latino-americano feito por mulheres para identificar uma relação entre feminismo e o documentário (principalmente curtas e médias-metragens), para então abordar o interesse das cineastas em desenvolver longas-metragens de ficção dentro de certos códigos dos gêneros cinematográficos. Por tais motivos, consideramos que este texto é fundamental, pois visibiliza o trabalho das cineastas no âmbito acadêmico, além de propor um mapa, motivos e trajetórias para conectar esse passado com o presente e, é claro, com os curtas-metragens que integram a mostra “Manifestar o Desejo. Mulheres e Dissidências no Cinema Latino-Americano 1966-2021” nesta edição do FestCurtasBH, Festival Internacional de Curtas de Belo Horizonte. O texto propõe uma cartografia através de uma análise precoce do cinema realizado por mulheres na região, enquanto a mostra contribui para a configuração de um novo mapa (Ivonne Sheen Mogollón e Mónica Delgado).

2 Patricia Torres San Martín é doutora em Antropologia Social. Pesquisadora e professora de cinema mexicano e latino-americano do Departamento de História da Universidade de Guadalajara. Ela publicou os livros *Crónicas tapatías del cine mexicano* (1994), *Adela Sequeyro* (1997), *Cine y Género. La representación de lo femenino y masculino en el cine mexicano y venezolano* (2001), *Cine, Género y Jóvenes, El cine mexicano contemporáneo y su audiencia tapatía* (2011), *Elena Sánchez Valenzuela* (2018), além de artigos e ensaios sobre cinema latino-americano e gênero.

Introdução

Esta primeira tentativa de reconstruir a história do cinema feito por mulheres latino-americanas tem como principal objetivo revisitar o trabalho das cineastas a partir de uma perspectiva de síntese que explique suas continuidades e descontinuidades, bem como a persistência de um status marginal – histórico, social, trabalhista e sexual. Pretendemos, dessa forma, estabelecer uma conexão entre a história e a prática cinematográfica atual. Fazer esta revisão não implica necessariamente que os trabalhos cinematográficos sejam interpretados à luz de uma perspectiva feminista, ou que sejam entidades simbólicas que reproduzam um discurso feminista. Não nos centraremos unicamente nas “diferenças essenciais entre homens e mulheres”,³ que, embora envolvam crenças, valores, atitudes e atividades sustentadas e exercidas por ambos, não compreendem a mulher como sujeito social histórico que participa de uma maneira específica, neste caso, da prática cinematográfica. Portanto, preferimos situar o trabalho dessas realizadoras em um contexto no qual haja uma inter-relação com a realidade mais próxima delas, em termos raciais, culturais e históricos. E destacar, de todo modo, a noção de “autoria feminina” como uma categoria de diferença que busca refletir uma tentativa de mediatizar a construção social do gênero, dentro de um contexto histórico-cinematográfico específico, o chamado “novo cinema latino-americano”. Caso contrário, cairíamos justamente em um discurso feminista que tende a categorizar as noções de feminilidade e opressão em analogias meramente binárias, ou então em contextos patriarcais excludentes. Portanto, buscaremos centrar o trabalho das realizadoras latino-americanas de acordo

3 KAPLAN, Ann. *Women and film: Bothsides of the camera*. London: Routledge, 1983, p.102.

com sua dimensão propriamente histórica, não apenas para abordar trabalhos que se perderam na memória ou para preencher lacunas de informação e conhecimento, como também para articular pontos de convergência na formação de uma identidade de gênero construída em um sistema de relações, contradições, descompassos, mudanças e continuidades em diferentes momentos históricos e conjunturas sociais.

Nesse sentido, a incursão da mulher no âmbito cinematográfico e sua luta para conquistar uma condição de trabalho não subordinada encontrarão uma explicação mais objetiva.

Antecedentes

No campo cinematográfico, países como México, Brasil, Argentina e Cuba mantêm toda uma tradição que marcou um precedente ao longo de várias décadas. De maneira particular, o cinema mexicano dos anos quarenta e cinquenta dominou em grande medida as audiências latino-americanas, graças ao seu cinema de gêneros, mitos e estrelas. Mais adiante, com a chegada da tumultuada época dos anos sessenta, caberia ao restante dessas cinematografias revelar uma nova concepção do cinema: político, revolucionário, alegórico, metafórico, antropológico, fora de qualquer imitação genérica e temática, a partir do qual se consolidou um projeto de caráter continental. Com a chegada da década de setenta e no decorrer dos anos oitenta, países como Chile, Venezuela e Colômbia começam a recuperar presença no âmbito cinematográfico. Inclusive, é possível afirmar que as políticas cinematográficas apontavam novas reviravoltas: a criação de discursos fílmicos mais plurais e menos nacionalistas a partir de estruturas mais dramáticas que políticas.

Nesse processo de edificação e consolidação das práticas cinematográficas, também tiveram influência

as iniciativas e propostas de uma população feminina significativa, que até hoje supera as estatísticas que o trabalho de Teresa Toledo relatava em 1986: uma lista de 700 filmes realizados por 300 mulheres.⁴ Como resultado de pesquisas anteriores, registramos que, no México, de 1917 a 1996, participaram 68 cineastas com 198 títulos: 36 longas-metragens, 79 documentários e 83 curtas-metragens. No Brasil, de 1930 a 1988, somam-se 185 diretoras com 478 trabalhos: 63 longas-metragens, 224 médias-metragens de ficção e documentário e 191 curtas-metragens. Na Venezuela, de 1917 a 1992, contam-se 48 realizadoras com 102 filmes: 17 longas-metragens, 76 curtas-metragens de ficção, 7 curtas-metragens documentais e 2 médias-metragens.⁵ À primeira vista, esses dados confirmam que as diretoras de cinema encontraram no curta-metragem e no documentário um meio de expressão; o que é compreensível devido às dificuldades econômicas e de distribuição envolvidas na criação de projetos cinematográficos dentro de estruturas estritamente mercantilistas, situação que, como já sabemos, recai sobre uma grande maioria dos cineastas latino-americanos.

Uma visão transgressora do feminino

Visto em retrospectiva, o trabalho das realizadoras latino-americanas tem sido marcado por grandes lacunas geracionais, em que empirismo, habilidade e audácia lutaram para conquistar a liberação da condição de

4 TOLEDO, Teresa. *Realizadoras latinoamericanas 1959-1987*. Havana: Cinemateca de Cuba, 1986.

5 Os dados correspondentes à Venezuela e ao Brasil foram quantificados a partir de dois trabalhos: SCHWARTZMAN, K. (1992-1993) "A chronology of films by women in Venezuela", no *Journal of Film and Video*, v. 44, n. 34, e MENDONÇA, A.R.; BUARQUE, E.; PESSOA, A. *Cineasta feminina: filmografia 1930-1988*. Rio de Janeiro: Centro Interdisciplinar de Estudos Contemporâneos - UFRJ, 1989.

minoria historicamente imposta. Nessa memória coletiva, se amalgamam infelicitades, obras inacabadas,⁶ como também objetivos pessoais que convergem, a partir dos anos trinta até o final dos anos cinquenta, em uma nova possibilidade de transgredir o feminino no campo cinematográfico.

No México, Adela Sequeyro Haro (1901-1992) se tornaria a primeira diretora de cinema sonoro em 1937, com a realização do longa-metragem *La mujer de nadie*, no qual soube expressar o universo passional e erótico especificamente feminino através de uma linguagem cinematográfica moderna e um estilo inovador. Com a realização de *La mujer de nadie*, Sequeyro se assumiu como uma autora completa e finalmente pôde mostrar suas verdadeiras capacidades e interesses criativos. Situada no universo da boemia do século dezenove e restrita, no fim das contas, às convenções de outros filmes similares realizados ao longo da década de trinta (como *Bohemios* de Rafael E. Portas e *Eterna mártir* de Juan Orol), a obra mais importante de Perlita⁷ é, antes de tudo, um claro exemplo da estilização visual a serviço da lógica do melodrama. Nesse sentido, o filme é a continuação perfeita, o *work in progress*, de *Más allá de la muerte*.

Até hoje, e por méritos próprios, *La mujer de nadie* ocupa um lugar na galeria de clássicos do cinema mexicano dos anos trinta.⁸ Contudo, os extremos

6 Na Argentina: Emilia Saleny (*Niña del bosque*, 1917, y *Garita*, 1919) e María V. de Celestini; (*Mi derecho*, 1920). No México, María Herminia Pérez de León (*La tigresa*, 1917) e Cándida Beltrán Renden (*El secreto de la abuela*, 1928).

7 Pseudônimo pelo qual ela era conhecida no meio jornalístico, no qual trabalhou de 1925 a 1942.

8 Para obter mais informações sobre o trabalho dessa cineasta, consultar: DE LA VEGA, Eduardo; TORRES, Patricia. Adela Sequeyro, pionera del cine sonoro mexicano. *Colección Mujeres del cine mexicano*, México: Ed. U. de G. Archivos Fílmicos Agrasánchez, n. 1, 1994.

descomedidos de seu temperamento, tenacidade e romantismo, ao não se conciliarem no seio de uma identidade criadora, impediram o desenvolvimento pleno de Adela como cineasta, carreira que ela teve de abandonar em circunstâncias pouco nobres para, finalmente, passar despercebida pelo mundo em cinco décadas.

Por sua vez, Matilde Soto Landeta (1910-1999), reconhecida internacionalmente pela sua trilogia feminista – *Lola Casanova* (1948), *La negra Angustias* (1949)⁹ e *Trotacalles* (1951) –, empenhou-se em reivindicar o papel da mulher como agente social através de suas heroínas emancipadas. Suas personagens femininas estavam sempre à frente da família ou de grupos sociais, trabalhando pela própria autoafirmação, gesto de reafirmação de si mesmas. Lola Casanova, uma espécie de Malinche¹⁰ que, para não se converter em vítima, escolhe uma melhor posição: ser membra ativa da sua própria comunidade. Angustias Ferrara, a “*coronela*” da revolução, é forte o suficiente para castigar os abusos dos machos. Um pouco frágil, mas psicologicamente forte, Azalea, a principal *trotacalles*,¹¹ mantém seu poder ao exercer sua autoridade moral.

Se, por um lado, Cándida Beltrán Rendón, com *El*

9 Ambos filmes são baseados nos romances homônimos do escritor de Jalisco, México, Francisco Rojas González.

10 Nota da tradutora: Malinche foi uma indígena da costa do Golfo do México que acompanhou Hernán Cortés, colonizador espanhol, como intérprete e tradutora e que, supostamente, auxiliou a conquista espanhola no México. Por muitos anos sua figura personificou a traição e a devoção aos invasores estrangeiros, no entanto, recentemente sua história está sendo revisitada e reinterpretada compreendendo o contexto de submissão que as mulheres sofriam nessa época.

11 Nota da tradutora: “*Trotacalles*” é um termo utilizado principalmente no México para referir-se às pessoas que gostam de andar pelas ruas, semelhante ao significado de “rueiras” ou “arruaceiras” em português.

secreto de la abuela (1928), e Adela Sequeyro, com *La mujer de nadie*, subverteram as convenções do melodrama nacional e expressaram uma perspectiva diferente em suas obras, por outro, Matilde Soto Landeta foi uma precursora do cinema feminino das futuras gerações dos anos oitenta.

Outro grande triunfo da Dona Matilde foi o de ter ocupado diversos cargos administrativos dentro do setor da indústria cinematográfica, condição privilegiada de poucas mulheres mexicanas, talvez três, que tiveram a permissão para marcar uma forte presença a favor do cinema feminino e do cinema nacional em geral. Aos 80 anos, ela decidiu retornar à direção cinematográfica com o longa-metragem *Nocturno a Rosario* (1992), uma homenagem à vida e obra do poeta Manuel Acuña através da visão de três mulheres.

No Brasil, também se destacaram os trabalhos de três figuras femininas importantes: Cleo de Verberena, que assumiu o ofício de diretora em 1931 com o filme *O mistério do dominó preto*, produzido em São Paulo por uma empresa chamada Épica Films, da qual, de maneira similar à realizadora, nunca mais se soube nada. Quinze anos depois, Gilda de Abreu (1904-1979), atriz de rádio, cinema e teatro, cantora e compositora conhecida no mundo lírico e da opereta, dirigiu *O Ébrio* em 1946, baseado em uma canção popular do seu marido, Vicente Celestino. *O Ébrio* representou um caso único na cinematografia brasileira, já que foram feitas 50 cópias para sua comercialização. De Abreu, só conseguiu dirigir outros dois filmes: *Pinguinho de Gente* (1947) e *Coração materno* (1951).

A famosa atriz do cinema mudo brasileiro, Carmen Santos (1904-53), de origem portuguesa, mas radicada no Brasil, após criar sua própria produtora em 1933 (Brasil Vita Films), também encontrou um meio de expressão na direção cinematográfica. Ela investiu quase dez

anos na preparação daquele que seria seu único filme: *Inconfidência mineira* (do qual também é produtora, roteirista e atriz). A história do filme se baseava na revolta da população de Minas Gerais, que, em 1789, tentava acabar com a dominação colonial.¹²

Embora não encontremos uma quantidade significativa de obras realizadas por mulheres nesses primeiros projetos cinematográficos, podemos identificar pontos de convergência: a maioria tem uma carreira prévia na atuação, não possuem formação no ofício da direção cinematográfica, com exceção de Soto Landeta, que trabalhou como *script girl*,¹³ por mais de doze anos produzem seus projetos de maneira independente, fundando suas próprias produtoras ou cooperativas, como foi o caso de Sequeyro, e são autoras das suas próprias histórias.

O documentário, uma busca por identidade cinematográfica

Nas últimas três décadas, o documentário na América Latina redefiniu não apenas a função social do cinema, como também reuniu uma parte significativa dos cineastas mais representativos. As três correntes cinematográficas – o cinema imperfeito,¹⁴ a estética da violência e o terceiro cinema –, acompanhadas de seus respectivos manifestos teóricos, emergiram na década de sessenta em Cuba, Brasil e Argentina e desmantelaram as antigas práticas hegemônicas da indústria

12 Sobre esse mesmo episódio histórico, Joaquim Pedro de Andrade fez uma segunda versão em 1972. Para obter mais referências, consultar: PARANAGUA, Paolo Antonio. *Le cinéma Brésilien*. Paris: Centre George Pompidou, 1987.

13 Continuista e assistente de direção.

14 Nota da tradutora: proposta estética e política elaborada pelo cineasta cubano Julio García Espinosa no texto “Por un cine imperfecto”, publicado em 1969.

cinematográfica, ao mesmo tempo que fomentaram as aspirações de um nacionalismo cultural e a vontade política de mudança. Essas manifestações aparecem com frequência nas obras de Julio García Espinoza (*El mégano*, 1955), Nelson Pereira dos Santos (*Vidas secas*, 1955), Glauber Rocha (*Barravento*, 1963), Ruy Guerra (*Os Fuzis*, 1963), Fernando Birri (*Los inundados*, 1963), Tomás Gutiérrez Alea (*Memórias do subdesenvolvimento*, 1968), Humberto Solas (*Lucía*, 1968), Fernando Solanas e Octavio Getino (*A hora dos fornos*, 1968) e Jorge Sanjinés (*A coragem do povo*, 1971). Além disso, vale a pena se perguntar por que há uma forte tradição documental nas cinematografias latino-americanas. Também não é por acaso que, na representação social do feminino, as cineastas tenham encontrado no documentário uma alternativa de expressão cinemática.

Nesta seção, vamos nos concentrar nas principais figuras que destacaram semelhanças na criação de um cinema antropológico e social, como Margot Benacerraf, Gabriela Samper, Marta Rodríguez e, apesar de algumas diferenças marcantes, Sara Gómez, através de um cinema comprometido com a formação de uma identidade do feminino e do masculino, sem estigmas e nem preconceitos.

Apesar da sua curta carreira profissional como cineasta (*Reverón*, 1952, e *Araya*, 1959), Margot Benacerraf (1926) conquistou uma reputação mundial extraordinária e é, historicamente falando, a primeira mulher realizadora na Venezuela, após Prudencia Griffel (que fundou a produtora Nostra em 1917). Seu primeiro trabalho, *Reverón*, sobre o pintor Armando Reverón, recebeu, em 1959, o reconhecimento da Crítica Internacional do Festival de Cannes junto ao filme de Alain Resnais, *Hiroshima mon amour*.

Dentro de seu estilo documental narrativo, *Araya*, ao qual poderíamos chamar de poema épico-lírico, deriva

do neorealismo italiano e da tradição documental de Robert Flaherty. O filme descreve de maneira prodigiosa a vida de três famílias da península de Araya, através de imagens puras e simples, que aparecem em uma composição e olhar dignificantes, semelhante ao estilo do mestre da cinematografia soviética Sergei Eisenstein (*Que viva México!*, 1931), trazendo à tona a seguinte frase: “E o sal era muito mais precioso que o ouro”.

A partir de 1965, Benacerraf iniciaria uma longa carreira como defensora oficial do cinema latino-americano, primeiro como diretora do Instituto Nacional de Cultura e Belas Artes e, mais tarde, em 1966, como fundadora da Cinemateca Nacional, que dirigiu até 1969, por meio da qual também fundou o Centro Cine Ateneo.

Ainda nessa linha de documentário propriamente antropológico, Gabriela Samper (1918-1974) e Marta Rodríguez (1934) reconstruíram em seus trabalhos uma contundente temática relacionada aos contextos do racismo e do colonialismo. Vinculada ao meio teatral e cinematográfico colombiano do final dos anos sessenta, Gabriela Samper fundou, com seu companheiro Ray Witlin (cinegrafista de Guillermo Ángulo, um dos grandes cineastas e documentaristas da Colômbia), uma produtora de publicidade com tudo que tinha direito. Ambos se dedicaram a fazer filmes; assim nasceu *El Páramo de Cumanday* (1965), que retoma a lenda originária da Cordilheira Central para relatar a luta de um boiadeiro diante da natureza desafiadora do Páramo del Ruiz, recriando nessa narrativa uma atmosfera absolutamente rulfiana.¹⁵ Dois anos depois, Samper mudou-se para Los Angeles, Califórnia, para filmar *Una máscara para ti, Una máscara para mí e Ciudades en crisis ¿que pasó?*, nos quais se manifesta o espírito de

15 Nota da tradutora: termo que se refere à obra do escritor mexicano Juan Rulfo.

busca e experimentação que caracterizou seu cinema. Virtudes inerentes das correntes vanguardistas do cinema experimental alemão e inglês dos anos trinta que, no entanto, quando vistas retrospectivamente, refletem uma visão contemporânea do urbano. Seus dois últimos trabalhos, *Los santísimos hermanos* e *El hombre de la sal* (1969), reúnem a dimensão etnológica do documentário de Gabriela Samper: voltar às raízes, à ancestralidade do seu país e do ser latino-americano.¹⁶ A práxis social e cinematográfica dessa documentarista deixou uma herança importante, tanto para sua filha Mady¹⁷ quanto na obra de Marta Rodríguez e Jorge Silva, que colaboraram com Samper em *El Hombre de la sal*.

Marta Rodríguez chegou ao cinema levada por suas inquietações etnológicas e sociológicas, disciplinas que estudou em Bogotá e Paris, e pela sua militância política (como o envolvimento no trabalho de Camilo Torres durante seus estudos na Universidade de Bogotá). Seu primeiro trabalho, *Chircales* (1966-1972), é um documentário combativo sobre a exploração e a miséria dos trabalhadores empregados na fabricação de tijolos, enquanto o média-metragem *Planas* (1970-1971) revela o genocídio da população indígena acusada de colaborar com a guerrilha.

Ambos filmes são codirigidos com seu marido Jorge Silva (1941-1987), um fotógrafo que se tornaria um colaborador incansável em boa parte da sua obra: *Campesinos* (1970-1975), *Nuestra voz de tierra, memoria y futuro* (1974-1981), *Nacer de nuevo* (1986-1987), *Amor, mujeres y flores* (1984-1987) e *Memoria viva* (1991). Destacam-se no trabalho do casal de documentaristas

aspectos de extrema importância: a participação direta dos indígenas e a reconstrução de imagens sórdidas e cruas, de beleza excepcional, através da montagem. Jorge Silva, em uma entrevista na Alemanha, referiu-se a essa decomposição da dialética da imagem:

[...] nosso cinema deve ser belo, o mais belo possível. Já é hora de tratar com cuidado as imagens; o som; a estrutura narrativa; a música. É hora de buscarmos meios especialmente expressivos que nos permitam transmitir a realidade de forma impressionante. Antes não nos importávamos muito, não tínhamos dinheiro, éramos pobres. Aliás, ainda somos pobres, mas isso não significa que precisamos escrever mal, fotografar mal, montar mal. Tento fazer um cinema político que seja o mais belo possível.

Contemporânea de Jorge Silva e Marta Rodríguez, Sara Gómez (1943-1974), “uma negrinha de classe média que tocava piano” – como ela se intitulava –, foi e continuará sendo uma “pequena lenda” no contexto da cinematografia cubana devido ao seu memorável filme, *De cierta manera* (1974-1977).

Antes disso, Sara Gómez havia realizado quase vinte documentários (em sua maioria, curtas-metragens),¹⁸ alguns mais interessantes que outros: *Mi aporte* (1969), sobre a integração da mulher cubana nas tarefas produtivas, é talvez o mais bem-sucedido.

O documentário-ficção *De cierta manera* narra a relação conflituosa entre uma professora e um trabalhador preto à beira da marginalização, no contexto do que supostamente era a colônia modelo de Miraflores (um bairro de Havana construído em 1962 com o objetivo de erradicar a criminalidade e a marginalização de

16 As obras de Gabriela Samper fazem parte da Coleção da Cinemateca do Museu de Arte Moderna de Nova York.

17 Inés Elvira Mady Magdalena Liévano Samper (1954) se dedica desde 1982 à fotografia, produção e direção de documentários etnológicos e antropológicos.

18 Nota das curadoras: a mostra inclui o seu curta-metragem *Guanabacoa: crónica de mi familia* (1966).

um setor específico da população). Esse trabalho da outrora assistente de Tomás Gutiérrez Alea e Jorge Fraga é significativo em mais de um sentido; marcou um precedente histórico, foi o primeiro longa-metragem dirigido por uma mulher cubana, aprofundou-se nas raízes ideológicas do machismo no passado colonial de Cuba, sem posturas relativistas, mas sim usando uma linguagem cinematográfica não convencional e sincera, além de questionar as limitações e contradições da Revolução Cubana.

A trajetória dessas pioneiras documentaristas teve um impacto significativo na carreira profissional de muitas mulheres que se aventuraram nessa recriação cinemática a partir dos anos oitenta e noventa. Como um exemplo significativo, podemos citar Danielle Caillet, da Bolívia,¹⁹ que, em *Warmi* (1981), conseguiu entrelaçar as histórias de quatro identidades diferentes: uma camponesa, uma mineira, uma vendedora e uma operária têxtil que sucumbem à exploração em busca da sobrevivência pessoal e familiar, em um trabalho surpreendente, alinhado com uma abordagem antropológica.

Por sua vez, a cineasta chilena Valeria Sarmiento (1948), exilada na França desde os anos setenta ao lado de seu marido Raúl Ruiz, possui uma vasta obra de 16 filmes, na qual se destaca o documentário de média-metragem *El hombre cuando es hombre* (1982), filmado na Costa Rica.²⁰ A estrutura narrativa do filme baseia-se em um discurso inteligente sobre

o machismo e os ideais femininos na América Latina, intercalado com músicas de Jorge Negrete. Através de outra perspectiva, menos irônica e mais formal, Marilú Mallet (1945), conterrânea de Sarmiento e radicada em Montreal desde os anos setenta, conseguiu impulsionar sua carreira cinematográfica por meio do documentário e do curta-metragem. Em seu *Diario inacabado* (1982), Marilú vinculou as experiências pessoais subjetivas do exílio com a prática cotidiana coletiva; nas vozes de uma linguagem metade verdade, metade ficção.

Em busca de uma identidade coletiva

No alvorecer dos anos setenta, após quase duas décadas de silêncio por parte das realizadoras, ecoou a presença de um coletivo feminino que levou o discurso fílmico do político ao pessoal, ao íntimo. Os rastros dos movimentos feministas influenciaram uma intempestiva onda de iniciativas grupais, despertando sinais de que uma nova geração de realizadoras buscava outros desafios; se aprofundar em uma expressão propriamente feminista, reimaginar temas e narrativas, mas, acima de tudo, combater a violência e o abuso exercidos contra as mulheres.

No México, nasceu o Coletivo Cine-Mujer (1975-1987), composto exclusivamente por mulheres e criado em resposta a uma ampla gama de exigências, isto é, abordar um cinema propriamente feminino, emancipador e político. A maioria dos filmes realizados em 16mm eram dirigidos por alunas da primeira escola de cinema no México, o Centro Universitário de Estudos Cinematográficos, e tiveram grande mérito ao abordar temas tabus no México, tais como o aborto (*Cosas de mujeres*, 1975-1978, de Rosa Martha Fernández), o trabalho doméstico (*Vicios en la cocina*, 1977, de Beatriz Mira), o estupro (*Rompiendo el silencio*, 1979, de Rosa Martha Fernández) e a prostituição (*No es por gusto*,

19 Nota das curadoras: na mostra, foram incluídas obras de cineastas bolivianas do século XXI. A obra de Danielle Caillet, importante pioneira do cinema boliviano, ainda não foi restaurada (Ivonne Sheen Mogollón e Mónica Delgado).

20 Nota das curadoras: *Un sueño como de colores* (Chile, 1971), de Valeria Sarmiento, foi restaurado em 2021 pela Cinemateca da Universidade do Chile, e, graças a esta instituição, sua presença na mostra é possível.

1981, de Mari Carmen de Lara e María Eugenia Tamez).²¹

Na Colômbia, em 1978, o coletivo Cine Mujer foi fundado pela iniciativa de Sara Bright, que conseguiu, ao longo de mais de uma década, desenvolver uma vasta produção de curtas-metragens e longas-metragens com temas femininos (*¿Y su mamá qué hace?*, 1980, de Eulalia Carrizosa, *Por la Mañana*, 1979, de Patricia Restrepo),²² ao mesmo tempo que realizou a distribuição e o financiamento de maneira independente. Por sua vez, o Grupo Feminista Miércoles, na Venezuela, foi oficialmente organizado em 1978, visando difundir “os direitos das mulheres” através do cinema. Participaram do grupo Josefina Acevedo, Carmen Luisa Cisneros, Franca Donda, Josefina Jordán, Ambretta Maruso e Giovanna Merola. Apesar de a organização não ter conseguido concretizar seus projetos cinematográficos até 1981, ela foi a única iniciativa coletiva preocupada em abordar a opressão das mulheres nos extratos sociais mais marginalizados (*Las alfareras de lomas bajas*, 1981).

As ficções do feminino

Na década de transição entre o final dos anos oitenta e os anos noventa, surgiram novas iniciativas que ganharam força e presença em um contexto cinematográfico contemporâneo um tanto quanto diferente ao cenário anterior. As abordagens de revisão e reinvenção surgiram da própria prática, como uma medida de sobrevivência para um cinema que funciona fora das fórmulas mercantis, exigindo a inventividade

21 Nota das curadoras: na mostra, incluímos *Y si eres mujer* (México, 1976) de Guadalupe Sánchez Sosa, uma das integrantes do coletivo em seus primeiros anos. Foi selecionada por ter sido recentemente restaurada e evidenciar a versatilidade do coletivo, trabalhando com animação, sob a influência de Norman McLaren.

22 Nota das curadoras: este curta-metragem de Patricia Restrepo foi cedido pela cineasta.

de narrativas, estilos e políticas de trabalho. Por outro lado, os acontecimentos extraordinários do curso social e histórico próprios dessas décadas impulsionaram o fazer cinematográfico de um contingente representativo de figuras femininas. A lista de nomes e títulos não só é extensa e frutífera, como também simbolicamente diversificada em termos de temas e visões sobre o feminino. Novamente, as manifestações mais importantes dessa geração contemporânea, no que diz respeito aos longas-metragens de ficção, surgem no México, Brasil e Argentina.

No México, após quase duas décadas de silêncio (1950-1974), com o primeiro longa-metragem de Marcela Fernández Violante (1941), *De todos modos Juan te llamas* (1974), e a fundação das duas escolas de cinema mais importantes, surge o trabalho de um grupo de cineastas que continua ativo até hoje.

Quatro figuras se destacam por suas propostas na construção de uma identidade cinemática do gênero. Luz Eugenia “Busi” Cortés, que, com um novo estilo e domínio técnico, retratou o universo feminino a partir de duas perspectivas: em *El secreto de Romelia* (1988) através da história de três gerações de mulheres e sua concepção de virgindade, e em *Serpientes y escaleras* (1991), em que prevalece um olhar conservador ao colocar em evidência mulheres com papéis que giram ao redor da vida de um político. Por outro lado, María Novaro Peñaloza combina os limites da cotidianidade feminina com suas capacidades psicológicas e intelectuais de maneira eloquente, à luz de uma visão transgressora. Em *Danzón* (1990) e *El jardín del Edén* (1993), os papéis protagonistas expõem sem reservas o mundo da fantasia e o prazer feminino. Especialmente em *Danzón*, as mulheres são sexuais e fortes e a dança é compreendida como uma extensão do prazer, ao invés de ser um espaço de interação entre dinheiro e poder.

Dana Rotberg (1960) deixa transparecer, em seu segundo longa-metragem, *Ángel de fuego* (1991), uma estrutura narrativa excepcional e um estilo visual que permeiam uma atmosfera sórdida, em que os personagens ultrapassam seus próprios papéis.

Maryse Sistach (1952), por sua vez, recorre à câmera como uma ferramenta de análise para alcançar um olhar intimista, através da recriação da solidão e da sexualidade de seus personagens femininos. Especificamente no seu primeiro longa-metragem, *Los pasos de Ana* (1989-1990), o papel protagonista, talvez o alter ego da diretora, se converte em uma representação pós-feminista, ou seja, uma mulher representada em toda a sua humanidade. Ao contrário da representação cinematográfica do feminino, que por muito tempo foi mantida no cinema mexicano durante os anos quarenta e cinquenta (mãe-prostituta), no qual as mulheres eram retratadas como vítimas de um sistema moral opressor, hoje em dia essa representação vem sendo reconstruída de maneira diferente nas narrativas contemporâneas, permitindo que as personagens femininas negociem suas posições de poder no contexto da vida cotidiana.

Em sua carreira como diretora, a argentina María Luisa Bemberg (1922-1995) tornou-se, juntamente com Marcela Fernández Violante, a cineasta latino-americana mais prolífica, com seis longas-metragens de ficção. Quanto à temática, seu cinema é intimista e suas protagonistas são mulheres, sobretudo mulheres transgressoras que desafiam a moral estabelecida, os bons costumes e as convenções da época. Bemberg não oscila com essa postura, já em seus dois primeiros filmes, *Momentos* (1980) e *Señora de nadie* (1982), suas protagonistas abalam as estruturas patriarcais. Posteriormente, em *Camila* (1984), as normas da Família, do Estado e da Igreja são quebradas: a protagonista Camila O’Gorman foge com um padre. Em sua principal obra, *Eu sou a pior*

de todas (1990), baseada no livro *Sor Juana Inés de la Cruz ou As armadilhas da fé*, de Octavio Paz, a identidade transgressora de Juana de Asbaje é representada pelas palavras da vice-rainha María Luisa Manrique de Lara: “mais poeta que freira, mais freira que mulher”.

Nesse mesmo mundo imaginário sobre o feminino, também convergem os trabalhos de duas realizadoras brasileiras que deixaram um importante precedente na história da sua filmografia. O avassalador sucesso de *Camila no exterior* é compartilhado com *A hora da estrela* (1985), primeiro filme de Suzana Amaral (1928), e *Patriamada* (1985), de Tisuka Yamasaki. Um privilégio que a obra da também brasileira Ana Carolina Teixeira Soares não pôde acessar.

Em *A hora da estrela*, Amaral descobriu a anti-heroína (Macabéa) na obra de Clarice Lispector, que pode ser vista como uma das últimas descendentes dos primeiros filmes do “Cinema Novo”: o Fabiano de *Vidas secas*, de Nelson Pereira dos Santos, ou o ancestral *Macunaíma* de Joaquim Pedro de Andrade.

Macabéa não tem nenhuma opção no novo mundo urbano (escritório, casa e passeios com o namorado), tudo lhe parece esquelético e deprimente. Até suas próprias ações são apresentadas como patéticas; comete erros no escritório, suas colegas do pensionato mal a suportam. A orfandade de Macabéa é total e sua ingenuidade é como uma bandeira branca diante da crueldade da cidade grande e hostil. A personagem de Macabéa se define assim: “sou virgem, sou datilógrafa e gosto de Coca-Cola”.

A partir de uma perspectiva mais ambiciosa, nada condescendente, quase convulsiva, Ana Carolina (1943) expressou em três de seus longas-metragens – *Mar de rosas* (1977), *Das tripas coração* (1982) e *Sonho de Valsa* (1987) – uma preocupação especial em retratar suas personagens como mulheres, rebeldes e jovens infratoras

que enfrentam de maneira dura e adversa a religião e o sexo. A própria cineasta se considera uma pessoa transgressora terrorista.

Quando Tizuka Yamasaki fez sua estreia em 1980 com o notável *Gaijin, Os caminhos da liberdade*, uma saga apaixonada da emigração japonesa no Brasil após a abolição da escravidão em 1908, ela estava movida por uma inquietação muito pessoal: questionar o mito da democracia racial no Brasil. No entanto, em seu segundo trabalho, *Parahyba mulher macho* (1983), a realizadora de origem japonesa focou sua história na emancipação sexual e social da mulher. Finalmente, em 1985, ela concebeu sua obra mais comprometida e melhor executada, *Patriamada*, na qual abordou, pela primeira vez, uma situação política de grande relevância para o Brasil: as eleições de 1984 e os esforços para sair da ditadura. A história convencional de um triângulo amoroso entre uma repórter de televisão, um intelectual e um político serviu como pretexto para celebrar a recuperação nacional e a reconstrução da identidade nacional e de gênero, colocando a mulher como a figura do presente, passado e futuro histórico.

No fazer cinematográfico dessas realizadoras, semelhante à tendência atual, inscreve-se um imperativo do ofício; recuperar um sentimento de busca social focado, sobretudo, em compreender a vida emocional como um espaço de luta e identidade igualitária dentro dos contextos contemporâneos nos quais o Cinema Latino-Americano se situou e continua querendo se definir. De certa forma, suas reconstruções do feminino romperam laços com os movimentos feministas propriamente ditos, irromperam na reformulação dos gêneros e perturbaram os universos proibidos, sociais e morais, com maturidade e domínio do ofício.

LATIN AMERICAN CINEMA MADE BY WOMEN, MEMORY AND IDENTITY¹

PATRICIA TORRES SAN MARTÍN²

TRANSLATION: ANA FRANÇA

Introduction

The present attempt to reconstruct the history of cinema made by Latin American women aims, most

1 Curators' Note: This text was written by Mexican researcher Patricia Torres San Martín and first published in 1996, in the fourth issue of the gender studies journal *La Ventana*, edited by the University of Guadalajara. We consider that the author traces in the mid-nineties a broad historical overview of Latin American cinema made by women in order to identify links between feminisms and documentary (short and medium-length films, above all) and then to focus on women filmmakers' interest in developing fiction feature films according to a few codes within film genre. Therefore, we consider that this is a fundamental text, once it brings the works of female directors into the academic realm. Furthermore, it offers us a map, along with reasons and paths that justify a dialog between past and present, and, of course, between the short films that shape the special section "Manifesting the Desire. Women and Dissidences in Latin American Cinema 1966-2021", of the present edition of *FestCurtasBH, Festival Internacional de Curtas de Belo Horizonte*. The text suggests a cartography of an early analysis of women's cinema in Latin America, and the section contributes to the configuration of a new map. (Ivonne Sheen Mogollón and Mónica Delgado)

2 Patricia Torres San Martín has a PhD in Social Anthropology. Researcher and professor of Mexican and Latin American cinema at the History Department of the University of Guadalajara. She has published the books *Crónicas tapatías del cine mexicano* (1994), *Adela Sequeyro* (1997), *Cine y Género. La representación de lo femenino y masculino en el cine mexicano y venezolano* (2001), *Cine, Género y Jóvenes, El cine mexicano contemporáneo y su audiencia tapatía* (2011), *Elena Sánchez Valenzuela* (2018), and also articles and essays on Latin American cinema and gender.

importantly, to relocate the work of women filmmakers drawing on a syncretical perspective that could explain the continuity and discontinuity of their production, and the persistence of a marginal—historical, social, sexual, and labor-wise—status. We intend therefore to establish a link between historical past and current filmmaking practice. Tracing a similar revision does not necessarily imply that the filmic works mentioned herein were interpreted through feminist optics, or that they are symbolic entities that reproduce feminist discourse. We will not focus exclusively on “essential differences between men and women”³ for although they regard beliefs, values, behaviors, and activities sustained and practiced by both, they do not place women as historical social agents who participate in society—and, in this case, in filmmaking practices—in a specific way. Hence, we prefer to locate the work of these women filmmakers in contexts that can embrace an interrelation with the reality closest to them, be it in racial, cultural, or historical terms. Also, we must highlight the notion of “female authorship” as a category based on difference, which mirrors an attempt to mediatize the social construction of gender within the historical, cinematic milieu represented by the so-called “new Latin American cinema”. Otherwise, it might refer precisely to a feminist rationale that tends to conform the notions of femininity and oppression to merely binary analogies, or to place them in exclusionary, patriarchal contexts. Therefore, we will frame the works of Latin American women filmmakers according to their proper historical dimension, not only to encompass the works that were lost to memory, or to fill information and knowledge gaps, but to link the points of convergence of a gender identity built within a system of relations,

3 KAPLAN, Ann. *Women and film: Bothsides of the camera*. London: Routledge, 1983, p.102.

contradictions, discrepancies, changes, and continuities, in different historical periods and under distinct social conjunctures.

In this sense, the incursion of women into the filmmaking terrain and their struggle to achieve a non-subordinate working condition will find a more straightforward explanation.

Background

In regard to the field of cinema, countries such as Mexico, Brazil, Argentina and Cuba have an entire filmmaking tradition that has set a precedent across several decades. Mexican cinema from the 1940's and 1950's, in particular, loomed large in Latin American audiences, thanks to its tradition of genre, myths and stars. Then, once the sixties' feverish agitation took place, it was up to the rest of Latin American cinema to unveil a new conception of its production: a political, revolutionary, allegorical, metaphorical, anthropological cinema, exclusive of all genre or theme imitation, and from which a project of continental character was consolidated. Through the course of the seventies and eighties, countries such as Chile, Venezuela and Colombia started to recover their presence in the filmmaking realm. We could even say that the field's policies pointed to a new shift: the elaboration of more diverse, less nationalist discourses within filmmaking and structures that are more theatrical than political.

The building and consolidating of filmmaking practices were also due to the initiatives and propositions coming from a significant female demographic, which so far exceed the statistics reported by Teresa Toledo in 1986: a list of 700 films directed by 300 women.⁴ As a result of

4 TOLEDO, Teresa. *Realizadoras latinoamericanas 1959-1987*. Havana, Cinematheque of Cuba, 1986.

preliminary research, we were able to observe that, from 1917 to 1996, 68 women directors participated in those numbers, with 198 titles in Mexico: 36 feature films, 79 documentaries and 83 short films. In Brazil, from 1930 to 1988, 185 women directors with 478 works can be added to the sum: 63 feature films, 224 medium-length fiction films and documentaries and 191 short films. In Venezuela, from 1917 to 1992, there were 48 women filmmakers with 102 films: 17 feature films, 76 short fiction films, 7 short-length documentaries and 2 medium-length fiction films.⁵ At first glance, these numbers confirm that female directors have found an outlet in both short film and documentary, which is understandable considering the financing and distribution difficulties involved in the development of strictly market-driven film projects, a situation that, as we know, falls on the vast majority of Latin American filmmakers.

A transgressive gaze at the female category

The work of Latin American women directors, seen in retrospect, was marked by big generational gaps, where empirical trajectory, skill and audacity managed to make them break free from the historically imposed condition of a minority group. Their collective memory is an assembling of misfortunes and unfinished works,⁶ as well as personal endeavors that date back to the thirties until the late-fifties and which converge on a new possibility of transgressing the female category within the realm of filmmaking.

5 The data concerning Venezuela and Brazil were quantified by two works: Schwartzman, K. (1992-1993) "A chronology of films by women in Venezuela", in *Journal of film and video*, v. 44, n. 34, and Mendonça, A.R., Buarque, E., Pessoa, A. (1989) *Cineasta feminina: filmografia 1930-1988*. Centro Interdisciplinario de Estudios Contemporáneos.

6 In Argentina: Emilia Saleny (*Niña del bosque*, 1917 and *Gari-ta*, 1919) and María V. de Celestini; (*Mi derecho*, 1920). In México, María Herminia Pérez de León (*La tigresa*, 1917) and Cándida Beltrán Renden (*El secreto de la abuela*, 1928).

