



FESTIVAL
INTERNACIONAL
DE CURTAS
DE BELO HORIZONTE

FEST

CURTAS





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

27° FESTCURTASBH

FESTIVAL INTERNACIONAL DE CURTAS DE BELO HORIZONTE

27TH FESTCURTASBH: BELO HORIZONTE INTERNATIONAL SHORT FILM FESTIVAL

31 DE OUTUBRO A 09 DE NOVEMBRO / 2025

Festival Presencial e On-line

cinehumbertomauiromais.com / festcurtasbh.com.br

10

APRESENTAÇÃO
PRESENTATION

15

SESSÃO DE
ABERTURA
OPENING SESSION

21

COMPETITIVA
INTERNACIONAL
INTERNATIONAL COMPETITION

33

COMPETITIVA
BRASIL
BRAZILIAN COMPETITION

45

COMPETITIVA
MINAS
MINAS COMPETITION

53

PARALELA
FILME-FEITIÇO
SPELL-FILMS

63

PARALELA
CANTOS DA TERRA
E DO MAR
SONGS FROM THE EARTH AND SEA

73

PARALELA
ARQUEOLOGIAS
DO URBANO
URBAN ARCHAEOLOGIES

83

PARALELA
MAL DOS TRÓPICOS
TROPICAL MALADY

91

JUVENTUDES
YOUTHS SECTION

101

INFANTIL
CHILDREN'S SECTION

113

ANIMAÇÃO
ANIMATION SECTION

121

SESSÃO
MALDITA
MIDNIGHT SECTION

127

OS GESTOS DE
NARCISA HIRSCH
THE GESTURES OF NARCISA HIRSCH

141

ESPECIAL
FILMLAB PALESTINA
FILMLAB PALESTINE

145

DOSSIÊ
UM CINEMA DE IMPUREZAS:
OS GESTOS DE NARCISA
HIRSCH
DOSSIER - A CINEMA OF IMPURITIES: THE
GESTURES OF NARCISA HIRSCH

146

UM CINEMA DE IMPUREZAS: OS
GESTOS DE NARCISA HIRSCH
Renan Eduardo, Rubens Fabricio
Anzolin, Ana Julia Silvino, Egberto
Santana – Editoria da Revista
Descompasso

148

A CINEMA OF IMPURITIES: THE GESTURES
OF NARCISA HIRSCH

150

SINAIS DE VIDA: O TESTAMENTO
DE NARCISA HIRSCH (1928 - 2024)
Por Pablo Marín

152

SIGNS OF LIFE: NARCISA HIRSCH'S
TESTAMENT

154

DESCENDÊNCIA ERODIDA E
TRANSMUTADA: FANTASMAGORIAS
REENCARNADAS EM PIXEL BARATO
Por Lucas Honorato

157

ERODED AND TRANSMUTED LINEAGE:
PHANTASMAGORIAS REINCARNATED IN
CHEAP PIXELS

160

DE UM UMBIGO NASCE UMA MAÇÃ VERDE

Por Helena Elias

163

FROM A NAVEL, A GREEN APPLE IS BORN

166

DISSE NARCISA HIRSCH: “HAJA LUZ”, E HOUE LUZ

Por Juliana Costa

171

NARCISA HIRSCH SAID, “LET THERE BE LIGHT”, AND THERE WAS LIGHT

176

PONTOS DE ATENÇÃO: USOS DO ZOOM NO CINEMA DE NARCISA HIRSCH

Por Nicholas Correa

179

POINTS OF ATTENTION: USES OF THE ZOOM IN NARCISA HIRSCH'S CINEMA

183

SE FAZ CAMINHO AO CAMINHAR

Por Renan Eduardo

185

THE PATH IS MADE BY WALKING

188

IMAGENS PARA ENGANAR A MORTE: NARCISA HIRSCH E A VONTADE DE VELAR O MUNDO

Por Larissa Muniz

190

IMAGES TO CHEAT DEATH: NARCISA HIRSCH AND THE WILL TO KEEP VIGIL OVER THE WORLD

192

UM FILME, UM PLANO: *TALLER*, DE NARCISA HIRSCH

Por Waleska Antunes

194

A FILM, A SHOT: *TALLER*, BY NARCISA HIRSCH

196

O VISÍVEL DO INVISÍVEL

Por Maria Sucar

199

THE INVISIBLE'S VISIBLE

201

ECOS E EXCESSOS: SOM, RUÍDO E TRANSPARÊNCIA EM *COME OUT* (1971)

Por Ana Júlia Silvino

203

ECHOES AND EXCESSES: SOUND, NOISE AND TRANSPARENCY IN *COME OUT* (1971)

205

OLHAR PARA TRÁS É OLHAR PARA A LUZ

Por Rodrigo Sampaio Cauhi

207

TO LOOK BACK IS TO LOOK AT THE LIGHT

208

O ÍNTIMO-CÔSMICO: CORPO, PAISAGEM E TEMPO NO CINEMA EXPERIMENTAL DE NARCISA HIRSCH

Por Fernanda Pessoa

213

THE INTIMATE-COSMIC: BODY, LANDSCAPE, AND TIME IN NARCISA HIRSCH'S EXPERIMENTAL CINEMA

218

NARCISA HIRSCH EM QUATRO LUGARES (UM MAPA EXPANDIDO)

Por Federico Windhausen

238

NARCISA HIRSCH IN FOUR LOCATIONS (AN EXPANDED MAP)

259

ATIVIDADES E ATRAÇÕES, SEMINÁRIO, OFICINA, SHOWS, PERFORMANCES

ACTIVITIES AND ATTRACTIONS SEMINAR, WORKSHOP, SHOWS, PERFORMANCES

283

CURADORIA, COMISSÃO DE SELEÇÃO, JÚRI E EQUIPE

CURATORSHIP, SELECTION COMMITTEE, JURY, AND TEAM

302

PRÊMIOS AWARDS

304

CRÉDITOS CREDIT

MENORES E MELHORES

Rezam os ditos populares que tamanho não é documento e que os melhores perfumes estão nos pequenos frascos. Os venenos mais fatais também! E o melhor cinema? Ele está em longas ou curtas-metragens?

Oppenheimer (2023), vencedor do Oscar de melhor filme, em 2024, tem duração de três horas. *O Brutalista* (2024), ganhador de três estatuetas em 2025, tem três horas e 35 minutos. Com pequena pesquisa, descobre-se que o documentário *Logistics* (2012) dura 857 horas, ou seja, 35 dias e 17 horas.

Tão longe de tantos longas, mas tão perto de nós, uma mina cheia de tesouros: o 27º *Festival Internacional de Curtas de Belo Horizonte – FestCurtasBH*. Muito perfume bom em pequenos tempos.

Curtas, mas com grandes números. Parabenizo a curadoria do evento, que avaliou o número recorde de 3.359 filmes inscritos, entre eles, 1.493 brasileiros, privilegiando, como sempre, a inventividade e o olhar sobre os temas mais urgentes da atualidade. Na esteira da inventividade e da criatividade, o festival começa no dia 31 de outubro, Dia das Bruxas, tendo como um dos temas centrais o “Filme-Feitiço”.

Boa sorte aos 96 curtas-metragens selecionados. Celebro, também, os 14 filmes da mostra especial, que homenageia, neste ano, a cineasta Narcisa Hirsch. Palmas de ouro para as mostras competitivas e paralelas.

Numa volta ao mundo em 18 filmes, a Mostra Competitiva Internacional é um oceano no qual mergulharemos em estéticas e temáticas; costurando retratos sociais, políticos e culturais do Canadá até a China, passando por Colômbia, França, Haiti, Etiópia, Irã, Alemanha e Austrália, entre outros.

Na Mostra Competitiva Brasil, nosso país, infelizmente tão partido e dividido, descobre-se unido por meio da magia do cinema de Piauí, Ceará, Rio de Janeiro, Pará, Mato Grosso, São Paulo, Sergipe, Bahia, Paraná, Goiás e, claro, Minas Gerais.

As muitas, várias e gerais Minas estão na Mostra Competitiva Minas, em nove filmes e espelhos de Juiz de Fora, Betim, Cachoeira do Pajeú, Ouro Preto, Itabira, São João Del Rey e Belo Horizonte.

Que nas mostras competitivas os filmes mais instigantes ganhem o cobiçado Troféu Capivara, pérola do circuito de festivais nacionais.

Como o festival, este texto também é curto. Assim, é com muito orgulho que declaro aberto o *FestCurtasBH 2025*, esperando que ele cumpra sua missão ao abordar suas outras inspirações: ser feitiço em feitiço de oração; perfume e antídoto para o “Mal dos Tristes Trópicos”; canto de pássaros e de sereias; arqueologia do urbano e do tempo.

Bárbara Botega

Secretária de Estado de Cultura e Turismo

SMALLER AND BETTER

As the old sayings go, size isn't everything, and the best perfumes come in small bottles. So do the deadliest poisons! And what about the best cinema? Is it in feature films or short films?

Oppenheimer (2023), the Oscar winner for Best Picture in 2024, is three hours long. *The Brutalist* (2024), winner of three statuettes in 2025, runs for 3 hours and 35 minutes. A quick search reveals that the documentary *Logistics* (2012) lasts 857 hours, which is 35 days and 17 hours.

So far from these lengthy features, yet so close to us, lies a treasure trove: the *27th Belo Horizonte International Short Film Festival – FestCurtasBH*. Truly, fine perfume in small measures.

Short in duration, but grand in scale. I commend the festival's curatorial team for evaluating a record 3,359 submitted films, 1,493 of them Brazilian, while maintaining their commitment to privileging inventiveness and perspectives on the most urgent themes of our time. In the spirit of this inventiveness and creativity, the festival opens on October 31st, Halloween, with one of its central themes being the "Spell-Films."

Good luck to the 96 selected short films. I also treasure the 14 films in the special showcase, which, this year, honors Narcisa Hirsch. Golden applause to the competitive and parallel screenings.

Take a trip around the world through 18 films: the International Competition Program is an ocean where we will dive into diverse aesthetics and themes, weaving together social, political, and cultural portraits from Canada to China, passing through Colombia, France, Haiti, Ethiopia, Iran, Germany, and Australia, among others.

In the Brazilian Competition Program, our country,

unfortunately so fractured and divided, finds itself united through the magic of cinema from Piauí, Ceará, Rio de Janeiro, Pará, Mato Grosso, São Paulo, Sergipe, Bahia, Paraná, Goiás, and, of course, Minas Gerais.

The many, diverse, and general "Minas" are represented in the Minas Competition Program, through nine films reflecting cities like Juiz de Fora, Betim, Cachoeira do Pajeú, Ouro Preto, Itabira, São João Del Rey, and Belo Horizonte.

May the more intriguing films in the competitive showcases win the coveted Capybara Trophy, a gem of the national film festival circuit.

Like the festival itself, this text is also short. And so, it is with great pride that I declare the *FestCurtasBH 2025* open, hoping it fulfills its mission by embracing its other inspirations: to be a spell in the form of a prayer; a perfume and an antidote for the "Malady of the Sad Tropics"; a song of birds and sirens; an archaeology of the urban and of time.

Bárbara Botega

Secretary of State for Culture and Tourism

CURTAS-METRAGENS, LONGAS HISTÓRIAS

Em 1895, o cinema nascia oficialmente com os curtas-metragens dos irmãos Auguste e Louis Lumière. Nos anos seguintes, a sétima arte continuou a se desenvolver com os filmes curtos de Alice Guy, Georges Méliès, Edwin S. Porter, Lois Weber, Mabel Normand e muitos/as outros/as cineastas pioneiros/as.

Diversos curtas-metragens estão inscritos na História tanto por suas qualidades estéticas e narrativas excepcionais, quanto por serem as primeiras incursões no cinema de realizadores/as que se tornariam consagrados/as: *Um Cão Andaluz* (1929), de Luis Buñuel; *O Carroceiro* (1963), de Ousmane Sembène; *Monangambé* (1968), de Sarah Maldoror; *O Pão e o Beco* (1970), de Abbas Kiarostami; e tantos mais que poderíamos citar. Outros, como *Tenho Fome, Tenho Frio* (1984), de Chantal Akerman, *Ilha das Flores* (1989), de Jorge Furtado, *Recife Frio* (2009), de Kleber Mendonça Filho, *Handebol* (2010), de Anita Rocha da Silveira, e *Nada* (2017), de Gabriel Martins, ajudaram a sedimentar as carreiras de seus autores/as.

O curta-metragem, apesar de sua duração reduzida (e talvez justamente por ela), concentra em si uma força que, quando bem explorada, faz com que o filme permaneça por dias, meses, anos ou décadas na memória do/a espectador/a. Permanência é também a palavra que bem caracteriza o *FestCurtasBH – Festival Internacional de Curtas de Belo Horizonte*. O evento chega em 2025 à sua 27ª edição, celebrando há mais de 30 anos o vigor da produção contemporânea de curtas-metragens. Para esta edição, a curadoria mergulhou em um recorde de 3.359 filmes inscritos, dentre os quais 1.493 brasileiros. Ao todo, foram selecionados 96 curtas-metragens, que,

somados aos 14 filmes da mostra especial, totalizam 110 filmes programados para os dez dias de festival.

Com três mostras competitivas, nove paralelas e uma seleção especial dedicada à realizadora germano-argentina Narcisa Hirsch (1928-2024), a programação traz ainda a tradicional oficina Corpo Crítico e um show da multiartista Ava Rocha no dia de abertura. Estruturado em torno de uma curadoria de filmes e atividades que exaltam as formas inventivas e as imbricações do cinema com outras artes, o 27º *FestCurtasBH* mantém seu compromisso de dialogar com os temas urgentes do tempo presente, ao mesmo tempo em que honra a vasta tradição do curta-metragem como motor de experimentação e criatividade audiovisual. Para a Fundação Clóvis Salgado, é motivo de imensa felicidade poder comemorar os 130 anos do cinema com uma de nossas contribuições mais potentes à sétima arte.

Sérgio Rodrigo Reis

Presidente da Fundação Clóvis Salgado

SHORT FILMS, LONG HISTORIES

In 1895, cinema was officially born with the short films of brothers Auguste and Louis Lumière. In the years that followed, the seventh art continued to develop through the short works of Alice Guy, Georges Méliès, Edwin S. Porter, Lois Weber, Mabel Normand, and many other pioneering filmmakers.

Numerous short films are inscribed in history both for their exceptional aesthetic and narrative qualities and for being the first cinematic forays of directors who would later become acclaimed: *Un Chien Andalou* (1929) by Luis Buñuel; *Borom Sarret* (1963) by Ousmane Sembène; *Monangambé* (1968) by Sarah Maldoror; *The Bread and the Alley* (1970) by Abbas Kiarostami; and many others we could name. Others, such as *J'ai faim, j'ai froid* (1984) by Chantal Akerman, *Ilha das Flores* (1989) by Jorge Furtado, *Recife Frio* (2009) by Kleber Mendonça Filho, *Handebol* (2010) by Anita Rocha da Silveira, and *Nada* (2017) by Gabriel Martins, helped solidify their makers' careers.

The short film, despite its brief duration (and perhaps precisely because of it), concentrates within itself a power that, when well explored, makes the film remain in the viewer's memory for days, months, years, or even decades. This act of remaining is also what best characterizes the *FestCurtasBH - Belo Horizonte International Short Film Festival*. In 2025, the event reaches its 27th edition, celebrating for over 30 years the vigor of contemporary short film production. For this edition, the curatorial team delved into a record 3,359 submitted films, 1,493 of which were Brazilian. In total, 96 short films were selected, which, added to the 14 films from the special showcase, make for 110 films scheduled over the ten days of the festival.

Featuring three competitive programs, nine parallel ones, and a special selection dedicated to German-Argentine filmmaker Narcisa Hirsch (1928-2024), the program also includes the traditional Corpo Crítico workshop and a concert by multi-artist Ava Rocha on opening day. Structured around a curation of films and activities that celebrate inventive forms and the interweaving of cinema with other arts, the *27th FestCurtasBH* maintains its commitment to engaging with the urgent themes of our time, while honoring the vast tradition of the short film as an engine of experimentation and audiovisual creativity. For the Clóvis Salgado Foundation, it is a source of immense joy to celebrate 130 years of cinema with one of our most potent contributions to the seventh art.

Sérgio Rodrigo Reis

President of the Clóvis Salgado Foundation

APRESENTAÇÃO 27º FESTCURTASBH
ANA SIQUEIRA, BRUNO HILÁRIO, VITOR MIRANDA

O que pode, então, fazer um cinema que almeja reencantar as nossas habilidades imaginativas e “conjurar sensibilidades indóceis?” nos pergunta e provoca a mostra paralela *Filme-feitiço*, alastrando esta indagação a todos os cantos da 27ª edição do FestCurtasBH, que reafirma a aposta na pujança e liberdade de que o curta-metragem é capaz em sua condição de cinema, e reivindica a magia intrínseca a esta expressão artística.

A magia, termo polissêmico, se associou ao cinema desde seus primórdios, e não por acaso um de seus incontornáveis pioneiros foi o célebre mágico e cineasta francês George Méliès. A palavra carrega ainda, em adição a seus sentidos mais usuais e literais, a força do encantamento, da fascinação, do desconhecido ou inexplicado; do que transcende nosso entendimento racional mas é sentido e experimentado.

A mostra *Os gestos de Narcisa Hirsch*, dedicada à obra desta cineasta experimental argentina de origem alemã, que fez sua passagem aos 96 anos em maio de 2024, é atravessada por essa vibração peculiar que nos envolve para além do intelecto, convocando a uma experiência de ousadia e beleza por meio de um vasto corpo de trabalho de marcada radicalidade poética e política. Com curadoria assinada por Ana Julia Silvino, Renan Eduardo e Rubens Fabricio Anzolin, a mostra apresenta 14 filmes desta extraordinária realizadora ainda pouco conhecida e vista no Brasil, além de um conjunto de textos inéditos dedicados a sua obra, assinados por editores e colaboradores da Revista Descompasso, da qual faz parte o trio curatorial. Somam-se também texto do curador e historiador de cinema Federico Windhausen, do crítico e diretor Pablo Marín e da cineasta Fernanda

Pessoa, que participa ainda do seminário em torno da obra de Hirsch, juntamente com a pesquisadora Carla Italiano e a/os curadora/es da mostra.