In 1937, in Mexico, Adela Sequeyro Haro (1901-1992) would become the first woman director of sound cinema as of the making of her feature film *La mujer de nadie* [Nobody's wife], in which she managed to express the passionate and erotic universe specific to the female category, in a modern, innovative film style. After *La mujer de nadie*, Sequeyro stepped up as a "complete" author, and was able to finally show her true abilities and creative interests. Placed in the bohemian universe of the 19th century and circumscribed to the conventions of other similar films made through the course of the 1930's (Rafael E. Portas's *Bohemios*, Juan Orol's *Eterna mártir*), Perlita's⁷ magnum opus is foremost and evidently a worthy example of visual style put at the service of melodrama. In this sense, the film is the perfect sequel to *Mas allá de la muerte* (1935), a sort of work in progress continuum.

To this day and on its own merits, *La mujer de nadie* holds a spot among the classics in the gallery of Mexican cinema from the thirties.⁸ However, the director's extreme overflowing temper, tenacity and romanticism, unable to reconcile within a creative identity, kept her from developing a long-lasting career as a filmmaker, which she had to abandon in not very laudable conditions before going unnoticed by the world in five decades.

Internationally renowned for her feminist trilogy—*Lola Casanova* (1948), *La negra Angustias* [The Black Anguish] (1949)⁹ and *Trotacalles* [Streetwalker] (1951)—, Matilde

7 Pseudonym used by her in the journalistic milieu where she worked from 1925 to 1942.

8 To expand on this filmmaker's work, see: DE LA VEGA, Eduardo, TORRES, Patricia. (1994) *Adela Sequeyro, pionera del cine sonoro mexicano* [Adela Sequeyro, pioneer of Mexican sound cinema]. Colección Mujeres del cine mexicano, Mexico, No. 1, Ed. U. de G. Archivos Fílmicos Atrasánchez, 1994.

9 Both films are based on the homonymous novels by writer from the Jalisco state of Mexico, Francisco Rojas González.

Soto Landeta (1910-1999), on the other hand, reclaimed women's role as social actors through her liberated heroines. Her female characters had always been in charge of families or social groups and aimed at their emancipation. Lola Casanova, a sort of Malinche,¹⁰ did not allow herself to be a victim and chose a better position instead: being an active member in her own community. Angustias Ferrara, the revolution's "colonel", is strong enough to punish abusive men. The ancestral streetwalker, Azalea, a little fragile, but psychologically strong, sustains her power to exercise her moral authority.

Whereas Cándida Beltrán Rendón's *El secreto de la abuela* [The Grandmother's secret] (1928) and Adela Sequeyro's *La mujer de nadie* disrupted the conventions of national melodrama and expressed a different viewpoint, Matilde Soto Landeta anticipated women's cinema from future generations of the eighties.

Another of Matilde's great achievements was having held many positions among the administration guild of the film industry, a privilege of very few Mexican women, perhaps three, which allowed her to keep on having a strong voice in favor of women's presence within national

cinema in general. Aged 80, she decided to return to film directing with the feature film *Nocturno a Rosario* (1992), a tribute to the life and works of poet Manuel Acuña built on the perspective of three women.

In Brazil, the works of three important female figures were also reported: Cleo de Verberena, who took on the job of film director in 1931 with *O mistério do dominó preto* [The mystery of the black domino], produced in São Paulo by Épica Films, a company which, as the director herself, remains unheard of since then. Fifteen years later, radio, theater and film actress, singer and songwriter from the world of opera and operetta Gilda de Abreu (1904-1979) made *O ébrio* [The Drunkard] in 1946. Based on a popular song by her husband, Vicente Celestino, *O ébrio* [The Drunkard] represented a unique case in Brazilian filmmaking history, once 50 copies were produced for distribution. De Abreu could only direct other two films: *Pinguinho de gente* [Tiny Tot] (1947) and *Coração materno* [Mother's Heart] (1951).

Famous for her performance in Brazilian silent film, Carmen Santos (1904-1953), a Portuguese-born actress who finally settled in Brazil after founding her own film production house in 1933 (Brasil Vita Films), has also found an outlet in film direction. She invested nearly ten years in the development of what would become her only film: *Inconfidência mineira* (of which she was also the producer, screenwriter and actress). The film's plot line centered around the uprising of the people of Minas Gerais state, who tried to put an end to colonial domination in 1789.¹¹

Although we don't find a numerous body of work made by women in regard to the aforementioned filmic projects, we may indicate a few points of convergence: the career

10 Translator's Note: Malinche was an Indigenous woman born in the late-fifteenth century where is now known to be Mexico and sold as a slave to Spanish colonizer Hernán Cortez. Skillful translator and interpreter of Cortez, the long-forgotten character of Malinche was rescued in the nineteenth century by the ruling class of Mexico who, during their search for political independence and the creation of national identity, turned her into a symbol of betrayal of her own people and a central figure in the Spanish conquest. However, in the twentieth century, the *chicana* feminists have questioned the misogynistic labels that were given to Malinche, such as "the enemy's lover" and "traitor to her own people", arguing that she suffered from a centuries-long defamation campaign that does not correspond to her actual role in history. The *chicanas* reclaim a new reading of Malinche that takes her context of oppression into consideration and where she is no longer the one to blame for the fall of the Aztec Empire. Also, due to her role as translator and interpreter, as well as to her spot in between languages and borders, Malinche has sparked an interest in the translation realm.

11 Joaquin Pedro de Andrade makes a second version on the same historical event in 1972. For further reference, see PARANAGUA, Paolo Antonio, *Le cinéma brésilien*. Centre George Pompidou, Paris, 1987.

of director was preceded by one of acting, with no filmmaking training whatsoever in film directing—except for Soto Landeta who worked as a script girl;¹² for over twelve years, these women produced their film projects independently, founded their own film production houses or cooperatives, as was the case of Sequeyro, and were the authors of their own stories.

Documentary: the search of a filmmaking identity

During the last three decades in Latin America, documentary has not only redefined cinema's social function, but also gathered a fair share of its most representative filmmakers. The three streams of cinema that emerged in the sixties in Cuba, Brazil and Argentina—the imperfect cinema, the aesthetics of violence and the third cinema—, followed by their respective theoretical manifestos, dismantled the film industry's old hegemonic practices; and simultaneously merged the aspirations of cultural nationalism and the political will to change, repeatedly depicted in the works of Julio García Espinoza (*El mégano*, 1955), Nelson Pereira dos Santos (*Vidas secas* [Barren Lives], 1955), Glauber Rocha (*Barravento* [The Turning Wind], 1963), Ruy Guerra (*Os Fuzis* [The Guns], 1963), Fernando Birri (*Los inundados* [The flooded ones], 1963), Tomás Gutiérrez Alea (*Memorias del subdesarrollo* [Memories of Underdevelopment], 1968), Humberto Solas (*Lucía*, 1968), Fernando Solanas and Octavio Getino (*La hora de los hornos* [The Hour of the Furnances], 1968) and Jorge Sanjinés (*El coraje del pueblo* [The Night of San Juan], 1971). Moreover, one might wonder on the reason of such a strong documentary tradition in Latin American filmography. Regarding female social representation, the fact that women directors have found in documentary an alternate film expression is not circumstantial.

In this section, we shall present central figures who, similarly enough, created a social and anthropological kind of cinema, such as Margot Benacerraf, Gabriela Samper and Marta Rodríguez—besides Sara Gómez whose works present differences in regard to the other three—which resulted in a cinema that is committed to the development of female and male identities, without stigma or bias.

Despite her brief career as a filmmaker (*Reverón*, 1952, and *Araya*, 1959), Margot Bonacerraf (1962) earned an extraordinary, worldwide reputation and became, historically speaking, the first female director in Venezuela, after Prudencia Griffel (who founded the Nostra production company in 1917). Her debut, a film named *Reverón* about painter Armando Reverón, shared with Alain Resnais's *Hiroshima mon amour* the recognition of the Cannes Film Festival International Critique.

The narrative documentary style of *Araya* derives from Italian neorealism and Robert Flaherty's documentary tradition. We could call it an epic-lyric poem and an exquisite description of the lives of three families in the Araya peninsula through pure and simple images seen from a dignifying perspective and composition. The aesthetics of Soviet filmmaking maestro Sergei Eisenstein (*Thunder Over Mexico*, 1931) resonate in *Araya*, where the only suitable sentence in the film was: "And salt was much more precious than gold".

In 1965, Benacerraf initiated a long career as an official supporter of Latin American cinema, first as a director of the Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes, and further on, in 1966, as founder of the Cinemateca Nacional, which she ran until 1969, and where she also established the Centro Cine Ateneo.

Following the line of anthropological documentary, Gabriela Samper (1918-1974) and Marta Rodríguez (1934) have reconstructed in their works a commentary

12 Script supervisor and assistant director.

on racism and colonialism contexts. Connected to the Colombian theatrical and filmmaking milieu during the late sixties, Gabriela Samper, along with her husband Ray Witlin (the cameraman of Guillermo Ángulo, one of the great filmmakers and documentarians in Colombia) founded a fully-fledged advertising production house. Both were dedicated to filmmaking, giving rise to *El Páramo de Cumanday* [The Heights of Cumanday] (1965), which revisits the Indigenous legend of the Cordillera Central in order to describe the struggle of a muleteer confronted with the defying nature of Páramo de Ruiz, in an absolutely Rulfian atmosphere. Two years later, Samper went to Los Angeles, California, to shoot *Una máscara para ti* [A mask for me, a mask for you] and *Ciudades en crisis* [Cities in Crisis: what's happening?], which features the spirit of search and experimentation that characterized her filmmaking. These are virtues considered typical of the avant-garde currents of German and English experimental cinema from the thirties, which, nevertheless, when seen in retrospect, mirror a contemporary perspective of urban life. Her last two works, *Los santísimos hermanos* [The Most Holy Brotherhood] and *El hombre de sal* [The Man of the Salt] (1969), present the ethnological quality of her documentary films: going to the roots, to the ancestry of her country and of what being Latin American means.¹³ The social and filmmaking praxis of documentarian Gabriela Samper left an important legacy to her daughter Mady,¹⁴ and to the work of Marta Rodríguez and Jorge Silva, both collaborators in *El hombre de sal*.

Marta Rodríguez stepped into cinema due to her

13 The works of Gabriela Samper are part of the Cinematheque Collection of the Museum of Modern Art in New York.

14 Inés Elvira Mady Magdalena Liévano Samper (1954) is dedicated to the cinematography, production and direction of ethnological and anthropological documentaries since 1982.

ethnological and sociological interests, after having studied the subject in Bogotá and Paris, and to her political activism (she worked at Camilo Torres' side as a student of the Universidad de Bogotá). Her debut, *Chircales* [The Brickmakers] (1966-1972), is a combative documentary on the exploitation and misery of employees in the brick manufacturing business, and the medium-length film *Planas* (1970-1971) reveals the genocide of Indigenous people accused of collaborating with the guerrillas.

Both films are co-directed with her husband Jorge Silva (1941-1987), a photographer who would become a tireless collaborator in much of her work: *Campesinos* [Peasants] (1970-1975), *Nuestra voz de tierra, memoria y futuro* [Our Voice of Land, Memory, and Future] (1974-1981), *Nacer de nuevo* [To be born again] (1986-1987), *Amor, mujeres y flores* [Love, women and flowers] (1984-1987) and *Memoria viva* (1991). There are extremely important aspects that stand out of this couple's body of work: the direct participation by Indigenous people and the reconstruction, with exceptional beauty, of sordid and crude images through editing. During an interview in Germany, Jorge Silva referred to such decomposition of the dialectics of image:

[...] our cinema must be beautiful, as beautiful as possible. It is time for us to be careful while treating the images; the sound; the narrative structure, the music. It is time for us to search distinctively expressive means that allow us to communicate reality in impressive ways. We didn't care much before, we had no money, we were poor. Rather, we are still poor, but that is no reason to write poorly, photograph poorly, edit poorly. I try to make a political cinema as beautiful as possible.

Contemporary of Jorge Silva and Marta Rodríguez, Sara Gómez (1943-1974), a "black, middle-class girl who

played the piano”—by her own description—, was and will go on being a “small legend” within Cuban filmmaking history for her memorable *De cierta manera* [One Way or Another] (1974-77).

Sara Gómez has previously made almost twenty documentaries (mostly short films),¹⁵ some of which are more interesting than others: *Mi aporte* (1969), on the integration of Cuban women into productive activities, is perhaps her biggest accomplishment.

The documentary-fiction *De cierta manera* narrates the conflictive relationship between a teacher and a black marginalized worker; it is set in the alleged model colony of Miraflores (a neighborhood in Havana built in 1962 aiming at the eradication of crime and marginalization among a certain demographic). Made by the former assistant of Tomás Gutiérrez Alea and Jorge Fraga, this film is significant in more than one sense: it marked a historical precedent, for it is the first full-length film directed by a Cuban woman; it delved, with no relativism, into the ideological roots of *machismo* in Cuba’s colonial past while using an unconventional, sincere film aesthetics; and, finally, it inquired about the limitations and contradictions of the Cuban Revolution.

Most of these pioneer women documentarians’ paths had a considerable impact on the professional development of a number of women who ventured into the filmmaking creation since the eighties and nineties. To give a few significant examples, we could mention Danielle Caillet, from Bolivia,¹⁶ who managed to make a stunning piece of work, aligned with the anthropological

15 Editors’ Note: The exhibition includes her short film *Guanabacoa: crónica de mi familia* (1966).

16 Curators’ Note: The section includes works by Bolivian filmmakers from the 21st century. The work of Danielle Caillet, a valuable, foundational figure in Bolivian cinema, has not yet been restored. (Ivonne Sheen Mogollón and Mónica Delgado)

thinking, in which she intertwines the story lines of four different women’s identities in *Warmi* (1981): a peasant, a miner, a saleswoman, and a textile worker who succumb to exploitation for their own survival as well as their families’.

On the other hand, Valeria Sarmiento (1948), a Chilean filmmaker exiled in France since the seventies, along with her husband, Raúl Ruiz, has a vast body of work of 16 films, among which stands out the medium-length documentary *El hombre cuando es hombre* [A man, when he’s a man] (1982), shot in Costa Rica.¹⁷ The narrative structure of *El hombre cuando es hombre* is sustained by an intelligent discourse on *machismo* and the ideals of femininity in Latin America, alternated with songs by Jorge Negrete. From a different, less ironic and more formal perspective, Marilú Mallet (1945), also Chilean, based in Montréal since the seventies, was able to boost her filmmaking career through documentary and short films. In *Diario inacabado* [Unfinished Diary] (1982), Marilú linked her personal, subjective experiences in the exile to daily collective practices; with a style that is half true and half fictional.

In search of collective identity

At the dawn of the seventies, and after nearly two decades of silence from the women directors’ end, the presence of a collective female presence resonated in the filmmaking field, transforming the political discourse into an intimate one. The traces of feminist movements influenced an untimely wave of group initiatives, which fueled the signs of a new generation of women filmmakers who sought other challenges: to deepen into an actual

17 Editors’ Note: *Un sueño como de colores* (Chile, 1971), directed by Valeria Sarmiento, was restored in 2021 by the Cineteca de la Universidad de Chile, and its presence in this section was made possible thanks to this institution.

feminist expression, to rethink themes and stories and, above all, to fight violence and abuse committed against women.

The all-female Mexican collective *Colectivo Cine-Mujer* (1975-1987) was born out of a wide demand: to address a kind of cinema that is actually emancipated, political, and made by women. Most of the films shot on 16mm were directed by women students in the first film school in Mexico, the *Centro Universitario de Estudios Cinematográficos*, and had the great merit of addressing taboo subjects in the country: abortion (*Cosas de mujeres* [Women's Things], 1975-1978, by Rosa Martha Fernández), housework (*Vicios en la cocina* [Vices in the Kitchen], 1977, by Beatriz Mira), rape (*Rompiendo el silencio* [Breaking the silence], 1979, by Rosa Martha Fernández) and prostitution (*No es por gusto*, 1981, by Mari Carmen de Lara and María Eugenia Tamez).¹⁸

In Colombia, the *Cine Mujer* collective was founded in 1978 on the initiative of Sara Bright. For over a decade, it managed to develop a vast production of short and feature films with female themes (*¿Y su mamá que hace?* [What Does Your Mother Do?], 1980, by Eulalia Carrizosa, *Por la Mañana* [In the Morning], 1979, by Patricia Restrepo¹⁹), while capitalizing on distribution and independent funding. In Venezuela, the *Grupo Feminista Miércoles*, for its part, was officially organized in 1978, aiming at the diffusion of "women's rights" through cinema. The members were Josefina Acevedo, Carmen Luisa Cisneros, Franca Donda, Josefina Jordán, Ambretta

18 Curators' Note: We have included in the section *Y si eres mujer* (Mexico, 1976), by Guadalupe Sánchez Sosa, who was one of the members of the collective in the beginning. It was selected because it has been recently restored, and it shows the collective's versatility, their work in animation and the influence of Norman McLaren.

19 Curators' Note: This short film by Patricia Restrepo has been given by the director herself.

Maruso and Giovanna Merola. Although the group was not able to carry out its film projects until 1981, it was the only collective initiative who advocated against the oppression of women in marginalized layers of society (*Las alfareras de lomas bajas*, 1981).

Fictions of the female category

In the late eighties' transitional period until the nineties, differently from previous scenarios, new initiatives took on strength and presence in the contemporary filmmaking context. The revision and reinvention approaches that appeared in filmmaking practice itself, and also appeared as a means of survival to a kind of cinema placed outside the mercantile logics, demanded the inventiveness out of stories, styles and work policies. On the other hand, the extraordinary events during social and historical development of these decades boosted the filmmaking of a large contingent of female figures. The list of names and titles is, not just long and fruitful, but also symbolically diverse when it comes to female themes and outlooks. Once again, that generation's most important expressions, in terms of fiction features, appear in Mexico, Brazil and Argentina.

In Mexico, after nearly two decades of silence (1950-1974), from Marcela Fernández Violante's (1941) first feature film, *De todos modos Juan te llamas* [The General's Daughter] (1974), and from the foundation of the two most important film schools in the country, emerges the work of a group of filmmakers that remains highly active to this day.

Four figures can be highlighted for their propositions regarding the construction of a filmic gender identity. Luz Eugenia "Busi" Cortés, through a new aesthetics and mastery of technique, revisited the female universe under two optics: in *El secreto de Romelia* (1988), with the story of three generations of women and their conception of

virginity, and *Serpientes y escaleras* [Snakes and Ladders] (1991), in which predominates a conservative view by having female roles revolve around the life of a politician. For her part, María Novaro Peñaloza brings together the limits of female everyday life, endowed with her psychological and intellectual abilities in a more eloquent manner and in the light of a transgressive gaze: in *Danzón* (1990) and *El jardín del Edén* [The Garden of Eden] (1993), the leading roles openly unveil the world of fantasy and pleasure of an unreserved woman. Particularly in *Danzón*, women are sexual and strong, and dancing becomes more of an extension of pleasure, and less of an interaction between money and power.

In her second feature film *Ángel de fuego* [Angel of Fire] (1991), Dana Rotberg (1960) reveals an exceptional narrative structure and visual style, which permeate a sordid atmosphere where the characters surpass their own roles.

Maryse Sistach (1952) resorts to the camera as a means of scrutiny, aiming to capture an intimate look through the recreation of female characters' loneliness and sexuality. In her first feature film, *Los pasos de Ana* (1989-1990), the main role, perhaps the director's alter-ego, becomes a post-feminist representation, that is to say, a woman to the full extent of her humanity. Different from the female cinematic portrayal, which was preserved for a long time in Mexican cinema from the forties and fifties (prostitute-mother), where women appeared as victims of an oppressive moral system, the contemporary narratives have been built in a very different way nowadays, having female characters negotiate their positions of power in their daily lives.

Throughout her career as a director, Argentinian María Luisa Bemberg (1922-1995) became, along with Marcela Fernández Violante, the most prolific Latin American female director, with six fiction feature films. As for the

themes depicted, her filmmaking is intimate and her main characters are transgressive women who defy the established morals, the good customs and conventions from that time. Bemberg's position does not wander around. Since her first two films, *Momentos* (1980) and *Señora de nadie* [Nobody's wife] (1982), her leading characters shake the patriarchal foundations. Then, in *Camila* (1984), the rules of Family, State and Church are broken: the protagonist, Camila O'Gorman, runs away with a priest. In her greatest work, *Yo la peor de todas* [I, the worst of all] (1990), based on Octavio Paz's book *Sor Juana Inés de la Cruz, o las trampas de la fe*, Juana Asbaje's transgressive identity is defined by vicereine María Luisa Manrique de Lara's sentence: "more poet than nun, more nun than woman".

In the same realm of female imaginary, the works of two Brazilian directors also left an important precedent in filmmaking history. The overwhelming success of *Camila* in other countries is shared by Suzana Amaral's magnum opus, *La hora de la estrella* [The Hour of the Star] (1985), and Tisuka Yamasaki's *Patriamada* [Sing, the Beloved Country] (1985), a privilege that was not conceded to the works of Ana Carolina Teixeira Soares, another Brazilian director.

Amaral discovered, in the work of Clarice Lispector, *La hora de la estrella's* anti-heroine (Macabea), one of the last descendants of Cinema Novo's first films: the character of Fabiano, from *Vidas secas*, by Nelson Pereira dos Santos, or the ancestral *Macunaima*, by Joaquin Pedro de Andrade.

Macabea does not have options in the new urban world (office, home and going out with her boyfriend), everything looks squalid and depressed. Even her own actions are presented as pathetic: she makes mistakes in the office, her friends cannot stand her in the boarding house. Her orphanhood has no limits, and her naivete is like a

white flag held before the cruelty of a big, hostile city. Macabea's character defines herself: "I am a virgin, I am a typist and I like Coca-Cola".

From a different, more ambitious, almost convulsive and not at all indulgent perspective, Ana Carolina (1943) expressed in three feature films—*Mar de rosas* [Sea of roses] (1977), *De tripas corazón* [Heart and Guts] (1982) and *Vals de sueño* [Dream Waltz] (1987)—a special concern to portray her characters as women, rebels and offenders, whose lives have to confront religion and sex in rather harsh and adverse ways. The director considers herself as a transgressive terrorist.

When Tizuka Yamasaki's remarkable debut *Gaijin, caminos de libertad* [Gaijin, a Brazilian Odissey] came out in 1980, a passionate saga of the Japanese emigration to Brazil after the abolition of slavery in 1908, she was captivated by a very personal interest in questioning the Brazilian myth of racial democracy. However, in her second film, *Parahyba, mujer macho* (1983), the director from Japanese roots centered her story around women's sexual and social emancipation. In 1985, she finally conceived what would be her most accomplished and committed work, *Patriamada*, which addressed for the first time a political situation of great magnitude taking place in Brazil, the 1984 elections and the efforts to put an end to Brazilian dictatorship. The conventional story line of a love triangle between a television reporter, an intellectual and a politician served as a pretext to celebrate the national recovery and the reconstruction of national identity and gender identity, while placing women as figures of the present, past and historical future.

A work imperative exemplary of current tendencies is inscribed in these women directors' filmmaking practices; recovering a sentiment of social pursuit, which aimed, above all, to place the emotional life as a terrain of social struggle and egalitarian identity. Such

places also regard the location of Latin American Cinema within the contemporary spectrum, and how it uses these locations to go on longing for self-definition. In a way, Latin American filmmaking reconstructions of the female category somehow broke ties with actual feminist movements, burst into the reformulation of gender, and disrupted the forbidden universe of social morals with maturity and mastery of their craft.

ENQUADRE 1

“UN SUEÑO COMO DE COLORES” (CHILE, 1971), DE VALERIA SARMIENTO

TRECHO DE ENTREVISTA COM IVÁN PINTO

TRADUÇÃO: LAURA TORRES

Iván Pinto: Um de seus primeiros filmes é sobre a Nova Canção Chilena. Você tem alguma memória desse período da Unidade Popular? Quais eram seus objetivos como cineasta naquele momento?

Valeria Sarmiento: Bem, esse não foi meu primeiro filme, foi *Un sueño como de colores* (1972), sobre mulheres que fazem strip-tease. Era um curta-metragem com cerca de 20 minutos de duração, e o engraçado é que ele foi feito quando o mundo inteiro estava fazendo cinema político. Enveredei por um outro tipo de cinema, um tipo mais investigativo, sobre o papel da mulher. Lembro-me de que tive a sorte de Joris Ivens ter vindo ao Chile - levaram-no à Chilefilms e começaram a mostrar a ele todos os curtas-metragens, que eram muito políticos, e como ele vinha de um país socialista, estava farto dessas coisas. De repente, ele viu o meu documentário e disse: “Ah, até que enfim!” Esse foi um apoio que, apesar de completamente indireto, me ajudou muito.

Iván Pinto: (...) de alguma forma, você começa a se vincular a temas: o tema das mulheres e o tema do gênero, especialmente no documentário *El hombre cuando es hombre* (1982), sobre o machismo latino-americano.

Valeria Sarmiento: Bem, na América Latina, as mulheres já são vítimas do machismo desde que nascem. Eu apresentei o projeto de *El hombre cuando es hombre* várias vezes à televisão alemã e eles o rejeitavam, diziam não... até que chegou um momento em que eu o apresentei e eles me disseram: “Sim, veja bem...”. Eles me disseram: “como você era esposa de Raúl (Ruiz), achávamos que queria fazer cinema só porque seu marido era cineasta, mas no terceiro projeto percebemos que você queria de fato fazer cinema”. Eu me interessei pelo machismo e, depois, surgiu a questão de entender em que país eu iria fazer o filme. Poderia ser qualquer país da América Latina, mas nenhum país me dava visto, porque naquela época eu ainda tinha um passaporte chileno, era impossível entrar no México e, no final, consegui um visto para a Costa Rica - foi fantástico, uma experiência muito impressionante. E fiz o documentário, os alemães ficaram muito felizes, a televisão francesa o comprou. E é um filme que se concentra mais no tema das mulheres, mas pela perspectiva de um homem, e foi isso que achei divertido, porque sempre tentei tratar de assuntos que me interessam, mas nunca de forma frontal, e sim de forma oblíqua. Acho que isso é algo que aprendi com Raúl.

PINTO VEAS, Iván. Entrevista com Valeria Sarmiento. Santiago de Chile, *laFuga*, 15, 2016. Disponível em: <http://2016.lafuga.cl/valeria-sarmiento/638>

RECUADRO 1

“A DREAM AS IN COLOURS
(CHILE, 1971) BY
VALERIA SARMIENTO”

A BRIEF EXTRACT FROM THE INTERVIEW WITH IVÁN PINTO

TRANSLATION: LAURA TORRES

Iván Pinto: One of your first films is about the Nueva Canción Chilena (new Chilean song movement). Do you have any recollections from the era of the Unidad Popular? What were your purposes as a filmmaker at that time?

Valeria Sarmiento: Well, this was not my first film; it was *A Dream as in Colors* (1972), about women who were doing striptease. It was a short film that was around 20-minutes long, and what was interesting about it is that I made it when everyone else was making political cinema. I delved into a distinct genre of cinema, one that is more investigative, centered on the role of women. I remember I was lucky because Joris Ivens came, and they took him to Chilefilms, and they started showing him all these short films that were very political. Hailing from a socialist country, he was fed up with such things, and suddenly he watched my documentary and said, “Finally!”. Despite being an indirect kind of support, it helped me a lot.

Iván Pinto: (...) you start to engage in themes in some way: the theme of women and gender, especially present in *A Man When He is a Man* (1982), a documentary that delves into Latin American machismo.

Valeria Sarmiento: Well, in Latin America, a woman’s

life is pervaded with the experience of machismo from birth. No matter how many times I pitched my project “A Man When He is a Man” to German television, it was always met with rejection and a no... until at last, when I presented the project, they told me: “Yes, you see...”, they said, “since you were Raúl’s (Ruiz) wife, we assumed you were only into filmmaking because of your husband, but by the third project, we realized you were actually interested in making films”. Machismo caught my attention, and left me with the challenge of deciding where to shoot the film. Any Latin American country could have been a possibility, but my Chilean passport hindered me from getting a visa. It was impossible to enter Mexico. It took some time, but I finally got my visa to travel to Costa Rica, and it was an incredible and impressive experience. I shot the film, and the Germans were extremely pleased. It was purchased by French television. The film centers around women, but through a man’s perspective. That’s what I found amusing, because I’ve always tried to explore subjects that appeal to me, yet never straightforwardly—always through oblique means. I believe that’s something I learned from Raúl.

PINTO VEAS, Iván. Interview with Valeria Sarmiento. Santiago de Chile, *laFuga*, 15, 2016. Available at: <http://2016.lafuga.cl/valeria-sarmiento/638>

ENQUADRE 2

“UM DIÁLOGO COM GUADALUPE SÁNCHEZ SOSA: A EXPERIMENTAÇÃO CONSTANTE”

TRECHO DE ENTREVISTA COM SAMUEL LAGUNAS

TRADUÇÃO: GABRIELA ALBUQUERQUE

Durante a década de 1970, enquanto a indústria de animação mexicana atravessava uma fase de consolidação com a produção do primeiro longa-metragem *Los 3 reyes magos* (Fernando Ruiz, 1974) e o lançamento da série de grande sucesso *Cantinflas Show* (José Luis Moro, 1972), uma estudante de artes visuais de Córdoba, Veracruz, tornou-se a primeira mulher a dirigir um curta-metragem de animação. Influenciada pelas ideias e pelo movimento feminista, inspirada no trabalho de Norman McLaren e levada por uma intensa curiosidade pela experimentação, Guadalupe Sánchez Sosa realizou, em 1976, na casa do seu professor e amigo Carlos Bustamante, o filme *¿Y si eres mujer?*, que também se tornaria o primeiro filme de animação no México a usar a técnica de *cut-out* e colagem.

Samuel Lagunas: Como você teve acesso aos filmes de Norman McLaren?

Guadalupe Sánchez Sosa: Acho que foi meu irmão quem me mostrou. Talvez eu tenha assistido algo em um cineclubes em Xalapa. Não tenho certeza, mas foi em San Carlos que pude ver os filmes com mais atenção, graças ao meu professor Carlos Bustamante. Deve ter sido nos anos setenta.

Samuel Lagunas: E como surge o filme *¿Y si eres mujer?*

Guadalupe Sánchez Sosa: *¿Y si eres mujer?* teve uma forte influência da minha irmã, Elena, como feminista. Ela era uma referência para mim. Morávamos juntas, ela estava separada e tinha um filho pequeno. Não comecei com um *storyboard* propriamente dito, mas sim com uma série de sequências que contavam em episódios a vida de uma mulher desde o nascimento até a marcha nupcial. Algo que influenciou muito a criação deste filme foi a revista *Life*, que conheço desde que estava no ensino médio, em Córdoba. Vivi a Guerra do Vietnã e a chegada à Lua por meio das fotorreportagens da *Life*. (...) Então, eu tinha guardado esses recortes, e como nunca gostei de repetir, depois de fazer *Mentirosa* em acetatos, quis experimentar o *cut-out*. Estou sempre experimentando.

Samuel Lagunas: Acho essa decisão intrigante porque, até aquele momento, eu não conhecia filmes que haviam usado essa técnica no México. A animação que vinha sendo feita no país era toda em 2D, por isso me surpreende a sua capacidade de inovar técnica e politicamente a partir da animação. Como você conseguiu fazer algo que não tinha sido feito antes no país?

Guadalupe Sánchez Sosa: A verdade é que não existiam escolas de cinema, muito menos de animação. Carlos Bustamante me explicou como fazer o *cut-out*. Filmamos *¿Y si eres mujer?* na casa de Carlos, em uma cabana em Cuajimalpa. Filmamos no chão de madeira (...).

Samuel Lagunas: Outro elemento que me impressiona em *¿Y si eres mujer?* é o aparecimento da mão, que é como o pai, a mãe, mas também é a mão de quem faz a animação. No geral, nos desenhos animados, nunca vemos quem os desenha. Além disso, no seu filme, a

presença da mão se relaciona com a ideia de que o patriarcado controla os corpos das mulheres, certo? Então, como foi essa decisão de incluir a mão?

Guadalupe Sánchez Sosa: Claro, a sua interpretação é correta, tivemos isso em mente desde o começo. Queríamos representar como tudo é uma imposição para a menina, como ocorre com o uso dos brincos. É algo que vem de fora e dói na menina. Então, o Carlos sugeriu que eu colocasse as mãos e aí vou eu, quadro a quadro, pouco a pouco. Depois ele também colocou as dele. Assim, também apareceriam as mãos peludas de um homem, porque o patriarcado é imposto tanto por homens quanto por mulheres.

LAGUNAS, Samuel. Un Diálogo con Guadalupe Sánchez Sosa. La experimentación constante. *Revista CineDivergente*, Cidade do México, 2023. Disponível em <https://cinedivergente.com/un-dialogo-con-guadalupe-sanchez-sosa/>

RECUADRO 2

“A DIALOGUE WITH GUADALUPE SÁNCHEZ SOSA: CONSTANT EXPERIMENTATION”

A BRIEF EXTRACT FROM THE INTERVIEW WITH SAMUEL LAGUNAS TRANSLATION: LAURA TORRES

In the 1970s, as the Mexican animation industry was entering a period of consolidation, a female student of visual arts from Córdoba, Veracruz, became the first woman to direct an animated short film. This era was marked by the release of *Los 3 reyes magos* (Fernando Ruiz, 1974), the first feature film, and the launch of *Cantinflas Show* (José Luis Moro, 1972), a successful series. In 1976, Guadalupe Sánchez Sosa made *¿Y si eres mujer?* at the home of her friend and teacher, Carlos Bustamante. She was inspired by Norman McLaren’s work, influenced by feminist ideas and the feminist movement, and driven by her passion for experimentation. This film also became the first animated movie in Mexico to employ cut-out and collage techniques.

Samuel Lagunas: How did you come to watch Norman McLaren’s films?

Guadalupe Sánchez Sosa: My brother might have had a hand in it. There’s a chance I saw them at a film club in Jalapa. I’m not completely sure. It was in San Carlos that I had the opportunity to closely examine his work, thanks to my teacher, Carlos Bustamante. I think it was in the 70s.

Samuel Lagunas: And how did *¿Y si eres mujer?* come about?

Guadalupe Sánchez Sosa: The feminist perspective of Elena, my sister, had a great impact on “Y si eres mujer”. Moreover, she was an important reference point for me. I lived with her; she was divorced and had a young son. Instead of using a typical storyboard, I had a sequence of scenes that illustrated a woman’s life from childhood to the wedding celebration. Life magazine, a publication I’ve been familiar with since my high school days in Córdoba, had a profound influence on me while creating this film. Through Life magazine’s photo reports, I was able to witness the Vietnam War and the moon landing. I kept clippings from Life and, since I don’t like to repeat myself, I attempted cut-out animation after making “Mentirosa” using acetate. Experimenting is something I always do.

Samuel Lagunas: That decision got me interested because I haven’t seen that method used in Mexican films before. I’m amazed at your ability to innovate both technically and politically through animation, given that all the animation done in Mexico was in 2D. How did you manage to do something that nobody else had tried before in the country?

Guadalupe Sánchez Sosa: Actually, back then, there weren’t any film schools, strictly speaking, let alone animation schools. Carlos taught me the cut-out technique. We filmed *¿Y si eres mujer?* on the wooden floor of Carlo’s house, a cabin in Cuajimalpa.

Samuel Lagunas: Another aspect that amazes me in *¿Y si eres mujer?* is the appearance of the hand, which seems to embody both the paternal and maternal figures while also personifying the animator’s hand. In cartoons, we never see the person in charge of the drawings, you know? In your film, moreover, the presence of the hand seems to connect with the idea of patriarchy controlling

women’s bodies, doesn’t it? Including the hand, what led you to that decision?

Guadalupe Sánchez Sosa: It goes without saying that the interpretation you suggest is correct, and it was deliberated from the beginning. The goal was to portray the girl’s life as constantly being imposed upon, for example, with the earrings. Something external that harms the girl. Carlos suggested adding hands, so I went through frame by frame and gradually included them. Following that, he added his own hands. This way, we would have hairy male hands—patriarchy is imposed by both women and men.

LAGUNAS, Samuel. A Dialogue with Guadalupe Sánchez Sosa: Constant Experimentation. *Revista CineDivergente*, Mexico City, 2023. Available at: <https://cinedivergente.com/un-dialogo-con-guadalupe-sanchez-sosa/>

ENQUADRE 3

TRECHO DO ARTIGO: LIM RELATO QUE EMERGE DO PASSADO PARA FALAR SOBRE FEMINISMOS, MULHERES E CINEMA

PATRICIA RESTREPO

TRADUÇÃO: GABRIELA ALBUQUERQUE

“Éramos mulheres convencidas dos ideais feministas que permeavam a atmosfera, acreditávamos na possibilidade de um mundo melhor e sabíamos que, para alcançá-lo, era necessário introduzir mudanças num mundo que reconhecíamos como patriarcal.

A Segunda Onda do movimento feminista colombiano começou em 1975 (Suaza, 2008). Os partidos políticos de esquerda tinham força nesse momento e, obviamente, nos interessávamos por suas propostas sobre a luta operária e contra a pobreza. No entanto, existe, sobretudo, uma forte necessidade de autonomia das mulheres em relação a tais partidos. Nós, mulheres, estávamos mobilizadas pelas nossas próprias questões, como a estrutura patriarcal das relações entre homens e mulheres; questionávamos a estrutura econômica sustentada pela desigualdade de gênero no mercado de trabalho e tínhamos consciência de que se as mulheres parassem de trabalhar, desencadearíamos um caos na estrutura econômica (...).

Para nós, era claro que não queríamos herdar as estruturas de poder criadas pelo patriarcado. Não era uma questão de alcançar o mesmo nível dos homens, nem de buscar igualdade com os homens em um sistema excludente. Queríamos ocupar nosso próprio espaço e

mudar paradigmas tradicionais de lugar para criar algo novo.

Também éramos mobilizadas por questões como a religião e sua marca ideológica de tabus e tradições, que mantiveram as mulheres oprimidas e relegadas. Falávamos, por exemplo, sobre o único critério de sexualidade católico: a reprodução. Nas nossas discussões, a Igreja aparecia como controladora ou dona dos meios de reprodução e legitimadora da desigualdade em relação à mulher. A sexualidade foi um tema que nos abriu caminhos e derrubou mitos: falávamos livremente sobre orgasmo, eros, mulheres como sujeitos que desejam, e não como objetos de desejo; sobre o conhecimento do próprio corpo e o direito de exercer a liberdade nas nossas decisões. A questão do estupro era um assunto que nos preocupava constantemente. Naquela época, era comum o silêncio e a culpa entre as vítimas de estupro, e os mitos, tais como “ela estava pedindo com aquela roupa” ou “por andar em lugares inadequados para uma mulher”, constrangiam a capacidade das mulheres de denunciar os abusos sofridos. Era crucial quebrar o silêncio. Proclamávamos aos quatro ventos como a maioria dos estupros ocorria durante o dia, geralmente cometidos por um vizinho, padrasto, tio e até mesmo pelo próprio pai. Também nos preocupávamos com a violência cotidiana contra as mulheres: o abuso, as cantadas violentas, etc. O dia 25 de novembro foi decretado como o Dia Internacional pela Eliminação da Violência Contra a Mulher, durante o Primeiro Encontro Feminista Latino-Americano e Caribenho, realizado em Bogotá. Essa data continua sendo comemorada anualmente em todo mundo. Além disso, também acreditávamos na inclusão – não imaginávamos outra forma de nos relacionarmos –, no respeito pela diferença e no direito de cada pessoa viver e desfrutar livremente de sua sexualidade. Portanto,

homossexuais, heterossexuais e lésbicas estiveram conosco sem qualquer tipo de distinção”.

RESTREPO, Patricia. Un relato que emerge del pasado para hablar sobre feminismo mujeres y cine. *Revista Errata*, Bogotá, 2017.

SUAZA, M. C. *Soñé que soñaba*: Una crónica del movimiento feminista en Colombia, 2008.

RECUADRO 3

SELECTED PASSAGE FROM THE ARTICLE: A NARRATIVE THAT EMERGES FROM THE PAST TO DISCUSS FEMINISM, WOMEN, AND CINEMA

PATRICIA RESTREPO

TRANSLATION: LAURA TORRES

“We were women who were dedicated to upholding the feminist principles that were widespread. We had faith in the chance of a better world, but we recognized we needed to bring about changes in a patriarchal world to accomplish it.

The Second Wave of the Colombian feminist movement began in 1975 (Suaza, 2008). During that period, leftist political parties were becoming more influential, and we were interested on knowing their stance on poverty and labor issues. However, there was also a pressing need for women’s autonomy regarding these parties. Women were summoned to tackle issues that were distinctive to our gender, such as the patriarchal framework of relations between men and women. We questioned the economic structure backed by inequality in the labor market and were aware that if women ceased working, it would lead to chaos within the economic structure (...).

The power structures established by the patriarchy were not something we wanted to inherit. It was never about reaching the same level as men; it wasn’t about seeking equality with men in an exclusionary system. By occupying our own space and pushing against traditional paradigms, we aimed to create something new.

Issues such as religion, with its ideological influence that has caused women to be oppressed and marginalized by taboos and traditions, also drew our interest. For example, we talked about the Catholic perspective on sexuality, which considers reproduction as its only goal. In our discussions, the Church was a controller or owner of the means of reproduction and an enabler of inequality towards women. Our conversations about sexuality shattered myths and opened new doors. We spoke openly about orgasm, eros and women as individuals with desires, instead of objects of desire. We talked about knowing our own bodies and the right to exercise freedom in our choices. Rape was an issue of constant concern to us. In that particular moment, it was usual for women to feel guilt and silence after being sexually assaulted. Myths such as “she was begging for it with those clothes” or “that was no place for a woman, she shouldn’t have been there” prevented women from reporting the abuses they had undergone. Breaking the silence was a crucial step. We proclaimed loudly that most rapes occurred during the day, often at the hands of a neighbor, a stepfather, an uncle, or one’s own father. Our discussion also encompassed everyday violence against women, which includes abuse, catcalls, among others. The International Day for the Elimination of Violence Against Women was proclaimed in Bogotá during the First Latin American and Caribbean Feminist Meeting on November 25th. This day is still celebrated annually throughout the world. Additionally, we held the belief in inclusivity as the only viable method of interaction, in valuing diversity, and in the entitlement of all individuals to freely experience and enjoy their sexuality. Therefore, our group included homosexuals, heterosexuals, and lesbians without discrimination”.

RESTREPO, Patricia. A narrative that emerges from the past to discuss feminism, women, and cinema. *Revista Errata*, Bogotá, 2017.

SUAZA, M. C. *Soñé que soñaba: Una crónica del movimiento feminista en Colombia*, 2008.

PARA TODAS AS MOÇAS (DOC, 2', E5), CASTIEL VITORINO BRASILEIRO¹

27º Festival de Vitória Itinerante

A proposta para o trabalho audiovisual surgiu das pesquisas realizadas pela artista.

“Nos últimos anos, minha pesquisa com ancestralidade e espiritualidade está sendo direcionada para entender como a transmutação da carne e da alma têm sido nomeada e compreendida no contexto brasileiro através das categorias de gêneros e sexualidades dissidentes”.

O curta é como uma carta de reconhecimento para o trabalho e os caminhos abertos pelas ancestrais da artista.

“O filme nasce nesse contexto, onde eu crio um ponto de macumba que louva e cultua as travestis brasileiras, que conseguem encantar seus órgãos e transformar seus corpos em espaços que tornam-se sagrados na contradição. Esse filme é uma forma de lembrar de minhas ancestrais travestis, sobretudo as negras, e um convite para vivermos coletivamente esse agradecimento”.

1 Excerto extraído da página do Festival de Vitória, sobre a 24ª Mostra Competitiva Nacional de Curtas que compôs a programação do 27º Festival de Cinema de Vitória, escrito por Imprensa IBCA, de 23 de novembro de 2020: <https://festivaldevitoria.com.br/27fv/2020/11/23/documentario-para-todas-as-mocas-trata-de-ancestralidade-na-24a-mostra-competitiva-nacional-de-curtas/>

PARA TODAS AS MOÇAS (DOC, 2', E5), CASTIEL VITORINO BRASILEIRO¹

27º Festival de Vitória Itinerante

Translation: Michele Campos

The proposal for the audiovisual work emerged from the artist's research.

“In recent years, my research on ancestry and spirituality has been directed towards understanding how the transmutation of flesh and soul has been named and understood in the Brazilian context through the categories of divergent genders and sexualities.”

The short film is like a letter of appreciation for the work and the paths opened up by the artist's ancestors.

“The film is born in this context, where I create a macumba song that praises and worships Brazilian transvestites, who manage to enchant their organs and transform their bodies into spaces that turn sacred in the contradiction. This film is a way of remembering my transvestite ancestors, especially the Black ones, and an invitation for us to experience this gratitude together”.

1 Excerpt taken from the Festival de Vitória website, about the 24ª Mostra Competitiva Nacional de Curtas that made up the programming of the 27th Festival de Cinema de Vitória, written by Imprensa IBCA, on November 23, 2020: <https://festivaldevitoria.com.br/27fv/2020/11/23/documentario-para-todas-as-mocas-trata-de-ancestralidade-na-24a-mostra-competitiva-nacional-de-curtas/>

NA RISADA SALGADA DAS ROCHAS [EXCERTOS]¹

CRISTIANA MIRANDA

Meu cinema de aparições líquidas é também um cinema de memória. A necessidade de salientar a presença do passado no momento atual sempre foi um impulso de criação em minha prática cinematográfica. A lembrança é uma aparição que nunca deixa de enfrentar as forças do esquecimento. No mundo em que vivemos permanecemos separados do conhecimento de nosso passado, condenados a um presente sem memória, que precisa da produção em massa das imagens da indústria cultural para a manutenção de uma política de medo e servidão. Em meu cinema, pesquisar a memória é buscar por enunciados que consigam desarranjar essa máquina despótica que serve à lógica do esquecimento.

Sou carioca, filha de mãe catarinense e pai mineiro. Durante a infância, eu viajava todos os verões com minha família, na variante cor manteiga de meu pai, pelas estradas que unem o Rio de Janeiro ao sul do Brasil. Com minha avó materna aprendi, em noites de chuva à beira-mar, as artes do bordado. Lembro-me que, para avaliar se eu estava fazendo corretamente o desenho das linhas coloridas no pano, minha avó me pedia para olhar o avesso do bordado. As artes do bordado não ficaram como uma prática em minha vida, mas essa atenção pelo

avesso da imagem permanece ainda hoje na pesquisa que move o cinema que realizo. As linhas cruzadas por trás das imagens celebradas de nossa história são o que me interessa investigar e pôr em ação em meus filmes.

A Hidra do Iguaçu foi todo filmado em Angola, entre os meses de agosto de 2018 e janeiro de 2019, período de minha bolsa sanduíche no programa CAPES. Com uma câmera 16mm, filmes coloridos e P&B, um tanque e químicas para revelação viajei por Angola, de Luanda ao sul do país, em busca de lugares de memória apagados de nossa história colonial. Cidades pouco conhecidas como Lubango, Massangano, Benguela e Chibia foram locações onde apontei minha câmera em busca de uma história que nunca me foi contada, mas que ecoava em minhas investigações. (...)

(...) A fúria das ondas (13-15 pp)

A vida talvez seja uma experiência necessariamente violenta, nascer exige impetuosidade e fúria. Compreender o desafio que a violência da vida nos traz foi uma das necessidades de minha viagem. Angola despertou o apetite de meu olho, filmar foi um dos maiores desejos que experimentei desde que toquei com os pés as outras margens do Atlântico. Essa necessidade de alimentar meu olho com imagens trazia uma pesada bagagem. Para filmar era necessário não apenas encontrar o melhor enquadramento e a melhor hora da luz, era preciso também estabelecer uma estratégia para enfrentar a violência do olhar ao qual estava submetida. Se as imagens que ao fim consegui criar são belas, não saberia dizer, afirmo, no entanto, que elas são o registro de meu olho como desesperado pelo olhar.

Estar em um país estrangeiro é ter o outro diante dos olhos. É mesclar na experiência cotidiana das diferentes relações interpessoais à sensação de estar dentro e estar fora. Nessa mistura de pertencimentos e exclusões,

¹ Texto completo, originalmente publicado em: Cristiana Miranda, *A Hidra do Iguaçu*, Concinnitas | v.22 | n.41 | Rio de Janeiro, Maio de 2021 | DOI: 10.12957/concinnitas.2021.60740. Excertos cedidos gentilmente pela autora para este catálogo do 25º FestCurtasBH.

a face do outro nem sempre se impõe como uma exterioridade. Longas viagens nos fazem compreender que o fora não é o outro em nenhum sentido simples.

Minha viagem para Angola faz parte de uma pesquisa acerca da memória e de seus lugares de encantamento. A noção de “lugares de memória” foi elaborada por Pierre Nora como uma ferramenta na construção de um método de investigação e inventário das memórias nacionais (Nora, 1984). Desse amplo e ambicioso projeto interessa-me a ideia de que existem alguns locais, sejam eles concretos ou não, onde a memória está encarnada, enraizada em suas fundações.

Os lugares de memória são objetos no abismo. Locais onde a imaginação e a construção simbólica trabalharam juntas para a construção de sinais de reconhecimento e pertencimento que se enraízam no concreto, no gesto, na imagem. Na noção de Nora, os “lugares” são compreendidos no sentido material, simbólico e funcional da palavra. A “memória” está voltada para a memória coletiva e se opõe ao termo história. A memória é trazida pelos grupos vivos e está sempre aberta à dialética da lembrança e do esquecimento, submetida a sucessivas deformações e vulnerabilidades, latências e revelações. A memória é sempre atual, um elo vívido no presente.²

Nos dois meses que fiquei em Luanda, antes de seguir para o sul de Angola, filmei e revelei os filmes preto e branco que havia trazido do Brasil. Para revelar as imagens em Luanda improvisei um laboratório na área externa do apartamento onde morava. Ali eu processava, lavava e secava o filme. Sempre pela manhã, o mais cedo possível, para aproveitar o silêncio e a tranquilidade da área externa que era compartilhada com outros moradores do mesmo andar no prédio. Para colocar o filme na espiral, o melhor momento era à noite, o

mais tarde possível, quando tudo estava tranquilo e silencioso e eu podia me fechar no banheiro, o único local completamente escuro do apartamento.

Precisei de um termômetro e só encontrei termômetros eletrônicos, que não podem ser submersos na água. A temperatura adequada para o revelador usado para revelar a imagem preta e branca é 21 graus centígrados. Após muito procurar e não encontrar um termômetro para medir a temperatura do revelador, decidi resfriá-lo de maneira sensível deixando-o mais frio que a temperatura ambiente. O controle impreciso da temperatura da revelação não atrapalhou o resultado, com alívio e encantamento observei o contraste e a densidade das imagens ao pendurar o filme para secar no varal.

2 Ver: Nora, Pierre. *Les Lieux de Mémoire*. Paris: Gallimard, 1984.

IN THE SALTY LAUGHTER OF ROCKS [EXCERPTS]¹

CRISTIANA MIRANDA

TRANSLATION: ANA FRANÇA

My cinema of liquid apparitions is also a cinema of memory. The need to emphasize the presence of the past in the current moment has always been a creative impulse in my film practice. Remembrance never fails to face our efforts to forget. In this world, we remain unaware of our past, trapped in a present without memory, forced to rely on the cultural industry's mass production of images to sustain its policy of fear and servitude. In my cinema, researching memory means looking for statements that can disarrange this despotic machine that serves the logics of forgetting.

I was born in Rio de Janeiro to a mother from Santa Catarina and a father from Minas Gerais. As a child, I used to travel every summer with my family, in my dad's butter-colored Volkswagen Variant, along the roads that connect Rio de Janeiro and southern Brazil. On rainy nights by the seashore, I learned the art of embroidery from my maternal grandmother. I remember that, to verify my use of the colored threads in creating the design, she would ask to see the reverse side of the fabric. The art of embroidery did not stick in my life, but that attention to the other side of images lasts to this day in the research that sets my cinema in motion. The interwoven threads

behind the celebrated images of our history serve as the driving force when I put my films into practice.

A Hidra do Iguaçu (The Iguaçu Hydra) was entirely shot in Angola, between the months of August 2018 and January 2019, during my CAPES scholarship period. Carrying a 16mm camera, both colored and black and white films, a tank and chemistry sets for film development, I journeyed across Angola, from Luanda down to the south, scouring for places where memory has been erased from our colonial past. Little-known cities such as Lubango, Massangano, Benguela, and Chibia were locations to which I pointed my camera in search of a story I never heard, but that resonated in my research. (...)

(...) **The fury of the waves (13-15 pp)**

Life might be a necessarily violent experience; being born demands impetuosity and fury. Understanding the "unthreading" of life's violence was one of my needs in this travel. Angola enticed my eyes' appetite; shooting was one of the most intense drives I had ever experienced since I set foot on the other side of the Atlantic. Such need to feed my eye with images carried a heavy load. I had to find not only the best framing and the best lighting time, but also a strategy to face the violence of the gazes to which I was subjected. If the images I eventually created are beautiful, I cannot be certain; I assure you, however, that they are what my eye, eager to look, could capture.

Being in a foreign country is having the "other" before your eyes. It is to meld, in the daily experience of different interpersonal relationships, the sensation of being inside and outside. In this mix of belongings and exclusions, the other not always imposes him or herself as exterior to us. Lengthy journeys have us comprehend that the external is not the other in any simple sense.

My trip to Angola is a part of my research on memory and its enchanting places. The notion of "places of

¹ The complete text was originally published in: Cristiana Miranda, *A Hidra do Iguaçu*, Concinnitas | v.22 | n.41 | Rio de Janeiro, May 2021 | DOI: 10.12957/concinnitas.2021.60740

memory" was elaborated by Pierre Nora as a tool for constructing an investigation method and an inventory of national memories (Nora, 1984). What interests me the most in such a wide, ambitious project is the idea that there are some places, whether concrete or not, where memory is print in flesh, rooted in the foundations.

Places of memory are objects in the abyss. Places in which imagination and symbolic construction have worked together in the building of signs of recognition and belonging that are rooted in the concrete, in gestures, in images. In Nora's notions, the "places" are understood in the material, symbolic and functional sense of the word. "Memory" is linked to collective memory and opposes the term "history". Memory is brought by living groups of people and is always open to the dialects of remembrance and erasure, subjected to an ongoing range of deformities and vulnerabilities, latencies, and revelations. Memory is always present, a link lived in the present.²

During the two months I stayed in Luanda, before heading to southern Angola, I shot and developed the black and white films I had brought from Brazil. I made an improvised laboratory outside the apartment to develop the images. I developed, washed, and dried the film. I always did it in the morning, as early as I could, to enjoy some peace and quiet outside, in an area shared with other people living on the same floor of the building. The best time to put the film in the spiral was at nighttime, when everything was calm and silent and I could lock myself in the bathroom, the only place that was entirely devoid of light. I needed a thermometer, and I could only find electronic ones, which cannot go underwater. The proper temperature for the developer I was using to process the black and white images was 21

Celsius degrees. After looking for the thermometer for quite a while and not finding one that could measure the temperature, I decided to cool it in an intuitive way, letting it get colder than room temperature. The inaccurate temperature control did not get in the way of the results of the development of images. With relief and delight, I noticed the contrast and density of images as I was hanging them to dry on a clothesline.

2 See: Nora, Pierre. *Les Lieux de Mémoire*. Paris: Gallimard, 1984.

ELABORAÇÕES (SEM RESPOSTAS) SOBRE EXPERIMENTALISMO, CAULEEN SMITH E CINEMA NEGRO BRASILEIRO

KARINY MARTINS

Ao longo dos últimos cinco anos, evidencia-se a circulação de imagens produzidas por artistas não brancos nas institucionalidades das artes brasileiras. Museus, galerias, festivais, etc. se articulam para postular o que têm se entendido como uma descolonização dos processos artísticos e também – talvez principalmente – um questionamento e negociação de práticas curatoriais. Esses pontos são levantados neste texto, uma vez que, numa tentativa de propor considerações sobre o universo da multiartista Cauleen Smith aproximando do contexto brasileiro, é preciso dialogar com as historicidades que marcam e aprofundam distinções no mercado e pensamento de arte negra no campo estadunidense e brasileiro. Contudo, não é o intento detalhar essas idiosincrasias aqui, e sim estabelecer conexões.

Foi preciso esta introdução para iniciar esta conversa a partir de uma artista que, no seu trabalho, tem como premissa a imaginação como ponto central, o experimentalismo como um artifício e o norteameritismo do universo mítico de Sun Ra como ponte. Entendendo estes dois eixos, circulação de imagens e possibilidades de imaginação, é possível ter um encontro entre dois

mundos que experimentaram injunções históricas de ordem racial distintas, mas sendo o trauma a aproximação vivenciada? Há inúmeras formas de responder a esta indagação. O que este texto se atentar é ao fato de que estamos vivenciando a partir da construção de imagens que têm como intuito restabelecer outra ordem no campo imaginário e suas circulações em variados dispositivos.

No texto “Atravessando abismos em direção a um cinema implicado”, Matheus Araújo dos Santos pontua que a escrita da história de negros diaspóricos é realizada por meio da fragmentação, uma vez que a experiência por si só foi estabelecida a partir de frações contextuais. É a partir disso que podemos considerar o cinema (negro) experimental, onde se firma Smith e onde podemos conectar com *Alma no Olho* (Zózimo Bulbul, 1973) e todo arsenal de referência do que viria a ser o cinema negro contemporâneo brasileiro. A ideia de performance estabelecida por Bulbul neste curta-metragem nos convida a entender que “performar significa inscrever, grafar, repetir transcriando, revisando, o que representa ‘uma forma de conhecimento potencialmente alternativa e contestatória’” (MARTINS, 2022, p. 89). Ou seja, respondendo à pergunta, pode-se entender que é a partir da experimentação que se estabelece um contato – tanto historicamente quanto artisticamente.

Se, num primeiro momento, os cinemas negros se anunciaram como contranarrativas às representações que confrontariam os realismos impostos pela cinematografia de autores brancos, na contemporaneidade, os recursos imagéticos são postos para indagar ou apresentar imagens outras que possam dar conta de adentrar as fraturas expostas, os ditos históricos e, assim, sugerir novas formas de subjetificação que passam pelas vias utópicas, uma vez que, enquanto

realidades diaspóricas, há uma gama de adversidades compartilhadas, como é explicitada na ficção científica *Space is the place* (John Coney, 1974), sobre a ficção criada pelo músico jazzista Sun Ra.

Nesse sentido, há um ponto que conecta a filosofia cósmica de Sun Ra com os cinemas negros contemporâneos, mais especificamente o cinema experimental. Herman Poole Blount intitula-se Sun Ra por volta dos anos 1950, quando adere às características do mundo egípcio, fundamentado em Kemet (Egito Negro) – enquanto os EUA viviam momentos cruciais dentro do processo histórico dos movimentos pelos direitos civis da população negra –, criando assim um universo de possibilidade de salvação para a população negra em diáspora. Salvação esta a ser dada pela música e sua Arkestra. É possível ver essa herança da mitologia e a própria entidade Sun Ra ao longo do trabalho de Cauleen Smith, com uma menção mais direta no *Space is the place: A March for Sun Ra* (2011). Nele, a artista registra uma performance com A Solar Flare Arkestral Marching Band, uma das cinco apresentações de rua que vieram na sequência de um projeto oriundo de uma residência artística. Durante a chuva, a banda marcha pela Chinatown Square de Chicago, tocando uma composição de Sun Ra entre estátuas de bronze do zodíaco chinês. Assim como Sun Ra, Smith dispõe, aqui, de uma projeção mitológica a partir de um deslocamento da realidade, uma vez que a música, como elemento transcendental (entendendo sua autoria) seria capaz de promover uma libertação. Ou, nas palavras de Ailton Krenak, ela seria como os paraquedas coloridos necessários no momento em que o céu desaba sobre nossas cabeças.

Não é preciso pontuar as adversidades vividas pelo povo negro em diáspora para entender qual mundo está desabando. Nas obras de Smith, podemos entender dois pontos: quais as táticas de sobrevivência cotidiana e

quais mundos se abrem a partir de uma lógica radical. Em ambas as partes, a imaginação é a estrutura fundante, uma vez que a construção de um novo mundo perpassa por imaginar que mundo seria este, “de modo que tudo que está construído precisou, antes, ser imaginado. E aí reside o poder das ficções” (MOMBAÇA, 2016, p. 5), ou, como pergunta Saidiya Hartman (2021, p. 108; p. 119) em *Vênus em dois atos*: “quais são as feições dessa nova narrativa?” ou “O que é necessário para imaginar um estado livre ou para contar uma história impossível?”.

A partir do que foi dito até aqui, podemos pensar no cinema experimental como uma resposta possível para a pergunta acima, uma vez que ele se pauta em estabelecer um exercício de subversão e ampliação da linguagem cinematográfica e por ser um cinema que se firma no contar histórias e pensar o cinema transbordando os limites narrativos. Voltando ao realismo que já foi mencionado neste texto, se o cinema, ao longo de sua história – por exemplo, o cinema brasileiro –, se mensurou a contar histórias de pessoas negras a partir do dito real e se isso carrega todas as adversidades, construindo assim uma gramática da violência, poderia a linguagem experimental ser uma forma de utilizar o próprio cinema para estabelecer outras lógicas narrativas ou contar as histórias impossíveis?

Em vista disso, há uma gama de curtas-metragens brasileiros que ensaiam uma aproximação com o experimentalismo, como é o caso de *Kbela* (Yasmin Thayná, 2015) e *Negrum3* (Diego Paulino, 2018), dois filmes que possuem a performance como um elemento de suas narrativas a fim de operar linguisticamente um deslocamento no sentido de percepção (MOMBAÇA; MATTIUZZI, 2019, p. 15), filmes que estabelecem, modificam e ampliam

Códigos culturais entrecruzados na performance e âmbito do rito, em cujo contexto a realidade cotidiana, por mais opressiva que seja, é construída e alterada, na ordem simbólica e mesmo na série histórico-cultural. (MARTINS, 2002, p. 75)

Isso é perceptível nos dois filmes citados em suas próprias proposições, como em *Kbela*, o ato de investigar a relação de mulheres negras com o cabelo crespo é *experimentado*, ensaiado e apresentado em diversas operações. Assim como em *Negrum3*, no qual a juventude negra *queer* é convidada a *experimentar* suas vidas a partir de uma ótica afrofuturista, viva e com perspectiva. São dois filmes em que a vida cotidiana é o mote para fabular sobre a experiência negra no mundo, neste caso, em contexto brasileiro. Bem como Cauleen Smith se propõe a pensar as possibilidades de imaginação cotidianas. Esses dois casos especificamente do cinema, mas que podem ser transpostos para as artes visuais a exemplo do filme *Missão do Congado* (2022), de Yhuri Cruz, no qual ele acompanha um cortejo de congado recebendo a primeira obra do Museu do Negro na cidade de Tiradentes, MG, e que está exposto em *Um defeito de Cor* (Museu de Arte do Rio, 2022).

Isso posto, estamos presenciando no cinema negro brasileiro algo que vêm sendo construído e notado anteriormente pelas artes visuais, com a presença e questionamento de curadores negres, essas imagens passam a circular com mais precisão, como se pode observar em exposições como *Crônicas Cariocas* (2021) e *Um defeito de Cor* (2022), as duas comissionadas pelo Museu de Arte do Rio (RJ) e sendo dinamizadas em espaços de exibição que transpassam o cinema, bem como os cubos brancos de galerias e museus. É possível ter um encontro entre dois mundos que experimentaram injunções históricas de ordem racial distintas sendo

o trauma a aproximação vivenciada? Estaríamos vivenciando um processo de revisitação e reescrita de memórias negras que perpassam abrir, expor, rasgar e reconstruir os arquivos históricos e reimaginar uma história outra, tendo as institucionalidades como apoio para tal? Estaríamos experienciando, a partir das artes negras, um novo fazer/contar/viver histórias? Estamos prontas/os/es para imaginar um mundo novo?

Kariny Martins é curadora, pesquisadora, roteirista e doutoranda no PPGCOM-UFF. Sócia na Cartografia Filmes e, atualmente, é roteirista na TV Globo.

REFERÊNCIAS

DANOWSKI, Deborah; VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Há mundo por vir? Ensaio sobre os medos e os fins*. Desterro [Florianópolis]: Cultura e Barbárie; Instituto Socioambiental, 2014.

KRENAK, Ailton. *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

MARTINS, Leda. Performances do Tempo espiralar. In: ARBEX, Marcia; RAVETTI, Graciela (Orgs.). *Performances, exílio, fronteiras: Errâncias territoriais e textuais*. Belo Horizonte: Departamento de Letras Românicas, Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, Faculdade de Letras, UFMG, 2002.

MOMBAÇA, Jota. *Rumo a uma redistribuição desobediente de gênero e anticolonial da violência!* São Paulo: Oficina da Imagem Política, 2016.

MOMBAÇA, Jota; MATTIUZZI, Musa Michelle. Carta à leitora preta do fim dos tempos. In: SILVA, Denise Ferreira da. *A dívida impagável*. São Paulo: Oficina de Imagem Política; Living Commons, 2019.

SANTOS, Matheus Araújo dos. Atravessando abismos em direção a um Cinema Implicado: Negridade, imagem e desordem. *Logos*, v. 7, n. 1, jun. 2020. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/logos/article/view/51522>

FILMES

ALMA NO OLHO. Direção de Zózimo Bulbul. Brasil, 1974. 11 minutos.

NEGRUM3. Direção de Diego Paulino. Brasil, 2019. 20 minutos.

SPACE IS THE PLACE. Direção de John Coney. Estados Unidos, 1974. 82 minutos.

SPACE IS THE PLACE: A MARCH FOR SUN RA (2011). Direção de Cauleen Smith. Estados Unidos, 2011. 10 minutos.

(UNANSWERED) REFLECTIONS ON EXPERIMENTALISM, CAULEEN SMITH AND BLACK BRAZILIAN CINEMA

KARINY MARTINS

TRANSLATION: ANA FRANÇA

Over the course of the past five years, the circulation of images produced by artists of color¹ in Brazilian art institutions has become evident. Museums, galleries, festivals, among others, are joining forces to push for a decolonization of artistic processes and also—perhaps mainly—for the questioning and negotiating of curatorial practices. The text raises these points, in an attempt to offer considerations on the universe of multi-artist

1 Translator's Note: "Não branco" means, literally, "non-white" in English. There is much debate and no consensus regarding the usage of such terms, as well as the expressions "of color" and "racialized". Brazilian theoretical literature on translation and race, notably the work of Tatiana Santos, addresses the issue and contests the translation of works by Audre Lorde into Brazilian Portuguese that turned "of color" into "não branco" (non-white), for despite referring to several groups of people who experience race in different ways, the term stresses precisely the group responsible for the racial oppression that conforms such experiences. Still, it is worth mentioning that the ethnical, racial, and even religious categories encompassed by the term's flexible boundaries are different across various languages and countries, adapting to each culture's historical context. For example, Muslims, Arabs, and Jewish people are usually identified as white in Brazil, but not always in the Global North. For further information, see Tatiana Santo's "Quem nomeou essas mulheres de cor?"

Cauleen Smith in the Brazilian context, and to reflect on the historical background that marks and deepens the distinctions between Black art market and thinking in both Brazil and the United States. However, the primary goal here is not to delve into such idiosyncrasies, but to establish connections.

An introduction was needed in order to initiate this conversation about an artist who placed the imagination at the core of her work, employed experimentation as a tool and had the orientation of Sun Ra's mythical universe as a bridge. Drawing on the comprehension of these axes—circulation of images and possibilities within the imagination—is it possible that the two worlds meet, having they experienced different historical racial impositions and being trauma their common ground? There are numerous ways of answering to this query. This text will focus on the fact that we are experiencing the construction of images intended to establish a different order in the realm of imagination and its dissemination through various mediums.

Matheus Araújo dos Santos, in the text "Atravessando abismos em direção a um cinema implicado" [Crossing abysses towards an entangled cinema] draws attention to the fact that the history of the Black diaspora has been narrated in fragmented ways, once Black experience has been understood solely within contextual fragments. So, we might reflect on (Black) experimental cinema, where Smith finds inspiration, and where we may see a connection with the short film *Alma no Olho* (Zózimo Bulbul, 1973) and the vast array of references of what contemporary Brazilian Black cinema would become. Bulbul's portrayal of performance in the film invites us to comprehend "performing as inscribing, engraving, repeating, transcreating, and revising, which represents a potentially alternate and challenging form of knowledge" (MARTINS, 2022, p. 89). That is to say (and to answer

the question): it is through experimentation that the connection can be established, be it in historical or artistic terms.

If, on a first moment, the variety of Black cinemas have announced themselves as counter-narratives that confronted the realisms imposed by the filmmaking of white directors, Black contemporary imagery is employed to question or to present alternative images that make their way into open faults, historical narratives, hence suggesting new forms of subjectivity through utopian pathways. Since they speak to diasporic realities, there is a range of shared adversities, as it becomes explicit in the science fiction film *Space is the place* (John Coney, 1974) about the fictional work created by jazz musician Sun Ra.

Herman Poole Blount took on the name Sun Ra around the 1950s, during a crucial moment in the United States' history regarding the civil rights movements for the Black community. He embraced the characteristics of the Egyptian culture, rooted in Kemet (Black Egypt), creating several possibilities of salvation for Black people living in diaspora. A salvation to be delivered through music and his Arkestra. It is possible to trace the legacy of such mythology and Sun Ra himself throughout Cauleen Smith's work, with a more direct reference in *Space is the place: A March for Sun Ra* (2011). Smith films her performance in collaboration with A Solar Flare Arkestral Marching Band; this is one of the five street performances within an artist residency project. The band marches amid bronze statues of Chinese zodiac animals in Chicago's Chinatown Square, while playing a piece by Sun Ra in the rain. Just like Sun Ra, Smith projects a mythological system based on the shifting of reality, since music, being a transcendental element—acknowledging its authorship—, can bring about liberation. Or, as Ailton Krenak puts it, it would be the colorful parachutes necessary to when the sky collapses onto our heads.

There is no need to enumerate the hardships faced by Black people in the diaspora to realize what world is collapsing. In Smith's works, we can understand two fundamental aspects: which are the daily survival tactics and which worlds emerge through a radical logic. Imagination serves as the fundamental structure in both aspects, once the construction of a new world depends on the ability to envision what that world might be, for "everything that is now constructed had to be imagined before. This is where the power of fiction lies" (MOMBAÇA, 2016, p. 5), or as Saidiya Hartman (2021, p. 108; p. 119) questioned in *Venus in two acts*: "what are the features of this new narrative?" or "what do we need in order to imagine a state of freedom or to tell an impossible story?"

Based on what has been discussed so far, we can think of experimental cinema as a possible answer to the aforementioned question, once it is guided by the subverting and expanding of the language of filmmaking. We might also think of it as a kind of cinema that tells stories in a way that trespasses narrative boundaries. Back to the realism previously alluded, if cinema, through the course of its history—Brazilian cinema, for instance—has been limited to portray the experiences of Black individuals through a lens of so-called realistic perspective, and if such perspective depicts all the hardships, thus building a grammar of violence, could experimental cinema be a way of using the medium itself to establish alternative narrative structures or recounting stories that were previously deemed impossible?

Hence, there is a range of Brazilian short films that essay an approach to experimentalism, as would be the case of *Kbela* (Yasmin Thayná, 2015) and *Negrum3* (Diego Paulino, 2018), two films where performance, being an element of their narratives, create a linguistic shift in perception (MOMBAÇA; MATTIUZZI, 2019, p. 15). These films that establish, modify and expand

Cultural codes intertwined within the rite's realm and its performance, in which everyday reality, no matter how oppressive it may be, is built and altered in the symbolic order and even in the historical-cultural series. (MARTINS, 2002, p. 75)

This is evident in the propositions of both films mentioned. In *Kbela*, the act of investigating Black women's relationship with coily hair is *experienced, experimented, rehearsed* and presented through several actions. Just like in *Negrum3*, the queer black youth is invited to *experiment* their lives through Afrofuturistic lenses, endowed with life and hope. These are two films in which everyday life is the motto to craft narratives about the Black experience in the world and, in this case, within the Brazilian context, just like Cauleen Smith endeavors to reflect on the possibilities of everyday imagination. These two cases, particularly in the realm of cinema, but translatable to the visual arts, as exemplified by Yhuri Cruz's *Missão do Congado* (2022), where the director follows a *congado* procession as it receives the first artwork for the Museu do Negro in Tiradentes, MG. The piece is also on display at *Um defeito de Cor* (Museu de Arte do Rio, 2022).

Having said that, we are now witnessing in the realm of Brazilian Black cinema something that has been anticipated, noticed and built within the visual arts. With the presence and questions put by Black curators, these images circulate with more accuracy, as one might notice in exhibitions such as *Crônicas Cariocas* (2021) and *Um defeito de Cor* (2022), both of which were commissioned by the Museu de Arte do Rio (RJ) and were being displayed in exhibition spaces that extend beyond cinema, for instance the white cubes of galleries and museums. Is it possible that the two worlds meet, having they experienced different historical racial impositions and

being trauma their common ground? Is there an ongoing process of revisiting and rewriting Black memories that entails opening, exposing, uncovering, dismantling and reconstructing historical archives, and envisioning an alternate history with the backing of such institutions? Are we experiencing through Black art a fresh way of crafting/telling/living stories? Are we ready to imagine a new world?

Kariny Martins is a curator, researcher, screenwriter and PhD candidate at PPGCOM-UFF. She is an associate at Cartografia Filmes and current screenwriter at TV Globo.

REFERENCES

DANOWSKI, Deborah; VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Há mundo por vir? Ensaio sobre os medos e os fins*. Desterro [Florianópolis]: Cultura e Barbárie; Instituto Socioambiental, 2014.

KRENAK, Ailton. *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

MARTINS, Leda. Performances do Tempo espiralar. In: ARBEX, Marcia; RAVETTI, Graciela (Orgs.). *Perfomances, exílio, fronteiras: Errâncias territoriais e textuais*. Belo Horizonte: Departamento de Letras Românicas, Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, Faculdade de Letras, UFMG, 2002.

MOMBAÇA, Jota. *Rumo a uma redistribuição desobediente de gênero e anticolonial da violência!* São Paulo: Oficina da Imaginação Política, 2016.

MOMBAÇA, Jota; MATTIUZZI, Musa Michelle. Carta à leitora preta do fim dos tempos. In: SILVA, Denise Ferreira da. *A dívida impagável*. São Paulo: Oficina de Imaginação Política; Living Commons, 2019.

SANTOS, Matheus Araújo dos. Atravessando abismos em direção a um Cinema Implicado: Negritude, imagem e desordem. *Logos*, v. 7, n. 1, jun. 2020. Available at: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/logos/article/view/51522>

FILMS

ALMA NO OLHO. Directed by Zózimo Bulbul. Brazil, 1974. 11 minutes.

NEGRUM3. Directed by Diego Paulino. Brazil, 2019. 20 minutes.

SPACE IS THE PLACE. Directed by John Coney. United States, 1974. 82 minutes.

SPACE IS THE PLACE: A MARCH FOR SUN RA (2011). Directed by Cauleen Smith. United States, 2011. 10 minutes.

DRYLONGSO: UM REFÚGIO TODO DELAS¹

YASMINA PRICE

TRADUÇÃO: JULIANA GUSMAN

Exaltando a autoinventividade de mulheres negras com a efervescência do “do-it-yourself” (faça você mesma), *Drylongso* (1998) é um estudo maravilhosamente generoso sobre amizade, criatividade, violência e sobrevivência. A artista multidisciplinar Cauleen Smith desenvolveu a ideia para o projeto a partir de seu hábito de tirar fotografias no estilo Polaroid. Filmado em 16mm, com um orçamento modesto, mas com um senso irrestrito de comunidade presente nos dois lados da câmera, o filme desfrutou de uma recepção promissora em 1999 nos festivais de Sundance, South by Southwest e Urbanworld Film, e, mais tarde, rendeu a Smith a distinção de “Someone to Watch” (alguém para ficar de olho) no Independent Spirit Awards. A despeito de seus muitos méritos, *Drylongso* não contou com uma boa distribuição e não conseguiu alcançar a audiência que merecia. Apesar de sua formação como cineasta, Smith acabou encontrando um lar mais acolhedor no universo das artes; os mais de quarenta filmes em curta-metragem que ela realizou nos últimos anos foram exibidos principalmente como parte de instalações em museus e galerias ao redor do mundo. A recente restauração de *Drylongso*, que estreou em 2022 e é apresentada nesta

ocasião, oferece uma oportunidade tardia e necessária de revisitar esse trabalho brilhante sobre a construção cotidiana de mundos das feministas Negras e o seu lugar na história do cinema independente.

O filme, o primeiro longa de Smith, foi realizado durante uma explosão do cinema negro independente no final dos anos 1980 e 1990. Essa nova onda, que buscava a reparação de imagens criminalizantes e estigmatizantes de pessoas negras que dominavam a mídia estadunidense naquele momento, foi conduzida por diretores como Spike Lee, Bill Duke e Wendell B. Harris Jr. Porém, mesmo essa virada significativa deixou uma forma de exclusão intacta: as realizadoras negras tinham menos acesso a financiamento, eram ignoradas pelos distribuidores, impedidas de acessar plataformas de exibição e estavam quase ausentes nos campos da crítica cinematográfica e da academia. Quando *Drylongso* estreou, faziam sete anos desde que *Daughters of the Dust* (*Filhas do Pó*, 1991), de Julia Dash, havia se tornado o primeiro longa de uma mulher negra estadunidense a receber distribuição nos cinemas, um marco que foi seguido pelo lançamento de *Just Another Girl on the I.R.T* (*Ganhando Espaço*), de Leslie Harris, no ano seguinte. Exigindo mais do que uma mera e acomodada inclusão, Dash, Harris e Smith – que produziram, cada uma, um único longa até o momento – contornaram radicalmente os obstáculos entropostos no caminho, retratando meninas e mulheres negras de maneiras formalmente criativas, esteticamente insurgentes e fundamentalmente inimagináveis antes da feitura de seus filmes.

Apesar das primeiras reações elogiosas a *Drylongso*, essas respostas tendiam a ressaltar somente a atenção que o filme dedica à descartabilidade da vida negra nos Estados Unidos e a como essa condição afeta homens e meninos. Pouco se discutiu como o filme foca, sobretudo, no vínculo entre duas jovens mulheres negras

¹ Originalmente publicado pela Criterion Collection em 29 de agosto de 2023. Disponível em: <https://www.criterion.com/current/posts/8236-drylongso-a-refuge-of-their-own>.

e em como elas coreografam suas vidas imaginativa e colaborativamente em face de suas vulnerabilidades comuns. Pica (Toby Smith) é uma estudante de artes confiante e assertiva em busca de formas de cultivar seu ofício e zelar por sua comunidade. Em um eco metacinemático à inspiração fotográfica de Cauleen Smith para o filme, Pica tira fotos de meninos e homens negros com uma Polaroid, temendo que eles se tornem uma espécie em extinção. Em uma das primeiras cenas, ela começa uma amizade com Tobi (April Barnett), a quem Pica testemunha sendo jogada para fora de um carro e agredida pelo namorado, Jefferson (Timothy Braggs) – a gota d’água do relacionamento abusivo do casal. O filme acompanha a nova amizade durante as duas semanas que antecedem a exposição que marcaria o fim do semestre letivo de Pica, um acontecimento marcado pela urgência inquietante decorrente da presença, em um segundo plano, de um *serial killer* que tem como alvo a juventude negra.



Drylongso articula tonalidades de terror com elementos de despretenhosa beleza. Matizado pelo uso das luzes e semeado com imagens de flores, velas e quinquilharias, ele tem a leveza improvisada de uma produção estudantil, a tensão de um suspense, o

zumbido brando de um “*hangout movie*”² e os contornos de um romance de formação. Na maneira como joga com humores e gêneros, ele reflete o ensinamento de Audre Lorde de que “não existe luta por uma questão única porque não vivemos vidas com questões únicas”. Desafiando estereótipos universalizantes, a aposta de Smith em múltiplos registros fílmicos expressa a complexidade das experiências de Pica no mundo com um nível de reflexão crítica ainda pouco frequente em filmes centrados em mulheres negras.

As camadas da conexão emocional que se desenvolve entre Pica e Tobi são colocadas em primeiro plano por meio de *close-ups* intimistas. O vínculo entre elas se apoia em uma experiência partilhada de instabilidade: a mãe de Pica (Channel Schaffer) não é confiável, e a de Tobi é completamente ausente. Ainda que o filme evite cautelosamente as imagens patológicas da “mãe preta ruim”, ele reverencia as formas complicadas e bonitas com que as mulheres negras protegem e maternam a si mesmas e umas às outras. *Drylongso* também é um estudo sensível de uma amizade forjada a partir de uma evidente diferença de classe: Tobi recebe recursos financeiros aparentemente ilimitados de sua mãe, enquanto Pica paga aluguel à sua. Smith não romantiza nem mascara essa fronteira e, em diversas cenas, as distintas origens sociais das personagens as arrastam para situações de desconforto e desentendimento mútuo. Entretanto, Pica e Tobi negociam disparidades com encanto, cocriando um refúgio recíproco e resistindo à sua desvalorização pelo mundo exterior.

2 Com tal termo, mais usual no contexto da cinematografia estadunidense, a autora remete a um certo tipo de filme que privilegia os estudos de personagens, de forma a criar uma sensação de proximidade em relação ao público. Conversas e diálogos despretenhosos, nesse sentido, são uma das principais ferramentas narrativas para construir noções de familiaridade. (N.T.)

Décadas antes de o termo “cuidado” ser mercantilizado para além do reconhecível, Smith estava atenta à ética da produção cultural na sua representação da prática artística de Pica. A jovem explica seu projeto ao senhor Yamada (Salim Akil), seu professor de fotografia às vezes frustrado, mas sempre incentivador, como a tarefa de “capturar e preservar” as imagens de seus fotografados, “uma espécie de evidência da existência”. Em um tom monótono e robótico, ela lista estatísticas que ilustram a precariedade da vida de homens negros. A sua arte responde a essa realidade por meio de um processo criativo guiado por princípios inabaláveis. Quando o senhor Yamada pressiona Pica em relação à sua decisão de trabalhar com uma câmera Polaroid em vez de usar os equipamentos que seus estudantes geralmente utilizam, ela responde ironicamente: “Vim aqui pra aprender a me expressar. Por acaso eu tenho que ter uma câmera de 35mm pra me expressar hoje em dia?”. E complementa: “Quando tiro fotos das pessoas, mesmo que eu não possa deixar as fotos com elas, pelo menos consigo mostrá-las imediatamente”. Ela também percebe como



uma evidência pode ser usada como uma ferramenta de vigilância e controle, e contraria a sugestão de seu professor de fazer cópias dos negativos, explicando que “ninguém quer um negativo de si mesmo rodando por aí”. Seus instintos estão atrelados a um respeito implacável em relação à autonomia dos sujeitos retratados.