Às sempre intrigantes mostras competitivas *Internacional*, *Brasil* e *Minas* se agregam as tradicionais paralelas *Juventudes*, *Infantil*, *Animação* e *Maldita*, e os programas especialmente forjados para esta edição: *Cantos da terra e do mar*, com filmes que “trazem para o primeiro plano modos de colocar a voz em cena – cantos de trabalho, de contemplação, de construção de memórias e imaginários – que encarnam a partilha de saberes e cotidianos”; *Mal dos trópicos*, que convida “o espectador a sentir a atmosfera escaldante que incide sobre nós, habitantes dos trópicos, e sobre os personagens”; *Arqueologia do urbano*, “que fabula a partir dos escombros, investiga vestígios físicos e simbólicos da paisagem, realiza uma arqueologia fílmica de temporalidades cruzadas, memórias soterradas, afetos dispersos”; e a já mencionada *Filme-feitiço*, que reúne “cinco obras, filmes-feitiços, sopram pequenas transformações à flor e além da pele”.

A magia se propaga ainda no evento de abertura com o show *Ava Rocha - Femme Frame # 2*, no qual a artista “explora, revela e expressa elementos de sua pesquisa e instrumentos de sua criação orgânica, cinematográfica e teatral, onde o espírito da voz é o condutor”, e no conjunto de apresentações intituladas *DJ Set Feitiço*, que ocorre na segunda metade do Festival e proporciona uma espécie de ritual festivo na relação entre corpo, cinema, música e performances de Djahi, Preta Showme, Vina Jaguatirica e DJ Confusa. E é também neste período que acontece a sétima edição da oficina de crítica Corpo

Crítico, com uma imaginativa proposta intitulada *Rastros do imponderável: modos de ver, escutar e tensionar*, ministrada pelo trio Ana Júlia Silvino, Renan Eduardo e Rubens Fabricio Anzolin.

Lidar com a magia enquanto temática representa não apenas construir uma programação visualmente coerente, mas pensar uma estrutura criativa de produção, que também convulsiona, rebela e se abre para o improvável caminho que cada pessoa de nossa equipe nos provoca a percorrer. Destacamos a criatividade do projeto de design gráfico e ambientação proposto por Uáúá Estúdio, que traduziu em imagens e instigantes grafismos o fio condutor de nossa trama, e a vinheta idealizada por Flaviana Lasan, que nos atíça e afeta em todos os sentidos.

Em 2025, dando continuidade às comemorações em torno dos 30 anos de criação do Festival Internacional de Curtas de Belo Horizonte, realizamos também a mostra *Premiados FestCurtasBH: 30 anos de Invenção*, que reúne um diverso conjunto de filmes brasileiros premiados ao longo de todas as edições do Festival. As exhibições acontecem na plataforma cinehumbertomauromais.com e as 36 obras selecionadas estarão disponíveis até 25 de Julho de 2026. Ao revisitar a história do FestCurtasBH a partir dos destaques premiados em sua programação, podemos tecer a relação íntima que o evento desenvolveu junto aos realizadores e com o desenvolvimento da história do cinema nacional na perspectiva do curta-metragem. Um elo que se fortalece a cada ano a partir da confluência de múltiplos olhares que constroem conjuntamente nossa trajetória.

PRESENTING 27º FESTCURTASBH

ANA SIQUEIRA, BRUNO HILÁRIO, VITOR MIRANDA

What can a cinema that aims to re-enchant our imaginative abilities and “conjure untamed sensibilities” do? This is what the *Spell-films* program asks and sets in motion, spreading this inquiry to every corner of the 27th edition of FestCurtasBH, which reaffirms its commitment to the strength and freedom that the short film is capable of, reclaiming the magic intrinsic to this artistic expression.

Magic, a polysemic term, has been associated with cinema since its inception, and it is no coincidence that one of its most formidable pioneers was the celebrated French magician and filmmaker Georges Méliès. The word also conveys, in addition to its more common and literal meanings, the power of enchantment, fascination, the unknown or unexplained; of that which transcends our rational understanding but is felt and experienced.

The program *The gestures of Narcisa Hirsch*, dedicated to the work of the experimental Argentine filmmaker of German origin, who passed away at the age of 96 in May 2024, is permeated by this peculiar vibration that involves us beyond the intellect, inviting to an experience of boldness and beauty through a vast body of work with uncompromising poetics and politics. Programmed by Ana Julia Silvino, Renan Eduardo and Rubens Fabricio Anzolin, the section presents 14 films by this extraordinary artist who is still little known and seen in Brazil, in addition to a set of previously unpublished texts dedicated to her work, penned by editors and collaborators of *Revista Descompasso*, of which the curatorial trio is a part. Also included are texts by curator and film historian Federico Windhausen, critic and director Pablo Marín, and filmmaker Fernanda Pessoa, who is participating in the seminar on Hirsch’s work alongside researcher and curator Carla Italiano and the program curators.

The always intriguing *International*, *Brazil* and *Minas* competitions are joined by the long-established out of competition sections Youths, Children’s, Animation and Midnight; as well as the programs specially forged for this edition: *Songs of the land and sea*, with films that “bring to the forefront ways of putting the voice on stage – songs of land and sea, of contemplation, of building memories and imaginations – that embody the sharing of knowledge and everyday life”; *Tropical Maladay*, which invites the viewer “to feel the scorching atmosphere that bears down on us us, inhabitants of the tropics, and on the characters”; *Urban Archaeologies*, “that fabulates from rubble, investigates the physical and symbolic remnants of the landscape, and performs a filmic archaeology of crossed temporalities, buried memories, and scattered affections”; and the aforementioned *Spell-films*, which brings together five works that “whisper small transformations beyond the periphery of the skin”.

The magic further propagates at the opening event with the concert *Ava Rocha - Femme Frame #2*, in which the artist “explores, reveals and expresses elements of her research, as well as the instruments of her organic, cinematic and theatrical creation, in which the spirit of the voice is the conductor”. It continues in the series of presentations entitled *DJ Set Feitiço* that takes place in the second half of the Festival and provides a kind of festive ritual in the relationship between body, cinema, music and performances by Djahi, Preta Showme, Vina Jaguatirica and DJ Confusa. And it is also during this stretch that the 7th edition of the critique workshop *Corpo Crítico* takes place, with an imaginative proposal entitled *Traces of the Imponderable: Ways of Seeing*,

Listening and Creating Tension, taught by Ana Júlia Silvino, Renan Eduardo and Rubens Fabricio Anzolin.

Dealing with magic as a theme means not only building a visually coherent program, but also devising a creative production structure that also convulses, rebels, and opens up to the unlikely path that each person on our team challenges us to take. We highlight the artistry of the visual identity and graphic design conceived by Uáúá Estúdio, which translated the guiding thread of our fabric into images and graphics, as well as the concept film created by artist Flaviana Lasan, that incites and affects us in every sense.

In 2025, pursuing the celebrations surrounding the 30th anniversary of the Belo Horizonte International Short Film Festival creation, we are also holding the exhibition *FestCurtasBH Award Winners: 30 Years of Invention*, which brings together a diverse set of award-winning Brazilian films throughout all editions of the festival. Screenings take place on the cinehumbertomauiromais.com platform, and the 36 selected works will be available until July 25, 2026. By revisiting the history of FestCurtasBH through the award-winning highlights of its program, we can explore the close relationship the event has developed with filmmakers and the very development of Brazilian cinema history from the perspective of short films. This bond grows stronger each year through the confluence of multiple perspectives that jointly shape our trajectory.



SESSÃO DE **ABERTURA**

OPENING SESSION

SESSÃO DE ABERTURA

OPENING SESSION

40' 16 anos

31/10 20H

Diarios Patagónicos 1, de Narcisa Hirsch | Argentina, 1970, 11'

Diarios Patagónicos 2, de Narcisa Hirsch | Argentina, 1972, 11'

Rezbotanik, de Pedro Gonçalves Ribeiro | Brasil, Portugal, Espanha, 2025, 18'



DIARIOS PATAGÔNICOS 1

DIÁRIOS PATAGÔNICOS 1 PATAGONIAN DIARIES 1

ARGENTINA, 1970, 11'

Diário fílmico durante o verão de 1970. Imagens do cotidiano de Narcisa durante férias com sua família em Bariloche.

Filmic diary during the summer of 1970. Images of Narcisa's daily life while vacationing with her family in Bariloche.

DIREÇÃO | DIRECTOR: Narcisa Hirsch

ROTEIRO | SCRIPT: Narcisa Hirsch

PRODUÇÃO | PRODUCTION: Narcisa Hirsch

FOTOGRAFIA | CINEMATOGRAPHY: Narcisa Hirsch

ELENCO PRINCIPAL | MAIN CAST: Narcisa Hirsch, Daniel Hirsch, Avelino Salazar, Octavio Garcia Faure, Ulisses la gaviota

FORMATO | FORMAT: Super 8

CONTATO | CONTACT: filmotecanarcisahirsch@gmail.com



DIARIOS PATAGÔNICOS 2

DIÁRIOS PATAGÔNICOS 2 PATAGONIAN DIARIES 2

ARGENTINA, 1972, 11'

Diário fílmico durante o verão de 1972. Uma viagem de Bariloche até a costa do Atlântico. Contém imagens da gravação do filme *Patagonia*.

Filmic diary during the summer of 1972. A journey from Bariloche to the Atlantic coast. Includes images from the shooting of the film *Patagonia*.

DIREÇÃO | DIRECTOR: Narcisa Hirsch

ROTEIRO | SCRIPT: Narcisa Hirsch

PRODUÇÃO | PRODUCTION: Narcisa Hirsch

FOTOGRAFIA | CINEMATOGRAPHY: Narcisa Hirsch

ELENCO PRINCIPAL | MAIN CAST: Narcisa Hirsch, Horacio Maira, Marie Luise Alemann

FORMATO | FORMAT: Super 8

CONTATO | CONTACT: filmotecanarcisahirsch@gmail.com



REZBOTANIK

BRASIL/ PORTUGAL/ ESPANHA, 2025, 18'

Depois de festas com drogas e sexo sem fim, Rezmorah busca refúgio no Jardim Botânico de Lisboa. Mais do que um parque, o lugar é um museu vivo: e é no meio de sua flora tropical e exótica que Rez fala de sua relação com o espaço, com a noite e com o gênero, fabulando sobre a vida queer e as suas conexões com o universo botânico.

After partying with endless drugs and sex, Rezmorah goes to the Botanical Garden of Lisbon to get sober again. More than a park, the place is a living museum: amidst its tropical and exotic flora, Rez talks about their relationship with the night, with that space, and with gender, wondering what plants may have to teach us about ways of seeing and thinking queer life.

DIREÇÃO | DIRECTOR: Pedro Gonçalves Ribeiro

ROTEIRO | SCRIPT: Pedro Gonçalves Ribeiro, Rezmorah

PRODUÇÃO | PRODUCTION: Pedro Gonçalves Ribeiro, Arrate Velasco

FOTOGRAFIA | CINEMATOGRAPHY: Pedro Gonçalves Ribeiro, Felipe Casanova

MONTAGEM | EDITING: Deborah Viegas, Pedro Gonçalves Ribeiro

SOM | SOUND: Eugénio Neto

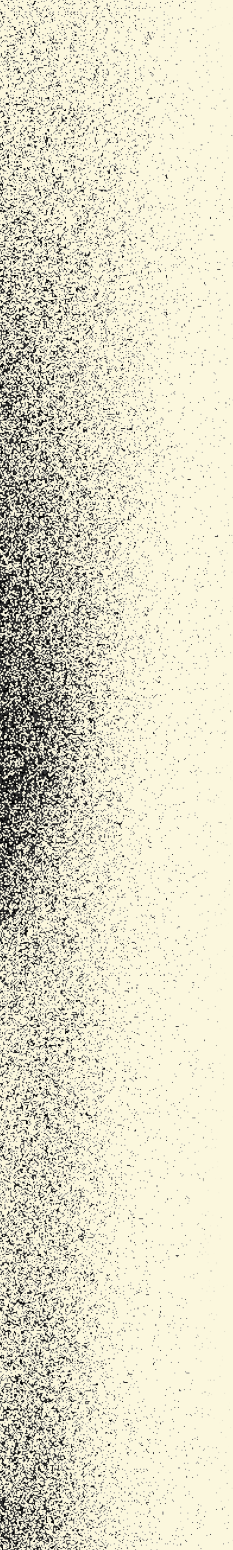
ELENCO PRINCIPAL | MAIN CAST: Rezmorah

EMPRESA PRODUTORA | production company: Mancha, Elías Querejeta Zine Eskola

CONTATO | CONTACT: pf@portugalfilm.org







COMPETITIVA INTERNACIONAL

INTERNATIONAL COMPETITION

COMPETITIVA INTERNACIONAL

INTERNATIONAL COMPETITION

INT 1 63' 14 anos

01/M 19H

Manal Issa, 2024, de Elisabeth Subrin | Estados Unidos, 2024, 10'

ایر د ب ش یاهلگ (Daria's Night Flowers, Flores Noturnas de Daria), de Maryam Tafakory | Irã, Reino Unido, França, 2025, 16'

Sombras de piedra (Stone Shadows, Sombras de pedra), de Sebastian Paramio | Espanha, 2024, 20'

The Flowers Stand Silently, Witnessing (As Flores Permanecem em Silêncio, Testemunhando), de Theo Panagopoulos | Reino Unido, Escócia, Palestina, 2024, 17'

INT 2 65' 16 anos

01/M 21H

Des rêves en bateaux papiers (Dreams like paper boats, Sonhos em barcos de papel), de Samuel Suffren | Haiti, 2024, 19'

Silent Panorama (Panorama Silencioso), de Nicolas Piret | Bélgica, 2024, 5'

Le Grand Calao (The Big Calao, O Grande Calao), de Zoé Cauwet | França, 2024, 27'

Speaking in Tongues: Take One (Falando em Línguas: Take 1), de Christopher Harris | Estados Unidos, 2024, 14'

INT 3 63' 16 anos

02/M 19H

He Ma (Hippopotami, Hipopótamos), de JJ Lin | China, Hong Kong, 2025, 13'

Locas del Ático (Madwomen in the Attic, Loucas do Sótão), de Tamara García Iglesias | Espanha, 2024, 16'

Der Badeanzug (The Swimsuit, O Maiô), de Amina Krami | Áustria, Alemanha, 2025, 10'

Bleifrei 95 (Unleaded 95, Combustível 95), de Emma Hütt, Tina Muffler | Áustria, Alemanha, 2025, 24'

INT 4 67' 14 anos

02/M 21H

Aux Réformés (At Réformés, Em Réformés), de Lucas Palen | França, 2024, 16'

Malicia (Malícia), de Edward Gómez Granada | Colômbia, 2024, 15'

Alazar, de Beza Hailu Lemma | Etiópia, Canadá, França, 2024, 36'

INT 5 67' 12 anos

03/M 21H

O Jardim em Movimento (The Moving Garden), de Inês Lima | Portugal, 2025, 18'

Lloyd Wong, Unfinished (Lloyd Wong, Inacabado), de Lesley Loksi Chan | Canadá, 2025, 29'

Archipelago of Earthen Bones — To Bunya (Arquipélago dos Ossos da Terra — Para Bunya), de Malena Szlam | Austrália, Canadá, Chile, 2024, 20'



ALAZAR

ETIÓPIA/ CANADÁ/ FRANÇA, 2024, 36'

Filmado nas terras áridas da Etiópia. Um respeitado ancião, escavando em busca de água, tem um acidente e morre. Quando a terra tinha há pouco acolhido o seu corpo, o túmulo é encontrado violado. Sacerdotes cristãos explicam o fenômeno como uma ressurreição, enquanto os filhos descrentes entram em quase ruptura com a mãe. A ausência do pai trará profeticamente a abundância? Ou selará o destino de todos à secura e aos jogos da fé? (Daniel Ribeiro Duarte)

Shot in Ethiopia's arid lands. A revered elder, digging for water, has an accident and dies. Soon after the land shelters his body, the grave is found desecrated. Christian priests explain the phenomenon as a resurrection, while the non-believer children almost cut ties with their mother. Will the father's absence prophetically bring abundance? Or will it seal everyone's fate to drought and to maneuvers of faith? (Daniel Ribeiro Duarte)

DIREÇÃO | DIRECTOR: Beza Hailu Lemma

ROTEIRO | SCRIPT: Beza Hailu Lemma

PRODUÇÃO | PRODUCTION: Tamara Dawit

FOTOGRAFIA | CINEMATOGRAPHY: Giorgos Valsamis

MONTAGEM | EDITING: Julien Perrin

SOM | SOUND: Jules Valeur

EMPRESA PRODUTORA | PRODUCTION COMPANY: Gobez Media Inc

CONTATO | CONTACT: festival@sudu.film



ARCHIPELAGO OF EARTHEN BONES - TO BUNYA

ARQUIPÊLAGO DOS OSSOS DA TERRA - PARA BUNYA

AUSTRÁLIA/ CANADÁ/ CHILE, 2024, 20'

Com suas sobreposições em 16mm, *Arquipélago dos Ossos de Terra - Para Bunya* desnaturaliza sensibilidades para reencantar a natureza. Das cordilheiras orientais da Austrália, guardadas e sagradas pelos povos tradicionais, conjura-se outras maneiras de escutar as imagens de um chão estrelado, de um deserto verde e de um céu em chamas. (Juliana Gusman)

With its 16mm superimpositions, *Archipelago of Earthen Bones - To Bunya* denaturalizes sensibilities to re-enchant nature. From Australia's eastern mountain ranges, preserved and sacred by indigenous people, the film conjures new ways of listening to images of a starry ground, a green desert and a sky ablaze. (Juliana Gusman)

DIREÇÃO | DIRECTOR: Malena Szlam

PRODUÇÃO | PRODUCTION: John Edmond

FOTOGRAFIA | CINEMATOGRAPHY: Malena Szlam

MONTAGEM | EDITING: Malena Szlam

SOM | SOUND: Lawrence English

TRILHA SONORA | SOUNDTRACK: Lawrence English

CONTATO | CONTACT: szlammalena@gmail.com



AUX RÊFORMES

EM RÊFORMÈS AT RÊFORMÈS

FRANÇA, 2024, 16'

É inverno, Clem precisa vender seu ventilador, descolar algum dinheiro e seguir para jantar com sua mãe. Mas, no meio do corre, tinha uma cidade. (Mariana Mól)

It's winter, and Clem needs to sell her fan, make some money and head out to dinner with her mother. But in the middle of the hustle there was a city. (Mariana Mól)

DIREÇÃO | DIRECTOR: Lucas Palen

ROTEIRO | SCRIPT: Lucas Palen

PRODUÇÃO | PRODUCTION: Marie Lesay

FOTOGRAFIA | CINEMATOGRAPHY: Erwan Dean

MONTAGEM | EDITING: Lucas Palen

SOM | SOUND: Jules Valeur, Jacques Sorrentini

ELENCO PRINCIPAL | MAIN CAST: Lou Vidal, Clara Bonnet, Mary Chantoin, Maurin Ollès, Christian Palen

EMPRESA PRODUTORA | PRODUCTION COMPANY: Rue de la Sardine

CONTATO | CONTACT: vera@ruedelasardine.fr



BLEIFREI 95

COMBUSTÍVEL 95 UNLEADED 95

ÁUSTRIA/ALEMANHA, 2025, 24'

Três amigas sapatonas devem renegociar os termos de sua relação. Fiel a um certo espírito pós-punk, inebriado pelo odor da gasolina que carbura suas imagens, o filme de Emma Hütt e Tina Muffler faz convergir suas linhas dramáticas em um espaço célebre da paisagem queer alemã: as contas serão acertadas no La Gata, um dos bares lésbicos mais antigos do mundo. (Luiz Fernando Coutinho)

Three dyke friends must renegotiate the terms of their relationship. Aligned with a certain post-punk spirit, inebriated by the smell of gasoline that fuels its images, Emma Hütt and Tina Muffler's film narrative threads converge in a celebrated space in the German queer landscape: things will be settled at La Gata, one of the oldest lesbian bars in the world. (Luiz Fernando Coutinho)

DIREÇÃO | DIRECTOR: Emma Hütt, Tina Muffler

PRODUÇÃO | PRODUCTION: Felix Leitner, Hans Broich, Emma Hütt, Tina Muffler

FOTOGRAFIA | CINEMATOGRAPHY: Manuel Seiler

MONTAGEM | EDITING: Felix Leitner

ARTE E FIGURINO | ART AND COSTUME DESIGN: Heike Hütt

SOM | SOUND: Elisabeth Hoschek, Parnian Rassouli, Annaka Minsch, Shadi Farid, Lydia Anemüller

ELENCO PRINCIPAL | MAIN CAST: Amel Baccouche, Lu Piplica, Mina Halide Guschke, Sylvia Schwarz, Klara Boskamp, Jonathan Kempf, Julian Moritz, Tim Bülow, Duygu Agal, Sylvia Beisler

EMPRESA PRODUTORA | PRODUCTION COMPANY: SUPERZOOM Film

CONTATO | CONTACT: office@sixpackfilm.com



ایر دِ بَش ی اه لَگ

FLORES NOTURNAS DE DARIA

DARIA'S NIGHT FLOWERS

IRÃ/ REINO UNIDO/ FRANÇA, 2025, 16'

Daria envia o último capítulo do seu manuscrito à Roya, e pede à confidente que enterre suas palavras em um jardim de flores da noite. Diante da ira do marido, que condena sua escrita e seu desejo ao fogo, lhe resta colher vinganças que brotam de um solo fértil de amor e verbos. Numa alquimia insuspeita e insurrecta de fármaco-imagens adoeecedoras do cinema iraniano, Daria cozinha suas próprias curas. (Juliana Gusman)

Daria sends the final chapter of her manuscript to Roya, and asks her confidente to bury her words in a garden of night-blooming flowers. Faced with her husband's wrath, which casts her writing and her desire into the flames, she can harvest nothing but revenge sprouting from a fertile soil of love and verbs. In an unexpected and insurgent alchemy of sickening pharmacoimages from Iranian cinema, Daria concocts her own cures. (Juliana Gusman)

DIREÇÃO | DIRECTOR: Maryam Tafakory
 ROTEIRO | SCRIPT: Maryam Tafakory
 PRODUÇÃO | PRODUCTION: Maryam Tafakory, Daniella Shreir
 MONTAGEM | EDITING: Maryam Tafakory
 SOM | SOUND: Stefan Smith, Maryam Tafakory
 CONTATO | CONTACT: info@squareeyesfilm.com



DER BADEANZUG

O MAIÔ

THE SWIMSUIT

ÁUSTRIA/ALEMANHA, 2025, 10'

Crianças brincam tranquilamente em uma piscina de plástico, quando uma delas é surpreendida por um marcador de gênero, ou um maiô laranja. De maneira poética somos levados a reflexão acerca das normativas binárias, desde a infância. (jomaka)

Children play peacefully in a plastic pool when one of them is surprised by a gender marker, or an orange swimsuit. Poetically, we are invited to reflect on binary norms, since childhood. (jomaka)

DIREÇÃO | DIRECTOR: Amina Krami
 ROTEIRO | SCRIPT: Nola Anwar
 PRODUÇÃO | PRODUCTION: Julius Wieler
 FOTOGRAFIA | CINEMATOGRAPHY: Lisa Jilg
 MONTAGEM | EDITING: Emma Holzapfel
 ARTE E FIGURINO | ART AND COSTUME DESING: Angela Queins, Sabine Weissensteiner
 SOM | SOUND: Rachel Oker, Jonathan Rösch, Maximilian Schieder
 TRILHA SONORA | SOUNDTRACK: Kilian Oser
 ELENCO PRINCIPAL | MAIN CAST: Lara Cocron, Yannick Laux, Theresa Martini, Annis Weiglhofer-Campbell, Leonardo Eisl
 EMPRESA PRODUTORA | PRODUCTION COMPANY: OKSUPERDANKE OG, Filmakademie Baden-Württemberg GmbH
 CONTATO | CONTACT: julius.wieler@stud.filmakademie.de



DES RÊVES EN BATEAUX

SONHOS EM BARCOS DE PAPEL

DREAMS LIKE PAPER BOATS

HAITI, 2024, 19'

Edouard e sua filha vivem na tentativa de preencher o vazio criado pela partida de sua esposa. Revivem memórias analógicas enviadas por ela em fitas cassetes, que de tão antigas parecem já pertencer a um passado remoto. Cinco anos se foram, e como parte de um ritual cotidiano, sonhos frágeis insistem em resistir, à deriva, navegando por uma ausência. Como reinventar e viver os afetos, diante dos deslocamentos e da diáspora contemporânea? (Vanessa Santos)

Edouard and his daughter struggle to fill the void created by his wife's departure. They relive analog memories she sent them on cassette tapes, so old they seem to already belong to a distant past. Five years have passed, and as a part of a daily ritual, fragile dreams persist, adrift, navigating an absence. How to reinvent and experience affection in the face of displacement and contemporary diaspora? (Vanessa Santos)

DIREÇÃO | DIRECTOR: Samuel Suffren

ROTEIRO | SCRIPT: Samuel Suffren

PRODUÇÃO | PRODUCTION: Samuel Suffren

FOTOGRAFIA | CINEMATOGRAPHY: Phalonne Pierre Louis

MONTAGEM | EDITING: Samuel Suffren

SOM | SOUND: Roddie Rigaud Marcelin, Pablo Dali Bonnelly

TRILHA SONORA | SOUNDTRACK: Daniel Larivière, Chorale Les Théophiles

ELENCO PRINCIPAL | MAIN CAST: Kenny Laguerre, Zaraina Ruth-Amma Suffren, Clorette Jacinthe

CONTATO | CONTACT: info@sqaureeyesfilm.com



HE MA

HIPOPÔTAMOS

HIPPOPOTAMI

CHINA/HONG KONG, 2025, 13'

Uma família visita um museu na companhia de um estranho. Em um universo governado pelo lucro, no qual mesmo os exercícios escolares versam sobre transações comerciais, uma criança de amarelo se destaca no branco impessoal do mundo adulto. Se ela será engolida por este mundo ou se o engolirá em revolta é uma das questões deste filme inspirado no teatro do absurdo de Samuel Beckett. (Luiz Fernando Coutinho)

A family visits a museum in the company of a stranger. In a universe governed by profit, where even school exercises revolve around commercial transactions, a child dressed in yellow stands out against the impersonal white of the adult world. Whether she will be swallowed up by this world, or swallow it up in revolt, is one of the questions posed by this film, which is inspired by Samuel Beckett's theatre of the absurd. (Luiz Fernando Coutinho)

DIREÇÃO | DIRECTOR: JJ Lin

ROTEIRO | SCRIPT: JJ Lin

PRODUÇÃO | PRODUCTION: Lou Ying, Lin Jianjie

FOTOGRAFIA | CINEMATOGRAPHY: Li Chen

MONTAGEM | EDITING: Huang Bingjie, Lin Jianjie

ELENCO PRINCIPAL | MAIN CAST: Zhang Zhiyong, Wang Zixi, Xu Ge, Wang Zhenhua

EMPRESA PRODUTORA | PRODUCTION COMPANY: MOS Productions, Paradigm Shift Entertainment

CONTATO | CONTACT: lightson@lightsonfilm.org



LE GRAND CALAO

O GRANDE CALAO

THE BIG CALAO

FRANÇA, 2024, 27'

É um dia quente como de costume em Ouagadougou, mas o tempo desacelera e o presente se abre como possibilidade quando um grupo de mulheres resolve escapar da rotina para se lançar numa pequena fuga. Entre afetos, silêncios e partilhas, vai sendo tecida uma ode ao tempo feminino, numa vibe solar que desafia o peso do cotidiano e irradia o desejo de existir fora das obrigações. Estar junto, para elas, é um ato de resistência e liberdade. (Vanessa Santos)

It's a hot day, as usual, in Ouagadougou, but time slows down and the present opens up as a possibility when a group of women decides to escape their routine and embark on a small getaway. Amid affection, silence, and sharing, an ode to feminine time is woven, in a sunny vibe that defies the weight of everyday life and radiates the desire to exist beyond obligations. Being together, for them, is an act of resistance and freedom. (Vanessa Santos)

DIREÇÃO | DIRECTOR: Zoé Cauwet

ROTEIRO | SCRIPT: Zoé Cauwet

PRODUÇÃO | PRODUCTION: Mabel Films

FOTOGRAFIA | CINEMATOGRAPHY: Victor Zébo

MONTAGEM | EDITING: Julie Borvon, Zoé Cauwet

SOM | SOUND: Saoussen Tatah

ELENCO | PRINCIPAL MAIN CAST: Aïcha Compaoré, Abi Sella Ouattara, Clémentine Kaboré, Aminata Pourié Zagré Ouédraogo, Pauline Ilboudou, Adama Belem

CONTATO | CONTACT: andrea@manifest.pictures



LLOYD WONG, UNFINISHED

LLOYD WONG, INACABADO

CANADÁ, 2025, 29'

Neste documentário experimental, a incompletude do trabalho de Lloyd Wong, misturada à pesquisa de Lesley Loksi Chan, traz reflexões que atravessam o tempo. As noções de comunidade, de pertencimento e memória coletiva são ampliadas quando imagens brutas são recuperadas pelo The Queer Archives. O termo "asiático" é evidenciado para argumentar sobre a falta de recursos destinados aos cuidados de saúde de pessoas marginalizadas que vivem com HIV/Aids. (jomaka)

In this experimental documentary, the unfinishedness of Lloyd Wong's work, combined with Lesley Loksi Chan's research, brings reflections that span across time. The notions of community, belonging, and collective memory are expanded when raw footage is recovered by The Queer Archives. The term "asian" is mobilized to highlight the lack of resources allocated to healthcare for marginalized people living with HIV/AIDS. (jomaka)

DIREÇÃO | DIRECTOR: Lesley Loksi Chan

ROTEIRO | SCRIPT: Lesley Loksi Chan

PRODUÇÃO | PRODUCTION: Lesley Loksi Chan, Luo Li, Phanuel Antwi

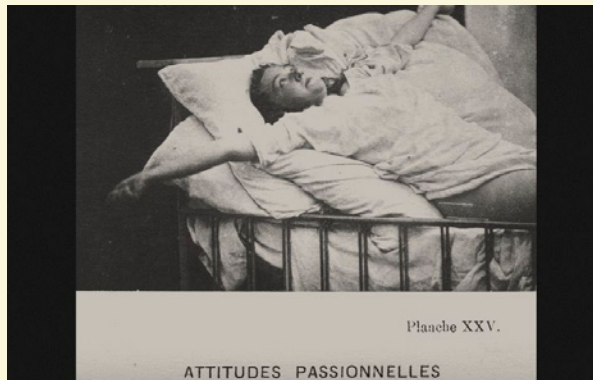
FOTOGRAFIA | CINEMATOGRAPHY: Lloyd Wong

MONTAGEM | EDITING: Lesley Loksi Chan

SOM | SOUND: Lesley Loksi Chan

ELENCO PRINCIPAL | MAIN CAST: Lloyd Wong, Suy Woo Wong

CONTATO | CONTACT: info@sqaureeyesfilm.com



LOCAS DEL ÁTICO

LOUCAS DO SÔTÃO

MADWOMEN IN THE ATTIC

ESPAÑA, 2024, 16'

Como construir um corpo para si mesma? Tudo começa pelo nome. Através das primeiras imagens de mulheres consideradas “loucas”, e sustentado por fragmentos de textos da romancista francesa do século XX Marguerite Duras, o documentário experimental aborda a loucura por meio da reescrita das vozes, dos corpos e das vivências, e por uma perspectiva de questionamento das práticas psiquiátricas. (jomaka)

How to build a body for yourself? It all starts with the name. Through the first images of women considered “mad” and supported by textual excerpts from 20th-century French novelist Marguerite Duras, the experimental documentary addresses madness by rewriting voices, bodies, and experiences, from a perspective that interrogates psychiatric practices. (jomaka)

DIREÇÃO | DIRECTOR: Tamara García Iglesias

ROTEIRO | SCRIPT: Tamara García Iglesias

PRODUÇÃO | PRODUCTION: Katixa de Silva, Tamara García Iglesias, Pako Ruiz

FOTOGRAFIA | CINEMATOGRAPHY: Tamara García Iglesias

MONTAGEM | EDITING: Laura Moreno Bueno, Álvaro Herrero

SOM | SOUND: Elvira Sanchez Poxon

ELENCO PRINCIPAL | MAIN CAST: Manuelle Ripert, Carmen San Esteban

EMPRESA PRODUTORA | PRODUCTION COMPANY: CSC FILMS S.L., ATEKALEUN S.L., AEKO ESTUDIOS S.L.

CONTATO | CONTACT: internacional@agenciafreak.com



MALÍCIA

MALÍCIA

COLÔMBIA, 2024, 15'

Descendo as ladeiras de seu bairro, Malícia e Chinga fazem de tudo para recuperar a bicicleta do amigo El Mono. Jovens e rebeldes, eles gravitam sobre as regras, o perigo e a morte. (Mariana Mól)

Riding down the hills of their neighborhood, Malícia and Chinga do everything they can to retrieve their friend's El Mono bicycle. Young and rebellious, they float above rules, danger and death. (Mariana Mól)

DIREÇÃO | DIRECTOR: Edward Gómez Granada

ROTEIRO | SCRIPT: Edward Gómez Granada, Juan Camilo Orozco

PRODUÇÃO | PRODUCTION: Danna Muñoz Franco, Edward Gómez Granada

FOTOGRAFIA | CINEMATOGRAPHY: Sebastián Vallejo

MONTAGEM | EDITING: Juan José Narváez

ARTE E FIGURINO | ART AND COSTUME DESIGN: Daniela Balanta

SOM | SOUND: Juan Esteban Pantoja

TRILHA SONORA | SOUNDTRACK: Yoy Rave

ELENCO PRINCIPAL | MAIN CAST: Andrés Felipe Tabares, Jhon Alexander Chito

EMPRESA PRODUTORA | PRODUCTION COMPANY: La Montaña Cine

CONTATO | CONTACT: gisela@filmstofestivals.com



When you see the films these days,
you ask yourself questions, no?