A relação ambivalente que o filme propõe entre ver e ser visto – uma crítica autorreflexiva que Smith maneja com sutileza – também emerge no segundo encontro de Pica e Tobi, que começa com um não reconhecimento. Tobi começa a se vestir como um garoto, em parte para se proteger dos corriqueiros assédios masculinos, mas também para se fazer notar e parecer mais ameaçadora para pessoas brancas que, não fosse isso, esbarrariam nela pelas ruas como se não estivesse ali. A mudança de estilo de Tobi lhe dá a habilidade de se camuflar, mas sua necessidade de fazê-lo expõe os potenciais perigos da visibilidade para as mulheres negras. Na atual paisagem cultural e política estadunidense, na qual a representação de identidades marginalizadas é celebrada sem ser questionada, o filme de Smith pode ser lido como uma



provocação subversiva à suposição de que a visibilidade necessariamente garante valorização ou segurança.

Ao longo do filme, Smith evoca a banalidade da violência e da precariedade nas vidas negras. Em uma cena, Pica e Tobi sentam-se em uma doca e conversam casualmente sobre o número de funerais aos quais compareceram naquele ano: cinco e sete, respectivamente. A subtrama do *serial killer* também cria uma atmosfera de perigo, quase sempre por meio das reportagens sobre os assassinatos às quais a avó de Pica assiste assiduamente pela televisão. O contraponto formal a esses segmentos tem o efeito de iluminar o método de Smith; eles são emblemáticos do tipo de espetáculo midiático que o filme deliberada e estrategicamente repreende em favor de uma ênfase na vida ordinária.

Memória e luto estão no cerne de *Drylongso*. No início do filme, um interesse amoroso é introduzido pela presença de Malik (Will Power), um jovem doce que anda com sua bicicleta pelas redondezas vendendo camisetas coloridas e criativas e que constantemente pergunta à Pica: “Quando você vai tirar uma foto minha, garota?”. O breve romance entre os dois é brutalmente interrompido quando ele se torna uma vítima do *serial killer*, uma perda dolorosa que catalisa a reorientação, do documentário à elegia, da prática de Pica. O esqueleto da bicicleta de Malik é o primeiro objeto de uma série de esculturas-santuários vibrantes que ela dedica aos meninos e homens que a comunidade perdeu. Criadas pelo artista visual Wura-Natasha Ogunji, esses trabalhos artesanais ressoam lindamente peças de outros artistas como Senga Nengudi e Betye Saar. Assim como o fazer artístico de Pica e Ogunji, o trabalho de Smith é inundado por um espírito de generosidade e sensibilidade de texturas, atraído pela capacidade socializadora e relacional de objetos. O filme lembra que o luto é uma

prática da vida e que a habilidade de honrar e preservar aqueles que perdemos é o antídoto para a finitude mortal do esquecimento.



Drylongso é um desses raros filmes que leva a sério a autodeterminação, a inteligência e a existência cotidiana de mulheres e meninas negras. Em 1984, Kathleen Collins — outra cineasta negra com apenas um longa creditado em seu nome — proferiu uma palestra na Universidade de Howard na qual ela afirmou veementemente: “Ninguém vai me negar o direito de explorar minhas experiências de vida como experiências normais”. Com essas palavras, Collins desvendou as caricaturas mitológicas às quais as pessoas negras são reduzidas na cultura estadunidense dominante. Como fez em seu filme *Losing Ground (Perdendo o chão, 1982)*, Collins usou sua palestra para propor um desafio elegante, preciso e fervoroso a um sistema que jamais poderia dar conta de sua atenção dedicada às interioridades de mulheres negras e à valorização inexorável da vida negra cotidiana. Smith seguiria compartilhando essas

prioridades cinematográficas, que estão inscritas no título do filme, herdado de um livro de 1980 do antropólogo John Langston Gwaltney, *Drylongso: A Self-Portrait of Black America*. A raiz palavra *drylongso*, que significa “comum” ou “sobrevivendo com muito pouco”, remonta às comunidades Gullah Geechee do Sul dos Estados Unidos. Essas origens traçam uma valiosa conexão à Zora Neale Hurston, cujo trabalho antropológico documentou, preservou e foi influenciado pela cultura Gullah Geechee, e de quem a própria produção fílmica esteve atenta à autoexpressão das pessoas negras nos registros do social e do cotidiano. A afinidade de Smith com Hurston e Collins é demonstrada pelo engajamento de seu filme com a sociabilidade negra que elas ajudaram a nutrir.

Ancorado em uma cosmologia expansiva da consciência feminista negra, *Drylongso* também pertence à tradição de um cinema subversivo. Apesar de apresentar uma narrativa relativamente convencional, o filme está evidentemente conectado à formação de Smith voltada para o cinema opositivo na Universidade Estadual São Francisco, onde estudou com Trinh T. Minh-ha, Larry Clark e Lynn Hershman Leeson. Um dos primeiros filmes de Smith, o curta experimental *Chronicles of a Lying Spirit by Kelly Gabron* (1992), compartilha com *Drylongso* a sutil desestabilização de gênero, sua atenção cuidadosa à identidade pessoal em construção e sua crítica às narrativas dominantes da mídia sobre pessoas negras. Smith também já mencionou a influência do Terceiro Cinema na sua prática. Esse movimento cinematográfico revolucionário, anti-imperialista e anticapitalista, que despontou na América Latina nos anos 1960, foi moldado por uma série de manifestos. Um dos escritos mais significativos é o do cineasta cubano Julio García Espinosa, *Por un cine imperfecto*, um texto incandescente de 1969 que rejeita a perfeição técnica e os adornos enganosos do cinema hollywoodiano e

européu e que propõe a experiência de pessoas comuns como a base para uma estética que pudesse refletir as condições materiais de suas vidas e da produção fílmica. *Drylongso* é um “cinema imperfeito” interpretado nos acordes do feminismo negro. Smith dá forma a uma prática enraizada na curiosidade, na hospitalidade e na sensualidade, envolvendo-se habilmente na escala mundana da criação de mitos que as artistas negras elaboraram imaginativamente para proporcionar a si mesmas os santuários criativos que, de outra forma, lhes seriam negados.



A sensação de enraizamento e interconexão floresce na parte final de *Drylongso*. A exposição artística de Pica, *Evidência da Existência*, a aproxima ainda mais de Tobi e de sua mãe, ao mesmo tempo que consegue reunir grande parte da comunidade. Lutando contra uma tosse crônica, temendo o *serial killer* que está à espreita na área onde ela realiza um bico colando cartazes e correndo contra o tempo para cumprir o prazo do fim do semestre, Pica consegue erguer sua mostra somente por causa do

acolhimento de um cuidado mútuo. Tobi acaba ajudando-a a terminar o projeto – em uma cena, nós as observamos sentadas no chão, lado a lado, com cola na mão e rodeadas de canetas e papéis coloridos. Pouco depois, Pica finalmente se abre com sua mãe, contando-lhe sobre a exposição por vir e pedindo sua ajuda com o bufê. A despeito de suas falhas, a mãe de Pica coloca-se à altura da ocasião quando é necessária, aliviando a tensão entre elas.

Da mesma forma que Smith fez de *Drylongso* uma prática comunal e colaborativa, em vez de propor uma produção colonizadora e invasiva, Pica não documenta o trauma negro mirando um consumo institucionalizado; ao contrário, ela cria uma arte que opera como um canal para a memória de seu povo. Ela desafia convenções ao apresentar suas esculturas-santuários em um banquete a céu aberto, e não em uma galeria. Esses trabalhos são uma forma de partilhar e suportar o luto coletivamente. A noção de “retribuir” é recorrentemente relacionada a um diferencial de poder, mas, aqui, essa oferenda é horizontal e recíproca: Pica dá algo às pessoas que, por sua vez, também lhe dão algo. De maneira similar, *Drylongso* é um tributo à riqueza do que pode ser feito com pouco e compartilhado infinitamente. O filme mostra tanto Pica quanto Smith cultivando práticas artísticas dedicadas à vida negra, construindo mundos diversos e iluminados com os mesmos materiais que as ajudam a enfrentar todos os dias comuns.

Yasmina Price é escritora, programadora e doutoranda nos departamentos de Estudos Afro-Americanos e Estudos de Cinema e Mídia na Universidade de Yale. Ela estuda o cinema anticolonial do Sul Global e o trabalho de artistas visuais do continente africano e da Diáspora, com foco no trabalho experimental de mulheres cineastas. Tem textos publicados nas revistas *Lux*, *Baffler*, *Nation*, *Film Quarterly*, entre outras. Seu trabalho como programadora já foi exibido na Brooklyn Academy of Music, no Los Angeles County Museum of Art e no Pan African Film & Arts Festival.

DRYLONGSO: A REFUGE OF THEIR OWN¹

YASMINA PRICE

Exalting Black women’s self-invention with DIY effervescence, *Drylongso* (1998) is a gorgeously generous study of friendship, creativity, violence, and survival. The multidisciplinary artist Cauleen Smith developed the idea for the project from her habit of taking Polaroid photographs. Shot on 16 mm, with a small budget but a boundless sense of community on both sides of the camera, the film enjoyed an auspicious reception in 1999 at the Sundance, South by Southwest, and Urbanworld Film Festivals, and later earned Smith the distinction of “Someone to Watch” at the Independent Spirit Awards. Despite its many accolades, *Drylongso* was not picked up for distribution and did not reach the audience it deserved. Though Smith trained as a filmmaker, she eventually found a more welcoming home in the art world; the more than forty short films she has made in the intervening years have mostly been shown as part of installations in museums and galleries around the globe. The recent restoration of *Drylongso*, which premiered in 2022 and is presented on this release, offers a belated and necessary occasion to reassess this radiant work of everyday Black feminist world-building and its place within the history of independent cinema.

The film, Smith’s debut feature, was made during

¹ Originally published by the Criterion Collection on August 29, 2023. Available at: <<https://www.criterion.com/current/posts/8236-drylongso-a-refuge-of-their-own>>.

an explosion of independent Black filmmaking in the late 1980s and 1990s. A corrective to the criminalizing and stigmatizing images of Black people prevalent in American media at the time, this new wave was led by such directors as Spike Lee, Bill Duke, and Wendell B. Harris Jr. But even this significant shift left a form of exclusion intact: Black women filmmakers had less access to funding, were ignored by distributors and denied exhibition platforms, and were barely present in the fields of film criticism and scholarship. When *Drylongso* premiered, it had been seven years since Julie Dash's *Daughters of the Dust* (1991) became the first feature by a Black American woman to receive theatrical distribution, a milestone that was followed by the release of Leslie Harris's *Just Another Girl on the I.R.T.* a year later. Demanding more than tepid accommodation, Dash, Harris, and Smith—all of whom have made only one feature to date—radically circumvented the obstacles in their way, depicting Black girls and women in ways that were formally inventive, aesthetically riotous, and fundamentally unimaginable before their films were made.

Although the initial responses to *Drylongso* were celebratory, they tended to perceive only the attention the film pays to the disposability of Black life in the United States and how this condition affects men and boys. Less discussed was how the movie is ultimately focused on the bond between two young Black women and the ways that they imaginatively, collaboratively choreograph their lives in the face of their common vulnerabilities. Pica (Toby Smith) is a self-assured art student figuring out how to cultivate her craft and tend to her community. In a metacinematic echo of Cauleen Smith's photographic inspiration for the film, Pica takes Polaroid snapshots of Black boys and men, fearing that they are becoming an endangered species. In an early scene, she starts up a friendship with Tobi (April Barnett), whom Pica

witnesses being thrown out of a car and assaulted by her date, Jefferson (Timothy Braggs)—the last straw in the couple's abusive relationship. The film follows the new friends during the two weeks leading up to Pica's end-of-semester student exhibition, an event that is inflected with disquieting urgency by the background presence of a serial killer targeting Black youth.



Drylongso mixes tonalities of terror with elements of unpretentious beauty. Dappled with light and scattered with images of flowers, candles, and trinkets, it has the improvisatory ease of a student film, the tension of a thriller, the soothing hum of a hangout movie, and the shape of a coming-of-age narrative. In the way it plays with moods and genres, the film reflects Audre Lorde's teaching that "there is no such thing as a single-issue struggle because we do not live single-issue lives." In defiance of universalizing stereotypes, Smith's reliance on multiple filmic registers expresses the complexity of what Pica experiences in the world with a degree of critical thoughtfulness that is still unusual in films that center Black women.

The layered emotional connection that develops between Pica and Tobi is foregrounded through Smith's frequent use of intimate close-ups. Their bond rests on a

shared experience of instability: Pica's mother (Channel Schaffer) is unreliable, and Tobi's is entirely absent. Though the film takes care to avoid the pathologized image of the "bad Black mother," it pays tribute to the complicated and beautiful ways that Black women protect and parent themselves as well as one another. *Drylongso* is also a sensitive examination of a friendship forged across a clear class difference: Tobi receives seemingly limitless funds from her mother, while Pica pays rent to hers. Smith doesn't romanticize or paper over that divide, and in several scenes, the characters' divergent social backgrounds lead to moments of discomfort or mutual misunderstanding. But Pica and Tobi negotiate these disparities with grace and cocreate a refuge for each other, resisting their devaluation by the outside world.

Decades before the term *care* was commodified beyond recognition, Smith was attentive to the ethics of cultural production in her depiction of Pica's artistic practice. Pica explains her project to her sometimes frustrated but always encouraging photography professor, Mr. Yamada (Salim Akil), as a task of "capturing and

preserving" her subjects' images, "some kind of evidence of existence." In a robotic monotone, she lists statistics illustrating the precarity of Black men's lives. Her art responds to this reality through a creative process guided by unshakable principles. When Mr. Yamada presses Pica on her decision to work with a Polaroid camera instead of the equipment his students typically use, she sardonically responds, "I came here to learn how to express myself. What, you gotta have a 35 mm camera to be expressive nowadays?" She adds, "When I take people's pictures, if I don't let them keep 'em, at least I can show it to 'em right away." She also notes the ways that evidence can be used as a form of surveillance and control, countering her professor's suggestion of making copies from negatives by explaining, "Don't nobody want no negatives of themselves floating around." Her instincts are attached to an uncompromising respect for her subjects' autonomy.

The film's ambivalent relationship to seeing and being seen—a self-reflexive critique Smith handles with subtlety—also comes up in Pica and Tobi's second encounter, which begins with a misrecognition. Tobi



has started to dress as a boy, partly to protect herself from commonplace harassment by men, and partly to make herself appear more noticeable and threatening to white people who would otherwise knock into her in the street as though she weren't there. Tobi's changing style gives her the ability to camouflage, but her need to do so exposes the potential dangers of visibility for Black women. In the present-day American cultural and political landscape, where the representation of marginalized identities is celebrated without being interrogated, Smith's film reads as a subversive challenge to the assumption that visibility necessarily secures value or safety.

Throughout the film, Smith evokes the banality of violence and precarity in Black life. In one scene, Pica and Tobi sit on a dock and casually share the number of funerals they have attended that year: five and seven, respectively. The serial-killer subplot also creates a sense of atmospheric danger, often through news reports on the murders that Pica's grandmother frequently watches on television. The formal counterpoint of these segments has the effect of illuminating Smith's method; they are emblematic of the kind of media spectacle that the film deliberately and strategically rebukes in favor of an emphasis on ordinary life.

Memorialization and mourning are at the heart of *Drylongso*. Early in the film, a love interest is introduced in the form of Malik (Will Power), a sweet young man who rides around on his bike selling his own multicolored, creatively designed T-shirts and constantly asking Pica, "When you gonna take my picture, girl?" Their brief romance is brutally curtailed when he falls victim to the serial killer, a painful loss that catalyzes Pica's reorientation of her practice from documentary to elegy. The skeleton of Malik's bicycle is the first object in a series of vibrant shrine-sculptures that she dedicates to lost boys and men in the community. Made by the visual

artist Wura-Natasha Ogunji, these handcrafted works beautifully recall the assemblages of other artists, such as Senga Nengudi and Betye Saar. Like Pica's and Ogunji's, Smith's art-making is suffused with a spirit of generosity and textural sensitivity, and drawn to the socializing, relational capacity of objects. The film reminds us that mourning is a life practice, and that the ability to honor and hold those we have lost is the antidote to the deathly finality of forgetting.



Drylongso is one of the rare films that takes the self-determination, intelligence, and day-to-day existence of Black women and girls seriously. In 1984, Kathleen Collins—another Black woman filmmaker with one feature to her name—delivered a lecture at Howard University in which she stated plainly: "No one is going to refuse me the right to explore my experiences of life as normal experiences." With these words, Collins unraveled the mythologizing caricatures to which Black people are reduced in mainstream American culture. As she had done with her film *Losing Ground* (1982), Collins used

her talk to offer an elegant, precise, and impassioned challenge to a system that could never account for her devoted attention to Black women's interiorities and adamant valuation of everyday Black life. Smith would go on to share these cinematic priorities, and they are written into the film's title, inherited from anthropologist John Langston Gwaltney's 1980 book *Drylongso: A Self-Portrait of Black America*. The word *drylongso*, which means "ordinary" or "getting by with very little," is rooted in the Gullah Geechee communities of the American South. These origins draw a valuable connection to Zora Neale Hurston, whose anthropological work documented, preserved, and was influenced by Gullah Geechee culture, and whose own filmmaking was attentive to the self-expression of Black people in the registers of the social and the quotidian. Smith's kinship with Hurston and Collins is demonstrated by her film's engagement with the Black sociality they nurtured.

Anchored in an expansive cosmology of Black feminist consciousness, *Drylongso* also belongs to a tradition of subversive cinema. Though it has a relatively conventional narrative, the film is evidently connected to the training Smith received in oppositional filmmaking at San Francisco State University, where she studied with Trinh T. Minh-ha, Larry Clark, and Lynn Hersman Leeson. One of Smith's first films, the experimental short *Chronicles of a Lying Spirit* by Kelly Gabron (1992), shares *Drylongso's* subtle destabilizations of gender, its careful attention to personal identity under construction, and its critique of mainstream-media narratives of Black people. Smith has also cited the influence of Third Cinema on her practice. That revolutionary, anti-imperialist, and anticapitalist film movement, which emerged in Latin America in the 1960s, was shaped by a series of manifestos. One of the most significant of these writings is the Cuban filmmaker Julio García Espinosa's

"For an Imperfect Cinema," a fiery 1969 text that rejects the technical perfection and deceitful embellishments of Hollywood and European cinema, and proposes the experience of ordinary people as a baseline for an aesthetic that could reflect the material conditions of their lives and of cinematic production. *Drylongso* is "imperfect cinema" played in the key of Black feminism. Smith models a practice grounded in curiosity, hospitality, and sensuality, deftly engaging in the mundane scale of mythmaking that Black women artists have devised to give themselves the creative sanctuaries they have



otherwise been denied.

This sense of deep-rootedness and interconnectedness blossoms in *Drylongso's* final section. Pica's art show, *Evidence of Existence*, pulls her more tightly to Tobi and her mother while also gathering the community at large. Battling a chronic cough, fearing the serial killer who lurks in the area where she performs her side job wheat-pasting posters, and racing to her end-of-semester deadline, Pica is able to put the show together only through an embrace of mutual care. Tobi ends up helping her finish her

project—in one scene, we see them sitting on the floor, side by side, glue in hand and surrounded by multicolored pens and paper. Shortly after, Pica finally confides in her mother, telling her about the upcoming exhibition and asking for catering help. However fallible she may be, Pica’s mother rises to the occasion when she’s needed, easing the tension between them.

In the same way that Smith approached making *Drylongso* as a collaborative community practice rather than as a colonizing, invasive production, Pica does not document Black trauma for institutionalized consumption but instead creates art that serves as a conduit of memory for her people. She defies convention by presenting her shrine-sculptures at a cookout rather than a gallery. These works are a form of sharing and collectively holding grief. The notion of “giving back” is so often positioned across a differential of power, but here the offering is horizontal and reciprocal: Pica gives to the people who give to her. Similarly, *Drylongso* is a tribute to the richness of what can be made with little and shared without limit. The film finds both Pica and Smith cultivating artistic practices devoted to Black life, building bright, multiform worlds out of the same materials that get them through every ordinary day.

Yasmina Price is a writer, programmer, and PhD candidate in the departments of African American Studies and Film and Media Studies at Yale University. She focuses on anticolonial cinema from the Global South and the work of visual artists across the African continent and diaspora, with a particular interest in the experimental work of women filmmakers. Her writing has appeared in *Lux* magazine, the *Baffler*, the *Nation*, *Film Quarterly*, and other publications, and her programming has been featured at the Brooklyn Academy of Music, the Los Angeles County Museum of Art, and the Pan African Film & Arts Festival.

A POLÍTICA DA EXPERIÊNCIA

LIMA CONVERSA ENTRE CAULEEN SMITH E CHRISTOPHER HARRIS

TRADUÇÃO: JULIANA GUSMAN

Christopher Harris: Ok, cá estamos. Então, Cauleen, eu não quero necessariamente “entrevistar” você – eu só quero conversar com você. Mas sabe de uma coisa? Vou mergulhar de cabeça, a não ser que você queira uma pausa. Uma coisa que Ana estava dizendo há pouco é que ela vê muitas semelhanças entre os nossos trabalhos. É muito interessante ela dizer isso. É engraçado, porque quando eu penso no seu trabalho e... veja, eu li muitas entrevistas suas ao longo dos anos, já te escutei falar, e foi ótimo dialogar com você no Flaherty lá atrás, eles até publicaram a conversa! E o que eu sempre carrego das suas obras – e de qualquer coisa que você esteja fazendo, até só de estar com você e conversar... –, o que eu sempre carrego, e é verdadeiramente muito animador para mim – estou tentando escolher minhas palavras, porque eu não quero simplificar demais para não transformar isso numa coisa meio “Pollyanna” ou numa panaceia... Eu não sei se você enxerga dessa forma, mas, para mim, tem algo profundo e radicalmente esperançoso sobre você e sua prática; o fato de você existir e tudo que você sempre busca, digamos, seguir torcionando é sempre um tipo de... é uma coisa muito séria, disciplinada, como se você estivesse procurando por algo que vai dar certo e nos salvar.

Eu sei que soa como algo grandioso e é muito louco quando eu digo isso em voz alta, sabe? Você diz isso

de muitas formas diferentes, mas, para mim... minha prática não é o oposto disso. Eu não sou uma pessoa cínica. Dizem que se você descama um cínico, o que você encontra é um romântico desapontado, um romântico verdadeira e profundamente ferido, alguém que genuinamente acredita nas coisas mas descobre que nossas estruturas não são sobre essas coisas, certo? Então, para mim, essa questão se sobressai muito mais no meu trabalho. Meu trabalho... não é assim... Por que estou dizendo isso? É simplificador e cria um binarismo no qual eu não acredito. Mas o que me inspira no seu trabalho, ou que meu trabalho não tem explícita ou organicamente, ou que não é fácil de localizar, é a abertura e a asserção radical de possibilidades. Eu não sei... apenas responda a isso... não é uma pergunta. Na verdade, tento interrogar as formas, de uma maneira que não é necessariamente sobre elas, mas existe ali também um amor subjacente. Não sei se isso faz sentido.

Cauleen Smith: O que eu vejo particularmente... eu vejo que você realmente confronta esses sistemas e estruturas que tentam nos matar, tentando olhar para eles e escavá-los, realmente descompactá-los. E eu concordo com você. Acho que... e vou apenas deixar a ideia assentar, como fazem seus filmes: “Eu vou simplesmente arejar. Não vou tentar consertar, recuperar isso. Isso é irreparável”. E esse é um trabalho muito necessário. Eu invejo isso. Eu, na verdade, invejo a habilidade de se ter esse nível de rigor e simplesmente revelar realmente essas estruturas.

E eu acho que eu tenho uma tendência no meu trabalho, e isso tem a ver com uma ideia fundamental, quase infantil, que eu tenho sobre arte, que é: eu realmente estou interessada na conversa que eu posso ter com pessoas que podem produzir outras coisas, algo além. E a despeito do que eu sei e compreendo sobre esses sistemas que

you are revealing and decompacting constantly for us, despite the fact that I know as much as I believe about them, I feel that the everyday possibilities, mundane, are completely neglected by what can happen in small things, and, at the same time, I feel so much anger, so much hatred and resentment in relation to these systems.

I am constantly... I feel that I am really shocked and surprised by the people who survive this. And they don't just survive, they do it in a way that creates spaces for other people. I find this simply incredible and I'm not sure if I would exist if these people didn't do it. Even when I don't agree with them, I do it anyway.

And I finished talking to a student and I've thought a lot about it, because he was so deeply immersed, in a way that was almost religious, ecstatic, in a kind of Afro-pessimism, he was committed to it. What Frank Wilderson calls metatheory, is the theory of theory. It's like trying to understand how we got to these ideas about what is human, etc. Well, I don't disagree with anything that Frank Wilderson says, in fact. He is completely right. I think, however, that I only prefer to think every day in the morning and try. And then, I need to produce a work that makes me try, instead of being very comfortable in being sure.

Or maybe: I know he's right. But I think I really like the discomfort of being out there, the possibility of being wrong, but simply trying something. Then, I think my work is constantly looking at these people, especially for people who never... maybe they haven't received flowers when they tried these things. For example, for more famous and revered people like Alice

Coltrane, she was completely dismissed by the big names of music and jazz. Do you understand what I want to say? Completely! And now I think that we had time, and if you simply listen to her music, she is undeniable. Then, I think that I am interested in her attempt to find something different. And I want to celebrate this success because we are so good at neglecting these things while they are happening.

Even now, my current work is about this surreal phrase that Fred Moten said in a very casual way. He said - and this is something I don't know enough to ask him directly about this phrase, because he would really do it - that he feels that the studies of Black people, this program or area of academic studies, did everything that they could for the academy and that now they could direct this attention back to us, to Black people. And he said that, now, the fundamental of Black studies is, in fact, the studies of the Earth. I thought "wow, a relationship with the Earth". And then he went on to say this type of conversation is ecological and climatic. But maybe I am a true pessimist because I don't think that the Earth has problems. I think that we are in a crisis. The planet seems to be doing well. It's just very deplorable that what is happening to people, isn't it? It's horrible to witness all the other species dying because of what we do. I don't want to have a conversation about climate change, but I became very interested in this idea: and if Black studies became studies of the Earth? How would we think about ourselves if we took this as our work?

C.H: This is your new work? This thought is part of this new work?

C.S.: Sim, mas eu não tenho nenhuma resposta, apenas tenho as perguntas, porque é uma ideia tão marginal. E Moten nem desenvolveu esse pensamento para eu ter alguma coisa para prosseguir nesse caminho, mas o que eu estou realmente cansada de tentar é... na verdade, eu não estou cansada de nada, eu acho que o que eu quero dizer é: eu vejo o que você enxerga na minha esperança. Essa ideia de esperança é, na verdade, apenas meu mecanismo pessoal que me faz acordar todos os dias, mas eu penso de verdade sobre muitos desses sistemas e realmente os sinto, e não acho que ninguém deveria estar sujeito a eles. A maioria das pessoas não está pronta. Eu não consigo nem conceber um trabalho sobre esses temas, entende o que quero dizer? E eu sei que há pessoas que fazem esse trabalho, e há graus variados até nas maneiras como eu posso recebê-lo. Eu adoro o tipo de crítica, eu diria até que é um tipo de distanciamento, que você usa no seu trabalho quando você cita os outros muito metodicamente. Você prepara sua câmera e tem um tipo de olho clínico para aquilo que você está observando.

C.H.: É muito bom escutar isso porque é muito perspicaz, preciso e correto. Mas eu não posso me olhar de fora e fazer essa descrição da forma como você está fazendo. Então, é ótimo escutar isso. Mas vamos em frente, me desculpe.

C.S.: Não, é ótimo escutar isso. Para mim, é muito, muito útil ser lembrada que é com isso que estamos lidando de fato. É isso que está em jogo. Então eu sinto que o seu trabalho é sempre, e às vezes ironicamente – como em *Reckless Eyeballing*¹ –, um tipo de provocação: como estamos olhando? Há uma criticidade em torno

desse gesto. E eu realmente preciso disso para tentar descobrir como criar uma obra que, quando eu olhar para ela, eu seja lembrada de que talvez haja alguma coisa que eu possa ou não fazer, que ajude a derrubar, a provocar uma pequena fissura no sistema, entende? Pequenas alfinetadas. Talvez a gente consiga fazê-lo sangrar um pouco...

C.H.: Sim. Bem, o que você acabou de dizer é exatamente o tipo de coisa que sempre me leva a querer ler entrevistas com você e a realmente me conectar com a sua obra. Porque é como você disse, você estava falando sobre a sobrevivência cotidiana agora há pouco e isso é o oposto das proposições monumentais para revolução ou do afropessimismo. Você está fazendo algo totalmente diferente. É quase como... quer dizer, eu não quero insistir demais neste ponto, mas quando você fala sobre essas alfinetadas... vamos fazer isso sangrar! Para mim, essa é uma maneira de pensar tão radicalmente diferente que até as respostas corretas, como as asserções do afropessimismo, de Frank Wilderson... e o motivo pelo qual eu menciono isso, é o que você estava dizendo antes: “eu posso estar errada e talvez o que eu vá dizer não faça sentido, mas a beleza disso tudo para mim é: quem dera eu tivesse todas as respostas corretas, não?”

C.S.: Podemos até estar errados, mas tentamos.

C.H.: Sim. Assim como você mencionou o que Fred Moten disse, os estudos negros fizeram o que foi possível, é hora de fazer algo diferente. E quantas formas de... ok, eu acho que é sobre evoluir, certo? Eu penso naquele antigo truísmo de que evolução não é um desenvolvimento, uma melhora. Evolução é uma busca. É como sair em todas as direções, o tempo todo,

¹ *Reckless Eyeballing*. Christopher Harris, 2004, EUA, 14min.

procurando por uma brecha na qual a gente possa viver, trabalhar e ser feliz. Não é sobre nos tornarmos mais ou menos sofisticados, não é uma evolução em direção a algo melhor. Não é sobre melhorar constantemente, ficarmos mais espertos, nada nesse sentido.

C.S.: Não.

C.H.: É sobre apenas fazer essas coisas e viver. Então essa é uma espécie de modelo ao qual eu acho que você se referia ... essa possibilidade! E a evolução é sobre um monte de caminhos sem saída, não? É sempre achar caminhos sem saída e retornar para encontrar alguma outra coisa.

C.S.: Com certeza. E eu acho que o crucial, a nossa prioridade número um, é nos livrarmos de qualquer ideia de hierarquia. Esse é um problema, e o problema é que a hierarquia que foi estabelecida exige que nós, pessoas negras, fiquemos sempre na base. Nós precisamos estar lá para todos os outros. E, então, onde raios eles estão nessa escada?

C.H.: Certo.

C.S.: Então, é simplesmente impossível pensar, ou operar, ou fazer coisas dessa forma e ainda falar sobre qualquer coisa como libertação, ou até mesmo simplesmente o básico de ser e existir. Então, talvez eu devesse falar sobre isso na minha obra em algum momento, mas eu simplesmente pulo para: “bem, que tal falar sobre essa outra coisa?” (Risos).

C.H.: Sim, sim, sim, sim.

C.S.: Outra coisa que aprendi com meus alunos: havia

outro estudante que estava escrevendo um artigo - e ele estava fazendo um binarismo comparando alguém que ele considerava realmente radical e alguém que ele considerava reacionário. E o reacionário era algo insano, um homem negro que é um capitalista extremamente bem-sucedido. Ele tinha terras, construiu escolas e cidades. Mas, de alguma forma, o estudante, por causa do capitalista... estava dizendo que existe um tipo de um desastre completo nisso, e depois fazendo uma comparação com outra pessoa... Mal consigo me lembrar. E não consigo lembrar porque, para mim, o binarismo era equivocado! Para mim, os dois indivíduos eram ramificações, quero dizer, estavam apontando para alguma direção e depende de nós definir o que queremos perseguir e como queremos moldar essa escolha, em vez de aceitar, talvez, um único tipo de caminho para codificar essas experiências, ou aceitar hierarquias ou binarismos.

E isso realmente me ajudou a focalizar - quando eu li o texto dessa pessoa - no meu próprio lugar ou valores, no sentido de uma verdadeira recusa de realmente... talvez até mesmo condenar aqueles com os quais eu discordo, que estão nessa jornada que tem a ver com viver. Na verdade, eu não posso discordar da maneira como você quer viver. Se você é um déspota africano que está recebendo dinheiro de Israel e poluindo suas próprias florestas, eu discordo de você. Mas existe algo no sistema que você configurou e que podemos usar? E se não há, isso provavelmente vai minguar e eles provavelmente vão desaparecer com isso. E eu não preciso estar por aqui para as vitórias e derrotas, ou para viver e morrer. Eu só estou aqui agora, percebe?

Suponho que estou apenas fazendo um grande salto para: o que isso parece? Porque esse sistema no qual nos encontramos é simplesmente ridículo. Eu só... estou de saco cheio dele. Eu ressinto esse sistema bem

amargamente. E é o tipo de coisa que você odeia tanto que não dá nem mais conta de falar sobre ela. Supremacia branca, patriarcado e capitalismo são como Voldemort. Eu não consigo nem falar sobre essas questões.

C.H.: (Risos) Isso significa que você é a bruxa que sobreviveu? Eu não sei...

C.S.: (Risos).

C.H.: Uau, o que fazer com isso? Eu queria me demorar aqui por um momento. Eu nem sei, não preciso exatamente reagir a isso... mas sim, você disse muitas coisas. Quero dizer, é precisamente por isso que eu sempre retorno ao seu pensamento, eu me sinto muito feliz de ter acesso ao seu trabalho porque ele faz algo por mim, ele me ajuda a continuar e me manter firme para fazer o meu próprio trabalho. Sabe, a maneira como você tira inspiração de qualquer lugar onde possa obter, qualquer lugar onde possa encontrar... E sabe, eu literalmente encontro forças, fisicamente, quando escuto John Coltrane, certas músicas...

C.S.: Música! A música é... nós compartilhamos isso.

C.H.: E não estou falando metafóricamente ou nada do tipo. Eu realmente consigo fazer mais, ter mais poder a partir desses instrumentos, dessas ondas gravadas décadas atrás. E, apenas para ficarmos nos Coltranes, eu preciso dizer que eu já trabalhei numa loja de discos de jazz por um longo tempo, e eu não conhecia a obra de Alice Coltrane. Eu não diria que ignorava completamente sua existência, mas eu preciso admitir isso, o que é constrangedor. Esse encontro é muito recente, recente demais. O seu trabalho é o que realmente me levou à música dela, a realmente escutá-la. Quando eu assisti

a *Sojourner* pela primeira vez, eu pensei: “que música é essa? É tão incrível”. Não a identifiquei logo, “ah, é Alice Coltrane”, eu não tinha um nome, estava apenas escutando e pensando: “caramba, que música é essa?”. E então eu entendi, “ok, essa é a Alice Coltrane, ok”. Assistir a *Sojourner* me fez escutar Alice Coltrane, porque eu não estava colocando um disco de Alice Coltrane para escutar Alice Coltrane. Eu estava apenas escutando Alice Coltrane sem nenhuma expectativa ou sem raciocinar “ah, essa é a viúva ou esposa de John Coltrane”, nada disso. Eu estava apenas escutando uma música. E quando eu finalmente descobri que ela era Alice Coltrane, todas as outras coisas se tornaram desimportantes. E me dei conta: “isso é muito foda, né?”.

Literalmente, você me ajudou a escutar essa música e me trouxe de volta a ela de um jeito muito verdadeiro. Eu tinha familiaridade com ela, mas eu não a colocava para tocar com frequência. Não dessa forma. Quero dizer, eu já havia escutado, mas ela não ocupava minha cabeça com tanto destaque. Desde então eu consigo lidar com essa música, e realmente escutá-la.

E ela como pessoa, ler sobre ela... você provavelmente conhece esse livro, eu não sei o que você pensa sobre ele... é meio bobo da minha parte mencionar um livro quando eu não me lembro nem do título ou do autor, mas ele se chama... se chama *Black Utopias*, eu acho. Você conhece esse livro? Tem um capítulo nele sobre Sun Ra, Alice Coltrane e...

C.S.: Sim, eu tenho esse livro! Ele fala sobre o P-Funk, sim, eu tenho esse livro. De Ram Locke ou... qual o nome dele?

C.H.: Não, não, esse é outro livro. Eu acho que se chama *Black Utopias*. É de uma autora mulher, ela tem um capítulo...

C.S.: Jayna Brown! É irônico, Jayna Brown é a pesquisadora que escreveu esse livro.

C.H.: Sim! Você conhece esse livro, obviamente.

C.S.: Ela estava escrevendo o livro e eu estava fazendo o filme exatamente no mesmo momento. E nós não estávamos conversando, o que é hilário porque eu conheço Jayna desde os nossos 20 anos. Então, quando o livro dela finalmente foi lançado, o meu trabalho também foi lançado, e então a gente começa um diálogo.

C.H.: Meu deus!

C.S.: Isso foi muito incrível. Não é muito louco que nós duas estávamos envolvidas com as mesmas questões?

C.H.: Sim! Eu li esse livro. Você me instigou a ir atrás e descobrir mais sobre Alice, literalmente. Então Jayna apenas impulsionou tudo isso. Quando eu vi o livro, percebi que estava mais interessado em ler sobre ela, mais até mesmo do que os capítulos sobre Sun Ra ou outras pessoas... Mas, sabe, eu não me dei conta, como você conheceu Jayna?

C.S.: Cara, lá atrás, quando éramos jovens em São Francisco, nós todos íamos para a San Francisco State. E, sim, Jayna era uma garota selvagem, frequentava raves. Sim, Jayna estava no mundo. Mas então ela foi para Yale e o resto você sabe. Agora ela é uma acadêmica, então nós perdemos o contato.

Mas aí ela me procurou um tempo atrás e disse: “vamos conversar sobre Sun Ra”. Eu estava produzindo meu filme naquele momento, e respondi algo como... “nem sei se eu deveria estar falando sobre isso porque nem sei ainda sobre o que eu estou falando”.

C.H.: Certo

C.S.: Eu estava só lendo. E foi tão bom quando a gente finalmente se encontrou. A gente basicamente percorreu os mesmos caminhos e trilhas juntas sem saber, e o trabalho dela estava fazendo algo parecido... eu não diria a mesma coisa, mas estávamos falando sobre os mesmos temas. Tudo derivava da mesma fonte, sabe?

C.H.: Sim, sim.

C.S.: Mas eu acho que a música é o cerne. Eu sinto que a música é aquilo que realmente compartilhamos em termos da forma como nos relacionamos com ela intelectual e espiritualmente, é aquilo que molda o trabalho. Eu sempre amei isso no seu trabalho, claramente, até o modo como você estrutura as coisas. Eu acho, e eu também faço isso, que tem a ver com uma relação com a música, certo?

C.H.: Bem, você sabe, eu escuto muitas pessoas dizerem – e tenho certeza que elas são provavelmente sinceras, assim como eu, quando digo isso –, mas eu sou uma dessas pessoas que... eu realmente preciso levar em conta que, quando eu penso retrospectivamente sobre minha vida, eu preciso compreender que em termos bastante concretos e literais, a música salvou minha vida, sem sombra de dúvidas. Eu não sei onde eu estaria em um mundo que não tivesse música, ou se de alguma forma eu fosse privado de acessar, de fato, a música da forma que eu felizmente consigo.

Você sabe, há pessoas – talvez muitas pessoas, na prática – que, de alguma forma, dizem: “eu não gosto de música”. Você já conheceu alguém que simplesmente disse “eu não gosto de música”? Nenhum tipo de música, nada de nada. Bem, eles literalmente não gostam e eu só

consigo pensar “meu Deus!”. Porque, honestamente, isso é tão visceral quanto estou tentando expressar. Quando era pequeno, eu sentava com minha vitrola, minha 45s, e eu escutava – isso na pré-escola – os *singles* da Motown de novo e de novo. Ninguém nunca falou nada comigo, mas agora me dou conta de que devo ter enlouquecido minha família: a mesma música, eu não sei quantas vezes em seguida. E eu virava o disco, tocava aquilo, e ia usando o 45s assim. Mas, olhando para trás, me dou conta de que... o mundo parecia novo para mim porque eu estava na pré-escola. Eu não tinha vivido tantas experiências. Então, o que eu entendi naquele momento foi: “ok, algumas vezes eu choro, me sinto muito ansioso e com medo. Mas há esta coisa na existência”. Eu não tive essa conversa conscientemente, mas eu entendi que era isso que eu iria fazer. Isso compensa... existe essa coisa, certo? Música. E essa coisa é o mais doce possível. É o mais belo possível. E com certeza faz valer a pena estarmos aqui. Eu não sabia nada sobre o resto da vida porque eu não sabia nada sobre a vida, mas eu encontrei essa única coisa muito cedo, algo verdadeiro. É algo de... não sei. Eu não sei de onde vem, mas vem de um lugar bom.

C.S.: Onde você cresceu?

C.H.: Eu cresci em Saint Louis, no norte de Saint Louis. Você conhece Saint Louis?

C.S.: Não muito bem.