MANAL ISSA, 2024

ESTADOS UNIDOS, 2024, 10'

Nas margens do enquadramento, escapando à captura pela imagem, a atriz libanesa-francesa Manal Issa responde questões sobre trajetória, representação, indústria e política, sem nunca dissociá-las. Enquanto isso, forças israelenses atacam Beirute, assassinando mais de 500 pessoas em um único dia. (Luiz Fernando Coutinho)

At the edges of the frame, escaping capture by the image, Lebanese-French actress Manal Issa answers questions about career, representation, industry and politics, without ever dissociating them. Meanwhile, Israeli forces attack Beirut, killing more than 500 people in a single day. (Luiz Fernando Coutinho)

DIREÇÃO | DIRECTOR: Elisabeth Subrin
ROTEIRO | SCRIPT: Manal Issa and Elisabeth Subrin
PRODUÇÃO | PRODUCTION: Elisabeth Subrin
FOTOGRAFIA | CINEMATOGRAPHY: Bassem Fayad
MONTAGEM | EDITING: Jenn Ruff
SOM | SOUND: Victor Besse
ELENCO PRINCIPAL | MAIN CAST: Manal Issa
CONTATO | CONTACT: andrea@manifest.pictures



O JARDIM EM MOVIMENTO

THE MOVING GARDEN

PORTUGAL, 2025, 18'

Margarida e Rosa, duas jovens guias, conduzem um grupo de turistas pela Serra da Arrábida, em Portugal. Enquanto elas dão uma explicação completa das espécies botânicas da região, um rapaz do grupo se atrai por Rosa. Quando ela explica sobre uma espécie raríssima que só existe mundialmente num espaço de 32km, ele arranca uma flor – amorosa e violentamente – para lhe oferecer, mas não calcula a dimensão do colapso que está por causar. (Daniel Ribeiro Duarte)

Margarida and Rosa, two guides in their twenties, lead a group of tourists through Serra da Arrábida, in Portugal. While they give a comprehensive explanation on the region's flora, a young man feels drawn to Rosa. When she explains about a rare species that exists only in a range of 32km, he takes a flower – both lovingly and violently – to offer her, unaware of the collapse he's about to cause. (Daniel Ribeiro Duarte)

DIREÇÃO | DIRECTOR: Inês Lima
ROTEIRO | SCRIPT: Inês Lima
PRODUÇÃO | PRODUCTION: Inês Lima
FOTOGRAFIA | CINEMATOGRAPHY: Victor Neves Ferreira
MONTAGEM | EDITING: Diogo Vale, Inês Lima
SOM | SOUND: Alexandre Franco, Marcelo Tavares, Miguel Coelho, Vicente Molder
TRILHA | SONORA SOUNDTRACK: Margarida Gonçalves
ELENCO | PRINCIPAL MAIN CAST: Ana Luísa Martins, Ângelo de Castro, Margarida Paias
CONTATO | CONTACT: agencia@curtas.pt



SILENT PANORAMA

PANORAMA SILENCIOSO

BÉLGICA, 2024, 5'

Uma folha de papel em branco é atravessada por um javali. Dois caçadores vão atrás do animal, descobrindo outras partes da paisagem. Da mesma forma, nosso olhar de espectadores vagueia pela folha em busca de novas imagens. Na mesma página em branco, *Panorama Silencioso* nos oferta os prazeres da busca, mas também relembra os perigos de uma ocupação irrefletida e colonial. (Daniel Ribeiro Duarte)

A boar runs across a blank sheet of paper. Two hunters go after the animal, discovering new landscapes. Likewise, our gaze wanders through the sheet in search of new images. On the same blank page, *Silent Panorama* offers us the pleasures of exploring, but also reminds us of the dangers of a thoughtless and colonial occupation. (Daniel Ribeiro Duarte)

DIREÇÃO | DIRECTOR: Nicolas Piret

ROTEIRO | SCRIPT: Nicolas Piret

PRODUÇÃO | PRODUCTION: Zorobabel

ANIMAÇÃO | ANIMATION: Nicolas Piret

MONTAGEM | EDITING: Nicolas Piret

SOM | SOUND: Frédéric Funnelle

CONTATO | CONTACT: andrea@manifest.pictures



SOMBRAS DE PIEDRA

SOMBRAS DE PEDRA

ESPANHA, 2024, 20'

De fotografias de um país desconhecido, de imagens de Sanaa realizadas por Pasolini e de lembranças de alguém muito querido, se compõe este enigmático e belo documentário. Tal qual pedra sobre pedra, o filme desfia as ruínas da memória de seu narrador. (Mariana Mól)

Out of photographs of an unknown country, images of Sanaa taken by Pasolini and memories of someone dear, comes this beautiful and enigmatic documentary. Brick by brick, the film unravels the ruins of its narrator's memory. (Mariana Mól)

DIREÇÃO | DIRECTOR: Sebastian Paramio

ROTEIRO | SCRIPT: Sebastian Paramio

PRODUÇÃO | PRODUCTION: Sebastian Paramio

FOTOGRAFIA | CINEMATOGRAPHY: Sebastian Paramio

MONTAGEM | EDITING: Sebastian Paramio, Pedro González Rubio

SOM | SOUND: Alberto Carlassare, Sebastian Paramio

TRILHA | SONORA SOUNDTRACK: Alfredo Mateos Paramio

CONTATO | CONTACT: info@selectedfilms.com



SPEAKING IN TONGUES: TAKE ONE

FALANDO EM LÍNGUAS: TAKE 1

ESTADOS UNIDOS, 2024, 14'

Entre free jazz e espiritualidade afro-americana, fragmentos de arquivo performam uma resistência ritual à histórica criminalização do êxtase negro. A materialidade da película se torna superfície de embate aos mecanismos de controle que silenciam e encarceram. Em distorções e rupturas rítmicas e ópticas, a imagem vibra e se rebela como um corpo insurgente, em um êxtase que escapa às próprias convenções do aparato cinematográfico. (Vanessa Santos)

Between free jazz and African-American spirituality, archive fragments perform a ritual resistance to the historical criminalization of Black ecstasy. The materiality of the celluloid becomes a site of confrontation with the mechanisms of control that silence and imprison. In optical and rhythmic distortions and ruptures, the image vibrates and rebels like an insurgent body, in an ecstasy that escapes the very conventions of the cinematic apparatus. (Vanessa Santos)

DIREÇÃO | DIRECTOR: Christopher Harris
ROTEIRO | SCRIPT: Christopher Harris
FOTOGRAFIA | CINEMATOGRAPHY: Joel Wanek
MONTAGEM | EDITING: Christopher Harris
SOM | SOUND: Christopher Harris
CONTATO | CONTACT: ch4217@princeton.edu



THE FLOWERS STAND SILENTLY, WITNESSING

AS FLORES PERMANECEM EM SILÊNCIO, TESTEMUNHANDO

REINO UNIDO/ ESCÓCIA/ PALESTINA, 2024, 17'

Entre os anos 1930 e 1940, um missionário escocês filma a beleza das flores selvagens da Palestina. Entre 2023 e 2024, Theo Panagopoulos procura, nas bordas desse mesmo arquivo, imagens, também rebeldes e belas, de um povo livre. O genocídio em curso sombreia, do extracampo e de um outro tempo, as cores vivas de uma terra morta. (Juliana Gusman)

Between the 1930s and 1940s, a Scottish missionary filmed the beauty of Palestine's wildflowers. Between 2023 and 2024, Theo Panagopoulos searched the edges of this archive for images – equally rebellious and beautiful – of a free people. The ongoing genocide casts its shadow, from off-screen and from another time, over the vivid colors of a dead land. (Juliana Gusman)

DIREÇÃO | DIRECTOR: Theo Panagopoulos
PRODUÇÃO | PRODUCTION: Marissa Keating
MONTAGEM | EDITING: Theo Panagopoulos
CONTATO | CONTACT: festivals@scotdoc.com





COMPETITIVA **BRASIL**

BRAZILIAN COMPETITION

COMPETITIVA BRASIL

BRAZILIAN COMPETITION

BRA 1 76' 14 anos

05/M 19H

- Maira Porongyta - O Aviso do Céu** (The Warning), de Kujãesage Kaiabi | Mato Grosso, 2025, 20'
- Testemunho** (Testimony), de Leonardo Amaral, Roberto Cotta | Minas Gerais, Rio Grande do Sul, São Paulo, 2025, 14'
- Entre Cinzas** (Into the Ashes), de Daniel Calil, Renato Ogata | Goiás, 2025, 23'
- Réquiem para Moïse** (Réquiem for Moïse), de Caio Barretto Briso, Susanna Lira | Rio de Janeiro, 2025, 19'

BRA 2 64' 18 anos

05/M 21H

- Fronteriza**, de Nay Mendl, Rosa Caldeira | Brasil, Paraná, Paraguai, 2025, 20'
- Meu amigo Pedro MIXTAPE** (My Friend Pedro MIXTAPE), de Lincoln Péricles (LK) | São Paulo, 2024, 9'
- Tigrezza**, de Vinicius Eliziário | Bahia, 2025, 35'

BRA 3 70' 18 anos

06/M 19H

- Americana**, de Agarb Braga | Pará, 2025, 20'
- Feiura Comovente** (Touching Ugliness), de Ultra | São Paulo, 2025, 16'
- Fala, Cassandra** (Cassandra, Speak), de Miguel Antunes Ramos, Alexandre Wahrhaftig | São Paulo, 2025, 28'
- Mensagem de Sergipe** (Message from Sergipe), de Fábio Rogério, Jean-Claude Bernardet | Sergipe, 2025, 6'

BRA 4 61' 12 anos

07/M 19H

- Fenda** (Rift), de Lis Paim | Ceará, 2024, 23'
- Cantô meu Alvará** (Got my Pass), de Marcelo Lin | Minas Gerais, 2025, 15'
- Ver céu no chão** (Seeing the sky on the ground), de Isabel Veiga | Ceará, Rio de Janeiro, 2025, 23'

BRA 5 70' 14 anos

07/M 21H

- Cartas do Absurdo** (Letters from Absurd), de Gabraz | Rio de Janeiro, 2025, 44'
- Confluências** (Confluences), de Dácia Ibiapina, Nêgo Bispo | Piauí, 2024, 26'



AMERICANA

BRASIL/PARÁ, 2025, 20'

Um suposto caso de chifre motiva uma troca de tapas entre a digital influencer Americana e sua até então amiga Josefina Jacinto Pinto, a Zezona. No meio da confusão estão Pisciana, um pouco pomba-lesa, Ariel, a não-binária que só pensa em neca, e Cassiane, que há pouco aceitou Jesus. Todas são detidas e levadas para depor na delegacia de Marambaia, onde verdades secretas enfim vêm à tona. (Gabriel Araújo)

A supposed case of cheating motivates a slap fight between digital influencer Americana and her until-then friend, Josefina Jacinto Pinto, a.k.a. Zezona. In the midst of the chaos are Pisciana, who's a bit dopey; Ariel, the non-binary friend who only thinks about dicks; and Cassiane, who recently accepted Jesus. They are all detained and taken to give statements at the Marambaia police station, where secret truths finally come to light. (Gabriel Araújo)

DIREÇÃO | DIRECTOR: Agarb Braga

ROTEIRO | SCRIPT: Agarb Braga

PRODUÇÃO | PRODUCTION: João Luciano

FOTOGRAFIA | CINEMATOGRAPHY: Tarcísio Gabriel

MONTAGEM | EDITING: Agarb Braga

ARTE E FIGURINO | ART AND COSTUME DESIGN: Beatriz de Oliveira, Ana Julia Antunes, Ketten Suzy

SOM | SOUND: Marcos Adles

TRILHA SONORA ORIGINAL | SOUNDTRACK: Agarb ft Laiana do Socorro - Mana

ELENCO PRINCIPAL | MAIN CAST: Leona Vingativa, Aria Nunes, Laiana do Socorro, Victor Henrique Oliver, Agarb Braga, Mac Silva, Juan Moraes

EMPRESA PRODUTORA | PRODUCTION COMPANY: Grito Filmes, Inovador Talvez Filmes

CONTATO | CONTACT: americanafilme@gmail.com



CANTÔ MEU ALVARÂ

GOT MY PASS

BRASIL/MINAS GERAIS, 2025, 15'

Lara, Nayara e Fernanda são três amigas que moram no Aglomerado da Serra, em Belo Horizonte. A coragem, a criatividade e o medo convivem lado a lado, desafiando o que entendemos por sonho e necessidade. O filme enfatiza a força da amizade como um motor para a transformação, em um modo de criação que demonstra que o cinema não está acima da vida e que as pessoas são dotadas de encanto e asas. A vida, assim, é puro cinema. (Bruno Hilário)

Lara, Nayara, and Fernanda are three friends living in the Aglomerado da Serra, favela in Belo Horizonte. Courage, creativity, and fear coexist side by side, challenging our understanding of dreams and needs. The film emphasizes the power of friendship as an engine for transformation, through a mode of creation that demonstrates that cinema is not above life and that people are endowed with enchantment and wings. Life, then, is pure cinema. (Bruno Hilário)

DIREÇÃO | DIRECTOR: Marcelo Lin

ROTEIRO | SCRIPT: Marcelo Lin

PRODUÇÃO | PRODUCTION: Rodrigo Meireles, Marco Antônio Pereira, Marcelo Lin, Yara Torres

ANIMAÇÃO | ANIMATION: Bob da Maria, Marcelo Lin

FOTOGRAFIA | CINEMATOGRAPHY: Túlio Cipó

MONTAGEM | EDITING: Marcelo Lin

ARTE E FIGURINO | ART AND COSTUME DESIGN: Afonso Pafyeze, Marília Gabriela Dias, Warley Bombi, Clarice Rena

SOM | SOUND: Vitor Brandão, Ramon Modenesi, Sérgio Salum

TRILHA SONORA ORIGINAL | SOUNDTRACK: Pedro Santiago & Pauline Drand, MC Jefinho, MC Bobô

ELENCO PRINCIPAL | MAIN CAST: Nayara Francis, Lara Emanuelly, Fernanda Angélica

EMPRESA PRODUTORA | PRODUCTION COMPANY: Abdução Filmes

CONTATO | CONTACT: marcelo.jfgomes@gmail.com



CARTAS DO ABSURDO

LETTERS FROM ABSURD

BRASIL/RIO DE JANEIRO, 2025, 44'

As vozes que leem quatro cartas escritas por indígenas tupinambás no século XVII, sobre a barbárie dos colonos para com os povos originários, convocam a irresolubilidade opaca da imagem. É preciso navegar para chegar ao cais. (Renan Eduardo)

The voices reading four letters written by Tupinambá indigenous people in the 17th century, about the colonists' barbarism towards the native peoples, summon the opaque irresolvability of the image. One must sail to reach the pier. (Renan Eduardo)

DIREÇÃO | DIRECTOR: Gabraz

ROTEIRO | SCRIPT: Gabraz

PRODUÇÃO | PRODUCTION: Gabraz

FOTOGRAFIA | CINEMATOGRAPHY: Gabraz

MONTAGEM | EDITING: Gabraz

SOM | SOUND: Gabraz

TRILHA SONORA ORIGINAL | SOUNDTRACK: Nilo Castello Sandes e Gabraz

ELENCO PRINCIPAL | MAIN CAST: Sara Não Tem Nome, Elaikin Rufino

CONTATO | CONTACT: sannagabriel@gmail.com



CONFLUÊNCIAS

CONFLUENCES

BRASIL/DISTRITO FEDERAL/PIAUÍ, 2024, 26'

A voz, o corpo e a poética do pensador Nêgo Bispo conduzem uma visita ao quilombo Saco-Curtume, território situado no interior do estado do Piauí, para apresentar a vida, as festas e os saberes de uma comunidade negra que ergueu sua trajetória sob a liberdade. "Como eu não tenho memória escrava", propõe o poeta, "eu acho que as outras pessoas não devem ter". (Gabriel Araújo)

The voice, the body, and the poetics of the thinker Nêgo Bispo guide a visit to the Saco-Curtume quilombo, a territory located in the interior of the state of Piauí, to present the life, celebrations, and knowledge of a Black community that built its trajectory on freedom. "Since I have no slave memory" proposes the poet, "I think other people shouldn't either". (Gabriel Araújo)

DIREÇÃO | DIRECTOR: Dácia Ibiapina, Nêgo Bispo

ROTEIRO | SCRIPT: Dácia Ibiapina

PRODUÇÃO | PRODUCTION: Adirley Queirós, Dácia Ibiapina

FOTOGRAFIA | CINEMATOGRAPHY: Ivan Viana, Leonardo Hecht

MONTAGEM | EDITING: Cristina Amaral

SOM | SOUND: Juciele Fonseca, Guile Martins

ELENCO PRINCIPAL | MAIN CAST: Nêgo Bispo

EMPRESA PRODUTORA | PRODUCTION COMPANY: Carneiro de Ouro

CONTATO | CONTACT: dacia.ibiapina@gmail.com



ENTRE AS CINZAS

INTO THE ASHES

BRASIL/GOIÁS, 2025, 23'

De perto acompanhamos o enfrentamento das chamas que se alastram rapidamente pela reserva ambiental. O incêndio é combatido com poucos recursos e com muito comprometimento dos voluntários da brigada. Depois que o fogo é apagado, vemos as cinzas tomarem conta do verde da vegetação. Depois do combate ao fogo, vemos a luta dos voluntários contra a exaustão e o cansaço. (Dayane de Souza Gomes)

We follow the battle against the flames that spread rapidly through the nature reserve. The fire is fought with few resources and the deep commitment of the volunteer brigade. After the fire is put out, we see ashes overtaking the green vegetation. After the fire is extinguished, we see the volunteers' battle against exhaustion and fatigue. (Dayane de Souza Gomes)

DIREÇÃO | DIRECTOR: Daniel Calil, Renato Ogata

ROTEIRO | SCRIPT: Daniel Calil, Renato Ogata

PRODUÇÃO | PRODUCTION: Ludmilla Rodrigues, Daniel Calil, Renato Ogata

FOTOGRAFIA | CINEMATOGRAPHY: Renato Ogata

MONTAGEM | EDITING: Danilo Daher

SOM | SOUND: Luiz Lepchak

TRILHA SONORA ORIGINAL | SOUNDTRACK: Luiz Lepchak

ELENCO PRINCIPAL | MAIN CAST: Alex Gomes, Brigada Voluntária de São Jorge

EMPRESA PRODUTORA | PRODUCTION COMPANY: Pira Filmes

CONTATO | CONTACT: danielcalilcancado@gmail.com



FALA, CASSANDRA

CASSANDRA, SPEAK

BRASIL/SÃO PAULO, 2025, 28'

Filme que entrelaça histórias e enunciados diversos, bem como muito reveladores do Brasil dos tempos atuais: um militar infiltrado em movimento de esquerda, um grupo teatral que encena o mito grego de Cassandra. À medida que os dispositivos de vigilância se sofisticam, também deixam rastros, exigindo que as estratégias de luta se reinventem. Um embate travado no campo das imagens, sobre as dinâmicas de poder implicadas no ver e no ser visto. (Carla Italiano)

A film that weaves together diverse stories and narratives, highly revealing of contemporary Brazil: a military agent infiltrating a leftist movement, and a theater group staging the Greek myth of Cassandra. As surveillance technologies become more sophisticated, they also leave traces, demanding that strategies of resistance reinvent themselves. A clash waged in the realm of images, about the power dynamics inherent in seeing and being seen. (Carla Italiano)

DIREÇÃO | DIRECTOR: Miguel Antunes Ramos, Alexandre Wahrhaftig

ROTEIRO | SCRIPT: Miguel Antunes Ramos, Vicente Antunes Ramos

PRODUÇÃO | PRODUCTION: Miguel Antunes Ramos

FOTOGRAFIA | CINEMATOGRAPHY: Miguel Antunes Ramos

MONTAGEM | EDITING: Alexandre Wahrhaftig, Miguel Antunes Ramos

ELENCO PRINCIPAL | MAIN CAST: Julia Pedreira, Maíra do Nascimento, Rafael Sousa Silva, Marcos Emanuel

EMPRESA PRODUTORA | PRODUCTION COMPANY: Filmes do Vulcão

CONTATO | CONTACT: miguelar2@gmail.com



FEIURA COMOVENTE

TOUCHING UGLINESS

BRASIL/SÃO PAULO, 2025, 16'

Da palavra, a poesia, o punk, o gesto. A sátira. A mãe, a tragédia, o lírico, a máscara, um coro vazio. A pele, a plasticidade, o palco e o resto. (Patrícia Bizzotto)

From the word, poetry, punk, gesture. Satire. The mother, the tragedy, the lyrical, the mask, an empty chorus. The skin, the plasticity, the stage, and the rest. (Patrícia Bizzotto)

DIREÇÃO | DIRECTOR: Ultra

ROTEIRO | SCRIPT: Ultra

PRODUÇÃO | PRODUCTION: Laryssa Manabe, Luiza Perito, Pê Moreira, Ultra

FOTOGRAFIA | CINEMATOGRAPHY: Thomas Mehler

MONTAGEM | EDITING: Ultra

ARTE E FIGURINO | ART AND COSTUME DESIGN: Lali Izuno, Marina Mayara SOM | SOUND: Gustavo Alves

TRILHA SONORA ORIGINAL | SOUNDTRACK: Ultra

ELENCO PRINCIPAL | MAIN CAST: Ultra, Pê Moreira, Georgia Vitrillis, Gustavo Oliveira

EMPRESA PRODUTORA | PRODUCTION COMPANY: Por Extenso Produções

CONTATO | CONTACT: porextensoproducoes@gmail.com



FENDA

RIFT

BRASIL/CEARÁ, 2024, 23'

Marta, uma mulher negra de meia-idade, vive sozinha mergulhada no universo científico da botânica. A visita da idosa Diná retira Marta de sua segurança, abrindo uma fissura por onde brotam traumas. Marta encara sua ancestralidade, cuja força se impõe como possibilidade de cura, apesar da dor. A direção constrói a trama a partir de um conjunto de atuações que desvelam com maestria ambiguidades e contradições das personagens. (Bruno Hilário)

Marta, a middle-aged Black woman, lives alone, immersed in the scientific universe of botany. A visit from the elderly Diná pulls Marta out of her safe shell, opening a rift through which traumas begin to surface. Marta confronts her ancestry, whose strength emerges as a possibility for healing, despite the pain. The director constructs the narrative through a set of performances that masterfully unveil the characters' ambiguities and contradictions. (Bruno Hilário)

DIREÇÃO | DIRECTOR: Lis Paim

ROTEIRO | SCRIPT: Lis Paim

PRODUÇÃO | PRODUCTION: Lis Paim, Davi Jaguaribe, Luciana Vieira

FOTOGRAFIA | CINEMATOGRAPHY: Petrus Cariry

MONTAGEM | EDITING: Lis Paim

ARTE E FIGURINO | ART AND COSTUME DESIGN: Flora Paim

SOM | SOUND: Danilo Carvalho, Lis Paim, Érico Paiva

ELENCO PRINCIPAL | MAIN CAST: Edvana Carvalho, Noélia Montanhas, Monique Cardoso

EMPRESA PRODUTORA | PRODUCTION COMPANY: Onça Preta Filmes, Tela Tudo

CONTATO | CONTACT: telatudoproducoes@gmail.com



FRONTERIZA

BRASIL/PARANÁ/PARAGUAI, 2025, 20'

Com apenas uma fotografia na mão, Lucca, um jovem trans de São Paulo, viaja a Foz do Iguaçu com o objetivo de encontrar o pai que nunca conheceu. No limite entre o Brasil, Paraguai e a Argentina, ele encontra o paraguaio Diego, que se torna um guia para desbravar a região. O relato pessoal se incorpora às perspectivas do entorno, um olhar que abraça múltiplas fronteiras entre o cinema investigativo e o filme de amor. (Bruno Hilário)

With only a photograph in his hand, Lucca, a young trans man from São Paulo, travels to Foz do Iguaçu to find the father he never knew. On the border between Brazil, Paraguay, and Argentina, he meets Diego, a Paraguayan man who becomes his guide to navigating the region. His personal story merges with the perspectives of his surroundings, creating a gaze that embraces multiple borders, between investigative cinema and a love story. (Bruno Hilário)

DIREÇÃO | DIRECTOR: Nay Mendl, Rosa Caldeira

ROTEIRO | SCRIPT: Nay Mendl, Rosa Caldeira

PRODUÇÃO | PRODUCTION: Stheffany Fernanda, Nayana Ferreira

FOTOGRAFIA | CINEMATOGRAPHY: Well Amorim

MONTAGEM | EDITING: Verônica Díaz

ARTE E FIGURINO | ART AND COSTUME DESIGN: Luane Maciel, Paulo Eduardo Garcia, Andressa Caniza

SOM | SOUND: Lyn Santos

ELENCO PRINCIPAL | MAIN CAST: Nay Mendl, Diegoló

EMPRESA PRODUTORA | PRODUCTION COMPANY: Maloka Filmes

CONTATO | CONTACT: filmes.maloka@gmail.com



MAIRA PORONGYTA - O AVISO DO CÊU

THE WARNING

BRASIL/MATO GROSSO, 2025, 20'

Entre os Mait, os deuses do povo indígena Kaiabi, Itaarió é conhecido como o poderoso criador do mundo. Ele convoca os demais deuses para se reunirem em sua casa no céu, na qual um aviso desconcertante será anunciado. Este filme de realização coletiva Kaiabi dá materialidade a esse encontro espiritual por meio de uma cena fílmica, fazendo reflexões sobre os rumos da vida na Terra e as consequências da devastação testemunhada nos tempos atuais. (Carla Italiano)

Among the Mait, the gods of the indigenous Kaiabi people, Itaarió is known as the powerful creator of the world. He summons the other gods to gather in his house in the sky, where a disconcerting warning will be announced. This collectively-made Kaiabi film gives materiality to this spiritual encounter through a cinematic scene, offering a reflection on the course of life on Earth and the consequences of the devastation witnessed in modern times. (Carla Italiano)

DIREÇÃO | DIRECTOR: Kujãesage Kaiabi

ROTEIRO | SCRIPT: Tuiaraiup Kaiabi, Aruti Kaiabi

PRODUÇÃO | PRODUCTION: Julia Bernstein, Tiago Carvalho

FOTOGRAFIA | CINEMATOGRAPHY: Ukariup Kaiabi, Tairi'i Kaiabi, Paulo Castiglioni

MONTAGEM | EDITING: Kujãesage Kaiabi, Ukariup Kaiabi, Rywa Kaiabi, Julia Bernstein, Tatiana Gouveia

SOM | SOUND: Tiago Carvalho

ELENCO PRINCIPAL | MAIN CAST: Tuiaraiup Kaiabi

EMPRESA PRODUTORA | PRODUCTION COMPANY: Canoa

CONTATO | CONTACT: filmesdacanoa@gmail.com



MENSAGEM DE SERGIPE

MESSAGE FROM SERGIPE

BRASIL/SERGIPE, 2025, 6'

Um entre muitos curta-metragens realizados por Jean-Claude Bernardet antes de sua partida, aos 88 anos. Aqui, não menos lúcido, rimos e gozamos juntos. Bravo, Jean-Claude. (Patrícia Bizzotto)

One of many short films made by Jean-Claude Bernardet before his passing, at the age of 88. Here, no less lucid, we laugh and revel together. Bravo, Jean-Claude! (Patrícia Bizzotto)

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: Cleide Maria, Francis Vogner dos Reis, Helena Ignez, Idê Lacrete, Inês Castilho, Jean-Claude Bernardet, Marcelo Ikeda, Mariana Queen Nwabasili, Pedro Goifman, Rosita Almerinda dos Santos, Tata Amaral, Valter Bahia Filho, Wesley Pereira de Castro
 EMPRESA PRODUTORA | PRODUCTION COMPANY: Novos Olhares
 CONTATO | CONTACT: novosolharesfilmes@gmail.com



MEU AMIGO PEDRO MIXTAPE

MY FRIEND PEDRO MIXTAPE

BRASIL/SÃO PAULO, 2024, 9'

Montado em formato de mixtape, a colagem entre os arquivos pessoais do diretor e imagens de trabalho entremeiam o filme de Lincoln Péricles (LK). A repetição do gesto, os afetos e a fartura fazem dessa música, um filme. Cinema é reforma. (Renan Eduardo)

Assembled in a mixtape format, the collage of the director's personal archives and work footage forms the fabric of Lincoln Péricles's (LK) film. The repetition of a gesture, affections, and abundance turn this track into a film. Cinema is renovation. (Renan Eduardo)

DIREÇÃO | DIRECTOR: Lincoln Péricles (LK)
 ROTEIRO | SCRIPT: Lincoln Péricles, Priscila Nascimento
 PRODUÇÃO | PRODUCTION: Lincoln Péricles
 MONTAGEM | EDITING: Lincoln Péricles
 SOM | SOUND: Priscila Nascimento
 EMPRESA PRODUTORA | PRODUCTION COMPANY: Astúcia Filmes
 CONTATO | CONTACT: astuciafilmes@gmail.com



RÊQUIEM PARA MOÏSE

REQUIEM FOR MOÏSE

BRASIL/RIO DE JANEIRO, 2025, 19'

Após o assassinato brutal de Moïse em uma barraca de praia no Rio de Janeiro, imigrantes africanos expressam sua tristeza e perplexidade em um país em que acreditavam outrora poder encontrar refúgio e condições dignas para exercerem suas cidadanias. Em um ritual coletivo de protesto, luto e pertencimento, elaboram a perda do amigo-irmão, o horror da violência que o matou e a constatação de que o Brasil não é um lugar para se viver. (Patrícia Bizzotto)

After the brutal murder of Moïse in a beach kiosk in Rio de Janeiro, African immigrants express their sadness and bewilderment in a country where they once believed they could find refuge and the means to exercise their citizenship with dignity. In a collective ritual of protest, mourning, and belonging, they process the loss of their friend and brother, the horror of the violence that killed him, and the realization that Brazil is not a place to live. (Patrícia Bizzotto)

DIREÇÃO | DIRECTOR: Caio Barretto Briso, Susanna Lira
ROTEIRO | SCRIPT: Ítalo Rocha

PRODUÇÃO | PRODUCTION: Susanna Lira e Tito Gomes

FOTOGRAFIA | CINEMATOGRAPHY: Rafael Mazza

MONTAGEM | EDITING: Ítalo Rocha

SOM | SOUND: Tito Gomes, Max Fernandez

TRILHA SONORA ORIGINAL | SOUNDTRACK: Tito Gomes

EMPRESA PRODUTORA | PRODUCTION COMPANY: Modo Operante Produções Culturais

CONTATO | CONTACT: contato@modooperante.com.br



TESTEMUNHO

TESTIMONY

BRASIL/MINAS GERAIS/RIO GRANDE DO SUL/SÃO PAULO, 2025, 14'

Realizado com material de arquivo do filme *Coração Migrante*, em *Testemunho* o ócio precede o trabalho num mundo onde a estranheza rege a cena. Murilo partilha suas memórias, seu corpo, sua fala e suas imagens com o cinema. (Renan Eduardo)

Made from archival material of the film *Coração Migrante*, in *Testimony*, idleness precedes work in a world where strangeness rules the scene. Murilo shares his memories, his body, his speech, and his images with cinema. (Renan Eduardo)

DIREÇÃO | director: Leonardo Amaral, Roberto Cotta

ROTEIRO | script: Leonardo Amaral, Roberto Cotta

PRODUÇÃO | production: Julia Alves, Leonardo Amaral, Rebeca Francoff, Roberto Cotta

FOTOGRAFIA | CINEMATOGRAPHY: Gabriel Martins

MONTAGEM | EDITING: Rebeca Francoff

ARTE E FIGURINO | ART AND COSTUME DESIGN: Rimenna Procópio

SOM | SOUND: Dellani Lima, Maru Arturo, Rebeca Francoff

ELENCO PRINCIPAL | MAIN CAST: Murilo Ribeiro, Camilo Lélis

EMPRESA PRODUTORA | PRODUCTION COMPANY: Mar de Morros, Quarta-Feira Filmes, Rabo de Lua

CONTATO | CONTACT: robertormcotta@gmail.com



TIGREZZA

TIGREZZ

BRASIL/BAHIA, 2025, 35'

Tigrezz busca em aplicativos de namoro um homem que goste dela. De noite ela canta em uma casa de shows. Ela incentiva Danrley a se montar e a se apresentar também. Dividindo um cotidiano, compartilham confiança, invenção e amor. (Patrícia Bizzotto)

Tigrezz searches dating apps for a man who will like her for who she is. At night, she performs as a singer at a nightclub. She encourages Danrley to get into drag and take the stage as well. Sharing a daily routine, they find connection through trust, creativity, and love. (Patrícia Bizzotto)

DIREÇÃO | DIRECTOR: Vinicius Eliziário

ROTEIRO | SCRIPT: Vinicius Eliziário

PRODUÇÃO | PRODUCTION: Icaro Piton

ANIMAÇÃO | ANIMATION: Erik Lima

FOTOGRAFIA | CINEMATOGRAPHY: Wendel Assis

MONTAGEM | EDITING: Rafael Fernando Oliveira, Vinicius Eliziário

ARTE E FIGURINO | ART AND COSTUME DESIGN: Vinicius Consi

SOM | SOUND: Marise Urbano

TRILHA SONORA ORIGINAL | SOUNDTRACK: MAPA

ELENCO PRINCIPAL | MAIN CAST: Vittor Adel, Paulilo

EMPRESA PRODUTORA | PRODUCTION COMPANY: Boca de Filmes

CONTATO | CONTACT: contato.bocadefilmes@gmail.com



VER CÊ NO CHÃO

SEEING THE SKY ON THE GROUND

BRASIL/CEARÁ/RIO DE JANEIRO, 2025, 23'

Day, Samantha, Luzia e Jurema aguardam a passagem do ano no bairro João Cabral, na cidade cearense de Juazeiro do Norte, enquanto preparam seus instrumentos, espadas e vestimentas para as festividades do Ciclo de Reis. Os foguetes da virada atualizam consigo as memórias e expectativas de uma celebração. (Gabriel Araújo)

Day, Samantha, Luzia, and Jurema await New Year's Eve in the João Cabral, neighborhood of Juazeiro do Norte, Ceará, as they prepare their instruments, swords, and garments for the festivities of the *Reisado* (Three King's Festival). The New Year's fireworks bring with them the memories and expectations of the celebration. (Gabriel Araújo)

DIREÇÃO | DIRECTOR: Isabel Veiga

ROTEIRO | SCRIPT: Isabel Veiga, Adeciany Castro

PRODUÇÃO | PRODUCTION: Lila Almendra

FOTOGRAFIA | CINEMATOGRAPHY: Julio Stotz

MONTAGEM | EDITING: Isabel Veiga

ARTE E FIGURINO | ART AND COSTUME DESIGN: Brenoka

SOM | SOUND: Adeciany Castro, Thiago Sobral

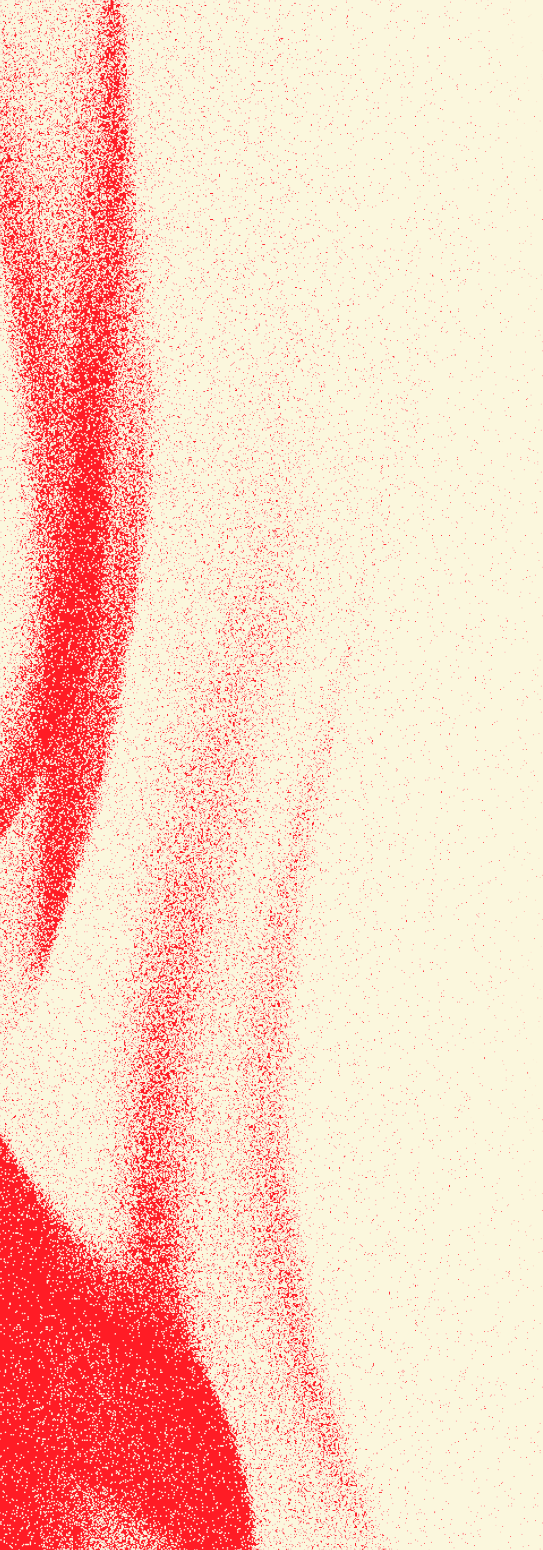
ELENCO PRINCIPAL | MAIN CAST: Alexandra Pinheiro, Amanda Ayana Gregório, Cícera Neuza dos Santos, Irismar Silva, José Nilton Souza, Julia Maria

EMPRESA PRODUTORA | PRODUCTION COMPANY: Ritornelo, Mundo em Foco, Lab.irinto.Lab

CONTATO | CONTACT: belveigabel@gmail.com





A thick, textured red brushstroke runs vertically along the left side of the page, starting from the top and extending towards the bottom, with some horizontal movement at the base.