C.H.: Então, as pessoas dizem que conhecer Saint Louis era essencialmente como conhecer o lado sul de Chicago. Sabe, minha família era... gosto de dizer que era de classe trabalhadora com aspirações de classe média. A mãe da minha mãe era de Natchez, Mississippi. A família do meu

pai tinha origens mais profundas no Centro-Oeste, estava ali há mais tempo. Não sei. Muitos pais e mães negros não dão muitos detalhes sobre o seu passado e coisas do tipo, então eu estou pressupondo algumas coisas. Do ponto de vista de pessoas que lidam com intelectuais, artistas e coisas do tipo o tempo todo, isso pode soar como um acobertamento, e eu não quero sugerir isso, é apenas uma descrição. Minha família, meus pais, não eram muito intelectuais ou nada no tipo. Eu não lia muito quando era criança. A música era meu negócio. Eu não tinha dinheiro para viajar nem nada do tipo, eu não era letrado em muitos sentidos. A música era aquilo a que eu tinha acesso. Se eu tinha qualquer noção do mundo, ela era sempre ancorada sonoramente através de múltiplas formas de diferentes músicas. E também nas pessoas que produziam música, eu era muito atraído por... você sabe o que eu quero dizer? Existe uma forma de estar no mundo. Para mim, músicos são pessoas realmente fascinantes.

C.S.: Eu não tenho inveja de muitas coisas, mas tenho muita inveja de músicos. Por que eles conseguem ir a qualquer lugar do mundo e fazer o que fazem e encontrar outras pessoas com as quais eles podem conversar? Você simplesmente aparece e pode fazer isso. É como conseguir falar 30 idiomas, mas tudo o que você precisa é um único instrumento. Como eles conseguem fazer isso? Ninguém mais consegue, é ridículo. Talvez bailarinos, não? Mas a dança pode ser tão brutal e violenta, e a música é simplesmente tão... porosa.

C.H.: Sim.

C.S.: Quanto melhor o músico, mais poroso ele é.

C.H.: Eu tenho que dizer, se eu pudesse – e eu tento não me ater a “arrepentimentos” – eu preferiria ser um

músico, sabe? Quero dizer, se eu pudesse. Se fosse uma coisa simples, eu gostaria de fazer isso, sabe?

C.S.: Sim. Mas, para mim, faz parte da alegria de fazer cinema ser capaz de trabalhar com músicos. Então, em praticamente todos os meus projetos, se eu não estou referenciando algo diretamente, como “ah, vou utilizar a Alice Coltrane na trilha sonora porque é com ela que estou aprendendo no momento”, eu tento encontrar alguém, alguns músicos ou alguém com quem eu me deparo e penso: “essas pessoas são tão interessantes”. E quando falo com elas sobre o que estou fazendo, elas respondem: “ah, eu acho que posso trabalhar com isso”. Eu acho que essa é minha maneira de conseguir participar daquilo que elas fazem, dessa conversa. Do som, em geral.

Mas eu estava te perguntando sobre onde você cresceu e sobre como a música... porque eu também penso sobre isso, sabe? Eu não fico surpresa que alguém não encontre um lar na música, mas pode encontrar em outro lugar. Por exemplo, as pessoas que são muito ligadas na natureza, ou pessoas muito envolvidas com a causa animal ou algo do tipo. Acho que elas têm uma onda ou conexão parecida... Alguém pode entrar em uma floresta e nunca desejar sair de lá, ou alguém pode ir nadar com um golfinho... Ou só precisam de um barco e de uma prancha de surfe, e simplesmente precisam estar lá. E acho que é nisso que eu estou muito interessada em termos artísticos, na verdade, que é... encontrar aquelas coisas que se tornem para as pessoas... se chama ponto de Lagrange no espaço. Eu não sei se você já ouviu falar sobre isso, mas os pontos de Lagrange são esses bolsões no espaço, um tipo de imersão gravitacional. Tudo está sempre se movendo no espaço, correto? Em um desses pontos de Lagrange, nessas imersões, conseguimos ficar parados. É onde você localiza a estação espacial. Então,

essa coisa vai ficar aqui porque está dentro de uma espécie de bolsa.

C.H.: Você quer dizer uma questão física? Eu pensei que você estava falando metaforicamente. Nunca ouvi falar disso, e fico muito surpreso que isso exista.

C.S.: Eu também fico muito surpresa. É física básica. Eu gosto de conversar com físicos sobre isso, e eles sempre falam: “isso é física básica”.

C.H.: Você os entedia (risos).

C.S.: Mas é a melhor metáfora para o que eu desejo que a arte faça, que é criar esses pontos de Lagrange. E eu realmente chego nesses pontos, e em todos esses diferentes registros. É por isso que eu acho que o cinema se tornou uma ferramenta que interage com outros elementos, porque ele pode fazer apenas uma coisa. Tipo, se tenho alguém numa galeria, posso fazer outra coisa aqui. Então, tenho vários espaços para as pessoas descansarem. Isso faz sentido?

C.H.: Sim, sim, sim. Isso é fascinante. Minha noção de tempo... essa é uma coisa que eu gosto muito na música, porque ela me toma dessa forma, sabe? Ela consegue me fazer parar e não experienciar o tempo da mesma forma, entende?

C.S.: Completamente, completamente. Eu acho que essa é a manifestação mais imediata desse fenômeno e o porquê de eu ser totalmente dependente de música. Na verdade, eu nem consigo pensar direito. A ironia é que eu não sou muito enciclopédica no meu conhecimento. Eu sou bastante leiga, então eu realmente dependo dos meus amigos, como você, do meu companheiro Aaron,

e de alguns dos meus amigos músicos que me dizem o que escutar. Quando Greg Tate ainda estava vivo... quero dizer, eu sinto falta do meu amigo, mas eu me sinto profundamente perdida no meu trabalho porque eu ligava para Tate e dizia: "Tate, é sobre isso que estou pensando", e ele respondia: "ah, ok, você tem que conferir isso, isso e isso"... e ele me entregava uns três livros e cinco discos para ler e escutar. E isso me empurra para uma toca de coelho e, então, eu consigo encontrar o meu caminho. E esse é o tipo de coisa que eu... eu não sei como trabalhar sem a música.

C.H.: Você está bem?

C.S.: Ah, sim, me desculpe. Eu tive que mudar de lugar, estou no meu estúdio e tem muita gente por aqui.

C.H.: Sim, eu reconheço essa fachada. Falando no seu estúdio, tem aquela obra na qual você estava trabalhando, lembra? Eu não consegui entender aquilo. Tecnicamente, como você estava fazendo aquilo. Você se lembra em que você estava trabalhando naquele momento? A razão pela qual menciono isso é porque eu pensei que ela tinha alguma relação com um vulcão, se não estou enganado. Isso sequer faz sentido?

C.S.: O que era isso? Eram velas? O que eu estava fazendo?

C.H.: Tinha alguma coisa que você estava transferindo para um filme 35mm.

C.S.: Ah, sim!

C.H.: Bem, estou só curioso. Esse trabalho está disponível, você ainda está nesse processo ou você

passou para o próximo projeto?

C.S.: Sim, eu te mando, eu terminei esse trabalho.

C.H.: Eu adoraria assistir. Como ele se chama?

C.S.: Chama-se *My Caldera*. É literalmente apenas a impressão de explosões vulcânicas. E dois jovens músicos que conheci em Los Angeles, que são amigos do meu companheiro, Aaron, esses caras jovens... E eu falei: "quero a música mais heavy metal que vocês conseguirem fazer para mim! Eu quero metal tipo Bad Brains, metal Black Sabbath". Eles me deram essa trilha maravilhosa e o trabalho é, basicamente, vulcões jorrando. É apenas isso, é ótimo. Um dos meus preferidos.

C.H.: É como se estivesse em *looping*? Como você usou esse trabalho? Como você o exibiu?

C.S.: Ele tem quatro minutos e meio, talvez cinco minutos. Quando ele é projetado em uma galeria, há uns 15 minutos de intervalo por causa no heavy metal pesado - se você conseguir imaginar essa música em *looping*, seria meio abusivo com todo mundo.

C.H.: Sim, ok, ok.

C.S.: Em uma galeria, é como se fosse um circuito de 20 minutos, mas é um filme de apenas cinco. Talvez seja exibido no Festival. Espero que sim, eu gosto dele.

C.H.: Isso me lembra de algo. Você tem estado bem decidida sobre isso, e você tem expressado de uma forma bastante nítida, que alguns dos seus trabalhos - e talvez a maior parte dos seus trabalhos atuais, senão todos - não existem para você ou são pensados para serem exibidos

em canal único (*single channel*) como numa sala de cinema.

C.S.: Certo.

C.H.: Como se isso não fosse realmente o que está te interessando ou como se não fosse a maneira como suas obras de fato operam para você.

C.S.: Sim.

C.H.: Então, você encerrou sua produção no cinema? Na sua cabeça? Eu detesto falar sobre isso no contexto de um festival, obviamente, mas você finalizou essa fase da sua carreira?

C.S.: Talvez. Sabe, nós somos ensinadas que o cinema tem que fazer certas coisas, mas ele não precisa ser assim. Ele pode fazer o que quiser. Uma das coisas de que somos ensinadas é que um filme, supostamente, deve ser um compêndio total e completo de conhecimento e experiência. Ele supostamente deveria oferecer todas as informações que você precisa para entender absolutamente tudo [Harris ri]. E eu comecei a perceber isso como uma espécie de projeto de autoridade colonial muito estranho. E se eu precisasse fazer um filme para o qual eu precisasse fazer uma grande pesquisa, que fizesse muito sentido, mas que não me permitisse ter tempo de te mostrar tudo isso, porque eu quero te mostrar outras coisas? Só estou querendo te mostrar algo, estou tentando te levar a algum lugar. Estou tentando fazer algo. Então todas as informações, esse compêndio de conhecimento que você deseja obter pelo filme, não vai estar lá. Talvez não esteja. Possivelmente, você nunca irá alcançá-lo. E estou tranquila em relação a isso. Porém, eu entendo que pela maneira que nós

compreendemos filmes, todos os tipos de filmes hoje, não é... não é um bom filme, é um filme ruim!

C.H.: Certo.

C.S.: Então, não faz sentido para mim tentar convencer pessoas que estão muito comprometidas com uma forma particular e ideal de fazer cinematográfico de que não deveria ser assim. E eu posso vir aqui e chamar isso de outra coisa - "essa é uma imagem projetada"; "é apenas som e vídeo"; "não é um filme"; "não é nem um vídeo, é uma arte temporal (*time-based art*)!". E eu consigo fazer o que eu acredito ser interessante com essa mídia em vez de tentar... para mim, é como fixar essas possibilidades a serviço desses compêndios de conhecimento e experiência, e isso resulta em uma frustração.

C.S.: Me desculpe (buzinas de carros podem ser escutadas ao fundo).

C.H.: Está tudo bem?

C.S.: Sim, é a rua, me desculpe. Na verdade, é irônico estarmos conversando sobre isso neste contexto, em relação a um festival de cinema. Mas debates pós-sessão (Q&A) e festivais de cinema são frequentemente as experiências mais devastadoras para mim, por causa da forma que as pessoas leem os filmes, isso diz tudo sobre o que elas enxergam, ou não enxergam, no mundo. E eu descobri que a melhor maneira de não ficar devastada não é deixando de fazer filmes, mas colocá-los em um contexto no qual eu consiga controlar como a conversa se desenrola, no qual eu possa orientar as pessoas sobre o que importa.

Por exemplo, se eu exibir *Sojourner* e colocar um papel de parede meio louco perto dele, e depois eu coloco uma

bola de discoteca, e então um outro vídeo estranho nesse banner, as pessoas são literalmente forçadas a parar de pensar que todos os tipos de conhecimento virão desse único lugar e que eu, como realizadora, ofereceria isso a eles. Ou que eu estaria tentando ensinar alguma coisa. É como você disse: você não sabia que aquela música era de Alice Coltrane, você apenas a escutou. E esse é o ponto. Eu não vou dizer que “essa é Alice Coltrane e blá, blá, blá, e ela fez isso e aquilo”. Eu quero fazer outra coisa. Mas, no cinema, é esperado que você faça isso. E, com frequência, as pessoas, porque elas estão tão habituadas a assistir a documentários – e talvez meus filmes pareçam mais documentários do que qualquer outra coisa –, querem me dizer como eu poderia ajudar a tornar meus filmes mais compreensíveis. “Se você incluir uma informação sobre blá, blá, blá, isso vai ser blá, blá, blá”. E eu fico literalmente apenas... pense que é uma mídia!

C.H.: Mesmo agora? Você recebeu recentemente esse tipo de reação?

C.S.: Bem, na verdade, me disseram que as pessoas não gostaram do meu filme *Sojourner*, que estava em um festival, porque as mulheres no final do filme eram “muito bonitas” ou algo do tipo (os dois riem). E eu fiquei tipo: “ah, eu vou dobrar a aposta nas mulheres bonitas”. Isso é muito louco para mim, porque de alguma forma uma certa postura de um feminismo negro diz que você não pode produzir imagens de mulheres nas quais elas estão simples e completamente glorificadas, nas quais elas estão levitando em sua própria exuberância. De alguma forma isso seria superficial ou... isso é errado! E eu pensei, “ah, essa é uma restrição interessante”. Alguém também criticou o fato de não haver mulheres mais velhas. “Por que só mulheres jovens?”. E eu pensei,

“ah, eu entendo de onde essa conversa vem, mas essas são mulheres negras. Tem uma mulher de 42 anos lá, mas talvez para você ela aparente ter 22. A pessoa mais jovem tem 18, a mais velha tem 42. Isso significa três gerações nesse bolo. O que vocês querem de mim?”.

C.H.: Sim, claro. Ok, isso é engraçado.

C.S.: Mas os filmes supostamente deveriam fazer isso: eles supostamente deveriam funcionar como essas plataformas para grandes debates. E por isso, alguém diz: “ahá! Eu posso falar sobre o feminismo branco e etarismo porque seu filme não faz isso”. E é isso que os filmes fazem em festivais de cinema. É assim que funciona. Eles se tornam essa catapulta política, que é uma das coisas que um filme pode fazer, mas eu não estou interessada nisso. Eu não ligo pra isso. Não ligo, de verdade. Eu gosto de receber esse tipo de crítica porque realmente ele me ensina sobre a percepção, sobre onde o filme está tendo êxito e onde está falhando, isso ajuda de verdade. Mas eu também acho que são as pistas deles para mim sobre como... quero dizer, eu não estou interessada que meu filme seja usado como um documento. Estou interessada na experiência do filme.

C.H.: Bem, você sabe, aquilo pelo qual batalho, sem dúvidas com graus variados de sucesso, é que... não quero dizer a palavra “política”. Eu não tenho a linguagem necessária para expressar isso corretamente, mas eu realmente desejo que a experiência do espectador ao assistir ao filme tenha algum significado que possa ser... essa é uma formulação grosseira, mas é a melhor que posso fazer agora: quero que, em parte, os meus filmes sejam sobre a política da experiência.

C.S.: Sim, a política da experiência.

C.H.: Sim, isso é uma das coisas que realmente almejo. Não uma experiência sobre política, por assim dizer.

C.S.: Esse é o rigor do seu trabalho para mim, e por isso ele é tão crucial, tão útil. "Útil" também é uma palavra grosseira porque não quero dizer que seu trabalho é "útil", mas é isso que o torna excitante para mim.

C.H.: Bem, eu não quero deitar no divã do terapeuta ou nada do tipo, mas, de verdade, essa é uma das coisas com as quais eu me debato, porque eu gostaria de ser mais prolífico do que sou. Existe essa máquina capitalista pela qual fui disciplinado, preparado... e quando digo isso, quero dizer de todas as formas mais sinistras...

C.S.: Sim.

C.H.: É como se eu precisasse estar sempre produzindo produtos de primeira linha, o tempo todo, para ser validado como artista.

C.S.: Sim.

C.H.: Então o desafio para mim é trabalhar dessa maneira, o que é bastante penoso e doloroso. Digo isso o tempo todo: acho difícil fazer cinema. Não sou uma pessoa que consegue simplesmente tirar um filme da cartola. Acho difícil.

C.S.: Eu não gosto muito, para ser sincera.

C.H.: Não! Não é agradável! Então, é fácil para mim procrastinar ou demorar muito para desenvolver um trabalho porque não é confortável para mim. Porque sinto que consigo produzir muitos trabalhos "bonitos", que seriam bastante exibidos se fosse algo que eu desejasse.

Eu sinto que eu tenho as habilidades para criar algo atraente, que é bom e que seria... eu poderia trabalhar mais rápido, eu acho, diferentes tipos de trabalho. Acho que eu conseguiria, não sei. Nunca tentei, mas acho que conseguiria. Mas não é isso que eu quero fazer.

C.S.: Entendo o que você quer dizer. Quando eu era muito jovem, eu pensava que ganharia a vida fazendo clipes musicais e que isso me permitiria fazer a minha arte. Mas quando comecei a conversar com produtoras de vídeos musicais, entendi que eu não poderia fazer isso. Eu simplesmente não poderia. Eles se contentavam com tão pouco.

C.H.: (Ri) Eles têm expectativas tão baixas...

C.S.: Meu deus, o parâmetro é tão rebaixado, desde que seja uma imagem bonita, eles estão felizes – "corte no ritmo!". E isso me deixava tão triste. Por outro lado, eu tento e faço essas outras coisas em que ainda amo uma imagem bonita, não me entenda mal, mas... eu fico triste porque eu sinto que algumas das coisas que eu quero fazer no cinema são, na verdade, desconfortáveis e muito confusas. E vale a pena fazê-las, sabendo que tudo que eu vou receber de volta é uma reação de desconforto e confusão?

C.H.: Sim, claro.

C.S.: E eu penso: "por que eu faço isso?"

C.H.: Você acha que, às vezes, existe um pouco do seu próprio desconforto e da sua própria confusão também? Não apenas do ponto de vista do espectador.

C.S.: Ah, com certeza. É isso que eu quero dizer. No

processo de produção, ou mesmo ainda na fase das ideias, eu tento... como essa ideia sobre os estudos da Terra, sobre os estudos negros, eu literalmente não sei o que estou fazendo. E isso significa que aquilo que eu faço vai se tornar apenas uma série de questões, minhas próprias confusões, meus próprios desconfortos. Eu já sei no que isso vai resultar.

C.H.: Isso é animador, sinceramente. Mas, como você disse, para mim, o trabalho não é uma experiência agradável. E eu acho que é porque eu não quero fazê-lo a não ser que eu não saiba o que estou fazendo.

C.S.: Sim.

C.H.: Mas, se eu não sei o que estou fazendo, é apenas fundamental e radicalmente desconfortável. Simples assim. Não tem como sair disso. Eu não fico, "ah, estou explorando, estou aberto a tudo", você sabe? Eu não. Estou tateando. Isso pode ser ruim. Eu posso literalmente falhar. Eu tive uma crise profunda fazendo um filme porque eu pensei que eu teria que abandoná-lo. E foi tão difícil. Se um filme não me deixa em paz, eu não irei fazê-lo. Ele tem quase que me forçar, como se dissesse: "olha, você vai me produzir..."

C.S.: Sim.

C.H.: "...você não sabe o que está fazendo de errado, mas você vai ter que me encarar de qualquer forma porque eu não vou embora. Eu não vou sair da sua cabeça", sabe?

C.S.: Sim, sim, concordo. Já abandonei vários projetos, ou simplesmente falhei. Por exemplo: eu tento produzir alguma coisa. Eu sento, olho para as filmagens e penso:

"o que? Isso não está funcionando. Eu falhei". Acontece com mais frequência do que eu gostaria de admitir. Tenho uma grande derrota sentada logo ali. Não é nem um filme, é uma escultura... Eu principalmente falho, e isso não é visto. Consigo fazer um filme a cada dois anos, talvez, se eu tiver sorte. Entende o que quero dizer? Porque, no meio tempo, eu provavelmente tentei três ou quatro vezes fazer algo.

C.H.: A maior parte do meu trabalho é na verdade boa. A maioria tem sido... na verdade, o trabalho é produzido a partir da primeira tentativa que não funcionou em nenhum sentido, tecnicamente ou de outra forma. Eu olho para isso como parte do processo de trabalho, muitas vezes.

C.S.: Sim!

C.H.: Isso tinha que ser colocado para fora. Estava bloqueando o trabalho - as coisas ruins e estúpidas que eu estava pensando -, estava impedindo o trabalho de emergir. Então, eu fiz isso e o trabalho conseguiu romper essa barreira. Isso acontece com muita frequência comigo. Mas a outra coisa que me pergunto, se você já... estou supondo que você já deve ter feito isso, mas me diga você. Eu me pergunto se você já retornou a um trabalho que não deu certo e disse "ah, agora eu entendo. Tudo isso, 99% disso, não é o que quero fazer, mas tem uma coisinha aqui que, na verdade, é boa". Você já teve esse tipo de... ou você não retorna aos seus trabalhos antigos?

C.S.: Sabe de uma coisa? Quando eu termino um projeto, quase nunca o assisto de novo, para ser sincera. Mas, ao longo dos anos, me dei conta de que em alguns momentos nos quais eu pensava que não estava

trabalhando – digamos, quando eu estava filmando por diversão alguma coisa com minha câmera pequena e boba, ou quando estava filmando alguma coisa do meu iPhone –, eu estava produzindo, que isso era trabalho! E agora eu simplesmente faço isso. O que eu abandonei foi o modo mais formal de trabalho, o que torna muito difícil trabalhar com outras pessoas, porque elas precisam da relação formal. É assim que o cinema funciona, é uma forma de comunicação e as pessoas desempenham seus papéis. É assim que funciona.

Então, é mais difícil trabalhar dessa forma hoje porque eu entendo que meus melhores trabalhos, na verdade, acontecem quando estou simplesmente observando, escutando, prestando atenção, não quando tento provocar um evento e depois organizar uma equipe para ficar por ali. Eu acompanhei uma amiga minha, Alice Smith, uma cantora, enquanto ela estava gravando uma música. E eu pensei, “isso é muito louco, deve ser muito caro usar esse estúdio tão bonito”. A gente estava de bobeira, conversando, rindo, ela estava quase que brincando com a voz. Escutamos a gravação, mas logo em seguida os produtores interviram – “isso, bem aqui, faça assim, ajuste isso e aquilo” – e tocaram a gravação de novo. E alguma coisa mudou. E quando percebi, Alice estava tocando um vibrafone, acrescentando algumas faixas. Logo depois ela vai para uma cabine e canta por cima de outra faixa. Parecia que nada estava acontecendo, até acontecer. E eu pensei: “meu Deus, eu gostaria de conseguir trabalhar desse jeito”.

Então, acho que estou tentando uma abordagem de trabalho que é mais sobre o fluxo, que não seja tão dolorosa, ou constrangedoramente desconfortável. Por exemplo, nesse caso, eu não conseguia identificar quem estava no comando, e eu estava no estúdio! Obviamente, Alice estava no comando porque era ela quem estava gravando, mas era impossível dizer. Se eu tivesse

acabado de entrar lá e não a conhecesse, eu não saberia dizer. Eu adorei isso. Eu não sabia quem era o produtor porque ele estava jogando videogames no celular. Vez ou outra, ele falava “oh, oh, bem ali, faça isso”, pedia para o engenheiro arrumar alguma coisa e voltava para o videogame. E eu fiquei me perguntando: “o que está acontecendo? Isso é incrível!”. A hierarquia foi derrubada. Eles estão fazendo algo lindo, e eles confiam uns nos outros no processo. Por que o cinema não pode ser assim?

C.H.: Isso é muito legal, parece ser lindo e sinto inveja disso, que eu nunca encontrei. Em parte, porque faço meu trabalho da maneira que faço – sozinho. Eu não estabeleço colaborações porque nunca encontrei uma forma de colaborar com alguém. Na verdade, estou tentando firmar uma colaboração com outra pessoa nesse momento, e está indo bem. Estou feliz até agora. É diferente.

Mas o que você está descrevendo é outra coisa. É como estar ali de bobeira e, de repente, criar algo. Soa como se fossem amigos que fazem coisas juntos, sabe? Parece que é isso o que você quis dizer, como se esse momento de estar juntos fosse o que de fato produzisse o trabalho, quase.

C.S.: Exatamente! É exatamente isso. Foi o que me fez voltar ao Moten também, e àquela sua questão sobre os “subcomuns” (*undercommons*), e é aí que a coisa desanda. Eu acho que essa tem sido minha dificuldade, uma dificuldade de longa data com o cinema, com o qual eu simplesmente não me sinto... eu sinto que até a estrutura formal, a hierarquia que é uma equipe de filmagem, isso tudo destrói minha alma. Então eu faço meus filmes estranhos com minha impressora LaserJet ou com minha câmera Bolex, com meu péssimo trabalho

de câmera, porque aí pelo menos... eu não sei, não estou tentando reencenar uma coisa na qual eu nem acredito, a maneira como o trabalho é feito. Para responder à sua pergunta, talvez eu esteja encerrando minha produção de cinema, porque não consigo produzir da maneira que o cinema - com a disciplina, a cultura, as audiências, a distribuição - requer. Não consigo mais fazer isso. Perdi minha habilidade de fazer isso. Eu admiro pessoas que conseguem fazer isso, como [Kevin Jerome] Everson, tocando na sua banda de um homem só... eu entendo isso.

C.H.: Na verdade, eu queria ir numa filmagem com ele só para vê-lo trabalhar. Eu quase quero fazer um filme sobre ele fazendo um filme. Sabe de uma coisa? Vou perguntar para ele se eu posso fazer isso. Vou simplesmente pegar um avião, encontrá-lo em algum lugar, levar minha Bolex e filmá-lo. Preciso fazer isso por mim mesmo porque não consigo entender como ele faz...

C.S.: Como ele faz...

C.H.: Ele pode ser um pouco como sua amiga do estúdio, pode ser assim que ele trabalha. Não sei.

C.S.: Eu não sei. E também na relação com Claudrena [N. Harold]. Ela me disse: "sim, a gente estava falando sobre isso" e tal. E eu retruquei: "sim, mas como vocês chegam nisso?".

C.H.: É isso que eu quero dizer! Posso ouvi-lo falar sobre o seu trabalho e posso assistir aos seus filmes, mas não consigo entender o processo dele como realizador. Simplesmente não consigo, entende?

C.S.: Entendo perfeitamente o que você quer dizer. Então, por favor, faça esse filme para que todos nós

possamos preencher esse vazio.

C.H.: Vou mandar uma mensagem para ele assim que eu desligar aqui. Vou dizer: "olha, cara, eu vou encontrar você em algum lugar quando você estiver em uma locação. Eu só vou levar muitos rolos de filme e minha Bolex e vou só ficar com você enquanto você faz um filme". Vai ser algo. Não sei o que é. Pode ser só para mim. Pode ser uma pesquisa, pode se tornar um filme. Não sei.

C.S.: Você tem que ter cuidado porque ele pode acabar fazendo um filme sobre você fazendo um filme sobre ele.

C.H.: Ele vai, definitivamente! E provavelmente vai dizer: "ok, legal. Desde que eu possa filmar você também". Você está certa, tenho que estar preparado para isso. Você está absolutamente certa. Vou tentar me esgueirar, ser mais cauteloso em relação a isso, obrigado pelo alerta. Vou apenas ficar por ali, vou tentar fazer isso sem que ele perceba. Sim, assim é melhor, eu acho, porque não quero que ele vire o jogo pra cima de mim.

Bem, então, eu poderia continuar aqui com você infinitamente. Não quero ficar prosaico, mas há perguntas prosaicas que eu gostaria de fazer a você. Eu vou te perguntar uma, e depois vou soltar o meu cachorro. Mas o que você está mais ouvindo por agora? Só estou curioso.

C.S.: Bem, vamos voltar um pouco, porque, na verdade, eu estou produzindo um álbum, até agora com artistas como Kelsey Lu, Lorraine, Meshell Ndegeocello, Alice Smith e Moor Mother.

C.H.: Ah, Moor... ah, sim, sim! Meu Deus!

C.S.: Talvez Jamila Woods.

C.H.: Juntas?

C.S.: Não. Todas estão fazendo faixas para o *The Wanda Coleman Songbook*, estamos pedindo a elas para interpretar um dos poemas de Wanda na forma de uma música. Ou fazer uma leitura literal do poema, ou citá-lo, ou apenas reagir a ele. O que elas quiserem fazer.

C.H.: Isso é lindo.

C.S.: Como um disco de blues, quase. Eu nunca produzi um disco. Estou com síndrome de impostora, mas estou me acostumando. Está levando um tempinho, mas estou conseguindo. Então, esse projeto me colocou para escutar música - eu precisava fazer uma playlist para elas. Eu estava escutando esta nova banda do Thom Yorke. Ele era do Radiohead, agora tem uma banda que se chama The Smile. Cara, essa banda é demais. Eu tenho escutado muito. Sempre escuto Jeff Parker, nunca deixo de escutar Jeff Parker... e Makaya McCraven, esses dois... cara, o último disco de Makaya tem uma música que acaba comigo. E eu também tenho escutado Lianne La Havas.

C.H.: Não conheço.

C.S.: Eu adoro ela. É uma vocalista britânica negra tão talentosa.

C.H.: Vou ter que voltar a essa entrevista quando ela for publicada para procurar por todas essas músicas que você mencionou, com as quais não estou familiarizado. Conheço Moor Mother e Meshell Ndegeocello, os outros artistas que você mencionou, não.

C.S.: Alice Smith, ela é...

C.H.: Conheço o trabalho do Jeff também.

C.S.: Sim. Para mim, a Alice é simplesmente uma Nancy Wilson contemporânea, uma mulher muito bonita com uma voz insana, com uma voz perversamente feroz... nossa, Alice é fogo! E Jamila Woods é de Chicago, tipo, a força de uma bomba. Como... qual o nome dele? Chance the Rapper. Essa geração...

C.H.: Ok, eu conheço esse nome, mas só. Não consigo apontar uma música, mas já ouvi falar sobre.

C.S.: Então, esse é o tipo de coisa que está no meu radar. E também estou produzindo um audiolivro de N.K. Jemisin chamado *The City We Became*. É sobre a cidade de Nova Iorque sendo encarnada pelos indivíduos, como pessoas sendo a verdadeira consciência da cidade. É um livro insano.

Mas, e você? O que você anda lendo? Que tipo de música está escutando?

C.H.: Ah, nada tão inesperado quanto tudo o que você disse, porque agora estou numa espécie de... bem, aquele álbum do Coltrane com [Eric] Dolphy foi lançado, e é surpreendente. É tão bom quanto se poderia imaginar, o quarteto de Coltrane com o disco inédito de Dolphy, e é muito melhor do que eu poderia esperar.

C.S.: Eu não escutei esse álbum!

C.H.: É um dos meus álbuns preferidos do Coltrane agora. E Elvin Jones, essa é a melhor bateria que já ouvi dele, ele é um protagonista daquele disco. Você conhece

o disco de que estou falando? Foi lançado há algumas semanas, escuto sem parar.

E tem o *Newport 66* de Nina Simone, que foi lançado há alguns dias. É muito bom. Tem uma versão – e, novamente, coisas inéditas – muito boa de Mississippi Goddam. É *muito* bom. Mas a primeira música da faixa principal é muito difícil para mim, mexe comigo muito a fundo. É uma música, uma faixa dela, que eu não conhecia. Deixe-me ver, é a faixa principal, quero falar certo... *Newport 66*... Eu acho que é... vamos lá... inoperante, inoperante, espera. Odeio quando fico inoperante e alguém está esperando. Mas é linda. Então, eu ando escutando esses ícones, seus trabalhos inéditos... eu tenho retornado muito ao [Henry] Threadgill porque estou lendo a autobiografia dele, você já leu?

C.S.: Não li. Mas, cara, sou muito intrigada com o Threadgill. Adoro o trabalho dele, mas os títulos das músicas são... engraçados.

C.H.: Ele fala sobre isso na autobiografia. É uma coisa tão básica, mas você não consegue saber disso apenas pelo título. Por exemplo, *Too much sugar* [açúcar demais] era uma coisa que o avô dele – acho que era o avô dele – costumava dizer. “*Too much sugar*” significava que algo era muito fácil. Acho que esse avô dele era um homem escravizado, ou filho de um homem escravizado... mas ele tinha um irmão gêmeo. É toda uma história, mas ainda não cheguei na página 100. Eu até pensei: “ok, isso é realmente uma autobiografia porque ele viveu muitas vidas, muitas vidas profundas, e ele merece uma autobiografia”. Se um dia eu pensasse em escrever uma autobiografia, eu simplesmente descartaria essa ideia agora. De verdade, a história dele é magnífica e Brant Hayes Edwards, que o ajudou a escrevê-la... sério, a escrita é fantástica.

Mas era ou o avô ou o bisavô dele que tinha um irmão gêmeo, e eles eram homens brutos e durões. Eles viveram no Sul e andavam com pistolas. Ele conta que os dois não chamavam ninguém de senhor – isso no Sul dos anos 1900, provavelmente, ou 1890, no ápice da [lei] Jim Crown – e não aceitavam desaforos. Eles pegavam coisas em lojas e não pagavam por nada. E essa era uma coisa dele: “açúcar demais”. Ele diria: “ah, isso é muito fácil, muito doce”. É daí que vem aquele disco *Too Much Sugar for a Dime*. Ele explica esse álbum e os títulos das músicas. Elas são cifradas pra caramba, são lindas, poéticas.

C.S.: Elas são poesia!

C.H.: ...mas não tem como juntar tudo isso.

C.S.: Eu não sabia que Brant Hayes Edwards tinha ajudado ele. Vou ler esse livro com certeza.

C.H.: Eu recomendo demais. É profundo, lindo e eu estou apenas na página 100. Estou numa parte sobre o Vietnã agora, cara. Muita coisa acontece ali. De qualquer forma, por favor, leia o livro assim que você puder, porque eu adoraria conversar sobre ele com você. Tem um trecho sobre como ele rearranjou *The Star-Spangled Banner* e outras músicas patriotas usadas nessas ocasiões com generais e dignitários. Ele propôs esse rearranjo inspirado em Monk e Cecil Taylor. Mas ele não estava tentando subverter nada, ele só queria experimentar com a música. E em uma dessas ocasiões, todo mundo estava ali, educadamente, deixando-se levar. O diretor da banda chegou no último minuto, e eles não tiveram tempo de revisar as partituras ou falar nada. Então, começaram a tocar *The Star-Spangled Banner* e *Stars and Stripes Forever* e coisas do tipo com esses

arranjos, e um arcebispo maldito ou alguém assim se levanta, desliga tudo e diz: “Blasfêmia, blasfêmia!”. No dia seguinte, ele estava numa linha de frente no Vietnã. Por fazer música! Bem, eu poderia ficar falando para sempre, esse livro é incrível.

C.S.: Esse é o poder da música. Nem sempre funciona a nosso favor, mas isso é poder, baby!

C.H.: Ele diz que foi muita ingenuidade dele fazer isso. Quando li isso, fiquei pensando: “Ele fez tudo isso para essa ocasião?”.

C.S.: Ele tinha fome de criar. Ele só queria criar oportunidades.

C.H.: Sim... minha sensação de perigo é altamente verdadeira (risos).

C.S.: Imagine que você é um compositor e você precisa de uma orquestra para escutar sua própria música. Qualquer chance que você tiver, você vai aproveitar essa chance para escutar alguma coisa, certo? Eu tenho certeza que o pensamento dele foi: “ó, eu tenho uma orquestra completa!”.

C.H.: Ele não esperava... ele só pensou: “é apenas música, certo?”. Ele disse: “eu não estava tentando ser desrespeitoso, provocativo, nada disso. Só estava tentando fazer alguns arranjos novos com essas músicas de uma maneira que eu realmente gostaria de escutá-las”.

C.S.: Sim, sim.

C.H.: Mas, de qualquer forma, conversamos bastante.

Você me deu muitas coisas. Muito obrigado. Eu sei que meu cachorro provavelmente está dormindo, mas eu acho que ele deve começar a latir a qualquer momento.

C.S.: Ok.

C.H.: Foi muito divertido. Foi melhor do que eu esperava.

C.S.: É sempre divertido conversar com você, Christopher!

THE POLITICS OF EXPERIENCE:

A CONVERSATION BETWEEN CAULEEN SMITH AND CHRISTOPHER HARRIS

EDITING: LAURA TORRES AND
ANA SIQUEIRA

Christopher Harris: Okay, so here we are. So, Cauleen, I don't necessarily want to "interview you"—I just want to talk to you. But you know one thing? I'm gonna dive right in, unless you want to pause. But one thing Ana was saying a moment ago is that she sees a lot of resonances between our work. That's really interesting for her to say that. It's funny because when I think about your work... You see, I have read a lot of your interviews over the years, I've heard you speak, and it was nice to even be in conversation with you at Flaherty back then, they even published that! And the one thing I always come away with from your work and anything that you're about, even just hanging out with you and just talking... The one thing that I always come away with, which is really heartening for me, truthfully, is that—I'm trying to choose my words because I don't want to oversimplify to make it kind of like Pollyanna or panacea. I don't know if you see it this way, but to me there's something profound, deeply, radically hopeful about you and your practice; the fact that you exist and everything that you always try to, like, bend back toward is always some kind of... just a really serious, disciplined thing, as if you were looking for something that's going to work and save us.

I know that sounds rather grand and... That's quite

crazy when I say it out loud and, you know, you say it in many different ways, but to me, my practice is not the opposite of that. I'm not a cynical person. They say if you scratch a cynic, what you find is a really disappointed romantic, a really, deeply hurt romantic, somebody who genuinely believes in shit and just finds out that our structures aren't about shit, right. And so, to me that comes out much more in my work. My work is like, not that... Why am I saying this? It is oversimplifying and creating a binary that I don't believe exists. But what I am inspired by in your work, that my work doesn't manifestly or organically have necessarily, or that is easy to locate, is just that radical openness and assertion of possibilities. I don't know, just respond to that... That's not a question. It's just that mine is like... Really, I'm trying to interrogate forms, in a way that is not necessarily about that, but there's some love under there too. I don't know if that makes sense.

Cauleen Smith: What I see in particular... I see you really confronting these systems and structures that are trying to kill us, and trying to look at them and excavate them and really unpack them. And I agree with you. I think that ...and I'm just going to let it sit there, as your films are, like: "I'm just going to let that air. I'm not going to try and repair, recuperate that. This is irredeemable". And that's a very necessary work, I really envy it. I actually envy the ability to have that level of rigor and just really reveal those structures.

And I think I do have a tendency in the work, and I think this just has to do with a fundamental, a very, almost childlike idea I have about art, and what it is: I'm really interested in the conversation that I can have with people who might produce something else, something more. And despite what I know and understand of these systems that you are constantly revealing and unpacking for us, despite

what I both know and believe about those, I kind of feel that the everyday, mundane possibilities are completely overlooked for what could happen just in the small stuff. And at the same time, I feel so much anger, rage, resentment at these systems.

I am constantly... I guess really humbled and astounded by the people who survive this. And they don't only survive it, but they do it in this way that produces space for other people. I just think that's amazing and I'm not sure I would exist if those people didn't do that. Even when I don't agree with them. I see them doing something.

And I just had this conversation recently with a student and I've been thinking a lot about it because they were very deeply entrenched almost—to me—in a rather religious, ecstatic state of Afropessimism, just pretty committed to that. What Frank Wilderson calls a meta theory is the theory of the theory. It's like trying to understand how we get to these ideas about what is the human, etc...

And, you see, I don't disagree with not one single thing Frank Wilderson says, a single thing. He is unmistakably correct. I think, though, I just prefer to wake up every morning and try. And so, I have to make the work that makes me want to try as opposed to being very comfortable in being right.

Which is: I know he is right. But I think I really like that discomfort of being on the outside, of possibly being wrong, but just trying something. And so, I think that my work is constantly looking at those people, particularly people who never... maybe they didn't get their flowers when they were trying this stuff. Like as famous and revered as Alice Coltrane was, she was completely dismissed by music heads and jazz heads.

You know what I mean? Completely. And now I think there's enough time that if you just listen to her music, she is unassailable. And so, I think I'm interested in her

attempt to find something else. And I want to celebrate that success because we're so good at overlooking these things when they're happening.

Even now, what I'm working on now is about this crazy quote that Fred Moten said just real offhandedly. And he said, and it just messes with me and it's still messing with me. And I don't know him well enough to call him and just ask him, because I really would. He said that he feels like Black studies, this academic, sort of program, area of study... has done all it can for academia and that now it can direct this attention back towards us, towards Black people. And he said that the fundamental directive of Black studies is actually Earth studies. And I was like, wow, a relationship with the Earth. And then he pushed that into this sort of ecological climate change conversation. But maybe I'm the real pessimist because I don't think the Earth is having a problem. I think we might be in trouble. And the planet, she seems to be doing great. It's just really ugly what happens to us, right? And it's horrible watching all these other species die because of what we do and I don't want to have the climate change conversation, but I got really interested in this idea, what if Black studies is Earth studies? How would we think of ourselves if we thought that was our job?

C.H.: Is this the new work? Is that thinking part of the new work?

C. S.: Yes, but I literally don't have any answers. I only have the question because it's such a fringe idea. And Moten didn't even flesh it out for me to have anything to go on but that I'm really tired of trying to... I'm not tired of anything. I think what I mean is... I see that thing you're seeing in my hope, this idea of hope is actually just my own personal mechanism for how to get up every day, but I really think and what I really feel about a lot of these

systems, I don't really think anyone should be subjected to that. Most people aren't ready. I can't even imagine a work about that, you know what I mean? And I know that the people who do it, there's varying degrees of the ways in which I even can receive it. So, I love the kind of critical, I would even say it's a kind of detachment that you use in your work when you very methodically quote others. You set your camera down and you have like a kind of clinical eye about what you're looking at.