COMPETITIVA MINAS

MINAS COMPETITION

COMPETITIVA MINAS

MINAS COMPETITION

MIN 1 64' 18 anos

03/M 19H

Recado Incandescente (Burning Message), de Viviane de Cassia Ferreira | Belo Horizonte, Ouro Preto, 2025, 24'

Núbia, Bárbara Bello | Belo Horizonte, 2025, 13'

Safo, a doce-amarga (Sappho, the bittersweet), de Larissa Muniz | Belo Horizonte, 2025, 27'

MIN 2 57' 12 anos

04/M 19H

Pequeno B (Little B), de Lucas Borges | Juíz de Fora, 2025, 14'

Mãe do Ouro (Mother of Gold), de Maick Hannder | Belo Horizonte, Betim, 2024, 14'

Tita:100 anos de luta e fé (Tita: 100 year of struggle and faith), de Danilo Candombe | Itabira, 2024, 29'

MIN 3 66' 12 anos

04/M 21H

Princesa Macula e o Canto Triste (Macula Princess and The Sad Song), de Mayara Mascarenhas | São João del Rei, 2024, 27'

Quando disse adeus achei que tivesse ido (When I said goodbye I thought I was gone), de Juliana Magalhães | Cachoeira do Pajeú, São Paulo, 2024, 17'

Babilônia (Babylonia), de Duda Gambogi | Belo Horizonte, Cuba, 2024, 22'



BABILÔNIA

BABYLONIA

BELO HORIZONTE/CUBA, 2024, 22'

Babilônia é um bar LGBTQ+ cubano, onde se apresentam experientes transformistas. Candy, uma jovem drag, se prepara para sua estreia, interrompida por um apagão elétrico. O que seria o fim da noite se torna uma extraordinária batalha de dublagem e resiliência. A direção transita entre a fábula e o documento, em uma trama envolvente sobre a força de nossa comunidade para além das fronteiras territoriais. (Bruno Hilário)

Babylonia is a Cuban LGBTQ+ bar, home to performances by experienced drag queens. Candy, a young drag artist, prepares for her debut, which is interrupted by a blackout. What should have been the end of the night becomes an extraordinary battle of lip-syncing and resilience. The direction moves between fable and documentary, in a compelling narrative about the strength of our community beyond territorial borders. (Bruno Hilário)

DIREÇÃO | DIRECTOR: Duda Gambogi

ROTEIRO | SCRIPT: Duda Gambogi

PRODUÇÃO | PRODUCTION: Matheus Moura

FOTOGRAFIA | CINEMATOGRAPHY: Isaac Rodríguez, Luiza Calagian

MONTAGEM | EDITING: Duda Gambogi, Toya Teicher

SOM | SOUND: Evelyn Santos, Saulo Adrián

TRILHA SONORA ORIGINAL | SOUNDTRACK: O Grivo

ELENCO PRINCIPAL | MAIN CAST: Elizabeth de Victoria, Fatima de Victoria, María Isabella, Mónica, Venus de Cristal, Zaid

EMPRESA PRODUTORA | PRODUCTION COMPANY: Ursana Filmes

CONTATO | CONTACT: arapuaafilmes@gmail.com



MÃE DO OURO

MOTHER OF GOLD

BELO HORIZONTE/BETIM, 2024, 14'

Nessa noite, Tiana, sem explicação sobre a morte recente da irmã, relembra histórias da infância. Ela acolhe o seu sobrinho que a acompanha silenciosamente. Em um momento de grande dor, acompanhamos a protagonista por uma atmosfera cheia de sutilezas. (Dayane de Souza Gomes)

On this night, Tiana, with no explanation for her sister's recent death, reminisces about childhood stories. She harbors her nephew, who silently keeps her company. In a moment of profound grief, we follow the protagonist through an atmosphere full of subtlety. (Dayane de Souza Gomes)

DIREÇÃO | DIRECTOR: Maick Hannder

ROTEIRO | SCRIPT: Maick Hannder

PRODUÇÃO | PRODUCTION: Bruno Greco, Jacson Dias

FOTOGRAFIA | CINEMATOGRAPHY: Fernanda Sena

MONTAGEM | EDITING: Maick Hannder

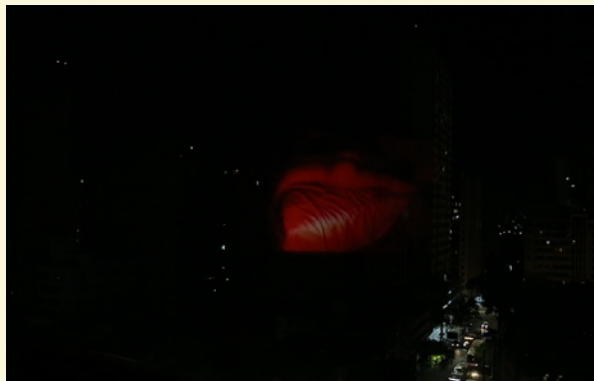
ARTE E FIGURINO | ART AND COSTUME DESIGN: Breno Henrique, Lucas Uchôa, Victor Bastos, Matheus Antunes

SOM | SOUND: Maru Santos, Ramon Modenese

ELENCO PRINCIPAL | MAIN CAST: Carlandréia Ribeiro, Otávio Augusto de Moura Assis, Edu Costa, Clarice Prates, Flavi Lopes

EMPRESA PRODUTORA | PRODUCTION COMPANY: Ponta de Anzol Filmes

CONTATO | CONTACT: producao@pontadeanzol.com.br



NÚBIA

BELO HORIZONTE, 2025, 13'

É madrugada. Toda a cidade dorme, mas um corpo insiste em ficar acordado. O erotismo tece o encontro de Núbia Lafayette e a noite belorizontina. (Renan Eduardo)

It's dawn. The entire city is asleep, but one body insists on staying awake. Eroticism weaves together the encounter between Núbia Lafayette and the Belo Horizonte night. (Renan Eduardo)

DIREÇÃO | DIRECTOR: Bárbara Bello

SOM | SOUND: Valê Ghorzi, Duds Tuts

TRILHA SONORA ORIGINAL | SOUNDTRACK: Valê Ghorzi

ELENCO PRINCIPAL | MAIN CAST: Barbara Bello, Pedro Ávila, Lua Abreu, Laís Cerqueira, Eduardo Borelli

EMPRESA PRODUTORA | PRODUCTION COMPANY: Vermelho Produções

CONTATO | CONTACT: barbarabelllosilva@gmail.com



PEQUENO B

LITTLE B

JUÍZ DE FORA, 2025, 14'

Numa quebrada distante, Pequeno B vai duelar por sua vida contra seu arqui-inimigo, Lucão. Portando sua espada e mentorado por seu tio Alberto, ele se prepara para fazer a coisa certa. Amadurecer é uma jornada. (Renan Eduardo)

In a distant hood, Little B is going to duel for his life against his arch-nemesis, Lucão. Armed with his sword and mentored by his uncle Alberto, he prepares to do the right thing. Growing up is a journey. (Renan Eduardo)

DIREÇÃO | DIRECTOR: Lucas Borges

ROTEIRO | SCRIPT: Lucas Borges

PRODUÇÃO | PRODUCTION: Fernanda Roque

ANIMAÇÃO | ANIMATION: Lucas Borges, Daniel Marques, Vitor Miguel Silva, Yoná Carneiro

MONTAGEM | EDITING: Lucas Borges

ARTE E FIGURINO | ART AND COSTUME DESIGN: Yoná Carneiro

SOM | SOUND: Borg's

TRILHA SONORA ORIGINAL | SOUNDTRACK: João Castanheira

ELENCO PRINCIPAL | MAIN CAST: RT Mallone, Samir Hauaji, Carol Gerhein, Erik RK, Gabriel de Oliveira, Marcella Victo, Rodrigo Mangal

EMPRESA PRODUTORA | PRODUCTION COMPANY: Inhamis Studio

CONTATO | CONTACT: inhamis@gmail.com



PRINCESA MACULA E O CANTO TRISTE

MACULA PRINCESS AND THE SAD SONG

SÃO JOÃO DEL REI, 2024, 27'

A pequena Macula se prepara para sua coroação como Princesa Conga e vai descobrindo mais sobre sua ancestralidade através dos sonhos e escutando os mais velhos. A comunidade entra em festa e se movimenta para a coroação da nova princesa. Nessa trajetória, vamos sendo guiados pelos questionamentos e receios de Macula, encontrando a beleza da preservação da cultura pela transmissão de conhecimento oral entre as gerações. (Dayane de Souza Gomes)

Young Macula prepares for her coronation as Conga Princess, discovering more about her ancestry through dreams and listening to her elders. The community comes together in celebration, moving towards the coronation of the new princess. On this journey, we are guided by Macula's questions and fears, finding beauty in the preservation of culture through the oral transmission of knowledge across generations. (Dayane de Souza Gomes)

DIREÇÃO | DIRECTOR: Mayara Mascarenhas

ROTEIRO | SCRIPT: Mayara Mascarenhas

PRODUÇÃO | PRODUCTION: Mercedes Machado

FOTOGRAFIA | CINEMATOGRAPHY: Artur Ranne

MONTAGEM | EDITING: Samia Lacerda

ARTE E FIGURINO | ART AND COSTUME DESIGN: Mercedes Machado

SOM | SOUND: Artur Brasil

TRILHA SONORA ORIGINAL | SOUNDTRACK: Congado da Maria

ELENCO PRINCIPAL | MAIN CAST: Evania Sodrê, Graziela de Assis

CONTATO | CONTACT: mayaramascar@gmail.com



QUANDO DISSE ADEUS ACHEI QUE TIVESSE IDO

WHEN I SAID GOODBYE I THOUGHT I WAS GONE

CACHOEIRA DO PAJEÚ/ SÃO PAULO, 2024, 17'

Como encarar bem de perto a tristeza e o medo de enlouquecer? A cineasta também é personagem desse relato e faz desse filme um lugar para guardar as dores das duas gerações de mulheres da sua família, investigando o que elas carregam em comum, o que dentro delas ressoa, e percebe no gesto da partida um recomeço. (Dayane de Souza Gomes)

How does one face sadness and the fear of going insane? The filmmaker is also a character in this story and turns this film into a place to store the pain of two generations of women in her family, investigating what they share in common, what resonates within them, and finding in the act of leaving a new beginning. (Dayane de Souza Gomes)

DIREÇÃO | DIRECTOR: Juliana Magalhães

ROTEIRO | SCRIPT: Juliana Magalhães

PRODUÇÃO | PRODUCTION: Fábio Bardella

FOTOGRAFIA | CINEMATOGRAPHY: Juliana Magalhães

MONTAGEM | EDITING: Juliana Magalhães

SOM | SOUND: Tomás Franco

ELENCO PRINCIPAL | MAIN CAST: Nilma Magalhães, Geovana Magalhães, Abílio Antunes, Juliana Magalhães

EMPRESA PRODUTORA | PRODUCTION COMPANY: RealqualqueR

CONTATO | CONTACT: fabio@realqualquer.com



RECADO INCANDESCENTE

BURNING MESSAGE

BELO HORIZONTE, 2025, 24'

Na calada da noite, uma mulher leva adiante um ritual de libertação. Sua voz se expande na duração da experiência artística, à medida que a superfície da pele se abre aos sentidos, entre cantos e cores que surgem e se dissipam. Aqui, um recado luminoso transborda os contornos da performance, tornando latente uma relação sentida entre os dois lados de uma câmera. (Carla Italiano)

In the dead of night, a woman carries out a ritual of liberation. Her voice expands through the duration of the artistic experience, as the surface of the skin opens itself to the senses, amidst songs and colors that emerge and dissipate. Here, a luminous message overflows the boundaries of performance, making latent a deeply felt relationship between the two sides of a camera. (Carla Italiano)

DIREÇÃO | DIRECTOR: Viviane de Cassia Ferreira
 ROTEIRO | SCRIPT: Viviane de Cassia Ferreira
 PRODUÇÃO | PRODUCTION: Viviane de Cassia Ferreira, João Dumans
 FOTOGRAFIA | CINEMATOGRAPHY: João Dumans
 MONTAGEM | EDITING: Viviane de Cassia Ferreira
 ARTE E FIGURINO | ART AND COSTUME DESIGN: Viviane de Cassia Ferreira
 SOM | SOUND: João Dumans
 ELENCO PRINCIPAL | MAIN CAST: Viviane de Cassia Ferreira
 CONTATO | CONTACT: vivaraelyn@gmail.com



SAFO, A DOCE AMARGA

SAPPHO, THE BITTERSWEET

BELO HORIZONTE, 2025, 27'

Ensaio que revisita materiais de filmes de ficção realizados por, e sobre, mulheres entre os anos 1970 e 1980, em diferentes contextos. Ao navegar pelos arquivos e fragmentos dessa história aberta, na qual compromissos feministas e lésbicos se afirmam sem atenuar suas contradições, esta pesquisa-filme se guia pelas descobertas de seu percurso afetivo, a fim de nos interrogar sobre as potencialidades do desejo e das políticas do olhar no cinema. (Carla Italiano)

An essay film that revisits materials from fiction films made by, and about, women between the 1970s and 1980s, in different contexts. By navigating through the archives and fragments of this open-ended history, in which feminist and lesbian commitments are affirmed without softening their contradictions, this film-research is guided by the discoveries of its affective journey, in order to question us about the potentialities of desire and the politics of the gaze in cinema. (Carla Italiano)

DIREÇÃO | DIRECTOR: Larissa Muniz
 MONTAGEM | EDITING: Larissa Muniz
 SOM | SOUND: Larissa Muniz
 CONTATO | CONTACT: lamiramuniz@gmail.com



TITA: 100 ANOS DE LUTA E FÊ

TITA: 100 YEARS OF STRUGGLE AND FAITH

ITABIRA, 2024, 29'

Uma celebração ao legado de Maria Gregório Ventura, a Dona Tita, matriarca do quilombo Morro Santo Antônio, em Itabira. Aos 100 anos, ela compartilha os saberes e memórias de uma vida ancestral. (Gabriel Araújo)

A celebration of the legacy of Maria Gregório Ventura, Dona Tita, matriarch of the quilombo Morro Santo Antônio in Itabira. At 100 years old, she shares the knowledge and memories of an ancestral life. (Gabriel Araújo)

DIREÇÃO | DIRECTOR: Danilo Candombe

ROTEIRO | SCRIPT: Danilo Candombe

PRODUÇÃO | PRODUCTION: Fernanda de Oliveira

FOTOGRAFIA | CINEMATOGRAPHY: Thiago Nascimento

MONTAGEM | EDITING: Danilo Candombe

ARTE E FIGURINO | ART AND COSTUME DESIGN:

SOM | SOUND: Ramon Modenesi e Danilo Candombe

TRILHA SONORA ORIGINAL | SOUNDTRACK: Alessandra Leão, Matheus Aleluia e Sérgio Perere

ELENCO PRINCIPAL | MAIN CAST: Maria Gregório, Tita do Quilombo Morro do Santo Antônio, Marco Antônio Lage, Tom Farias, Silvana Veríssimo, rainha conga Isabel Casimira, Ricardo de Moura

CONTATO | CONTACT: danilocandombe@gmail.com

PARALELA
FILME-FEITIÇO

SPELL-FILMS

FILME-FEITIÇO

SPELL-FILMS

JULIANA GUSMAN

FEI 75' 16 anos

07/M 17H

Sombras de Macumba na Luz da Memória (Shadows of Macumba in The Light of Memory), de Mysteryo | Rio de Janeiro, Brasil, 2024, 15'

Escôrpionikas — contramanifesto (Scorpionikas - countermanifesto), de Bruna Kury, Nisha Platzer, Matheus Mello | Brasil, Portugal, Espanha, 2025, 13'

Rezbotanik, de Pedro Gonçalves Ribeiro | Brasil, Portugal, Espanha, 2025, 18'

Nido de Cocodrilo (Crocodile Nest, Ninho de Crocodilo), de Jazmin Rojas Forero | Colômbia, Alemanha, 2024, 9'

Crua+Porosa (Raw+Porous), de Ágata de Pinho | Portugal, 2025, 20'

FILME-FEITIÇO: SOPRAR SENSIBILIDADES INDÔCEIS

POR JULIANA GUSMAN

Se as bruxas sufocaram nas fogueiras literais do século XVII, “o capital nos trata hoje como os inquisidores de outrora, procurando a luta de classes como uma marca do diabo em nosso corpo e nos abrindo para inspeção” (Federici, 2022, p. 68). As formas modernas de organização social nos legaram um mundo inóspito e em chamas, no qual também é impossível respirar. Os cercamentos, táticas fundamentais para a formação da propriedade privada e de sua consequente (e inconsequente) exploração, não alienaram trabalhadores e trabalhadoras, somente, do direito à terra, mas os impediram de exercer o controle sobre sua própria carne. As mulheres, os povos originários e as pessoas negras, sobretudo, foram desapropriados de si mesmos: esses grupos foram tão devastados pela ordem operante quanto nossos rios, mares e florestas.

A (ir)racionalidade desse modo de vida – ou dessa lógica de morte – se sustenta em uma impossibilidade de se imaginar interpretações outras para nossas experiências comuns. A partir de Max Weber, Silvia Federici fala de um “desencantamento do mundo”, mas não no sentido restrito de esvaziamento da religião e do sagrado em detrimento de uma intelectualidade cartesiana, mecanicista; ela se refere, justamente, ao aniquilamento sistemático de qualquer perspectiva que ouse abalar os princípios aparentemente intocáveis do capitalismo.

Seja no trabalho produtivo precarizado nas fábricas, no trabalho reprodutivo feminilizado nos lares ou na escravização racializada e colonial nos campos, haveria de se talhar corpos-máquina estratégicos para

esses respectivos ofícios. Nosso sentido de si e de pertencimento coletivo, assim como a nossa relação com o espaço e o tempo, atravessa, com mais ou menos placidez, essa linha de montagem. Por isso, a liberação dos nossos instintos, para Federici, deve estar na vanguarda do trabalho político. Reclamar a nossa capacidade de autogoverno é o ponto-zero da revolução.

O que o cinema pode fazer, então, para conjurar sensibilidades indôceis?

Em *Sombras de Macumba na Luz da Memória* (Brasil, 2024), Mysteryo reconstituiu, a partir de seu manejo dos arquivos da Hemeroteca do Rio de Janeiro e do acervo da Missão de Pesquisas Folclóricas de Mário de Andrade, a vibração fantástica do canto ancestral. Contra a contenção disciplinar, a dança-ritual afro-diaspórica invoca a sabedoria da mobilidade, a capacidade libertária e a vocação rebelde do mover-se junto. Um filme-contágio, *Sombras de Macumba* instiga fascínios e revela segredos. Nas palavras de Bruna Kury, de *Escorpiônikas – contramanifesto* (Brasil/Canadá/Espanha, 2024), Mysteryo denuncia a “fantasia colonial do medo e do terror”, que justificou perseguições ainda vigentes.

No filme-performance de Kury, Nisha Platzer e Matheus Mello, testemunhamos não apenas a perenidade dessas violências, mas da busca implacável pela investigação do que um corpo é capaz de fazer. As putas, aqui, assumem essa empreitada histórica. Frente à obediência capitalista, o gozo é uma arma de disputa, e ninguém melhor do que elas – que sabem diferenciar o sexo laboral das expressões indomesticadas do desejo – para desbravar os caminhos de sua eclosão. O material arquivístico, mais uma vez, reconhece a hereditariedade de uma resistência inquieta, que também existia e existe nas zonas.

Já *Rezbotanik*, de Pedro Gonçalves Ribeiro (Brasil/Espanha/Portugal, 2025), aponta para o futuro. Rezmorah, a protagonista deste filme-diário, encarna a promessa de

um horizonte pós-identitário, pós-binário. Assim como a figura indecifrável de *Ninho de crocodilo* (Colômbia/Alemanha, 2024) – filme-carta de Jazmin Rojas Ferrero –, ela instaura uma “continuidade mágica com outros organismos vivos” (Federici, 2022, p. 16). Mutantes, escorregadias, a sujeita-planta e a mulher-bicho remendam as fronteiras impostas entre o mundo humano e não humano, cuja comunhão é fundamental para nossa sobrevivência mútua. *Crua+Porosa* (Portugal, 2025), o filme-pós-pornoerótico de Ágata de Pinho, é o ápice orgástico desse exercício de extensão e contaminação ética. Não há limites no prazer.

Essas cinco obras, filmes-feitiços, sopram pequenas transformações à flor e além da pele.

REFERÊNCIAS

FEDERICI, Silvia. *Reencantando o mundo: feminismo e a política dos comuns*. São Paulo: Elefante, 2022.

FEDERICI, Silvia. *Além da pele: repensar, refazer e reivindicar o corpo no capitalismo contemporâneo*. São Paulo: Elefante, 2023.

SPELL-FILMS: TO WHISPER UNTAMED SENSIBILITIES

BY JULIANA GUSMAN

If witches suffocated in the literal fires of the 17th century, “capital today treats us like the inquisitors of yore, seeking class struggle as a mark of the devil upon our bodies and opening us up for inspection” (Federici, 2022, p. 68). Modern forms of social organization have bequeathed us a world both inhospitable and aflame, in which it is also impossible to breathe. The enclosures — fundamental tactics for the formation of private property and its consequent (and inconsequent) exploitation — not only alienated workers from their right to the land, but also prevented them from exercising control over their own flesh. Women, indigenous peoples, and black people, above all, were dispossessed of themselves: these groups were devastated by the ruling order as much as our rivers, seas, and forests.

The (ir)rationality of this way of life — or this logic of death — rests on the impossibility of imagining alternative interpretations of our common experiences. Drawing from Max Weber, Silvia Federici speaks of a “disenchantment of the world,” not in the restricted sense of emptying religion and the sacred in favor of a Cartesian, mechanistic intellectuality; she refers, rather, to the systematic annihilation of any perspective that dares to unsettle the seemingly untouchable principles of capitalism.

Whether in precarious productive labor in factories, feminized reproductive labor in homes, or racialized and colonial enslavement in the fields, machines-bodies had to be carved out, strategically designed for these respective tasks. Our sense of self and collective belonging, as well as our relation to space and time, cross — more or

less placidly — this assembly line. For this reason, the liberation of our instincts, for Federici, must be “at the forefront of political work”. Reclaiming our capacity for self-government is the zero-point of revolution.

What, then, can cinema do to conjure untamed sensibilities?

In *Shadows of Macumba in the Light of Memory* (Brazil, 2024), Mysteryo reconstructs, through his handling of the archives of Rio de Janeiro’s Hemeroteca and the Folklore Research Mission of Mário de Andrade, the fantastic vibration of ancestral song. Against disciplinary containment, the afro-diasporic ritual-dance invokes the wisdom of mobility, the libertarian capacity, and the rebellious vocation of moving together. A contagion-film, *Shadows of Macumba* sparks fascinations and reveals secrets. In the words of Bruna Kury, from *Scorpionikas – countermanifesto* (Brazil/Canada/Spain, 2024), Mysteryo denounces the “colonial fantasy of fear and terror” that justified persecutions still in force.

In the performance-film by Kury, Nisha Platzer, and Matheus Mello, we witness not only the persistence of these violences but also the relentless pursuit of investigating what a body is capable of doing. Here, the whores take on this historical undertaking. In the face of capitalist obedience, pleasure becomes a weapon of struggle, and no one is better than sex workers — who know how to distinguish between labored sex and the untamed expressions of desire — to blaze the trails of its eruption. Archival material, once again, recognizes the heritage of a restless resistance, one that existed and still exists in red-light zones.

Rezbotanik, by Pedro Gonçalves Ribeiro (Brazil/Spain/Portugal, 2025), gazes the future. Rezmorah, the protagonist of this diary-film, embodies the promise of a post-identity, post-binary horizon. Much like the indecipherable figure of *Crocodile Nest* (Colombia/

Germany, 2024) — a letter-film by Jazmin Rojas Ferrero — she inaugurates a “magical continuity with other living organisms” (Federici, 2022, p. 16). Mutant, slippery, the plant-subject and the animal-woman stitch together the borders imposed between the human and the non-human world, whose communion is fundamental for our mutual survival. *Raw+Porous* (Portugal, 2025), Ágata de Pinho’s post-pornoerotic film, is the orgasmic climax of this exercise in extension and ethical contamination. There are no limits in pleasure

These five works, spell-films, whisper small transformations beyond the periphery of the skin.

REFERENCES

FEDERICI, Silvia. *Reencantando o mundo: feminismo e a política dos comuns*. São Paulo: Elefante, 2022.

FEDERICI, Silvia. *Além da pele: repensar, refazer e reivindicar o corpo no capitalismo contemporâneo*. São Paulo: Elefante, 2023.



SOMBRAS DE MACUMBA NA LUZ DA MEMÓRIA

SHADOWS OF MACUMBA IN THE LIGHT OF MEMORY

BRASIL/RIO DE JANEIRO, 2024, 15'

Entre páginas antigas da Hemeroteca, segredos enterrados emergem revelando um antigo Rio de Janeiro imerso em mistérios, onde sombras ecoam cantos luminosos e rituais ancestrais se eternizam.

Among the old pages of a newspaper archive, buried secrets emerge, revealing an old Rio de Janeiro steeped in mysteries, where shadows echo luminous songs and ancestral rituals endure eternally.

DIREÇÃO | DIRECTOR: Mysteryo

ROTEIRO | SCRIPT: Mysteryo

PRODUÇÃO | PRODUCTION: Mysteryo

FOTOGRAFIA | CINEMATOGRAPHY: Mysteryo, Luís Saia

MONTAGEM | EDITING: Mysteryo

SOM | SOUND: Mysteryo

TRILHA SONORA ORIGINAL | SOUNDTRACK: Mysteryo

CONTATO | CONTACT: mysteryo.arte@gmail.com



ESCÔRPIONIKAS - CONTRAMANIFIESTO

SCORPIONIKAS - COUNTERMANIFESTO

BRASIL/ ESPANHA/ CANADÁ, 2025, 13'

Em uma fusão de manifesto e performance, o filme percorre três continentes acompanhando um coletivo de mulheres trans, profissionais do sexo e vozes racializadas dissidentes de gênero que confrontam sistemas coloniais e patriarcais. O filme entrelaça atos radicais de resistência, performances e entrevistas com arquivos de bordéis no Klondike (1890), na Guaicurus-BH (1990) e em um Konvento de Residência Artística na Espanha (2024).

In a fusion of manifesto and performance, the film traverses three continents following a collective of trans women, sex workers, and racially marginalized gender-dissident voices who confront colonial and patriarchal systems. It weaves together radical acts of resistance, performances, and interviews with archival footage from brothels in the Klondike (1890), in Guaicurus-BH (1990), and at an Artistic Residency Convent in Spain (2024).

DIREÇÃO | DIRECTOR: Bruna Kury, Nisha Platzer, Matheus Mello

ROTEIRO | SCRIPT: Bruna Kury, Gisele Maués, Matheus Mello

PRODUÇÃO | PRODUCTION: Matheus Mello

FOTOGRAFIA | CINEMATOGRAPHY: Maria Goya Barquet, Hugo Haddad, Gabriel Boroni

MONTAGEM | EDITING: Juliano Castro

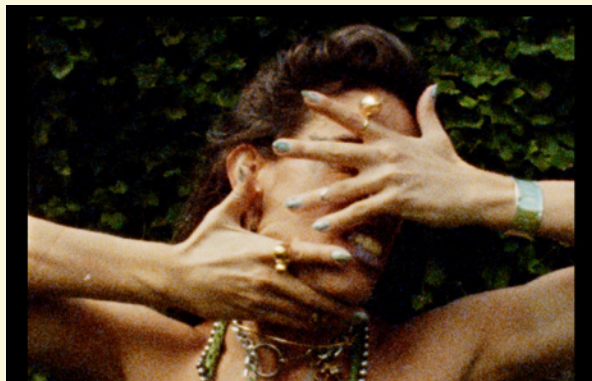
SOM | SOUND: Marisol Cao Milán, Josue Barbosa

TRILHA SONORA ORIGINAL | SOUNDTRACK: Marisol Cao Milán

ELENCO PRINCIPAL | MAIN CAST: Rowan Burdge, Nice Perpetua de Souto, Luciana Fênix, Paula Boroni, Bruna Kury, Petra Muguruza

EMPRESA PRODUTORA | PRODUCTION COMPANY: Migranta Films

CONTATO | CONTACT: ola@migranta.film



REZBOTANIK

BRASIL/ PORTUGAL/ ESPANHA, 2025, 18'

Depois de festas com drogas e sexo sem fim, Rezmorah busca refúgio no Jardim Botânico de Lisboa. Mais do que um parque, o lugar é um museu vivo: e é no meio de sua flora tropical e exótica que Rez fala de sua relação com o espaço, com a noite e com o gênero, fabulando sobre a vida queer e as suas conexões com o universo botânico.

After partying with endless drugs and sex, Rezmorah goes to the Botanical Garden of Lisbon to get sober again. More than a park, the place is a living museum: amidst its tropical and exotic flora, Rez talks about their relationship with the night, with that space, and with gender, wondering what plants may have to teach us about ways of seeing and thinking queer life.

DIREÇÃO | DIRECTOR: Pedro Gonçalves Ribeiro

ROTEIRO | SCRIPT: Pedro Gonçalves Ribeiro, Rezmorah

PRODUÇÃO | PRODUCTION: Pedro Gonçalves Ribeiro, Arrate Velasco

FOTOGRAFIA | CINEMATOGRAPHY: Pedro Gonçalves Ribeiro, Felipe Casanova

MONTAGEM | EDITING: Deborah Viegas, Pedro Gonçalves Ribeiro

SOM | SOUND: Eugênio Neto

ELENCO PRINCIPAL | MAIN CAST: Rezmorah

EMPRESA PRODUTORA | production company: Mancha, Elías Querejeta Zine Eskola

CONTATO | CONTACT: pf@portugalfilm.org



NIDO DE COCODRILO

NINHO DE CROCODILO

CROCODILE NEST

COLÔMBIA/ ALEMANHA, 2024, 9'

O hall tropical do Zoológico de Düsseldorf é transformado pelo encontro entre uma mulher e uma cuidadora de crocodilos. Enquanto observam e são observadas pelos crocodilos, elas conversam sobre memórias familiares com répteis na Colômbia, fantasmas e a história do zoológico.

The tropical hall of the Düsseldorf Zoo is altered by the encounter between a woman and the crocodile keeper. While observing and being observed by crocodiles, they talk about family memories with reptiles in Colombia, ghosts, and the zoo's history.

DIREÇÃO | DIRECTOR: Jazmin Rojas Forero

ROTEIRO | SCRIPT: Jazmin Rojas Forero

PRODUÇÃO | PRODUCTION: Jazmin Rojas Forero

FOTOGRAFIA | CINEMATOGRAPHY: Jazmin Rojas Forero, Juan Francisco Rodriguez

MONTAGEM | EDITING: Jazmin Rojas Forero

ARTE E FIGURINO | ART AND COSTUME DESIGN: Jazmin Rojas Forero

SOM | SOUND: Jazmin Rojas Forero

TRILHA SONORA ORIGINAL | SOUNDTRACK: Lilian Fatmeh Villalba

ELENCO PRINCIPAL | MAIN CAST: Valeria Oggioni, Vincent Kleemann

EMPRESA PRODUTORA | PRODUCTION COMPANY: Kunsthochschule für Medien Köln

CONTATO | CONTACT: ljazminrojas@gmail.com



CRUA+POROSA

RAW+POROUS

PORTUGAL, 2025, 20'

Evocando o humano, o orgânico e o extraordinário, *Crua+Porosa* é uma história de amor obsessivo e uma entropia de entorno surreal entre duas pessoas que se entregam ao desejo absoluto.

Evoking the human, the organic and the extraordinary, *Raw+Porous* is an obsessive love story and a sexual entropy with surreal contours between two people that surrender themselves to absolute desire.

DIREÇÃO | DIRECTOR: Ágata de Pinho

ROTEIRO | SCRIPT: Ágata de Pinho

PRODUÇÃO | PRODUCTION: Ágata de Pinho

FOTOGRAFIA | CINEMATOGRAPHY: Ângela Bismarck

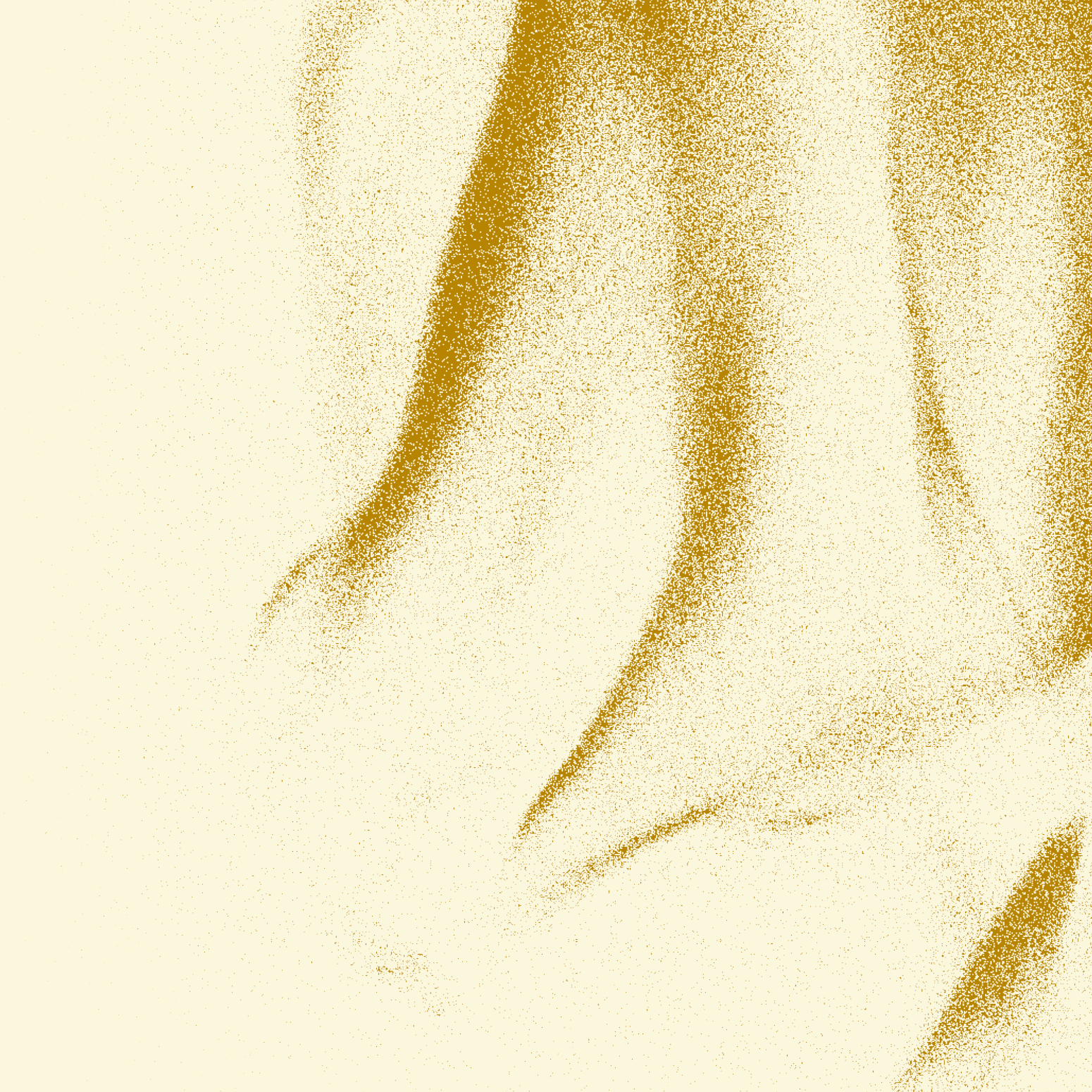
MONTAGEM | EDITING: Mariana Vilhena, Ágata de Pinho, Ângela Bismarck

TRILHA SONORA ORIGINAL | SOUNDTRACK: Farwarmth, Vile Karimi

ELENCO PRINCIPAL | MAIN CAST: Ágata de Pinho, Jo Castro

EMPRESA PRODUTORA | PRODUCTION COMPANY: Escola das Artes, Fundação Calouste Gulbenkian

CONTATO | CONTACT: pf@portugalfilm.org



PARALELA

**CANTOS DA TERRA
E DO MAR**

SONGS FROM THE EARTH AND SEA

CANTOS DA TERRA E DO MAR

SONGS FROM THE EARTH AND SEA

CARLA ITALIANO, DANIEL RIBEIRO DUARTE

CTM 67' 12 anos

01/11 17H

Outras histórias do mar (Other sea stories), de Carolina Rolim | São Paulo, Brasil, 2024, 29'

O Canto (The Song), de Isa Magalhães e Izabella Vítório | Alagoas, Brasil, 2024, 15'

Nayan, de Carla Andrade | Espanha, 2025, 23'

CANTOS DA TERRA E DO MAR

POR CARLA ITALIANO E
DANIEL RIBEIRO DUARTE

Uma voz ressoa através do espaço. Decidida ou oscilante, ela se projeta ao horizonte, convidando-nos para uma abertura a outras formas de percepção e sensibilidade que extrapolam o estritamente visível. São vozes que se enraízam em um território singular, seja na vaivém das ondas do mar, nas paisagens suntuosas de um país distante, ou nas cicatrizes dos corpos dos quais elas emanam. Na qualidade daquilo que aparece e desvanece, o que é ouvido nos convoca para outros tempos, lugares, e modos de experiência que atravessam essas vozes emaranhadas às tessituras fílmicas. Esses são alguns dos caminhos que nos levaram à proposta da paralela *Cantos da terra e do mar*. Ela nasce do encontro com certos curtas vistos no processo de seleção, conectando-se com diversos outros que integram a programação deste ano.