C.H.: It's lovely to hear you say that because that's really perceptive and precise and correct. But I can't get outside of myself and see and describe the way you are doing.

So it's great to hear that. But go ahead. I'm sorry.

C.S.: No, it's good to hear that. To me that's very, very useful to be reminded that this is what we're really dealing with. These are the stakes. And so, I feel like your work is always, and sometimes ironically, like in *Reckless Eyeballing*¹, it's like a kind of provocation: how are we looking? And a criticality around that. And I really require that in order to figure out how to make a work, that when I look at it, I'm reminded that maybe there's one thing I can do, or not do, that helps topple, just puts a little chink in the system, you see? Little tiny pricks. Maybe we can bleed this thing out.

C.H.: Yeah. Well, what you just said is precisely the kind of thing that always draws me back to want to read interviews with you and really engage in your work. Because it's like you said, you were talking about mundane survival earlier and it's the opposite of these monumental propositions for revolution or Afropessimism.

You're doing it just a whole another way. It's almost like, I mean, I don't want to lean on this too heavily, but when you talk about bunch of pinpricks. Bleed it out! To me, that's a radically different kind of thinking than even the correct answers, you know, the correct assessment of Afropessimism, of Frank Wilderson... And the reason I bring that up, is what you were saying earlier "I could be wrong and maybe what I'm saying isn't going to work or whatever. But the beauty of that to me is... I wish I had all the correct answers, right?"

C.S.: Might as well be wrong, we tried it.

C.H.: Yeah. Like you talk about what Fred Moten said, Black studies has done what it can, it's time to do something else. And how many ways of... Okay, so I think about evolution, right? And like just the old truism that evolution is not a development, an improvement. Evolution is just "looking for". It's like fanning out in all directions all the time, looking for a crevice where it can live, work and be happy. It's not like getting more sophisticated or less, is not evolving towards better. It's not just constantly improving, getting smarter, nothing like that.

C.S.: No.

C.H.: It's just like doing this thing and then living. So that's kind of a model that I think you're talking about in a way... that possibility! And with evolution is a bunch of dead ends, right? It's always finding dead ends and backtracking and finding something else.

C.S.: Sure. And I think that is crucial in terms of the number-one toppling, which is getting rid of any idea of hierarchy. That is a problem, and the problem with that is

1 *Reckless Eyeballing*. Christopher Harris, 2004, US, 14min.

that the hierarchy that has been set up requires us Black people to always be on the bottom.

We have to be there for anybody else. So where the hell they are on this ladder?

C.H.: Right.

C.S.: So it's just impossible to think, or function, or do things in that way and still talk about anything like liberation or even just a fundamental being and existing and, and that's it. And so maybe I should say that in my work at some point, but I just kind of skip to, well, what about this? (laughs)

C.H.: Right, right, right.

C.S.: Another thing, I learn so much from my students... I had another student who was writing a paper and they were kind of doing this binary where they were comparing someone they thought of as really radical and someone they thought of as retrograde and the retrograde was like insane. A Black man who is like an insanely successful capitalist, he had land and he built schools and towns. But somehow the student, because of the capitalist... was saying that there's a kind of bankrupt failure in that and then was comparing them to somebody else... I can't even remember. And I don't remember because to me the binary was false! To me, both individuals were branches, I mean, heading somewhere and it's up to us what we want to pursue or how we shape that, as opposed to accepting—maybe—a kind of way to codify that, or accepting a hierarchy or a binary. And it really helped me focus, when I read that person's paper, on my own locus or values in the sense of a real refusal to really... maybe even condemn even those I disagree with who are on this quest that has to do with living.

In fact, I can't disagree with how you want to live. Like you, you African despot who's taking all the Israeli money and polluting your own jungle, I disagree with you. But is there something in the system that you set up that we can use? And if there isn't, it's probably going to die off and they're probably going to die off with it. And I don't have to be around for the winning or the losing or the living and the dying. I'm just here now, you see? I guess I'm just leapfrogging to: what does that look like? Because this system that we're in is just ridiculous. I just... I'm sick of it. I resent it bitterly. And it's that kind of thing when you hate something so much, you can't even speak it anymore. White supremacy, patriarchy and capitalism are Voldemort. I can't even talk about them.

C.H.: (laughs) Dang! Does that mean you're the wizard who lived? I don't know.

C.S.: (laughs)

C.H.: Wow, what to do with it. I kind of want to linger here a moment. I don't even know, I don't need to respond... But yeah, you said a mouthful there. I mean, but this is exactly why I always return to your thinking, I'm really happy to have your work, you know, because it does do something for me, to keep me going and keep me upright with the ability to make my work. You know, how you draw inspiration from wherever you can get it, wherever you can find it. And I mean, I literally, get strength, like physically get strength when I listen to John Coltrane, certain songs...

C.S.: Music! Music is... we share that.

C.H.: Yeah. No, I mean, I'm not being metaphorical or anything.

I mean, like, I can do more, I have more power from those instruments, those waves recorded decades ago. And I have to, just to stay on the Coltranes, I have to say, I worked at a jazz record store for a really long time, and I was unaware of Alice Coltrane's work. I won't say I was completely unaware of it, but I have to say that, and this is embarrassing: this is very recent, way too recent. Your work is what really brought me to her music. Like to really hear it. When I first saw *Sojourner* I was like, "what is that music? It's so great". It's like, not having "Oh, Alice Coltrane", I don't have to have a name, but I could just be hearing and say "damn, what is this music?" And then I was like, Okay, that's Alice Coltrane. Okay. Seeing *Sojourner* made me hear Alice Coltrane because I wasn't trying to put on an Alice Coltrane record and listen to Alice Coltrane. I was just hearing Alice Coltrane without any building up expectation or, you know, that's John Coltrane's widow or wife or... none of that! I was just hearing music. And then when I found out she was Alice Coltrane, all that other stuff didn't matter. I was like, "this is some bad stuff, right?"

Literally, you helped me hear this music and brought me back to it in a real way. I was familiar with it, but I didn't play her music a lot. Not like that. I mean, I heard it, but it wasn't foremost in my mind. And now it's like, since then... I'm really able to deal with it, and really hear it. And, you know, her as a person, reading about her. You probably know this book, I don't know what you think about it. Ah... it's silly of me to bring up the title of the book when I don't remember the title or the author, but it's called oh, it's called *Black Utopias*, I think. You know that book, right? It has chapters on Sun Ra, Alice Coltrane, and...

C.S.: Yes, I have that book! It has like P-Funk. Yeah, I have that book. By Ram Locke, what's his name?

C.H.: No, no, this is a different book. I think it's called *Black Utopias*. It's a woman author. She has a chapter...

C.S.: Jayna Brown! The irony of that, Jayna Brown is the scholar who wrote this book.

C.H.: Yes. You know the book, obviously.

C.S.: She was writing the book and I was making the film at the exact same time.

And we were not talking to each other, which is also hilarious because I've known Jayna since we were 20 years old. So, finally her book comes out, my work comes out, we do a conversation.

C.H.: Oh, my goodness!

C.S.: That was really amazing. Isn't it crazy that we were both into the same stuff?

C.H.: So, yeah, I read it. Reading...like you got me off into finding out more about Alice, literally. So Jayna just jump started all that. And when I saw the book and saw I was more interested in reading about her than even the chapters on Sun Ra on other people, because I was like, "what is this all about?". And, you know, I didn't realize, how do you know her?

C.S.: Man, back in the day when we were kids in San Francisco, we were all going to San Francisco State. And, yeah, Jayna was like a wild kid. A raver. Yeah, Jayna was out there. But then she went to Yale and the rest you know. Now she's a scholar, so we lost track of each other.

But then she reached out a while ago. She's like, "let's talk about Sun Ra". And because I was making my work right then, I was like, I don't know if I should be talking

about it because I don't even know what I'm talking about.

C.H.: Right.

C.S.: I'm just reading. And so it was just great when we finally came together and we've basically been on these same paths and trails together without knowing it, and her work is doing the same.

I wouldn't say the same thing, but it's just speaking to the same stuff. It was derived from the same information, you know?

C.H.: Right, right.

C.S.: But I think music is the core. I feel like music is the thing that we really share in terms of how we relate to it intellectually, spiritually, even that it shapes the work.

And I feel I've always loved that about your work, clearly even the way you structure things, I think, and I do this too, it's about relating to music, right?

C.H.: Well, you know, I hear a lot of people say, and I'm sure they probably are sincere as I am when I say it, but I'm one of those people that... I really have to consider strongly that when I think back on my life, I have to realize that in very concrete, literal terms, no doubt music has saved my life. I don't know where I would be in a world either that didn't have music or if I somehow was deprived of really accessing it in the way that I'm able to, fortunately... because, you know, there's some people who say that they somewhat like—I guess a lot of people really in practice—but there are people who say, I don't like music. Have you ever met a person that just said "I don't like music"? No kind of music, any kind of any. Well, they literally don't like and I'm like, good God! Because, honestly and this is just as stark as I can put it. When I

was a little kid, I would sit at my little record player with my 45's and —this is preschool— I listened to Motown singles over and over. Nobody ever said anything to me, but now I realize I must have driven my family crazy: the same song, I don't know how many times in a row. Then I would flip that over, play that, and I would just go do the 45's like that. But looking back, I realized I was like... the world was new to me because I was in preschool. I didn't have many experiences. And so, what I realized at the time was like "okay, I cry sometimes, I'm really like anxious and afraid. But there's this one thing in existence". I didn't have this talk consciously, but I realized that's what I'll do. This compensates... there's this thing, right? Music. And this shit is as sweet as it gets. It's as beautiful as it gets. And it makes it worthwhile to be here for sure. I didn't know about the rest of life because I didn't know enough about life, but I found that one thing early that was like, okay, this is a real thing. This is something from... whatever. I don't know where it comes from, but it comes from some place good.

C.S.: Where did you grow up?

C.H.: I grew up in Saint Louis, North Saint Louis. Do you know Saint Louis at all?

C.S.: Not very well.

C.H.: Yeah. So, people say the South Side of Chicago, knowing Saint Louis was essentially that. My family was... I like to say working class with middle-class aspirations. My mother's mother was from Natchez, Mississippi. My father's family, they had deeper roots in the Midwest, went back in the Midwest a little further. So, I don't know. A lot of Black parents don't give you a lot of details about their backgrounds and things like that. So I'm assuming

some of this. But, you know, from people who deal with intellectuals and artists and stuff all the time, this sounds like shade and I don't mean it, it's just a description. My family, my parents weren't terribly intellectual or anything like that. I wasn't especially well read as a child. Music was my thing. I didn't have money to travel or anything like that, so I wasn't worldly in many ways. Music was like the thing that I had access to. If I had any sense of the world, my sense of it was always engaged sonically through multiple forms of different music. And then in the people who made music, I was really drawn to... you know what I mean? There's way of being in the world. Musicians, you know, are really fascinating people to me.

C.S.: Literally, I don't envy much, but I am deeply jealous of musicians. Like, why do they get to go anywhere in the world and do what they do and find other people who can talk to them? Yeah, you just show up and you can do this thing. It's like speaking 30 languages except all you need is your one instrument. Why do they get to do that? But no one else get to do that. It's ridiculous.... Maybe dancers, right? But dance can be so brutal and vicious, and music is just so... porous.

C.H.: Yes.

C.S.: Better the musician, the more porous they are.

C.H.: I have to say, if I could, that's the one thing, I try not to dwell on "regrets", but I'd rather have been a musician, you know? I mean, if I could. If I was just like that simple, I would rather be doing that, you know?

C.S.: But yeah, I mean... it's part of the joy of filmmaking for me is being able to work with musicians. So almost every project I make if I'm not referencing something like,

"oh, I'm just going to use Alice Coltrane as a soundtrack because she's the one teaching me right now". It's like just finding someone, a couple of musicians or someone who I just think "they are just so interesting". And when I tell them what I'm making, they're like, "oh, I think I can work with that!". I guess that's my way of getting to participate in what they do, in that conversation. Like, sound in general.

But I was asking you where you grew up and how music... Because I also think, you know, I'm not surprised that some people don't find their home in music, but they might find it somewhere else. Like people who are really into nature or people who are really into animals or something. I think they have a similar wavelength or connection... Like, someone can walk into a forest, and they just never want to come out, or someone can like, I don't know, go swimming with a dolphin. They just got to have a boat and a surfboard, and they just got to be out there. And I think that's the thing that I'm really interested in with art, actually, is finding those things for people so that that's their... it's called a Lagrange point in space. I don't know if you ever heard of this, but a Lagrange point is these pockets in space that are a kind of a gravitational dip. So, in space everything is always moving, right? In one of these Lagrange points, these dips, it can stay still. That's where you put the space station. So, this is going to sit there because it's like in some kind of little pocket.

C.H.: Oh, my God, you mean this is a physics thing? Oh, no. I thought you were being metaphoric. I've never heard of this, and it blows my mind to know it exists.

C.S.: It blows my mind, too. It's pretty basic physics. I like to ask physicists about it, and they're always like, "this is like physics 101"...

C.H.: You're boring them. (laughs)

C.S.: But it's the best metaphor for what I want art to do, which is I want to make those Lagrange points. And I actually come at it and all these different registers. And that's why I think a film has become now this tool in relationship to other stuff, because it can only do one thing. Like, if I get someone in the gallery, I can do this other thing over here. So, I got multiple places for people to rest. Does that make sense?

C.H.: Yeah, yeah, yeah. That's fascinating. And you know, my sense of time... That's one thing I probably dig about music because it can arrest me like that, right? It can make me sit and not really experience time in that way, you know?

C.S.: Totally. Totally. I think this is the most immediate version of that and why I'm totally dependent on it. I can't really think through. And the irony is that I'm not very encyclopedic in my knowledge of it. I'm pretty pedestrian ... so I really rely on my friends like you, my partner Aaron, and some of my musician friends to tell me what to listen to.

When Greg Tate was alive... I mean, I miss my friend, but I'm deeply lost, like in my work because I would call up Tate and say "Tate, this is what I'm thinking about" and he was like, "oh, okay, you got to check out, blah, blah, blah" And he gave me like three books and five albums to read or to listen to. And that sends me down a rabbit hole and then I can find my way, but that's the kind of stuff that I'm like, really? I don't know how to make work without music.

C.H.: Are you okay?

C.S.: Oh, yeah. I'm sorry. I had to change locations. I'm at my studio and there's a lot of people around.

C.H.: Yeah, I recognize the exterior. Speaking of your studio, there's that one piece that you were working on, remember? I couldn't wrap my head around it. Technically, how you were doing it. Do you remember what you were working on that time? The reason I bring it up is because I thought it had something to do with a volcano, if I'm not mistaken. Does that even make sense?

C.S.: What was it? The candles? What was I making?

C.H.: There was something you were like transferring onto a clear 35-millimeter leader.

C.S.: Oh, yeah!

C.H.: Well, I mean, I'm just curious, is that out there, are you still in process or is that like, moved on...

C.S.: Yeah, I'll send it to you, I finished it.

C.H.: Okay. Yeah, I'd love to see it. Okay. What's it called?

C.S.: It's called *My Caldera*. And it's literally just the printing of the volcanoes exploding. And then these two young musicians I met here in L.A. who are friends of my partner, Aaron, these young guys. And I was like, "I just mean the most metal, heavy metal music you can make me!" I want metal Bad Brains. I want metal, Black Sabbath, metal. And they gave me this amazing track and it's just like volcanoes spewing. That's all it is, it's great. It's one of my favorites...

C.H.: Is it a loop? How do you use it? How do you exhibit it?

C.S.: It's like four and a half, maybe five minutes. And when it plays in a gallery, there's like a 15-minute gap of ambiance because it's this hardcore heavy metal. And so, if you can imagine that song on a loop, yeah, it would just abuse everybody.

C.H.: Yeah. Okay, okay.

C.S.: In a gallery, it has like a 20-minute circuit, but it's just a five-minute film. Maybe it'll play in the Festival. I hope so, I like it.

C.H.: And you know, another thing, this reminds me... You've been very clear in your mind and you've expressed it very clearly how certain works of yours—and maybe most of the work you do now, if not all of it—don't really exist for you or are intended to be shown in a single channel as in a cinema.

C.S.: Right.

C.H.: Like that's just not really what you're interested in or how they really work for you.

C.S.: Yeah.

C.H.: And so, are you done? Like, in your mind? I hate to bring this up in the context of a film festival, obviously, but are you... done with that?

C.S.: I might be. I mean, I realize... You know, we're taught that film has to do these certain things, but it doesn't have to. It can do whatever you want it to do. So,

one of the things your taught film is supposed to do is to be a total and complete compendium of knowledge and experience. It's supposed to give you all the information you need to understand everything. [Harris laughs] And I started to understand that as some kind of very strange colonial project of authority... And if I had to make a film where I'm doing a lot of research and I'm making a lot of sense, but I don't still have time to tell you that in this film, because I want to show you something else? Like, I'm just trying to show you something. I'm trying to take you somewhere; I'm trying to do a thing. So, all of the information, this compendium of knowledge that you normally watch the film to get is not present and it's not going to be there. It may not. You may never get it. And I'm fine with that. However, I understand that the way in which we understand film, all kinds of film today, that's not... that's not a good film, that's a bad film!

C.H.: Right.

C.S.: So, it doesn't make sense for me to, you know, try and convince people who are very committed to a particular way that filmmaking should be, that it shouldn't be that way. And I can just go over here and call it something else. "This is a projected image". "It's just sound and video". "It's not a film". "It's not even a video, it's time-based art!". And I get to do what I think is interesting about this medium instead of trying to... to me, it's like pin it in service of these compendiums of knowledge and experience... and that comes out of being frustrated.

C.S.: I'm sorry. (Car horns can be heard in the background)

C.H.: Everything good?

C.S.: Yes. Is the street, sorry. Actually, it's ironic to be talking about this in this context, being related to a film festival. But Q&A and film festivals are often the most soul crushing experience for me because the way that people read films, it just tells you everything about what they are seeing and not seeing in the world. And I realized that the best way to not have my soul crushed isn't to stop making films, but to put them in a context where I get to control how the conversation unfolds and where I get to cue people about what is important. So, if I play *Sojourner* and I put this crazy wallpaper next to it and then I put a disco ball and then I put this crazy other video in this banner, people are literally forced to stop thinking that all, all sorts of knowledge are going to come from this one place and that I, as a filmmaker, have it for them. And that I'm trying to teach them because, like you said, like you didn't know that that music was Alice Coltrane, you just heard it. And that is the point, like I'm not going to say this is Alice Coltrane and this is blah, blah, blah. And she did this and then she did that. I want to do something else. But in film, you're expected to do that. And often people, because they're so used to watching documentaries—and maybe my films look more like a documentary than anything else—, they want to tell me how I could help make it make more sense. "If you include the information about blah, blah, blah, this will be blah, blah, blah". And I'm and literally just... Think it's a media!

C.H.: Even now? Have you recently got those kinds of responses?

C.S.: Oh well, actually I was told my film *Sojourner* was at a festival, and people didn't like it because the women at the end of the film were "too pretty" or something. (both laugh) And I was like, "Oh, I'm going to double down on the pretty women". That's crazy to me,

because somehow a Black feminist stance means you can't produce an image of women in which they are just completely lauded, in which they're like freaking levitating in their own gorgeousness. Somehow that's superficial or somehow... that's wrong! And I thought, "Oh, that's an interesting restriction". Someone else also criticized like, why are there no older women? Why is it only young women? And I thought, oh, I can see the conversation, where this is coming from, except that these are women of color. There's a 42-year-old woman in there, like maybe to you she looks 22. The youngest person is 18. The oldest person is 42. That means three generations up in this mug. What do you want from me?

C.H.: Yeah, right. Okay. Yeah, that's funny.

C.S.: But because films are supposed to do that. They're supposed to work as these launchpads for these bigger conversations. And therefore, she's like, "Aha, I can talk about white feminism and ageism because your film doesn't do this". And that's what films do in film festivals. That's how they work. And they become this political launch sites and that's one thing a film can do. But I'm just not interested in that. I don't mind that. I don't, actually. I like receiving those criticisms because it really teaches me about perception and what the film is succeeding at and what is failing at, it really does help. But I also think it's their cues to me about how... I mean, I'm just not interested in my film being used as a document. I'm interested in the film being experienced.

C.H.: Yeah. Well, you know, the thing I strive for, no doubt with varying degrees of success, is that, I don't really want to say the word "politics" ... I don't really have the language to say this correctly, but I really want the viewer's experience of watching the film to have some

meaning that can be... This is a crude formulation, that's the best I can do right now: I want in part my films to be about the politics of experience.

C.S.: Yeah. The politics of experience.

C.H.: Yeah. That's of one of the things I really want. Not an experience about politics, so to speak.

C.S.: That's the rigor in your work to me, and that's why it's so... crucial. So, "useful" is also a crude word because I don't mean your work is "useful", but that's what makes it exciting to me.

C.H.: Well, you know... I don't want to get on the therapist's couch or anything, but truthfully, that's one of the things I struggle with... I want to be more prolific than I am. There is this capitalist machine I was disciplined by and... just groomed by, basically, and I mean that in all the sinister ways.

C.S.: Yes.

C.H.: I have to be constantly cranking out first rate products, all the time, to be valid and validated as an artist.

C.S.: Yeah.

C.H.: And so the challenge for me is to make work like that, but it's rather painful and painstaking for me. I say this all the time, I find filmmaking difficult. I'm not a person who can just like toss off a film. I find it difficult.

C.S.: I don't enjoy it, to be honest.

C.H.: No! And it is not pleasant! And so it's easy for me to procrastinate or take a long time to make work because it's not comfortable for me. Because I feel like I can make a lot of "pretty" work that would get shown a lot if that's what I want. I feel I have the skills to make appealing work that is nice and would be like... I could make work quickly, I think, a lot of different kinds of work. I think I could, I don't know. I haven't tried, but I think I could. But that's not what I want to do.

C.S.: I know what you mean. You know, when I was really young, I thought I would make my living making music videos, and then that would enable me to make the art I wanted to make. But when I started talking to music video production companies, I realized I actually couldn't do it. Like, I couldn't just... They were satisfied with so little!

C.H.: (laughs) They have such low expectations...

C.S.: Oh my God, the bar is so low, as long as it's a pretty image, they're good. Cut it to the beat. And it just made me sad. On the flipside, I try and do these other things where I still love a pretty image, don't get me wrong, but... I get sad because I feel like some of the things that I want to do in film are actually really uncomfortable and really confusing.

And is it even worth doing, knowing that all I'm going to get as a response is discomfort and confusion?

C.H.: Yeah, right.

C.S.: I'm like, "Oh, why do I do this?"

C.H.: And maybe do you think it's sometimes a bit of your own discomfort and confusion as well? Like not just of like a viewer's.

C.S.: Oh, absolutely. That's what I mean is like, you know, in the process of making it, or even in the ideas, I'm trying to... like, this idea about Earth studies, Black studies, I literally don't know what I'm doing. And that means that the thing I make is only going to be a series of questions, my own confusion, my own discomfort. And I already know what that's going to produce.

C.H.: This is heartening, candidly... But, like you said, for me making work is not a pleasant experience. And I think it's because, like, I don't want to do it unless I don't know what I'm doing.

C.S.: Right.

C.H.: So... but if I don't know what I'm doing, it's like... just fundamentally, radically uncomfortable. Like it just is. There's no way I could psych myself out of it. Like, "Oh, I'm exploring and I'm open". You know? I just don't. I'm groping. And it's like, it could be bad. I might literally fail it. You know, I had a really deep crisis making one work because I thought I was going to have to abandon it. And it was just difficult. If a film won't leave me alone, I won't make it. It has to force, like "Look, you're going to make me..."

C.S.: Yes.

C.H.: "... you don't know what you're doing, but you still going to have to make me because I'm not going away. I'm not going to leave your mind", you know...

C.S.: Right, right, I agree. I feel like I have abandoned several projects, or I've just failed. For example, I try to do something. I sit down, I look at the footage and I'm like, you know what? This is not going to exist. I failed.

It happens more often than I would like to admit. I got a big fat failure sitting over here. It's not even a film, but it's a sculpture... I mostly fail and, you know, you don't see that stuff. I can make a film every other year, maybe, if I'm lucky. You know what I mean? Because in between that time, I've probably tried three or four times to make something.

C.H.: Well, you know, most of the work I've made actually are good. The majority of it has been the... it's actually produced by the first attempt, at least the first attempt that just didn't work in any sense, technically or just anyway. But then I was like, oh, okay. But then I look at that as part of making the work a lot of times.

C.S.: Right!

C.H.: That had to get to come out. It was blocking the work, like this bad, stupid stuff I was thinking, it was blocking the work from coming out. So, I did that and then the work was able to come through. That happens quite often for me. But the other thing I wonder, if you ever... and I'm guessing you must have that made, but you can tell me. I wonder if you ever go back to a failure and see, "Oh, I get it now. All of this, 99 % of this is *not* what I want to do, but this little thing over here, okay, that actually *is* good". Do you ever have that kind of... or maybe you don't go back to older stuff?

C.S.: You know, once I finish something, I almost never watch it again, to be honest. But I do feel like over time, I realize sometimes when I thought I wasn't making work—let's say I just have my little stupid camera and I'm filming some stuff for fun or I just have my iPhone and I'm filming something. Over the years I realized that that was work, that that was the work. And so now I just do that and what

I've abandoned is the more formal mode. So that makes it really hard to work with other people because they need the formal relationship. That's just how filmmaking works, it is a mode of communication and the people playing their parts. And that's just how it works. So, it's harder to work that way now because I understand actually my best work happens when I'm just watching, listening, paying attention. Not when I'm kind of forcing an event and then trying to get a crew to just sit around as you would sit around in a music studio.

I hung out with a friend of mine, Alice Smith, a singer, while she was recording a song. And I was like, "This is crazy, it's got to be really expensive to be in this beautiful studio". And we're just hanging out, we're talking, we're laughing. She's like doodling vocally. We listen to a track, then the next thing I know the producers are like: that, right there, do, do do, do, do, do, do like, tweak this that, that, they replay it. Something has changed. And next thing I know, Alice is up playing a vibraphone, laying down some tracks. Next thing I know, she's in a booth singing on top of another track. But it seemed like nothing was happening until it was happening. And I was like, God, I wish I could work this way.

So, I think I'm trying, I'm just trying to approach a way of working that is more of the flow, that actually is not so painful and so embarrassingly uncomfortable. And, for example, I couldn't tell who was in charge and I was in the studio! Obviously, she's in charge because it's her recording, but I couldn't tell, if I just walked in, if I didn't know who she was, I wouldn't know. And I was like, "I love this!" And I didn't know who the producer was because he's literally on his phone playing video games. And every once in a while, he would say, "Oh, okay, right there, do this". And then he'd like, tell the engineer to tweak something, go back to his video game. I was like, "What is happening"? I loved it. I was like, "This is amazing".

There is nobody. The hierarchy is toppled, they're making something beautiful, and they all trust each other in doing that. And then... why can't filmmaking be like that?

C.H.: You know, it's crazy good, that sounds beautiful and I envy that. I've never found that. And that's partly why I make work the way I do—alone. I don't really collaborate because I've never found a way to collaborate with someone. Actually, I am trying to make a collaboration with one other person right now, and it's going fine. I'm happy with it so far. It's different. But what you describe is varied. I mean, it's like hanging out and making something. Yeah, that just sounds like friends who make stuff together. That's what you sound like, you just described it. Like the fact that they're hanging out produces the work almost.

C.S.: Exactly! And that's exactly right. That takes me back to Moten too, and his whole thing about the *Undercommons* and that's where the shit goes down. I guess that's been my struggle, a longstanding struggle with film that I just don't feel... I feel like that even the formal structure, the hierarchy that is a film crew, it just crushes my soul. And so I make these weird films with my LaserJet printer now or just my Bolex with my very bad camera work because at least... I don't know, I'm not reenacting this thing I just don't even believe in, how the work is made, you know what I mean? So that's why. I mean, to answer your question, it might be over because I can't produce work the way that film, the discipline, the culture, the audiences, the distribution, the way that they require it. I can't do it anymore. I lost my ability to do it. I admire people who can do it, but like [Kevin Jerome] Everson, hamming his one-man band... I understand this.

C.H.: Jesus! Actually, I want to go on a shoot with him

just so I can watch him work. I almost want to make a film about him making a film. Fact, you know what? I'm going to ask him if I can do that. I'm just going to fly out, meet him somewhere, bring my Bolex and shoot him... I need to do this for myself because I can't understand it, what he does...

C.S.: How he does it.

C.H.: He might be more like your friend that you were describing in the studio, that might be how he works. I don't know.

C.S.: I don't know. And also in his relationship with Claudrena [N. Harold] too, because she's like, yeah, we're just talking about this thing. And then I'm like, Yeah, but how do you arrive at it?

C.H.: Yeah, that's what I mean, yeah, right. I can hear him talk about his work and I can see the work, but I cannot understand his process as a filmmaker. I just can't, you know what I mean?

C.S.: I know exactly what you mean. So please make that film so that all of us can just fill in the blank.

C.H.: I'm going to text him as soon as I hang up with this, I'll say "Look, man, I'm going to meet you somewhere when you're on location. I'm just going to bring lots of rolls of film and my Bolex and I'm just going to hang out with you while you make a film". And that's going to be something. I don't know what it is. It might be just for me. It might be like research; it might be a film. I don't know.

C.S.: You better be careful because he might end up making a film about you making a film about him!

C.H.: He will, he definitely will! Because he'll probably say "Okay, cool. As long as I could shoot you too". You're right. I got it. I got to be prepared for that. You're absolutely right. Yeah, I going to try to sneak. Now I'm going to be more cagey about it, but thank you for that hands up. I'm just going to hang out. I'm going to try to sneak and do it without him realizing it. Yeah, that's better, I think, because I don't want him to turn the tables on me. Well, listen, you know, I could go on and on and on. I don't want to get prosaic. There are prosaic questions I have for you. I'm going to ask one, and then I'm going to go let my puppy out. But what are you listening to most right now? I'm just curious.

C.S.: Oh, okay. So, well, let's come again, because actually I'm producing a record album right now. Featured artists so far: Kelsey Lu, Lorraine, Meshell Ndegeocello, Alice Smith and Moor Mother.

C.H.: Oh, Moor... Oh, yeah, yeah. Oh, my!

C.S.: Maybe Jamila Woods.

C.H.: Together?

C.S.: No. All making tracks for The Wanda Coleman Songbook, which is asking them to interpret Wanda's poems into song. Either a literal reading of the poem or quoting it, or even just responding to it. Whatever they want to do.

C.H.: That's beautiful.

C.S.: Like a blues record almost. And so... I've never been a record producer. I have imposter syndrome, but I'm growing into it. It's taken me a minute, but I'm doing

that. So that had me listening, I had to make a playlist for them. I was listening to this new Thom Yorke band. He was in Radiohead, now he has a band called The Smile. Man, this band is dope. I've been listening to it. I always listen to Jeff Parker. I never stop listening to Jeff Parker. And Makaya McCraven, those two... Oh man, Makaya's latest record has this one song that just slays me. And then I was listening to... Lianne La Havas.

C.H.: I don't know her.

C.S.: I love her. She's a Black British vocalist and she's so talented and...

C.H.: I'm going to have to go back to this once it's published and then start looking up all this music that you named and I'm not familiar with. Like Moor Mother and Meshell Ndegeocello, I know them, the other artists you mentioned I don't know...

C.S.: Alice Smith, she's like the...

C.H.: I know, I know Jeff's music as well...

C.S.: Yeah. Alice is just to me the contemporary Nancy Wilson, like the real pretty lady with an insane voice, with the wickedly fierce voice, oh, Alice is fire! And then Jamila Woods is from Chicago. Like, kind of that whole louder than a bomb. Like, what's his name? Chance the Rapper. That generation of...

C.H.: Okay, I know that name, but that's it. I can't name the song. I've heard it...

C.S.: So that's kind of what's on my rotation. And then I'm doing the audio book N. K. Jemisin's *The City We*

Became. And it's about, the city of New York having been embodied by individuals, like people being the actual consciousness of the city... it is crazy. It's a crazy book. But what about you? What are you reading? What do you listen to?

C.H.: Oh, nothing quite as unexpected as all that for me, because right now I'm in a kind of a... well, that Coltrane issue with [Eric] Dolphy came out, and that's blowing. It's as good as you would think, Coltrane's quartet with Dolphy unissued record, and way better than I could expect.

C.S.: I haven't listened to it!

C.H.: Oh, my goodness! It's one of my favorite Coltrane recordings now. And Elvin Jones, that's the best drumming I've heard of his, he's in the front of that record. You know the record I'm talking about? It came out like a few weeks ago, that's on repeat.

And then this Nina Simone's *Newport 66* that came out a few days ago. It's really good. It's got a version—and again, it's unissued stuff—a really great version of Mississippi Goddam on it. It is so good. And then the first song on the title track is hard for me to listen to because it cuts deep. It's a song, a track, a tune I didn't know by her. Let me look at this, it's the title track, I want to get it right... *Newport 66*. I think, come on, dead air, dead air, hold on. I hate dead air like this. Somebody is waiting for me to... But that's beautiful. So, I'm listening to the icons, like their unissued work. I started going back to Threadgill a lot because I'm reading his autobiography, have you read that?

C.S.: I haven't. But man, I'm really intrigued with

Threadgill. I love his music, but his song titles... are... funny.

C.H.: He talks about that in his autobiography. It's so basic, but you don't know that from the title. Like "Too much sugar" was something his grandfather—I think it was his grandfather—used to say. "Too much sugar" would mean like, it's too easy. Like, his grandfather, I believe either was enslaved or was the son of... his grandfather was a twin. It's a whole thing but I don't think I've gotten to page 100 yet. And I was like, okay, this is an autobiography because he's lived many, many deep, profound lives and he deserves an autobiography. If I thought about writing an autobiography ever, in any way, I would just dismiss that idea now... Seriously, his story is magnificent and Brant Hayes Edwards, who helped him write it, the writing is fantastic. But it is either his grandfather or great grandfather who was a twin and they came up hard and they were tough. They lived in the South and they both carried pistols on their side. And he said they didn't say Mr. or Sir to anybody, anybody in the South in like 1900 something, it must've been, or 1890 something at the height of Jim Crow, and they took no shit. He said they went and took stuff out of stores, they didn't pay for nothing. So that was his thing: "too much sugar". He was like, "Nah, that's too easy, that's too sweet". So that, you know, that record *Too Much Sugar for a Dime*, that's where it comes from. So he explains somewhat where these album and song titles... because they are cryptic as hell, they're beautiful, they're poetry...

C.S.: They're poetry!

C.H.: ... There's no like piecing that together.

C.S.: I didn't realize that Brant Hayes Edwards had helped him. I'm going to read it for sure.

C.H.: I highly recommend it. It is beautiful and I'm only on page 100. I'm only up to this time in Vietnam now, man. Yeah, a lot of stuff goes on there. Anyway, please read it as soon as you can, because I'd love to talk to you about. Yeah, like literally, like there's a section where he arranged The Star-Spangled Banner and these other patriotic songs for these generals and stuff and dignitaries, and he arranged it influenced by Monk and Cecil Taylor. But he wasn't trying to subvert anything, he just wanted to experiment with the music. Everybody was sitting there politely, they were just "let it go by". The band director had got there right at the last minute, so he didn't have time to look over the charts or say anything. So, they start playing this music, these arrangements of Star Spangled Banner and Stars and Stripes Forever and things like that, the frigging archbishop or somebody like that is the one who gets up and shuts it down and literally says "Blasphemy, blasphemy". The next day he knows he is on the front lines in Vietnam for making music. Anyway, I could go on and on, this book is incredible.

C.S.: That's the power of our music. It doesn't always work to our favor, but that's power, baby!

C.H.: He says he was very... there was a naïveté in him doing that. When I read that, I was like, "He did all this for this occasion?" With like, general stuff...

C.S.: He was this hungry to create. He just wanted to create an opportunity.

C.H.: Yeah... My sense of danger is highly true. (laughs)

C.S.: Imagine if you are a composer and you need an orchestra to hear your music. Any chance you get, you're going to take that chance to hear something, right? I'm

sure that's he was thinking like, "Oh, I got a full orchestra!"

C.H.: He really didn't expect... He just thought it would go like this whole thing, He's like, "it's just music, right?" He literally said, "I wasn't trying to be disrespectful, provocative, none of that. I was just trying to do some new arrangements with these tunes, you know, that I really would like to hear those arrangements".

C.S.: Yeah, yeah.

C.H.: But anyway, I've talked too long. You've given me a lot. Thank you so much. I know that dog is probably asleep, but I'm expecting him to start yelping any moment now.

C.S.: Okay.

C.H.: This was a lot of fun. This is better than I imagined it could be.

C.S.: It's always fun talking to you, Christopher!



CADERNO DE
COLAGEM
COM RENATA FELINTO

**COLLAGE NOTEBOOK
WITH RENATA FELINTO**

INAUGURAR UM CADERNO DE COLAGEM

25º FESTCURTASBH - 2023

GLAURA CARDOSO VALE

As colagens de Renata Felinto me chegaram pela revista *Zum* #24, do IMS, edição de abril de 2023. Da colagem da série *Arapuca* (2023), que é capa da referida edição, cheguei ao site da artista e encontrei a série *Re-Existindo* (2004-2009). Como nos cadernos de imagens anteriores (desde 2021), a ideia original seria reproduzir um conjunto de trabalhos a partir de uma pesquisa no portfólio da artista. Porém, Renata Felinto nos presenteia com uma série nova em diálogo com as Mostras Especiais da 25ª edição do FestCurtasBH: “Manifestar o Desejo. Mulheres e Dissidências no Cinema Latino-Americano 1966-2021” e a mostra “Cauleen Smith - As possibilidades cotidianas da imaginação”. Multiartista, professora e curadora, Felinto realizou uma extensa pesquisa de imagens percorrendo filmes e iconografia de lutas históricas das mulheres latino-americanas (como Sara Gómez, Victoria Santa Cruz e Castiel Vitorino, para citar alguns nomes). As colagens apresentam, assim, a partir de uma experimentação detida na pesquisa curatorial de imagens, uma narrativa que combina imagens extraídas de arquivos históricos com as que se fazem no presente. As cinco colagens miram um futuro que possa abrigar as mulheres e suas reivindicações, sobretudo, no enfrentamento de retrocessos. Não se trata de reduzir esse gesto a uma arte engajada, de um tema específico, mas de compreendê-lo como ferramenta sensível que amplia nossa percepção sobre as presenças das mulheres ao longo da história e o estado de vigília que se impõe desde sempre, sem trégua.

TO INAUGURATE A COLLAGE NOTEBOOK

25TH FESTCURTASBH - 2023

GLAURA CARDOSO VALE

TRANSLATION: LAURA TORRES

I first came across Renata Felinto’s collages while reading the April 2023 edition of IMS magazine *Zum* #24. The cover of this edition features a collage from her *Arapuca* (2023) series, which led me to her website, where I discovered her *Re-Existing* (2004-2009) series. Similar to previous image notebooks (since 2021), the original plan was to recreate a collection of works based on the artist’s portfolio. However, Renata Felinto surprises us with a fresh series that engages in a dialogue with the Special Sections of the 25th edition of FestCurtasBH: “Manifesting Desire. Women and Dissidences in Latin American Cinema 1966-2021” and “Cauleen Smith - The Everyday Possibilities of Imagination”. Felinto, a multi-artist, professor, and curator, conducted extensive research on images, delving into the films and iconography that portrayed the historical struggles of Latin American women, including Sara Gómez, Victoria Santa Cruz, and Castiel Vitorino, to name but a few. Through rigorous curation and image research, the collages artfully blend historical archives with contemporary creations to craft a seamless narrative. The five collages have a vision for the future that encompasses women and their needs, even in the midst of challenges. The focus is not on limiting this gesture to being a form of engaged art centered on a particular topic. Rather, it should be seen as a sensitive tool that expands our understanding of the role of women throughout history. This tool also highlights the ongoing need for unwavering vigilance, without respite.



TERNURA





SE







FOTOCOLAGENS

25º FESTCURTASBH - 2023

RENATA FELINTO

A série traz referências da luta das mulheres latino-americanas no século XX até o presente momento, no qual somamos na luta pelos direitos de todas as mulheres. Há um diálogo entre personalidades emblemáticas do audiovisual, do âmbito político e anônimas, porém não menos importantes, demonstrando a inseparável relação entre arte e política, quando quem constrói a obra tem a sua realidade interseccionada pelo gênero, pela classe, raça e nacionalidade.

PHOTO COLLAGES

25TH FESTCURTASBH - 2023

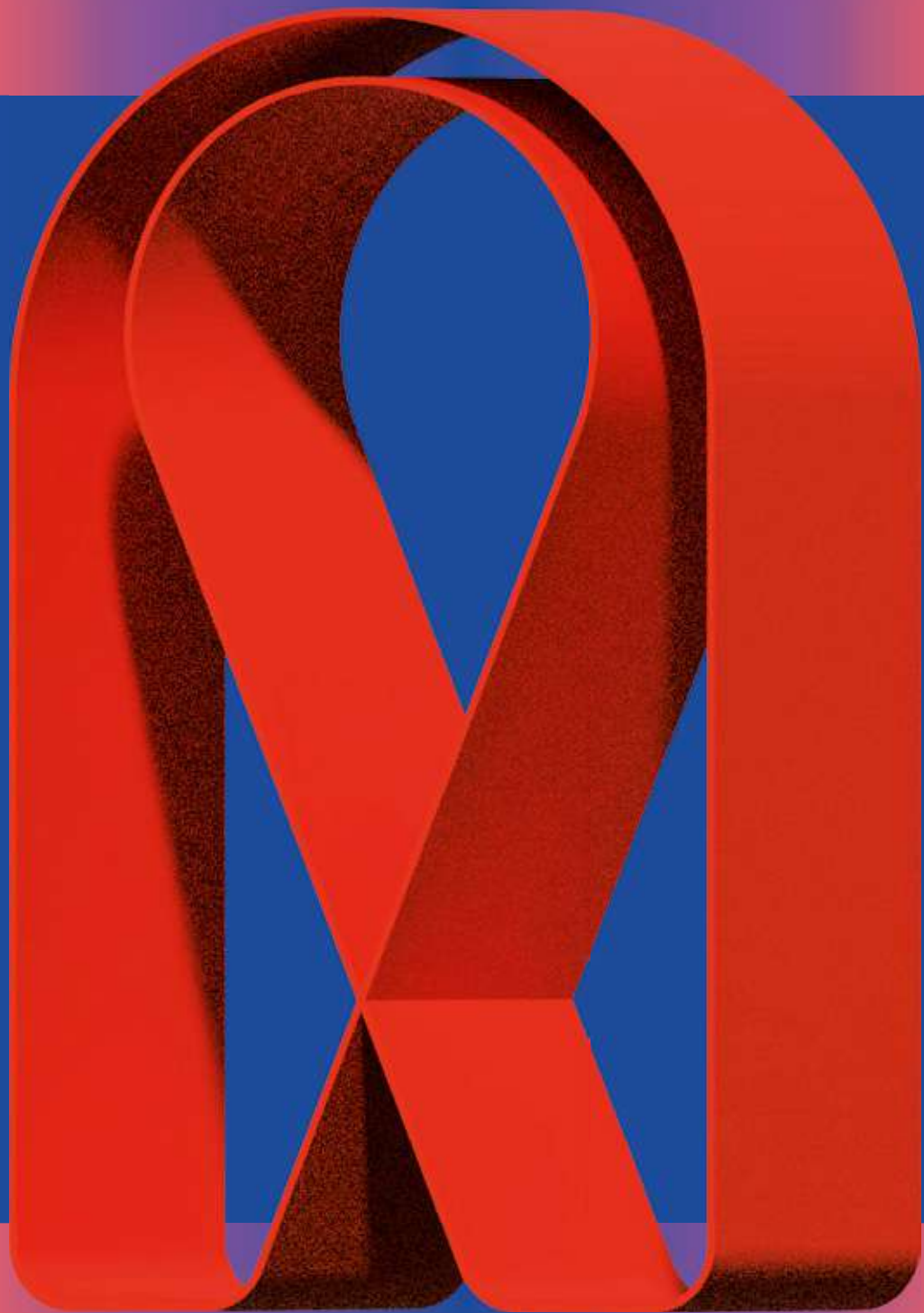
RENATA FELINTO

The series brings together references from the struggle of Latin American women in the 20th century to the present, a time during which we have united in the battle for women's rights worldwide. There is a dialogue between emblematic personalities from the audiovisual arts and politics along with as anonymous but equally important individuals, revealing the inseparable relationship between art and politics, when the artist's reality is intersected by gender, class, race and nationality.

Renata Felinto é artista visual, pesquisadora e professora. Doutora em Artes Visuais IA/UNESP. Especialista em Curadoria e Educação em Museus de Arte MAC/USP. Fellowship Post-Doctoral Center for Africana Studies, University of Pennsylvania. Professora adjunta Licenciatura em Artes Visuais e PROFARTES na URCA/CE. Colaboradora na Especialização em Gestão Cultural Contemporânea Escola Itaú. Associada ABCA. 3º Prêmio Select de Arte e Educação e Prêmio PIPA 2020, com participação em exposições no Brasil e no exterior.

Renata Felinto is a professor, researcher, and visual artist. Her academic qualifications include a Ph.D. in Visual Arts from IA/UNESP and a specialization in Curatorship and Art Education from MAC/USP. She completed a Post-Doctoral Fellowship at the Center for Africana Studies, University of Pennsylvania. She currently holds the position of Associate Professor of Visual Arts and PROFARTES at URCA/CE. Alongside her ABCA membership, she collaborates with Itaú School's Specialization in Contemporary Cultural Management. Winner of the 3rd Prêmio Select de Arte e Educação and the PIPA Prize 2020. Her work has been showcased in exhibitions both in Brazil and abroad.





ATIVIDADES E
ATRAÇÕES,

MESA-REDONDA, FALA,
LANÇAMENTO DE REVISTA,
CURSO E EXPOSIÇÃO

ACTIVITIES AND ATTRACTIONS
ROUND TABLE, TALK, MAGAZINE LAUNCH, WORKSHOP AND EXHIBITION

MANIFESTAR ENTRE EXPERIÊNCIAS E EXPERIMENTAÇÕES: CINEMA E AUDIOVISUAL FEITO POR MULHERES

MESA REDONDA

Dia: 18 de outubro

Hora: 17h

Local: Cine Humberto Mauro - Palácio das Artes

Com a participação de: Ivonne Sheen Mogollón, Mónica Delgado, Juliana Gusman

Mediação: Claudia Mesquita



Claudia Mesquita é professora do curso de graduação e do programa de pós-graduação em Comunicação Social da UFMG, onde integra os grupos de pesquisa Poéticas da Experiência e Poéticas Femininas, Políticas Feministas. Pesquisadora do cinema brasileiro, com mestrado e doutorado na ECA-USP. Publicou, com Consuelo Lins, o livro "Filmar o real - sobre o documentário brasileiro contemporâneo" (Jorge Zahar, 2008), e organizou, com María Campaña Ramia, *El otro cine de Eduardo Coutinho* (2012), publicado no Equador.



Ivonne Sheen Mogollón (Lima, Peru) - Meus projetos foram desenvolvidos como obras audiovisuais, fotográficas e sonoras experimentais, publicações, textos, trabalho de curadoria e gestão de iniciativas culturais. A partir de uma voz pessoal e crítica, exploro questões e reinterpretações sobre meu entorno, estruturas, imagens de arquivo, minha história familiar e o aprendizado hegemônico que assimilamos. Tenho interesse em autogestão e na criação coletiva de espaços e experiências. Atualmente, vivo entre Colônia, na Alemanha, e Lima, no Peru.



Juliana Gusman é doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (USP), na linha de pesquisa Cultura Audiovisual e

Comunicação. É mestra em Comunicação Social pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (2019) e bacharel em Jornalismo (2016) pela mesma instituição. É membro dos grupos de pesquisa MidiAto (ECA-USP), Poéticas Femininas, Políticas Feministas (UFMG) Mídia e Narrativa (PUC Minas). Atua como professora substituta na PUC Minas, nos cursos de Cinema e Audiovisual, Publicidade e Propaganda e Jornalismo. Como crítica de cinema, já colaborou para portais como Piracema, vinculado à plataforma de streaming Cardume Curtas, Farofafá, Cine NINJA e Cine Humberto Mauro Mais.



Mónica Delgado é uma crítica de cinema, curadora e comunicadora social do Peru. Leciona na Escola de Comunicação Social da Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Tem mestrado em Literatura com especialização em Estudos Culturais e é candidata a doutorado em História da Arte na mesma universidade. É diretora da revista Desistfilm. Em 2020, publicou o livro *María Wiese en Amauta: Los orígenes de la crítica de cine en el Perú*. Ela ministrou workshops e cursos sobre crítica cinematográfica e cinema experimental.

PROTESTING THROUGH EXPERIENCE AND

EXPERIMENTATION: WOMEN'S CINEMA AND AUDIOVISUAL PRODUCTION ROUND TABLE

Date: October 18th

Time: 5pm

Venue: Cine Humberto Mauro - Palácio das Artes

Guests: Ivonne Sheen Mogollón, Mónica Delgado, Juliana Gusman

Moderator: Claudia Mesquita

Claudia Mesquita is a professor in the undergraduate and graduate programs for Social Communication at UFMG, where she collaborates with the research groups "Poéticas da Experiência" and "Poéticas Femininas, Políticas Feministas". Claudia has earned both a master's and a doctoral degree from ECA-USP and is a specialist in Brazilian cinema. She is the co-author, along with Consuelo Lins, of the book *Filmar o real - sobre o documentário brasileiro contemporâneo* (Jorge Zahar, 2008). Additionally, Claudia has co-edited *El otro cine de Eduardo Coutinho* (2012) with María Campaña Ramia, which was published in Ecuador.

Ivonne Sheen Mogollón (Lima, Peru) - My projects have been developed as experimental audiovisual, photographic and sound pieces, as well as publications, texts, curatorial work and the management of cultural initiatives. Through a personal and critical voice, I explore issues and reinterpretations of my surroundings, structures, archive footage, my family history and the hegemonic narratives that we assimilate. I am interested in self-management and the creation of collective spaces

and experiences. I currently live between Cologne, Germany, and Lima, Peru.

Juliana Gusman is a doctoral candidate in the Postgraduate Programme in Media and Audiovisual Processes at the School of Communication and Arts from the Universidade de São Paulo (USP), where she focuses on the research line Audiovisual Culture and Communication. She received her Master's degree in Social Communication from Pontifícia Universidade Católica of Minas Gerais (PUC Minas) in 2019 and her Bachelor's degree in Journalism from the same institution in 2016. She is a member of the research groups *MidiAto* (ECA-USP), *Poéticas Femininas*, *Políticas Feministas* (UFMG) and *Mídia e Narrativa* (PUC Minas). She works as a substitute teacher at PUC Minas, in the Cinema and Audiovisual, Advertising and Journalism courses. As a film critic, she has collaborated with websites such as *Piracema*, connected to the streaming platform *Cardume Curtas*, *Farofafá*, *Cine NINJA* and *Cine Humberto Mauro Mais*.

Mónica Delgado is a film critic, curator, and social communicator from Peru. She is a professor at the School of Social Communication at the National University of San Marcos. With a specialization in Cultural Studies, she has earned a master's degree in Literature and is currently pursuing a Ph.D. in Art History at the same university. She holds the position of director at the *Desistfilm* magazine. In 2020, she published the book "*María Wiese en Amauta: Los orígenes de la crítica de cine en el Perú*" (*Maria Wiese in Amauta: The Origins of Film Criticism in Peru*). She has conducted workshops and delivered lectures on film criticism and experimental cinema.

TEMPO

LIMA FALA DE CAULEEN SMITH

19 outubro 2023 - 21h

Local: Cine Humberto Mauro

Cauleen Smith discutirá alguns de seus filmes e instalações mais recentes com respeito a diferentes escalas e relações de tempo, do humano ao geológico, a partir do olhar para o futuro especulativo do passado.



FOTO PHOTO: Joshua Franzos

Cauleen Smith cresceu em Sacramento, Califórnia, e reside atualmente em Los Angeles. É professora na Escola de Artes e Arquitetura da UCLA, bacharel em Artes Criativas pela San Francisco State University e mestre pela University of California, Los Angeles School of Theatre Film and Television. Na edição de 2019 do Festival Internacional de Cinema de Roterdã, foram exibidos os curtas, o longa-metragem, uma instalação e uma performance de Smith. Ela realizou exposições individuais no Whitney Museum of American Art, MassMoCA e LACMA. Smith recebeu as seguintes premiações: Rockefeller Media Arts Award, Creative Capital Film/ Video, Chicago 3Arts Grant, e the Foundation for Contemporary Arts, Chicago Expo Artadia Award, e Rauschenberg Residency, Herb Alpert Awards

no Arts in Film and Video em 2016, United States Artists Award 2017. Em 2016, recebeu o prêmio inaugural do Ellsworth Kelly Award; foi ganhadora do prêmio de 2020 do Studio Museum Joyce Alexander Wein Artist Prize e, em 2021, foi agraciada com uma bolsa financiada pela Fundação Guggenheim.

TIME

A CAULEEN SMITH TALK

October 19th 2023 - 9pm

Venue: Cine Humberto Mauro

Cauleen Smith will discuss some of her more recent videos and installations in relationship to different scales and relation of time, from the human to the geological, from looking into the past speculative futures.

Cauleen Smith was raised in Sacramento, California and lives in Los Angeles. Smith is faculty in the UCLA School of Arts and Architecture. Smith holds a BA in Creative Arts from San Francisco State University and an MFA from the University of California, Los Angeles School of Theater Film and Television. Smith's short films, feature film, an installation and performance were showcased at International Film Festival Rotterdam 2019. Smith has had solo exhibitions at The Whitney Museum of American Art, MassMoCA and LACMA. Smith is the recipient of the following awards: Rockefeller Media Arts Award, Creative Capital Film / Video, Chicago 3Arts Grant, and the Foundation for Contemporary Arts, Chicago Expo Artadia Award, and Rauschenberg Residency, Herb Alpert Awards in the Arts in Film and Video 2016, United States Artists Award 2017, 2016 inaugural recipient of the Ellsworth Kelly Award, 2020 recipient of the Studio Museum Joyce Alexander Wein Artist Prize, and 2021 Guggenheim Fellowship.

LANÇAMENTO DA REVISTA ZANZA

18 de outubro, quarta-feira, 16h

Área de convivência FestCurtasBH / Galeria aberta Amílcar de Castro

Lançamento do volume 1 da Revista Zanza: A cidade no cinema, a arte na cidade, organizado por Diego Silva Souza, Gabriel Araújo, Iakima Delamare e Larissa Muniz. A fim de valorizar alguns gestos cinematográficos atrelados às ruas e ao andar dos corpos por diferentes espaços urbanos, os ensaios e as artes visuais que integram a revista, escrito por pesquisadores, críticos e cineastas de diferentes regiões do país, emulam um passeio visual estimulado pelos diversos aspectos provenientes das relações entre movimento, imagem e cidade.

O primeiro volume da Revista Zanza é realizado com recursos da Lei Municipal de Incentivo à Cultura de Belo Horizonte, por meio do Edital BH nas Telas - Fundo 2021 (projeto nº 1345/2021)



ZANZA MAGAZINE LAUNCH

October 18th, Wednesday, 4pm

FestCurtasBH lounge/ Amílcar de Castro open air art gallery

The launch of Zanza Magazine's Volume 1 is here, and it's titled "The City in Cinema, Art in the City", organized by Diego Silva Souza, Gabriel Araújo, Iakima Delamare and Larissa Muniz. The magazine celebrates cinematic expressions tied to the streets and the movement of bodies through various urban spaces. The essays and visual arts featured in the magazine have been written by researchers, critics and filmmakers from different regions of the country, and they evoke a visual journey inspired by the various aspects arising from the relationships between movement, image and the city.

Zanza Magazine's first volume has been produced with the support of the Municipal Cultural Incentive Law of Belo Horizonte. This has been made possible through the public notice *BH nas Telas* - Fund 2021 (project No. 1345/2021).

* [ACESSIBILIDADE : EVENTO CONTARÁ COM INTÉRPRETE DE LIBRAS] *

* [A BRAZILIAN SIGN LANGUAGE INTERPRETER] *

AUTORIAS EM DISPUTA; OU CRÍTICA COMO CONTAMINAÇÃO

CORPO CRÍTICO CONVIDA INDETERMINAÇÕES

Ministrantes: Lorena Rocha e Gabriel Araújo

Dias: 11, 12, 16 e 17 de outubro de 2023

Horário: 10h às 12h30

Local: Cine Humberto Mauro e Sala Juvenal Dias

Carga horária: 10h/a

12 vagas

APRESENTAÇÃO

A performatividade discursiva da cultura digital tem moldado (e cristalizado) nossa relação com o cinema sem deixar brecha para algum tipo de deslocamento, impasse ou dúvida. O muro que tem sido construído em torno de nossas sensibilidades não nos tem permitido mergulhar nas multitemporalidades dos filmes ou em sua profusão cacofônica de imagens e sons. Ao invés de solicitar algum tipo de coerência judicativa a eles, gostaríamos de nos desafiar a sentir o que está ao nosso redor e construir práticas críticas do pensamento instauradas em processos de *contaminação*: onde as matérias e percepções possam se entrelaçar, se interpenetrar e se diferenciar, tudo ao mesmo tempo. Precisamos deixar a proliferação acontecer.

É nesse jogo de cipós, de laços e nós que, para nós, os filmes se constituem. Reconhecendo a força da coletividade na feitura de um filme, desejamos propor uma conversa que ponha em crise o status e poder do *autor*, redirecionando nossos sentidos para as agências criativas que o moldam e o elaboram, sem centrar o

lugar da autoria na função de direção cinematográfica. Desejamos perceber o jogo de forças, impasses e desobediências que vibram nas superfícies das imagens. É um convite para observar as “colaborações e combinações inesperadas; amontoados quentes de composto” que se presentificam na tela.

Marcadas pelos escritos de Anna Tsing (2022) em *O cogumelo no fim do mundo: sobre possibilidades de vida nas ruínas do capitalismo*, propomos a construção de um espaço formativo no qual a curiosidade e a diferença sejam pontos de partida para criarmos intimidade com os filmes e a crítica, em que a justaposição (e a confusão derivada dela) apareça como um devir recíproco, uma possibilidade de estabelecer processos relacionais de maneira que suscitemos “uns dos outros e uns com os outros”, como diria Donna Haraway.

RESUMO

Na ocasião em que a INDETERMINAÇÕES foi convidada para construir o programa do Corpo Crítico desta edição do FestCurtasBH, sentimos vontade de elaborar uma proposição com dois elementos substanciais da plataforma: a discussão em torno da ideia de autoria e coletividade. Impulsionadas pela vontade de experimentar formas coletivas de escrita e de análises filmicas que coloquem em xeque a soberania da figura do autor-diretor, organizamos quatro encontros do Corpo Crítico que buscam promover uma forma mais vulnerável de nos relacionarmos com os filmes; que historicizem a discussão sobre autoria no cinema; e que se lancem a construir perspectivas críticas em torno do cinema brasileiro atentas às disputas de poder e aos impasses estético-políticos que movimentam o campo.

PROGRAMA DOS ENCONTROS

ENCONTRO 1

Crítica como contaminação

“Somos contaminados por nossos encontros; eles transformam o que somos na medida em que abrimos espaço para os outros”, afirma Anna Tsing. É com o desejo de abertura radical de nossas sensibilidades que iniciamos o Corpo Crítico deste ano. A partir do conceito de “diversidade contaminada” ensaiado pela antropóloga estadunidense, pretendemos incentivar o encontro com os filmes a partir de estímulos que nos façam desejar ser transformados ao estar em contato com eles.

Textos de referência

TSING, Anna. *O cogumelo no fim do mundo: sobre possibilidades de vida nas ruínas do capitalismo*. São Paulo: n-1 Edições, 2022.

ENCONTRO 2

“Autorias rasuradas”

O que fazer quando o *corpus* de um filme perturba a assinatura de seu/sua autor(a)-diretor(a)? Na contramão do ordenamento pressuposto pela *Política dos Autores*, sistematizada pela revista *Cahiers du Cinéma* durante a década de 1950, discutiremos os efeitos da centralização da função da direção cinematográfica em nosso modo de conviver com o cinema. Num cenário contemporâneo de hiperexcitação do “eu”, por que não recorrer a uma relação com o campo cinematográfico (e sua história) que confronte esses valores?

Textos de referência

BERNARDET, Jean Claude; REIS, Francis Vogner dos. *A política dos autores: França, Brasil 1950 e 1960*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2018.

NWABASILI, Mariana Queen Nwabasili. Revendo personagens e recepções de 'Xica da Silva' e 'Vazante' ou Fronteiras do histórico debate sobre autorizados a representar | Xica da Silva (Cacá Diegues, 1976) & Vazante (Daniela Thomas, 2017). *câmarescura*, 01 jun. 2022. Disponível em: <<https://camarescura.com/2022/06/01/xica-da-silva-vazante-mariana-queen>>. Acesso em: jul. 2023.

RIBEIRO, Marcelo R. S. Autorias rasuradas em "Afrique 50": para uma economia política das assinaturas. *Revista Esferas*, v. 1, n. 26.

ENCONTRO 3

Coreografando nós

Dénètem Touam Bona (2021) traça uma reflexão a partir da sabedoria dos cipós, "jogo de cordas que, ao ligar 'múltiplos pontos de vida' (...), implanta constelações inéditas". Tendo como inspiração o pensamento do filósofo *afropeu*, buscaremos mediar atividades que incentivem métodos de reflexão e escrita coletivas que possam formular, a partir da diferença e contaminação, uma memória crítica do festival.

Textos de referência

ALMEIDA, Djaimilia Pereira de. Prazer de cair. *Quatro cinco um*, 10 ago. 2023. Disponível em: <<https://www.quatrocincoum.com.br/br/colunas/onde-queremos-viver/prazer-de-cair>>. Acesso em: ago. 2023.

TOUAM BONA, Dénètem. "Visões quiméricas". In: *Festival Internacional de Curtas de Belo Horizonte (23.: 2021)*. (Ana Siqueira et al. orgs.). Belo Horizonte: Fundação Clóvis Salgado, 2021.

ENCONTRO 4

Epílogo - Polifonia

O cinema brasileiro é um campo em disputa e mutação. No último encontro, promoveremos uma conversa aberta em torno dos discursos, estéticas e políticas que circundam o campo cinematográfico no Brasil. Quando tudo parece "urgente" e "importante", como promover práticas críticas do pensamento que não excluam o passado indigesto e nem se deixem levar por presentes e futuros redentores?

Textos de referência

ALBUQUERQUE, GG. A 'sentada' na música brasileira e seus impasses políticos. *Suplemento Pernambuco*, ago. 2023. Disponível em: <<http://www.suplementopernambuco.com.br/ensaio/3123-%E2%80%9Ccertas-lutas-s%C3%B3-s%C3%A3o-poss%C3%ADveis-sentando%E2%80%9D.html>> Acesso em: jul. 2023.

ANDRADE, Patrícia Mourão de. Curadoria como poder e trabalho, e algumas notas sobre a capitalização do amor. *Caderno de Leituras*, Belo Horizonte: Edições Chão da Feira, n. 141, Série intempestiva, 2022.

DOS REIS, Francis. Campos, contracampos e extracampos: cinco seqüências do cinema brasileiro em uma era de antagonismos. In: RODRIGUES, Laécio Ricardo de Aquino. *Crítica e curadoria em cinema: múltiplas abordagens*. Belo Horizonte: Fafich/PPGCOM/UFMG, 2023.

MINISTRANTES

Fundada pela historiadora e crítica cinematográfica pernambucana Lorena Rocha e pelo jornalista e curador

mineiro Gabriel Araújo, INDETERMINAÇÕES é uma plataforma dedicada à construção de espaços públicos de discussão com a finalidade de pôr em conjunção e enfrentamento os pensamentos que permeiam e extrapolam o campo cinematográfico negro no Brasil. Em atividade desde 2021, realizou o projeto de pesquisa Mapeamento do Corpo Crítico Cinematográfico Negro Brasileiro, o seminário internacional Práticas Críticas do Pensamento Negro e a publicação Trajetórias Críticas. Atua também por meio de colaborações com instituições parceiras como Goethe-Institut São Paulo, Instituto Nicho 54 e IMS-SP. Para saber mais, acesse: <https://indeterminacoes.com/>

CONTESTED AUTHORSHIP; OR CRITIQUE AS CONTAMINATION

CORPO CRÍTICO INVITES INDETERMINAÇÕES

Mentorship: Lorena Rocha and Gabriel Araújo
Period: October 11th, 12th, 16th and 17th, 2023
Time: 10:00am to 12:30pm
Venue: Cine Humberto Mauro and Sala Juvenal Dias
Workload: 10 hours
12 attendees

PRESENTATION

Digital culture's discursive performativity has shaped (and crystalized) our relationship with cinema without leaving breaches for any kind of shift, impasse or doubt. The wall that has been built around our sensibilities has prevented us from delving into the films' multi-temporalities or into their cacophonous profusion of

images and sounds. Rather than demanding adjudicative coherence from them, we aspire to engage in a challenge of sensing our surroundings and establishing critical thought practices that arise from processes of *contamination*: where materials and perceptions can simultaneously intertwine, interpenetrate, and differentiate. We must let proliferation happen.

It is in this tangle of vines, loops, and knots that, for us, films are constituted. Recognizing the strength of collectivity in the making of a film, we wish to foster a conversation that challenges the status and power of the *I-author*, redirecting our senses towards the creative agencies that shape it and elaborate it, without centering authorship solely on the role of the director. We wish to apprehend the interplay of forces, impasses and disobedience that resonate in the surface of the images. This is an invitation to observe the "unexpected collaborations and combinations, in hot compost piles" that materialize on-screen.

Marked by the writings of Anna Tsing (2022) in *The Mushroom at the End of the World: On the Possibility of Life in Capitalist Ruins*, we propose the construction of a learning space, where curiosity and difference can be the starting points for creating intimacy with films and critical thinking, and where their juxtaposition (as well as the confusion derived from it) appears as a mutual force of becoming, a possibility to establish relational processes in ways that have us provoke "each other and along with each other", as Donna Haraway put it.

ABSTRACT

When INDETERMINAÇÕES was invited to join the Corpo Crítico section of FestCurtasBH's current edition, we felt compelled to devise a proposition that could address two of the platform's essential elements: the discussion about both ideas of authorship and collectivity. Driven by

the desire to experiment with collective forms of writing and film analysis that challenge the author-director's sovereignty, we have organized four Corpo Crítico meetings. These meetings aim to foster a more vulnerable approach to film engagement; to historicize authorship discussions within filmmaking, and to construct critical perspectives on Brazilian cinema that are attentive to the power struggles and aesthetical-political impasses that set the filmmaking realm in motion.

PROGRAM

FIRST MEETING

Critique as contamination

"We are contaminated by our encounters; they change who we are as we make way for others", affirms American anthropologist Anna Tsing. We embark on this year's Corpo Crítico with the aim of promoting a radical openness of our sensibilities. Drawing on the concept of "contaminated diversity" explored by Tsing, we intend to encourage the encounter with the films through stimuli that inspires a willingness to be transformed once in contact with them.

Reference texts

TSING, Anna. *O cogumelo no fim do mundo: sobre possibilidades de vida nas ruínas do capitalismo*. [The Mushroom at the End of the World: On the Possibility of Life in Capitalist Ruins] São Paulo: n-1 Edições, 2022.

SECOND MEETING

"Writing over authorship"

What shall we do when a film's corpus disturbs the signature of its author-director? Contrary to the ordering posited by *Politique des Auteurs*, systematized by the

magazine *Cahiers du Cinéma* during the 1950s, we will analyze the director's prominence and its effects on our engagement with cinema. While placed in the contemporary scene of the overexcitement of the "I", why not resort to a relationship with the filmmaking realm (and its history) that can confront these values?

Reference texts

BERNARDET, Jean Claude; REIS, Francis Vogner dos. *A política dos autores: França, Brasil 1950 e 1960*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2018.

NWABASILI, Mariana Queen Nwabasili. Revendo personagens e recepções de 'Xica da Silva' e 'Vazante' ou Fronteiras do histórico debate sobre autorizados a representar | Xica da Silva (Cacá Diegues, 1976) & Vazante (Daniela Thomas, 2017). *câmarescura*, June 1st, 2022. Available at: <<https://camarescura.com/2022/06/01/xica-da-silva-vazante-mariana-queen>>. Access: July, 2023.

RIBEIRO, Marcelo R. S. Autorias rasuradas em "África 50": para uma economia política das assinaturas. *Revista Esferas*, v. 1, n. 26.

THIRD MEETING

Coreographing knots

Dénètem Touam Bona (2021), reflecting on the wisdom of lianas, "a network of ropes that, while connecting 'multiple points of life', (...) results in the formation of unique constellations". Inspired by the thinking of the *Afropean* philosopher, our aim is to facilitate activities that foster collective reflection methods and collective writing practices that can devise, through difference and contamination, a critical memory of the festival.

Reference texts

ALMEIDA, Djaimilia Pereira de. Prazer de cair. *Quatro cinco um*, August 10th, 2023. Available at: <<https://www.quatrocincoum.com.br/br/colunas/onde-queremos-viver/prazer-de-cair>>. Access: August, 2023.

TOUAM BONA, Dénètem. “Visões quiméricas”. In: *Festival Internacional de Curtas de Belo Horizonte* (23.: 2021). (Ana Siqueira et al. orgs.). Belo Horizonte: Fundação Clóvis Salgado, 2021.

FOURTH MEETING

Afterword – Polyphony

Brazilian cinema is a contested, mutating field. In our last gathering, we shall engage in an open conversation about the discourses, aesthetics and politics that surround the filmmaking realm in Brazil. When everything seems “urgent” and “important”, how do we engage in practices of critical thinking that do not exclude our unpalatable past nor can be swayed by redemptive presents and futures?

Reference texts

ALBUQUERQUE, GG. A ‘sentada’ na música brasileira e seus impasses políticos. *Suplemento Pernambuco*, August, 2023. Available at: <<http://www.suplementopernambuco.com.br/ensaio/3123-%E2%80%9Ccertas-lutas-s%C3%B3-s%C3%A3o-poss%C3%ADveis-sentando%E2%80%9D.html>> Access: July, 2023.

ANDRADE, Patrícia Mourão de. Curadoria como poder e trabalho, e algumas notas sobre a capitalização do amor. *Caderno de Leituras*, Belo Horizonte: Edições Chão da Feira, n. 141, Série intempestiva, 2022.

DOS REIS, Francis. Campos, contracampos e

extracampos: cinco sequências do cinema brasileiro em uma era de antagonismos. In: RODRIGUES, Laécio Ricardo de Aquino. *Crítica e curadoria em cinema: múltiplas abordagens*. Belo Horizonte: Fafich/PPGCOM/UFMG, 2023.

MENTORS

Founded by the historian and film critic from Pernambuco state, Lorena Rocha, and the journalist and curator from Minas Gerais state, Gabriel Araújo, INDETERMINAÇÕES is a platform dedicated to the construction of public spaces of discussion, aimed at gathering and confronting the many lines of thinking that permeate and surpass the bounds of Black filmmaking in Brazil. Active since 2021, the project carried out the research Mapeamento do Corpo Crítico Cinematográfico Negro Brasileiro, the international colloque Práticas Críticas do Pensamento Negro and the publishing of Trajetórias Críticas. It also works along with collaborators from institutions such as Goethe-Institut São Paulo, Instituto Nicho 54 and IMS-SP. For further information, access: <https://indeterminacoes.com/>

Translation: Ana França

TEATRO INFANTIL CHILDREN'S THEATER



MATIAS E A ESTRADA INFINITA DO TEMPO CIA. BANDO

Dia: 21 de outubro Date: October 21th

Horário: 10h Time: 10am

**Local/Venue: Área de convivência FestCurtasBH /
Galeria aberta Amílcar de Castro**

Matias sempre acompanhou admirado as invenções de seu irmão mais velho, o Bento, que era curioso e atento a tudo que acontecia à sua volta. De repente, Bento fica doente e morre. Matias, então, parte em uma longa jornada para tentar trazer de volta o tempo alegre que viveu com seu irmão. O que ele vai encontrar nessa viagem?

Watching his older brother Bento's creations had always filled Matias with admiration. Bento was a curious and observant person who took in everything around him. Without warning, Bento falls ill and passes away. In an attempt to revive the joyful memories he shared with his brother, Matias embarks on a long journey. On this journey, what will he find?

DIREÇÃO E DIREÇÃO MUSICAL DIRECTOR AND MUSICAL DIRECTOR Tata Santana
PREPARAÇÃO CORPORAL PARA MASCARAMENTO PHYSICAL TRAINING
(PERFORMANCE WITH MASKS) Diego Poça
DRAMATURGIA DRAMATURGY Luciana Campos
TRILHA SONORA MUSIC Tata Santana
ELENCO CAST Andréa Rodrigues, Rainy Campos, Fabiana Brasil,
Anderson Ferreira
FIGURINO E CENÁRIO COSTUME AND SET DESIGN Anderson Ferreira
CENOTÉCNICA SET CONSTRUCTION Ana Elisa (pintura/painting), Anderson
Ferreira e Nilson Santos (marcenaria e serralheria/carpentry and
metalwork)
COSTUREIRA DRESSMAKER Célia Maria
DIREÇÃO DE PRODUÇÃO PRODUCTION MANAGER (Cia. Bando) Fabiana Brasil
PRODUÇÃO EXECUTIVA EXECUTIVE PRODUCTION Obirin Cultural
CIDADE DE ORIGEM CITY OF ORIGIN Belo Horizonte
CLASSIFICAÇÃO RATING Livre, para as infâncias (suitable for all ages,
especially for children).
INDICAÇÃO ETÁRIA AGE RECOMMENDATION segunda infância (middle
childhood)
CRÉDITO DAS FOTOS DE DIVULGAÇÃO PHOTO CREDITS Pablo Bernardo

* [**ACESSIBILIDADE : EVENTO CONSTARÁ COM INTÉRPRETE
DE LIBRAS**] *

* [**A BRAZILIAN SIGN LANGUAGE INTERPRETER**] *

EXPOSIÇÃO

EXHIBITION

SPACE STATION:
EVENT HORIZON

Instalação composta pelas obras *Two Rebeccas* (2018) e *Sojourner* (2018)

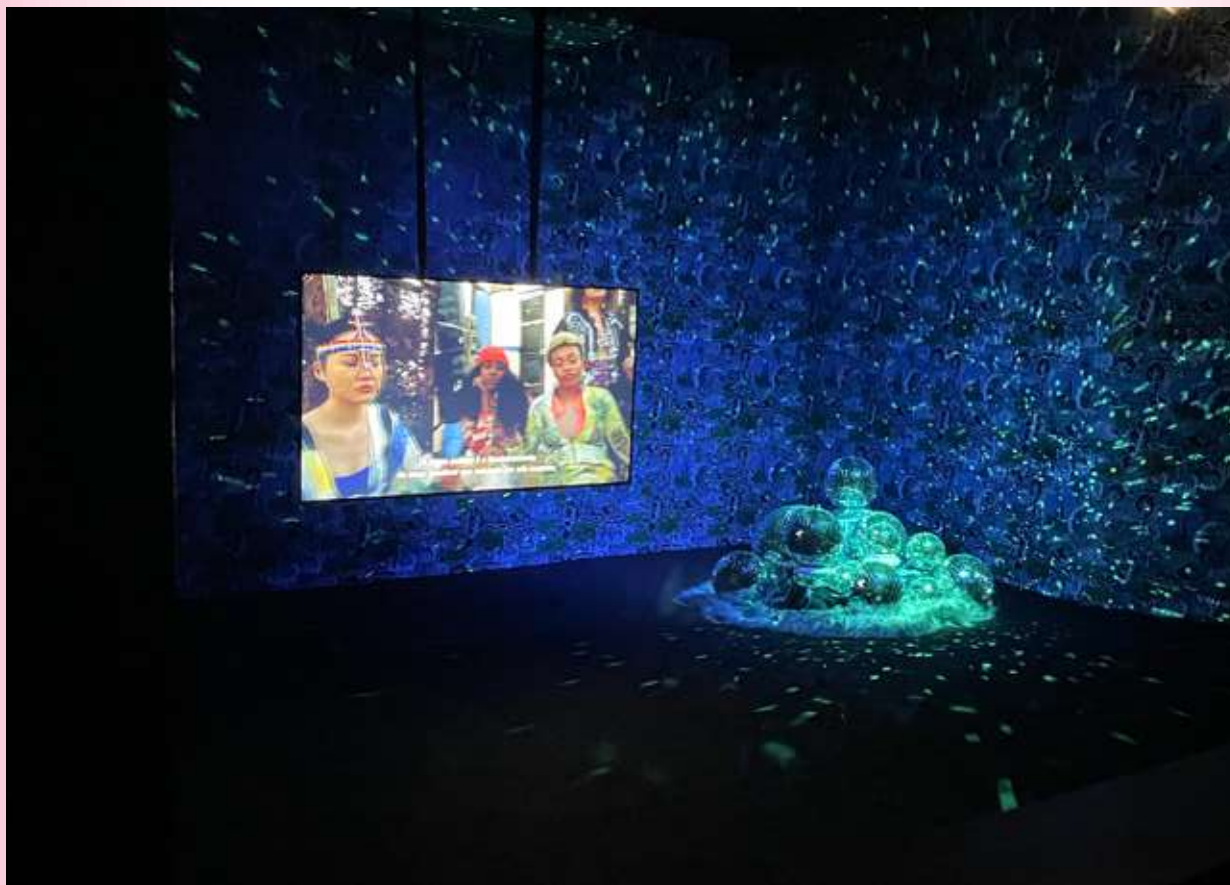
Installation composed of the works *Two Rebeccas* (2018) e *Sojourner* (2018)

ARTISTA ARTIST: Cauleen Smith

APOIO E REPRESENTAÇÃO SUPPORT AND REPRESENTATION: MORÁN MORÁN

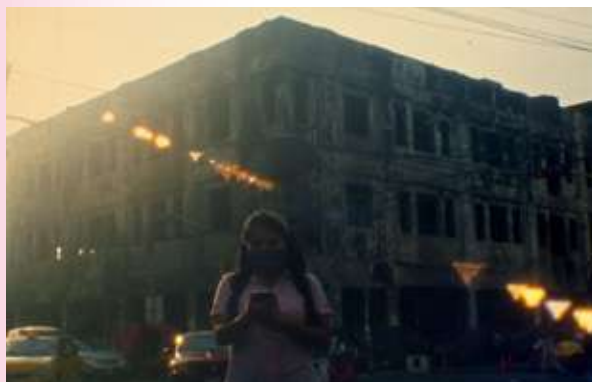
PERÍODO EXHIBITION PERIOD: 13 a 29 de outubro

GALERIA GALLERY: Espaço Mari Stella Tristão



FILME DE ENCERRAMENTO

CLOSING FILM



EL POLVO YA NO NUBLA NUESTROS OJOS

AFTER THE DUST A POEIRA JÁ NÃO TURVA NOSSOS OLHOS

PERU, 2022, 25'

Um conjunto de memórias, uma série de leituras. Depois de duzentos anos como nação, o Peru revelou muitas lutas esquecidas em diferentes territórios, em diferentes épocas. No nosso bicentenário, este filme super 8mm apresenta uma compilação de discursos do lado mais íntimo e esquecido da história.

A set of memories, a series of readings. After two hundred years as a nation, Peru has revealed many forgotten struggles in different territories, at different times. In our bicentennial, this super 8mm film presents a compilation of speeches from the most intimate and forgotten side of history.

DIREÇÃO DIRETOR Colectivo Silencio

ROTEIRO SCRIPT Colectivo Silencio

PRODUÇÃO PRODUCTION Bergman was right Films, Cineclub de Lambayeque

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Luis Enrique Tirado

SOM SOUND Christian Ñeco

TRILHA SONORA ORIGINAL SOUNDTRACK Iván Santa María

ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST Diana Ríos Rengifo, Jesús Orccotoma Cárdenas, Igor Alfaro Méndez, Juan De Dios Carrasco, Camila Vega

Ferrari, Ana Karina Barandiarán, Pacha Sotelo Camargo, Gabriela Wiener, Whinney Ramos Laque, César Vargas, Consuelo Salas y Melvin Almonacid.

CONTATO CONTACT bergmanwasright@gmail.com

21/10, 20h, 14 anos



CURADORIA,
COMISSÃO DE
SELEÇÃO, JÚRI

EQUIPE

CURATORSHIP, SELECTION COMMITTEE, JURY AND TEAM

COORDENAÇÃO DE PROGRAMAÇÃO E CURADORIA

CURATORSHIP AND PROGRAMMING HEAD



Ana Siqueira atua em curadoria, tradução e pesquisa. Curadora e coordenadora de programação do FestCurtasBH (2013-2014 e desde 2017), membro da comissão de seleção de curtas do IDFA 2022 e 2023 - Festival Internacional de Documentário de Amsterdã. Foi programadora do Cine Humberto Mauro (2008-2009), integrou a equipe de seleção de festivais e mostras de cinema, como forumdoc.bh e Mostra de Cinema de Tiradentes. Mestre em Comunicação Social/Pragmáticas da Imagem pela UFMG, onde também se graduou.

Ana Siqueira is a film curator, translator and researcher. Curator and head of program for FestCurtasBH - Belo Horizonte International Short Film Festival (2013-14 and since 2017), member of the 2022 and 2023 short film selection committee at IDFA (International Documentary Film Festival Amsterdam). She was a film programmer at Cine Humberto Mauro film theater (2008-2009) and was part of the selection team for Brazilian film festivals and showcases, including forumdoc.bh and Mostra Tiradentes. She holds a MA in Social Communication/Pragmatics of the Image from Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG).

COMISSÃO DE SELEÇÃO NACIONAL

NATIONAL SELECTION COMMITTEE



Anna Flávia Dias Salles é roteirista e pesquisadora das relações entre cinema e poesia.

Anna Flávia Dias Salles is a screenwriter and researcher of the connections between cinema and poetry.



Fabio Filho atua como curador, montador, pesquisador e crítico. Doutorando em Comunicação na UFMG, é mestre pela mesma Universidade. Baiano, graduou-se na Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB). Atualmente, é programador e curador do Cinema do Dragão (Fortaleza/CE). Realizador dos filmes *Tudo que é*

apertado rasga (2019) e *Não vim no mundo pra ser pedra* (2022). É membro do grupo Poéticas da Experiência. Compôs a comissão de seleção de festivais, mostras e labs nacionais. É também cineclubista e cartazista de filmes.

Fabio Filho works as a curator, editor, researcher, and film critic. He is a Ph.D. candidate in Communication at Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), where he also earned his Master's degree. Originally from Bahia, he graduated from Universidade Federal do Recôncavo Bahiano (UFRB). He is currently a curator at Cinema do Dragão (Fortaleza/CE), where he is responsible for the selection of films to be exhibited. He has directed the films *Tudo que é apertado rasga* (2019) and *Não vim no mundo para ser pedra* (2022). He is a member of the Poéticas da Experiência group and has been part of the selection committees for national festivals, showcases, and workshops. Additionally, he is involved in film clubs and designs movie posters.



Gabriel Araújo é jornalista, programador e crítico graduado em Comunicação Social com formação complementar em Cinema pela UFMG. É cofundador e um dos coordenadores da INDETERMINAÇÕES, plataforma de crítica e cinema negro brasileiro, e do Cineclubes Mocambo, iniciativa de exibição de filmes e

promoção de debates em torno da cinematografia negra do Brasil, de África e da diáspora. É repórter e redator freelancer da Folha de S.Paulo, e integra o coletivo Zanza, de crítica, e o coletivo Lena Santos, de jornalistas negras e negros de Minas Gerais.

Gabriel Araújo is a journalist, film programmer and film critic with a degree in Social Communication and additional training in Cinema from Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). He is a co-founder and one of the coordinators of INDETERMINAÇÕES, a platform focused on film criticism and Black Brazilian cinema, and of Cineclubes Mocambo, an initiative for screening films and fostering discussions related to Brazilian, African and diasporic Black cinema. He is a reporter and freelance editor for the Brazilian newspaper Folha de S.Paulo, and is part of the Zanza collective for film criticism as well as the Lena Santos collective, a group of Black journalists from Minas Gerais.



Natalie Matos é cineasta que, pela necessidade de produzir de forma transmidiática na criação de produções inclusivas e representativas, têm se dedicado à experimentação no audiovisual e nas artes visuais com temas que perpassam seu dia a dia, como juventudes, economia criativa, identidade, gênero, periferia, entre outros, através de documentários, ilustrações e processo

de formação de jovens. É uma das idealizadoras da produtora RENCA - Produções e Interações Culturais, formada por três mulheres negras.

Natalie Matos is a filmmaker who, driven by the need to create transmedia productions that are inclusive and representative, has dedicated herself to experimentation in the audiovisual and visual arts; her work often explores themes from her daily life, such as youth, creative economy, identity, gender, periphery, among others. She engages with these themes through documentaries, illustrations and youth training processes. She is one of the founders of the production company RENCA - Produções e Interações Culturais, formed by three Black women.



Patrícia Bizzotto é bacharel (UFMG) e mestre em filosofia (UFOP), artista multidisciplinar, performer sonora e compositora. Faz trilhas para teatro, dança e cinema. Artista residente e curadora do projeto Quartas de Improviso, sediado em Belo Horizonte/MG, é também autora e coautora de diversas peças e concertos multimodais, como Fogo/Fôlego (Patrícia Bizzotto + Cerco Coreográfico), lançada pelo selo Tsss Tapes, em 2021.

Patrícia Bizzotto holds a bachelor's degree (UFMG) and a master's degree in philosophy (UFOP). She is a composer and sound performer, as well as a multidisciplinary artist, creating soundtracks for theatre,

dance and cinema. As an artist-in-residence and curator of the "Quartas de Improviso", project based in Belo Horizonte/MG, she is also the author and co-author of various multimodal plays and concerts, including "Fogo/Fôlego" (Patrícia Bizzotto + Cerco Coreográfico), released by Tsss Tapes label in 2021.



Rita Vênus é curadora de cinema e artes visuais. Sua pesquisa se debruça sobre os aspectos oraculares das imagens diurnas, noturnas e dos mapas. Integra a equipe de curadoria na Oficina Francisco Brennand no Recife desde 2021. Foi curadora do Festival Janela Internacional de Cinema do Recife (2022). Compôs o Júri do 8º Prêmio de Artes do Instituto Tomie Ohtake (2022) e é membra da comissão de seleção brasileira do FestCurtasBH - Festival Internacional de Curtas de Belo Horizonte desde 2021. Aos sábados, é cartomante.

Rita Vênus is a visual arts and cinema curator. Her work explores the oracular elements of images depicting daytime, nighttime and maps. She served as a curator for the Janela Internacional de Cinema do Recife Festival in 2022, and, since 2021, has been an assistant curator at the Oficina Francisco Brennand. Rita also served as a jury member for the 8th Tomie Ohtake Institute Arts Award in 2022, and has been a member of the Brazilian selection committee for FestCurtasBH - Belo Horizonte

International Short Film Festival since 2021. She reads the Tarot on Saturdays.

COMISSÃO DE SELEÇÃO INTERNACIONAL

INTERNATIONAL SELECTION COMMITTEE



Luiz Fernando Coutinho é bacharel e mestre em Imagem e Som pela Universidade Federal de São Carlos (UFSCar). Atualmente, é doutorando no Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). É editor da Revista *Madonna*, tradutor no blog de cinema *Vestido sem Costura* e redator da *LIMITE - Revista de ensaios e crítica de arte*. Já ofereceu cursos livres sobre melodrama no cinema clássico hollywoodiano, John Carpenter e Jacques Tourneur.

Luiz Fernando Coutinho holds a bachelor's and a Master's degree in Image and Sound from the Universidade Federal de São Carlos (UFSCar). Currently he is a PhD candidate the Post-Graduation Program in Social Communication at the Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). He is the editor of *Madonna Magazine*, a translator for the cinema blog "*Vestido*

sem Costura" and editor of *LIMITE - Revista de ensaios e críticas de arte*, a magazine featuring essays and art criticism. He has also conducted independent courses on topics such as classical Hollywood melodrama, John Carpenter and Jacques Tourneur.



Lorena Rocha é historiadora (UFPE), crítica de cinema e programadora de mostras e festivais de cinema, cofundadora da plataforma INDETERMINAÇÕES e editora-chefe da revista *câmarescura*. Mestranda no PPGCom-UFPE, ministra cursos sobre crítica, curadoria e/ou cinema [negro] brasileiro. Atuou como curadora no *FestCurtasBH* (2021; 2022), *Janela Internacional de Cinema do Recife* (2022) e na *Goiânia Mostra Curtas* (2023). Em 2023, participou da *Berlinale Talents* (Alemanha) e esteve na curadoria do projeto "*Memórias Pretas em Movimento*".

Lorena Rocha is a historian (Universidade Federal de Pernambuco, UFPE), film critic and cinema programmer. Co-founder of the platform INDETERMINAÇÕES, she is also editor-in-chief of the *câmarescura* magazine. Currently pursuing a master's degree in the PPGCom-UFPE, she teaches courses on film criticism, curatorship and/or [Black] Brazilian cinema. Lorena has worked as a curator for *FestCurtasBH* (2021; 2022), *Janela Internacional de Cinema do Recife* (2022) and *Goiânia*

Mostra Curtas (2023). In 2023, she participated in Berlinale Talents (Germany) and was involved in the curation of the “Memórias Pretas em Movimento” project.



Daniel Ribeiro Duarte é pesquisador, curador e realizador de cinema. Integra o coletivo Filmes de Quintal. Doutor em Cinema pela Universidade Nova de Lisboa.

Daniel Ribeiro Duarte is a researcher, curator and filmmaker. He is a member of the Filmes de Quintal collective. He holds a PhD in Cinema from Universidade Nova de Lisboa.



Diego Silva Souza é jornalista (UFMG), pesquisador, crítico e curador de cinema. Atua no Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Universidade

Federal de Minas Gerais como mestrando na linha Pragmáticas da Imagem. Como crítico, possui colaborações especiais com a Zagaia, Cine Humberto Mauro e Cine Festivais, além de integrar o Coletivo Zanza. Participou da curadoria de mostras e festivais como CineCipó, Curtametralha, Cinema de Brinquedo e outros. Também atuou no Talent Press Rio 2021 e Júri Jovem da Mostra de Cinema de Tiradentes.

Diego Silva Souza is a journalist (UFMG), researcher, film critic and curator. He is currently a master’s student in the Postgraduate Programme in Social Communication at the Universidade Federal de Minas Gerais. As a film critic, he has made special contributions to Zagaia, Cine Humberto Mauro and Cine Festivais, and is a member of the Zanza Collective. Diego has also been involved in curating showcases and festivals such as CineCipó, Curtametralha, Cinema de Brinquedo, among others. He has participated in the Talent Press Rio 2021 and served on the Youth Jury at the Mostra de Cinema de Tiradentes.



Vanessa Santos é doutora em Comunicação e pesquisa as narrativas em mídias digitais e interativas. Atuou junto a redes sociotécnicas e projetos sociais, ministrando cursos e desenvolvendo metodologias para o ensino do audiovisual. Professora universitária, coordenou o curso de Cinema e Audiovisual do Centro Universitário Una.

Integrou a equipe de curadoria da Semana de Cinema Negro de BH e compõe a Comissão de Seleção da Mostra Internacional do FesticurtasBH desde 2019. Atualmente, é gestora do Cine Santa Tereza.

Vanessa Santos holds a PhD in Communication and conducts research on narratives in digital and interactive media. She has worked with socio-technical networks and social projects, teaching training processes and developing methodologies for audiovisual education. As a university professor, she has coordinated the Cinema and Audiovisual course at UNA Centro Universitário. She was a curator of the Black Film Week in BH. Since 2019, she has been a member of the International selection committee at FestCurtas BH. Currently, she is a manager at Cine Santa Tereza movie theater.



Mariana Mól é doutora e mestre em Artes pela UFMG, com pesquisa em cinema latino-americano e brasileiro; graduada em Jornalismo. Autora do livro *Filmes de estrada e América Latina: caminhos de uma estética e narrativa próprias* (Editora UFMG, 2022) e organizadora do e-book *Cruzamento de rotas audiovisuais* (Selo PPGCOM, 2022). Atua como pesquisadora e produtora cinematográfica. Membro do Conselho Estadual de Política Cultural de MG no segmento Audiovisual e novas mídias (2021-2023).

Mariana Mól has a degree in journalism and a PhD

and master's in Arts from UFMG, with research focusing on Latin American cinema. She is the author of the book *Filmes de estrada e América Latina: caminhos de uma estética e narrativa próprias* (Editora UFMG, 2022) and the editor of the e-book *Cruzamento de rotas audiovisuais* (Selo PPGCOM, 2022). Mariana works as a film researcher and producer. Member of the State Council for Cultural Policy in Minas Gerais in the Audiovisual and New Media Segment (2021-2023).

MANIFESTAR O DESEJO. MULHERES E DISSIDÊNCIAS NO CINEMA LATINO-AMERICANO 1966-2021

MANIFESTING THE DESIRE. WOMEN AND
DISSIDENCES IN LATIN AMERICAN CINEMA
1966-2021



Ivonne Sheen Mogollón (Lima, Peru) - Meus projetos foram desenvolvidos como obras audiovisuais, fotográficas e sonoras experimentais, publicações, textos, trabalho de curadoria e gestão de iniciativas culturais. A partir de uma voz pessoal e crítica, exploro questões e reinterpretações sobre meu entorno, estruturas, imagens de arquivo, minha história familiar

e o aprendizado hegemônico que assimilamos. Tenho interesse em autogestão e na criação coletiva de espaços e experiências. Atualmente, vivo entre Colônia, na Alemanha, e Lima, no Peru.

Ivonne Sheen Mogollón (Lima, Peru) - My projects have been developed as experimental audiovisual, photographic and sound pieces, as well as publications, texts, curatorial work and the management of cultural initiatives. Through a personal and critical voice, I explore issues and reinterpretations of my surroundings, structures, archive footage, my family history and the hegemonic narratives that we assimilate. I am interested in self-management and the creation of collective spaces and experiences. I currently live between Cologne, Germany, and Lima, Peru.

Mónica Delgado é uma crítica de cinema, curadora



e comunicadora social do Peru. Leciona na Escola de Comunicação Social da Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Tem mestrado em Literatura com especialização em Estudos Culturais e é candidata a doutorado em História da Arte na mesma universidade. É diretora da revista Desistfilm. Em 2020, publicou o livro *María Wiese en Amauta: Los orígenes de la crítica de cine en el Perú*. Ela ministrou workshops e cursos sobre crítica cinematográfica e cinema experimental.

Mónica Delgado is a film critic, curator, and social

communicator from Peru. She is a professor at the School of Social Communication at the National University of San Marcos. With a specialization in Cultural Studies, she has earned a master's degree in Literature and is currently pursuing a Ph.D. in Art History at the same university. She holds the position of director at the Desistfilm magazine. In 2020, she published the book *"María Wiese en Amauta: Los orígenes de la crítica de cine en el Perú"* (Maria Wiese in Amauta: The Origins of Film Criticism in Peru). She has conducted workshops and delivered lectures on film criticism and experimental cinema.

JÚRI

INTERNACIONAL

JURY

INTERNATIONAL



Juliana Gusman é doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (USP), na linha de pesquisa Cultura Audiovisual e Comunicação. É mestra em Comunicação Social pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (2019) e bacharel em Jornalismo (2016) pela mesma instituição. É membro dos grupos de pesquisa MidiAto (ECA-USP), Poéticas Femininas, Políticas

Feministas (UFMG) Mídia e Narrativa (PUC Minas). Atua como professora substituta na PUC Minas, nos cursos de Cinema e Audiovisual, Publicidade e Propaganda e Jornalismo. Como crítica de cinema, já colaborou para portais como Piracema, vinculado à plataforma de streaming Cardume Curtas, Farofafá, Cine NINJA e Cine Humberto Mauro Mais.

Juliana Gusman is a doctoral candidate in the Postgraduate Programme in Media and Audiovisual Processes at the School of Communication and Arts from the Universidade de São Paulo (USP), where she focuses on the research line Audiovisual Culture and Communication. She received her Master's degree in Social Communication from Pontifícia Universidade Católica of Minas Gerais (PUC Minas) in 2019 and her Bachelor's degree in Journalism from the same institution in 2016. She is a member of the research groups *MidiAto* (ECA-USP), *Poéticas femininas*, *Políticas feministas* (UFMG) and *Mídia e Narrativa* (PUC Minas). She works as a substitute teacher at PUC Minas, in the Cinema and Audiovisual, Advertising and Journalism courses. As a film critic, she has collaborated with websites such as *Piracema*, connected to the streaming platform *Cardume Curtas*, *Farofafá*, *Cine NINJA* and *Cine Humberto Mauro Mais*.



jomaka é autor do livro *Generalidades ou Passarinho Loque Esse*. Ator, pesquisador e roteirista na vídeo-

performance *O Colecionador de CID's*. Assistente de pesquisa no *Projeto Cuir Cinema e Vídeo na América Latina*. Pesquisador no longa *Eu, um outro*, de Sílvia Batista Godinho e assistente de direção no documentário *Reservado*, de Ana Amélia Arantes. Diretor do documentário *Fabulosa Nickary Aycker*.

jomaka is the author of the book *Generalidades ou Passarinho Loque Esse*. Actor, researcher and screenwriter in the video performance *O Colecionador de CID's*. Research assistant at the *Cuir Cinema and Video Project in Latin America*. Researcher on the feature film *Eu, um outro*, by Sílvia Batista Godinho and assistant director on the documentary *Reservado*, by Ana Amélia Arantes. He has also directed the documentary *Fabulosa Nickary Aycker*.



Dayane Tropicaos, artista visual e filmmaker, graduada em Artes Visuais pela UFMG, começou produzindo vídeos e fotografias buscando diálogo com a cidade de Contagem, onde nasceu e desenvolveu seus primeiros trabalhos. Busca questionar o lugar da Arte na sociedade, criando propostas para espaços fora das instituições, acredita que a arte pode ser vivenciada também na rua e em espaços comuns.

Dayane Tropicaos is a visual artist and filmmaker who holds a degree in Visual Arts from UFMG. Her initial

works involved producing videos and photographs that engaged with her hometown, Contagem. Questioning the place of art in society, Dayane creates proposals for non-institutional spaces, as she believes that art can also be experienced on the street and in shared spaces.

JÚRI

BRASIL

JURY

BRAZIL



Ivonne Sheen Mogollón (Lima, Peru) - Meus projetos foram desenvolvidos como obras audiovisuais, fotográficas e sonoras experimentais, publicações, textos, trabalho de curadoria e gestão de iniciativas culturais. A partir de uma voz pessoal e crítica, exploro questões e reinterpretações sobre meu entorno, estruturas, imagens de arquivo, minha história familiar e o aprendizado hegemônico que assimilamos. Tenho interesse em autogestão e na criação coletiva de espaços e experiências. Atualmente, vivo entre Colônia, na Alemanha, e Lima, no Peru.

Ivonne Sheen Mogollón (Lima, Peru) - My projects have been developed as experimental audiovisual, photographic and sound pieces, as well as publications,

texts, curatorial work and the management of cultural initiatives. Through a personal and critical voice, I explore issues and reinterpretations of my surroundings, structures, archive footage, my family history and the hegemonic narratives that we assimilate. I am interested in self-management and the creation of collective spaces and experiences. I currently live between Cologne, Germany, and Lima, Peru.



María Campaña Ramia é curadora de cinema equatoriana, residente no Rio de Janeiro. Possui um mestrado em Cinema Documentário pela Universidade de Estrasburgo. É Programadora no International Documentary Film Festival Amsterdam - IDFA e integra a equipe de programação do MajorDocs (Espanha). Atuou como Diretora Artística do EDOC (Equador) durante 10 anos e programadora na Gira de Documentales Ambulante (México). Foi bolsista do Seminário Flaherty, co-editou o livro *El Otro Cine* de Eduardo Coutinho (2012) e dirigiu o curta *Derivadas* (2015). María tem participado na curadoria de mostras e exposições no Equador, Brasil, Colômbia e Estados Unidos. Escreve sobre cinema em publicações internacionais e colabora com fundos e instituições na avaliação de projetos.

María Campaña Ramia is an Ecuadorian film curator based in Rio de Janeiro. She holds an MA degree in

Documentary Filmmaking from the University of Strasbourg. María is a programmer at the International Documentary Film Festival Amsterdam - IDFA. She is also a member of the programming team of MajorDocs (Spain). As a programmer, María has worked for Ambulante (Mexico) and Encuentros del Otro Cine - EDOC (Ecuador), where she held the position of Artistic Director for ten years. In 2012, María co-edited the book *El Otro Cine - Eduardo Coutinho* and was awarded a fellowship from the Flaherty Seminar. In 2015, she directed the short film *Derivatives*. María has curated festivals and showcases in Ecuador, Brazil, Colombia and the United States. She writes for international journals and film publications, and collaborates with funds and institutions to evaluate projects.



Marcos Pimentel (Juiz de Fora, 1977) é documentarista, formado pela ir EICTV - Cuba. Diretor e roteirista de filmes que ganharam 95 prêmios e foram exibidos em mais de 700 festivais internacionais, como os longas *Amanhã* (2023), *Pele* (2021), *Os Ossos da Saudade* (2021), *Fé e Fúria* (2019), *A Parte do Mundo que me Pertence* (2017) e *Sopro* (2013), e os curtas *Sanã* (2013), *Taba* (2010), *A Arquitetura do Corpo* (2008), *O Maior Espetáculo da Terra* (2005) e *Nada com Ninguém* (2003).

Marcos Pimentel, born in Juiz de Fora in 1977, is a documentary filmmaker and graduated from EICTV in

Cuba. He is the director and screenwriter of films that have won 95 awards and been screened at more than 700 international festivals, including the feature films *Amanhã* (2023), *Pele* (2021), *Os Ossos da Saudade* (2021), *Fé e Fúria* (2019), *A Parte do Mundo que me Pertence* (2017) e *Sopro* (2013), and the short films *Sanã* (2013), *Taba* (2010), *Curtas Sanã* (2013), *Taba* (2010), *A Arquitetura do Corpo* (2008), *O Maior Espetáculo da Terra* (2005) and *Nada com Ninguém* (2003).

JÚRI

MINAS

JURY

MINAS



Mariana Luiza é mulher negra. Contadora de histórias. Membro da APAN - Associação dos Produtores Audiovisuais Negros e AAWIC - African American Women In Cinema. É formada em Roteiro de Cinema pela New York Film Academy e em Montagem pela Escola de Cinema Darcy Ribeiro. Dirigiu a videoinstalação *Redenção* (IDFA DocLab, 2023), o curta de ficção *Casca de Baobá* (BIFF, 2017) e o TVDoc *A B Ser* (Futura, 2010).

Mariana Luiza is a Black woman and a storyteller. She is a member of APAN - Associação dos Produtores

Audiovisuais Negros and AAWIC - African American Women In Cinema. She has earned a bachelor's degree in screenwriting from the New York Film Academy and in editing from the Escola de Cinema Darcy Ribeiro. She has also directed the video installation *Redenção* (IDFA DocLab, 2023), the short fiction film *Casca de Baobá* (BIFF, 2017) and the television documentary *A B Ser* (Futura, 2010).



Mónica Delgado é uma crítica de cinema, curadora e comunicadora social do Peru. Leciona na Escola de Comunicação Social da Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Tem mestrado em Literatura com especialização em Estudos Culturais e é candidata a doutorado em História da Arte na mesma universidade. É diretora da revista *Desistfilm*. Em 2020, publicou o livro *María Wiese en Amauta: Los orígenes de la crítica de cine en el Perú*. Ela ministrou workshops e cursos sobre crítica cinematográfica e cinema experimental.

Mónica Delgado is a film critic, curator, and social communicator from Peru. She is a professor at the School of Social Communication at the National University of San Marcos. With a specialization in Cultural Studies, she has earned a master's degree in Literature and is currently pursuing a Ph.D. in Art History at the same university. She holds the position of director at the *Desistfilm*

magazine. In 2020, she published the book *“María Wiese en Amauta: Los orígenes de la crítica de cine en el Perú”* (Maria Wiese in Amauta: The Origins of Film Criticism in Peru). She has conducted workshops and delivered lectures on film criticism and experimental cinema.



Carla Maia é pesquisadora, ensaísta e educadora. Doutora em Comunicação Social pela UFMG, com período sanduíche na Tulane University/New Orleans. Compõe o corpo docente do Centro Universitário UNA e do Centro Universitário de Belo Horizonte - UniBH. Como professora convidada, leciona nos cursos de Cinema e Audiovisual e de Jornalismo da PUC Minas. Faz parte do coletivo *Filmes de Quintal* e do Conselho Deliberativo da Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual (Socine).

Carla Maia is a researcher, essayist and educator. PhD in Social Communication at Universidade Federal de Minas Gerais, with a research fellowship at Tulane University/New Orleans. Currently, she is a faculty member at UNA University Center and at UniBH - Centro Universitário de Belo Horizonte. As a visiting professor, she teaches in the Cinema, Audiovisual and Journalism courses at PUC Minas. She is a member of the *Filmes de Quintal* collective and of the deliberative council of the Brazilian Society for Cinema and Audiovisual Studies (Socine).

EQUIPE

TEAM



Diretor Cultural (Fundação Clóvis Salgado)

Cultural Director

BRUNO HILÁRIO



Coordenadora de Programação e Curadoria

Programming Head and Curator

ANA SIQUEIRA



Gerente de Cinema (Cine Humberto Mauro/Fundação Clóvis Salgado)

Film Department Manager

VITOR MIRANDA



Coordenador Executivo

Head of Organization

MATHEUS ANTUNES



Coordenadora Editorial
Editorial Coordinator
GLAURA CARDOSO VALE



Produtora Executiva
Executive Producer
ALESSANDRA VELOSO



Produtora de Programação e Cópias
Programming and Print Traffic Producer
MARINA LAMAS



Produtora de Convidados e de Ações de Itinerância
Guest Office Producer and Itinerancy
BRUNA BARBOSA



Produtor de Programação (Cine Humberto Mauro)
Programming Producer
RODRIGO AZEVEDO



Produtora de Ações de Acessibilidade (Cine Humberto Mauro)
Accessibility Producer
SARA PAOLIELLO



Produtor Editorial
Editorial Producer
MATHEUS PEREIRA



Assistente de Produção
Production Assistant
GIOVANA LEMOS



Assistente de Coordenação, Fotografia e Mídias Sociais
Coordinator Assistant, Official Photographer and Social Media
MARIANA CHENG



Assistente Editorial
Editorial Assistant
NANDA ROSSI



Assistente de Programação e Cópias
Programming and Prints Assistant
GUILHERME JARDIM



Assistente Geral (Cine Humberto Mauro)
General Assistant
ANA CÂNDIDA



Coordenador de Projeção, Autoração & Cópias Technical
Coordinator of Digital Authoring, Translation and Subtitling
JULIO CRUZ



Tradução e Legendagem
Translation and Subtitling
FRANCISCO GRYNBERG



Assistente de Autoração
Technical Assistant
RYAN BERNARDES



Tradução e Legendagem
Translation and Subtitling
GABRIELA ALBUQUERQUE



Projeção
Projection and Screening Staff
RAFAELA ADA (*Projecionista / Projectionist*)



Tradução e Legendagem
Translation and Subtitling
ISADORA BARCELOS



Suporte Administrativo
Administrative Support
ROSELI MIRANDA



Vinheta Artística
Concept Film
DAYANE TROPICAOS



Identidade Visual e Design Gráfico
Visual Identity and Graphic Design
ARUAN MATTOS



Tradução e Revisão Editorial
Editorial Translation and Proofreading
ANA FRANÇA



Identidade Visual e Design Gráfico
Visual Identity and Graphic Design
YASMIN MOURA



Tradução e Revisão Editorial
Editorial Translation and Proofreading
JULIANA GUSMAN



Tradução e Revisão Editorial

Editorial Translation and Proofreading

LAURA TORRES



Tradução e Revisão Editorial

Editorial Translation and Proofreading

MICHELE CAMPOS



Tradução e Revisão Editorial

Editorial Translation and Proofreading

LUCAS MORAIS



PRÊMIOS

AWARDS

MOSTRA COMPETITIVA INTERNACIONAL

O melhor curta-metragem, escolhido pelo júri oficial, recebe:

Prêmio de melhor curta-metragem de R\$5.000,00

Troféu Capivara - 25° FestCurtasBH

MOSTRA COMPETITIVA BRASILEIRA

O melhor curta-metragem, escolhido pelo júri oficial, recebe:

Prêmio de melhor curta-metragem de R\$5.000,00

Troféu Capivara - 25° FestCurtasBH

MOSTRA COMPETITIVA MINAS

O melhor curta-metragem, escolhido pelo júri oficial, recebe:

Prêmio de melhor curta-metragem de R\$5.000,00

Troféu Capivara - 25° FestCurtasBH

JÚRI POPULAR

O curta-metragem mais votado recebe:

Prêmio de melhor curta-metragem de R\$3.000,00

Troféu Capivara - 25° FestCurtasBH

INTERNATIONAL COMPETITION

The best short film, chosen by the official jury, receives:

Best Short Film Award of R\$5.000,00

Capivara Trophy - 25th FestCurtasBH

BRAZILIAN COMPETITION

The best short film, chosen by the official jury, receives:

Best Short Film Award of R\$5.000,00

Capivara Trophy - 25th FestCurtasBH

MINAS COMPETITION

The best short film, chosen by the official jury, receives:

Best Short Film Award of R\$5.000,00

Capivara Trophy - 25th FestCurtasBH

POPULAR JURY

The short film with the most votes receives:

Best Short Film Award of R\$3.000,00

Capivara Trophy - 25th FestCurtasBH

GOVERNO DO ESTADO DE MINAS GERAIS
MINAS GERAIS STATE GOVERNMENT

Governador do Estado de Minas Gerais
Governor of Minas Gerais State
ROMEU ZEMA NETO

Vice-governador do Estado de Minas Gerais
Vice-Governor of Minas Gerais State
PROFESSOR MATEUS SIMÕES

**SECRETARIA DE ESTADO DE CULTURA E
TURISMO DE MINAS GERAIS**
MINAS GERAIS STATE DEPARTMENT OF
CULTURE AND TOURISM

**Secretário de Estado de Cultura e Turismo de
Minas Gerais**
Secretary of Minas Gerais State Department of
Culture and Tourism
LEÔNIDAS OLIVEIRA

**Secretária de Estado Adjunta de Cultura e
Turismo de Minas Gerais**
Assistant Secretary of Minas Gerais State
Department of Culture and Tourism
MILENA PEDROSA

**Subsecretário de Estado de Cultura de Minas
Gerais**
Undersecretary of Minas Gerais State
Department of Culture and Tourism
IGOR ARCI

FUNDAÇÃO CLÓVIS SALGADO

Presidente
President
SÉRGIO RODRIGO REIS

Chefe de Gabinete
Chief of Staff
KÁTIA CARNEIRO

**Assessora do Gabinete da Presidência/Circuito
Liberdade**

Advisor of the President's Office/Circuito
Liberdade
NATALIE OLIFFSON

Controlador Seccional
Sectional Controller
DOUGLAS ALVES SOUZA

Procurador-chefe
Chief Prosecutor
DANIEL BUENO CATEB

Diretora de Relações Institucionais
Director of Institutional Relations
KÁTIA CARNEIRO

DIRETORIA DE RELAÇÕES INSTITUCIONAIS
Institutional Relations Office

**Assessor e Supervisor do Contrato de
Gestão**
Advisor and Management Supervisor
JEFFERSON MONÇÃO DE SOUZA

Gerente de Projetos
Project Manager
CATHARINE BORGES

Assessores de Projeto
Project Advisors
DÉBORA OLIVEIRA
GRAZIELE VIANA
UBIRAJARA VARELA

Diretora Artística
Artistic Director
CLÁUDIA MALTA

Diretor Cultural
Cultural Director
BRUNO HILÁRIO

**GERÊNCIA DE CINEMA -
CINE HUMBERTO MAURO**

Cine Humberto Mauro Office

Gerente

Manager
VITOR MIRANDA

Produtor Executivo

Executive Producer
MATHEUS ANTUNES

Produtor de Programação

Programming Producer
RODRIGO AZEVEDO

Produtor de Projeção, Autoração & Cópias

Technical Producer & Print Traffic
JULIO CRUZ

Produtora de Ações de Acessibilidade

Accessibility Producer
SARA PAOLIELLO

Assistente Geral

General Assistant
ANA CÂNDIDA

Suporte Administrativo

Administrative Support
ROSELI MIRANDA

Projeção

Projection and Screening Staff
CENTAURO (Suporte e Manutenção /
Screening and Projection Support)
RAFAELA ADA (Projecionista / Projectionist)

Diretora de Planejamento, Gestão e Finanças

Director of Planning, Management and Finances
ALINE RABELO

Diretora do Centro de Formação Artística e

Tecnológica - CEFART

Director of CEFART - Center for Arts and
Technology Training
PRISCILA FIORINI

Assessor-chefe de Comunicação Social

Chief Advisor of Media and Press Office
WALTER NAVARRO

ASSESSORIA DE COMUNICAÇÃO

Press Office

Assessor de Comunicação

Communication Advisor
VITOR CRUZ

Coordenador de Imprensa

Press Office Coordinator
JÚLIO SOARES

Assessor de Imprensa

Press Advisor
LUCAS OLIVEIRA

Revisora de Texto

Publishing Proofreader
MARIA ELIANA GOULART

Fotógrafo

Photographer
PAULO LACERDA

Design Gráfico

Graphic Design Office
CLÉRIO RAMOS (Coordenador /
Coordinator)

ALEC MIZOTE

ÂNGELA PERES

GUILHERME SANTOS (Estagiário / Intern)

Mídias Digitais

Social Media
BÁRBARA RODRIGUES
NATÁLIA VIANINI (Estagiária / Intern)

Mediação

Front Desk
IURY RODRIGUES ROQUE (Coordenador /
Coordinator)
ALEXANDRE FIÚZA
GABRIEL DE SOUZA (Estagiário / Intern)
LARISSA MARTINS (Estagiária / Intern)

Edição de Vídeo

Editor
HANNA MUSSI

**ASSOCIAÇÃO PRÓ-CULTURA E PROMOÇÃO
DAS ARTES - APPA**

Presidente

President
FELIPE VIEIRA XAVIER

Vice-Presidente

Vice-President
AGOSTINHO RESENDE NEVES

Diretor Financeiro

Director of Finances
GUILHERME DOMINGOS

Gerente Geral Financeira

General Financial Manager
PÂMELA PERDIGÃO

Gerente Geral de Projetos

General Project Manager
SIOMARA FARIA

Coordenadora de Projetos

Project Coordinator
LARYSSA MARTINS

Gerente de Projetos

Project Manager
LÍDIA MENDES

Produtora Cultural

Cultural Producer
LOLA PERONI

Apoio Administrativo

Administrative Support
MARIANA PARREIRAS

Compras e Contratações

Contracts
MARCELA RODRIGUES

Coordenadora de Comunicação

Press Coordinator
RAQUEL DORNELAS

**25º FESTIVAL INTERNACIONAL DE CURTAS DE
BELO HORIZONTE**

25th BELO HORIZONTE INTERNATIONAL SHORT
FILM FESTIVAL

Coordenadora de Programação e Curadoria
Programming Head and Curator
ANA SIQUEIRA

Coordenador Executivo
Head of Organization
MATHEUS ANTUNES

Coordenadora Editorial
Editorial Coordinator
GLAURA CARDOSO VALE

Produtora de Programação e Cópias
Programming and Print Traffic Producer
MARINA LAMAS

Produtora Executiva
Executive Producer
ALESSANDRA VELOSO

**Produtora de Convidados & Ações de
Itinerância**
Guest Office Producer & itinerancy
BRUNA BARBOSA

Produtor editorial
Editorial Producer
MATHEUS PEREIRA

Assistente de Coordenação
Coordinator Assistant
MARIANA CHENG

Assistente de Programação e Cópias
Programming and Print Traffic Assistant
GUILHERME JARDIM

Assistente de Produção
Production Assistant
GIOVANA LEMOS

Assistente de Convidados
Guest Office Assistant
LARISSA BARBOSA

Assistente Editorial
Editorial Assistant
NANDA ROSSI

Comissão de Seleção
Selection Committee
ANNA FLÁVIA DIAS SALES
DANIEL RIBEIRO DUARTE
DIEGO SILVA SOUZA
FABIO FILHO

GABRIEL ARAÚJO
LORENNA ROCHA
LUIZ FERNANDO COUTINHO
MARIANA MÓL
NATALIE MATOS
PATRÍCIA BIZZOTTO
RITA VÊNUS
VANESSA SANTOS

Curadoria da Mostra Especial
Special Section Curatorship
IVONNE SHEEN
MÓNICA DELGADO

Identidade Visual e Design Gráfico
Visual Identity and Graphic Design
UAUÁ ESTÚDIO
ARUAN MATTOS
YASMIN MOURA

Troféu Capivara
Capibara Trophy
UAUÁ ESTÚDIO

Vinheta Artística
Concept Film
DAYANE TROPICAO

Mídias Sociais & Fotografias
Social Media and Official Photographer
MARIANA CHENG

Autoração Digital, Tradução e Legendagem
Digital Authoring, Translation and Subtitling
HATARI FILMES
JULIO CRUZ (Coordenador / Coordinator)
RYAN BERNARDES (Assistente de Autoração /
Thecnical Assistant)
FRANCISCO GRYNBERG (Tradução e
Legendagem / Translation and Subtitling)
GABRIELA ALBUQUERQUE (Tradução e
Legendagem / Translation and Subtitling)
ISADORA BARCELOS (Tradução e Legendagem /
Translation and Subtitling)

Plataforma de Exibição
Streaming Platform
CENTO E OITO

Tradução Simultânea
Simultaneous Interpretation
TRADUSOM
CHARLES SPENCER BACON (Intérprete /
Interpreter)
CAROLINA RIBEIRO DINIZ (Intérprete /
Interpreter)

EXPOSIÇÃO
EXHIBITION

Curadoria
Curatorship
MATHEUS ANTUNES

Direção e Concepção Artística
Artistic Directors and Concept
ANA SIQUEIRA
MATHEUS ANTUNES

Assistente de Expografia e Produção
Producer and Expographic Assistant
BÁRBARA BATITUCCI

Montagem
Staff
UIARA AZEVEDO (Gerente / Manager)
RENATA FONSECA (Coordenadora /
Coordinator)
BÁRBARA GRILLO (Produtora / Producer)
FILIPE GONÇALVES (Produtor / Producer)
TAIRINE PENA (Produtora / Producer)
CI ANDRADE (Estagiário / Intern)
FLORA PINHEIRO (Estagiário / Intern)

Apoio e Representação
Representation
MORÁN MORÁN

CATÁLOGO

CATALOG

Organizadores

Organizers

ANA SIQUEIRA

BRUNO HILÁRIO

GLAURA CARDOSO VALE

MATHEUS ANTUNES

VITOR MIRANDA

Tradução

Translation

ANA FRANÇA

JULIANA GUSMAN

LAURA TORRES

GABRIELA ALBUQUERQUE

MICHELE CAMPOS

Revisão / português

Portuguese proofreading

LUCAS MORAIS

Revisão / inglês

English proofreading

ANA FRANÇA

LAURA TORRES

Diagramação

Diagramming

ARUAN MATTOS

YASMIN MOURA

AGRADECIMENTOS

25° FestCurtasBH - 2023

ACKNOWLEDGEMENTS

25TH FestCurtasBH - 2023

INSTITUTO CERVANTES DE BELO HORIZONTE

EDUARDO MAURA

JULIANA GUIMARÃES GOMES

EMBAIXADA DA FRANÇA NO BRASIL

SERVIÇO DE COOPERAÇÃO E AÇÃO CULTURAL

DA EMBAIXADA DA FRANÇA EM BELO

HORIZONTE

ALIANÇA FRANCESA DE BELO HORIZONTE

MATTHIEU THIBAUDAULT

VINCENT NÉDÉLEC

INSTITUTO CUBANO DEL ARTE E INDUSTRIAS

CINEMATOGRAFICOS (ICAIC)

ANA ISABEL RODRIGUES FERNÁNDEZ

SARA GÓMEZ (in memoriam)

PABLO STEPHENS PUBILL

GLORIA CAMIRUAGA (in memoriam)

CINETECA UNIVERSIDAD DE CHILE

MAR SUDAC

MORÁN MORÁN GALLERY

LYDIA RUBY

JANUS FILMS

BRIAN BELOVARAC

THE CRITERION COLLECTION

SEMANA DE CINEMA NEGRO DE BELO

HORIZONTE

LAYLA BRAZ

CHRISTOPHER HARRIS

PATRICIA TORRES SAN MARTÍN

SAMUEL LAGUNAS

PATRICIA RESTREPO

CRISTIANA MIRANDA

KARINY MARTINS

YASMINA PRICE

IVÁN PINTO

VALERIA SARMIENTO

ULISSES PASSOS

ADRIANA ARAÚJO

CIA. BANDO

LUIZA FONSECA

SUELLEN SAMPAIO

FERNANDA VIDIGAL

RAPOSA LOPES

ROGÉRIO LOPES

ANDRÉ, ROSA E ANITA BRASIL

EDUARDO DE LIMA CARNEIRO

O FestCurtasBH agradece a todas e todos que inscreveram seus filmes para esta edição, e às equipes que ao longo dos anos tornaram possível chegarmos à 25ª edição. A produção não poupou esforços para localizar as pessoas detentoras dos direitos autorais, conexos e de imagem das fotografias utilizadas. Os direitos elencados e eventualmente não obtidos estão devidamente reservados as suas titulares.

FestCurtasBH would like to thank everyone who submitted their films for this edition, and the teams which over the years have made it possible for us to reach the 25th edition. The production spared no effort to locate the people who owned the copyrights of the photographs used. The listed rights and eventually not obtained are duly reserved to their holders.

Cine Humberto Mauro - Palácio das Artes

Av. Afonso Pena, 1537 - Centro

Belo Horizonte - MG,

30120-010

(31) 3236-7400

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(eDOC BRASIL, Belo Horizonte/MG)**

V674 25º FestCurtasBH: Festival Internacional de Curtas de Belo Horizonte = 25th FestCurtasBH: Belo Horizonte International Short Film Festival [livro eletrônico] / Organizadores Ana Siqueira... [et al.]. – Belo Horizonte, MG: Fundação Clóvis Salgado, 2023.
284 p. : foto. color.

Formato: PDF
Requisitos de sistema: Adobe Acrobat Reader
Modo de acesso: World Wide Web
Inclui bibliografia
Edição bilingue
ISBN 978-85-66760-64-4

1. Festivais de cinema – FestCurtasBH (Belo Horizonte, MG).
2. Curta-metragem – Catálogo. I. Siqueira, Ana. II. Vale, Glaura Cardoso. III. Antunes, Matheus. IV. Miranda, Vitor. V. Hilário, Bruno.
CDD 791.430981

Elaborado por Maurício Amormino Júnior – CRB6/2422



Mantenedores



Patrocínio Master



Apoio



Promoção



Apoio Cultural



Correalização



Realização