Ao longo da história do cinema, o ser espectador/a é algo que muitas vezes privilegiou o campo do visível, no qual as imagens ganharam primazia. Há uma vertente de obras, contudo, que buscou explorar justamente aquilo que vibra a partir do campo sonoro, com suas texturas, nuances e materialidades particulares, ao exceder o significado imediato do que é enunciado. São filmes que, em sua curiosa inquietude, nos convocam a assumir um certo estado de escuta. Para Jean-Luc Nancy (2014), “estar à escuta é sempre estar à beira do sentido”, em que, para o autor, o “sujeito da escuta estaria sempre ainda por vir”. Talvez seja essa qualidade daquilo que habita as bordas do que ainda não é, ou a latência de algo que estaria por vir, que primeiro nos interpelou no encontro com os filmes aqui reunidos.

Partindo dessas reflexões, este programa reúne três filmes que têm os cantos, e as vozes que os conduzem, como mote e força disparadora. Trata-se de formas fílmicas em tom menor que assumem posturas documentais de relação com as pessoas, os espaços e seres registrados, tanto materiais quanto imateriais. Distintas em seus contextos e procedimentos estilísticos, tais obras trazem para o primeiro plano modos de colocar a voz em cena – cantos de trabalho, de contemplação, de construção de memórias e imaginários – que encarnam a partilha de saberes e cotidianos. Emerge, com isso, a dimensão coletiva dessas vozes que carregam consigo tantas outras. Esses movimentos igualmente abrem os filmes para distintas dimensões de espiritualidade, especialmente na maneira como as paisagens e as presenças não-humanas se fazem manifestas. Assim, outro elemento fundamental aqui é o tempo; ou melhor, a maneira com que a concretude dessas vozes promove experiências temporais avessas às expectativas de linearidade e produtividade que tentam ditar as relações no mundo contemporâneo.

Em *Outras Histórias do Mar*, acompanhamos o projeto musical de Bernardo Santos (ou BNegão), junto ao violonista Bernardo Bosio, que se dá no encontro entre a sua musicalidade e a obra de Dorival Caymmi. Na beira do mar, como as canções de Caymmi, e preparando um show todo baseado na voz e violão, BNegão interpreta as preciosidades do cantor baiano e nos relata a sua cena primordial de escuta quando, deitado no chão do quarto, teve a primeira imersão no álbum *Caymmi Voz e Violão*. Transformado pela profundidade marítima da voz de Caymmi, BNegão amadurece por anos o desafio de realizar um show com este cancionário. No documentário de Carolina Rolim, temos a chance de entrar nesta pesquisa com os olhos atentos e, sobretudo, com os ouvidos de quem escuta a voz que se desnuda diante do mar.

Já *O Canto*, com direção de Isa Magalhães e Izabella Vitório, é construído na relação com a Mestra Rosália Gomes, cujo canto emana da tradição das destaladeiras de fumo de Arapiraca, em Alagoas. O canto, aqui, é de trabalho, algo que atravessa a nossa história nas colheitas e outros ajuntamentos laborais para dar ritmo, organizar a tarefa, aliviar a tensão dos esforços e estimular a coletividade. O filme traz breves inserções sonoras extra-diegéticas, mas tem a sua centralidade no canto e na presença da Mestra Rosália, em aliança com as demais mulheres da comunidade. Ela é apresentada como guardiã de um saber popular, e podemos vê-la e ouvi-la em meio às atividades cotidianas, nos trazendo o encantamento desses verdadeiros poemas ancestrais.

Por fim, em *Nayan*, da realizadora espanhola Carla Andrade, o encontro é entre territórios e culturas díspares, mediados pela tatilidade de imagens em Super 8mm. Neste trabalho que une Nepal e Chile, retomando materiais captados há mais de uma década, o interesse está na exploração do que constitui a linguagem. O que se revela, no percurso, são os abismos intransponíveis do que não possui tradução comum, permeado por dinâmicas de poder. Uma palavra específica, *Nayan*, e seus vários significados – muitos deles em torno da ideia de Nada, ou Vazio – é repetida diversas vezes e, espiralando em torno destes conceitos, o filme nos prepara para um canto final de Sandeep, companheiro nepalês da realizadora. Assim, à medida que as vozes se tornam mais escassas, a experiência ganha densidade, convidando-nos a mergulhar na perspectiva sensorial e poética desses encontros que transbordam a superfície da percepção.

REFERÊNCIAS

NANCY, Jean-Luc. *À escuta*. Belo Horizonte: Edições Chão da Feira, 2014.

SONGS OF THE EARTH AND SEA

BY CARLA ITALIANO AND DANIEL RIBEIRO DUARTE

A voice resonates through space. Decisive or oscillating, it projects itself towards the horizon, inviting us to open ourselves to other forms of perception and sensibility that go beyond the strictly visible. These are voices rooted in a singular territory, whether in the ebb and flow of the sea, in the sumptuous landscapes of a distant country, or in the scars of the bodies from which they emanate. In the quality of what appears and vanishes, what is heard summons us to other times, places, and modes of experience that cross these voices entangled with the filmic textures. These are some of the paths that led us to propose the parallel section *Songs of the earth and sea*. It is born out of the encounter with certain short films viewed during the selection process, connected with many others that make up this year's program.

Throughout the history of cinema, the act of spectating has often privileged the field of the visible, where images gained primacy. There is, however, a strand of works that sought to explore precisely what vibrates from the sound field, with its textures, nuances, and particular materialities, as it exceeds the immediate meaning of what is enunciated. These are films that, in their curious restlessness, call on us to assume a certain state of listening. For Jean-Luc Nancy (2014, "to be listening is always to be on the edge of meaning," in which, for the author, the "subject of listening would always still be yet to come". Perhaps it is this quality of what inhabits the edges of what is not yet, or the latency of something still to come, that first confronted us in our encounter with the films gathered here.

From these reflections, this program brings together

three films that take songs, and the voices that carry them, as their theme and driving force. These are filmic forms in a minor key that assume documentary postures in relation to the people, spaces and beings recorded, both material and immaterial. Distinct in their contexts and stylistic procedures, such works bring to the foreground ways of placing the voice in the *mise-en-scène* — songs of labor, of contemplation, of the construction of memories and imaginaries — that embody the sharing of knowledge and everyday life. In doing so, the collective dimension of these voices emerges, voices that carry with them so many others. These movements likewise open the films to different dimensions of spirituality, especially in the way landscapes and non-human presences make themselves manifest. Another fundamental element here is time — or rather, the way in which the concreteness of these voices fosters temporal experiences contrary to the expectations of linearity and productivity that attempt to dictate relations in the contemporary world.

In *Other sea stories*, we follow the musical project of Bernardo Santos (or BNegão), alongside guitarist Bernardo Bosisio, which unfolds in the encounter between his musicality and the work of Dorival Caymmi. On the seashore, like Caymmi's songs, and preparing a show based solely on voice and guitar, BNegão interprets the treasures of the singer and recounts his primordial scene of listening when, lying on the bedroom floor, he first immersed himself in the album *Caymmi Voz e Violão*. Transformed by the maritime depth of Caymmi's voice, BNegão matures over years the challenge of staging a concert with this songbook. In Carolina Rolim's documentary, we have the chance to enter this research with attentive eyes and, above all, with the ears of someone listening to a voice laid bare before the sea.

The song, directed by Isa Magalhães and Izabella

Vitório, is constructed in relation to Mestra Rosália Gomes, whose singing emanates from the tradition of tobacco strippers in Arapiraca, Alagoas. The song here is a work song, something that runs through our history in harvests and other collective labors, to give rhythm, organize the task, relieve the tension of effort, and encourage collectivity. The film brings brief extradiegetic sound insertions, but its center lies in the singing and presence of Mestra Rosália, in alliance with the other women of the community. She is presented as a guardian of popular knowledge, and we see and hear her in the midst of everyday activities, bringing us the enchantment of these true ancestral poems.

Finally, in *Nayan*, by Spanish director Carla Andrade, the encounter is between disparate territories and cultures, mediated by the tactility of Super 8mm images. In this work that bridges Nepal and Chile, drawing on materials captured more than a decade ago, the interest lies in exploring what constitutes language. What is revealed along the way are the insurmountable abysses of what lacks a common translation, permeated by dynamics of power. A single word, *Nayan*, and its multiple meanings — many revolving around the idea of Nothingness, or Emptiness — is repeated several times, and spiraling around these concepts, the film prepares us for a final song by Sandeep, the director's Nepalese companion. Thus, as the voices become scarcer, the experience grows denser, inviting us to immerse ourselves in the sensory and poetic perspective of these encounters that overflow the surface of perception.

REFERENCES

NANCY, Jean-Luc. *À escuta*. Belo Horizonte: Edições Chão da Feira, 2014.



OUTRAS HISTÓRIAS DO MAR

OTHER SEA STORIES

BRASIL/SÃO PAULO, 2024, 29'

O amor ao mar, a Dorival Caymmi e a Yemanjá uniu a cineasta Carolina Rolim e o músico BNegão. Os dois se encontraram em Salvador (BA) e São Paulo (SP) para registrar, à beira mar, o mergulho que o artista faz ao interpretar Caymmi. Acompanhado por Bernardo Bosisio no violão, o intrépido vocalista do Planet Hemp se transporta para o universo das canções praieiras, transformando suas apresentações em um ritual.

The love for the sea, Dorival Caymmi, and Yemanjá brought filmmaker Carolina Rolim and musician BNegão together. They met in Salvador (Brazil, BA) and São Paulo (Brazil, SP) to capture, by the seaside, the immersion the artist experiences when performing Caymmi. Accompanied by Bernardo Bosisio on guitar, the daring Planet Hemp vocalist is transported into the universe of beach songs, turning his performances into a ritual.

DIREÇÃO | DIRECTOR: Carolina Rolim

PRODUÇÃO | PRODUCTION: Mauro Fernandes

FOTOGRAFIA | CINEMATOGRAPHY: Carolina Rolim, Mayara Maluceli

MONTAGEM | EDITING: Carolina Rolim

ARTE E FIGURINO | ART AND COSTUME DESIGN: Adriane França

SOM | SOUND: Olivier Dherte

ELENCO PRINCIPAL | MAIN CAST: BNegão (Bernardo Santos), Bernardo Bosisio

CONTATO | CONTACT: acarolrolim@gmail.com



O CANTO

THE SONG

BRASIL/ALAGOAS, 2024, 15'

Em *O Canto*, somos levados pelas tradições e sonoridades únicas das destaladeiras de fumo de Arapiraca. O filme apresenta Mestra Rosália Gomes como a guia por essa imersão da poesia do cotidiano de mulheres que têm suas vidas entrelaçadas com a cultura do fumo.

In *The song*, we are guided by the unique traditions and sounds of the tobacco strippers machines of Arapiraca. The film features Mestra Rosália Gomes as our guide through this immersion into the poetry of everyday life of women whose lives are intertwined with tobacco culture.

DIREÇÃO | DIRECTOR: Isa Magalhães e Izabella Vitória

ROTEIRO | SCRIPT: Isa Magalhães e Izabella Vitória

PRODUÇÃO | PRODUCTION: Céu Vermelho Fogo Filmes

FOTOGRAFIA | CINEMATOGRAPHY: Leandro Alves

MONTAGEM | EDITING: Tarcísio Ferreira, Leandro Amorim

ARTE E FIGURINO | ART AND COSTUME DESIGN: Isa Magalhães e Izabella Vitória

SOM | SOUND: Janu

TRILHA SONORA ORIGINAL | SOUNDTRACK: Janu

ELENCO PRINCIPAL | MAIN CAST: Rosália Gomes dos Santos, Gilza de Oliveira dos Santos, Irene Porfírio dos Santos, Isabel Sipriano, Izabele Maria Cavalcante, Maria do Socorro Porfírio Silva, Regineide Rosa Lopes da Silva, Rosinalva Farias dos Santos

EMPRESA PRODUTORA | PRODUCTION COMPANY: Céu Vermelho Fogo Filmes

CONTATO | CONTACT: distribuicao@tarrafaprodutora.com.br



NAYAN

ESPANHA, 2025, 23'

Em sânscrito, Nayan (नयन) significa “olho”, sugerindo percepção. É também o título de uma canção de 2015 do meu parceiro nepalês, Sandeep. Na época, eu fotografava a paisagem chilena, ativando um vazio sem questionar meu direito de fazê-lo. Isso perpetuava um privilégio que eu possuía. Uma década depois, revisito e denuncio essas ações, explorando como a linguagem — tanto visual quanto verbal — revela nossos limites e as estruturas de poder invisíveis que nos moldam.

Sanskrit's Nayan (नयन) means “eye”, suggesting perception. It's also the title of a 2015 song by my Nepalese partner, Sandeep. At the time, I was photographing the Chilean landscape, activating a void without questioning my right to do so. This perpetuated a privilege I held. A decade later, I revisit and denounce these actions, exploring how language — both visual and verbal — exposes our limits and the unseen power structures that shape us.

DIREÇÃO | DIRECTOR: Carla Andrade

ROTEIRO | SCRIPT: Carla Andrade

PRODUÇÃO | PRODUCTION: Gonzalo E. Veloso, Pilar Monsell

FOTOGRAFIA | CINEMATOGRAPHY: Carla Andrade

MONTAGEM | EDITING: Juan Soto Taborda

SOM | SOUND: Carla Andrade, David Machado

TRILHA SONORA ORIGINAL | SOUNDTRACK: Sandeep Rauth

EMPRESA PRODUTORA | PRODUCTION COMPANY: TESTAFERRO, Paraíso perdido films

CONTATO | CONTACT: fest@marvinwayne.com





PARAIELA
ARQUEOLOGIAS
DO URBANO

URBAN ARCHAEOLOGIES

ARQUEOLOGIAS DO URBANO

URBAN ARCHAEOLOGIES

MARIANA MÓL, VANESSA SANTOS

AUR 62' 12 anos

04/M 17H

Conex, de Dina Rezaei | Irã, Estados Unidos, 2025, 15'

A spot in the world (Um lugar no mundo), de Carlos Robisco Peña | Espanha, 2024, 26'

Mandinga de Gorila (The Spell of Gorillas), de Luzé Gonçalves, Juliana Gonçalves | Rio de Janeiro, Brasil, 2024, 21'

ARQUEOLOGIAS DO URBANO

POR MARIANA MÓL
E VANESSA SANTOS

*Ainda vão me matar numa rua.
Quando descobrirem,
principalmente,
que faço parte dessa gente
que pensa que a rua
é a parte principal da cidade.*

Paulo Leminski, Toda Poesia (1976)

O urbano é um território em constante disputa, um campo tensionado entre as forças de apagamento produzidas pela racionalidade desenvolvimentista, moldada por lógicas de aceleração, destruição e exclusão, e a persistência de gestos cotidianos de cuidado, insubmissão, fuga e pertença. Pensar em arqueologias do urbano é dialogar com essa “paisagem” enquanto domínio do visível (Santos, 2002), entendendo que essa cidade feita de ruínas e rastros pode também ser lida em seus resíduos (Benjamin, 1994). E, se as cidades são lugares de precariedade, a sobrevivência se faz por improvisos, redes invisíveis e potências coletivas de invenção de formas de vida (Mbembe, 2014). Cada trajeto, desvio ou tática cotidiana reconfigura o espaço imposto pelas estruturas de poder e faz das cidades textos abertos, reescritos cotidianamente pelos corpos que as atravessam (De Certeau, 1994).

Em um gesto arqueológico, miramos em um cinema que escava essas camadas de tempos, memórias e subjetividades, que permanecem vivas, assombrando e reconfigurando o passado e o presente. Filmes que operam como escavações sensíveis, em busca

de vestígios afetivos, históricos ou imaginários, que reinventam a própria relação com a cidade. Ativam uma escuta feita de dentro, tentando recompor rotas diante do labirinto urbano. Um cinema que fabula a partir dos escombros, investiga vestígios físicos e simbólicos da paisagem, realiza uma arqueologia fílmica de temporalidades cruzadas, memórias soterradas, afetos dispersos. Revela gestos e práticas de resistência, por vezes silenciosas ou silenciadas. Um cinema que performa sua própria arqueologia: que escava, inventa e devolve presença ao que parece esquecido. Em *Arqueologias do Urbano* reunimos três filmes que abrem frestas para nos fazer um convite a parar, escutar e habitar as brechas dessa urbanidade.

Conex (Rezaei Dina, Ficção, Irã/EUA, 2024) nos apresenta a criação de um espaço de refúgio, imaginado como antídoto contra a aspereza da vida social. Um abrigo analógico, que cataloga a paisagem sonora diante do ruído maquínico da modernidade. Neste refúgio quase suspenso no tempo, constitui-se uma cartografia íntima do urbano, onde o enclausuramento voluntário é gesto de fuga e de resistência diante de um colapso afetivo e coletivo. Acompanhamos a potência inventiva de um sujeito que evoca o seu “direito à cidade” (Harvey, 2014), reinventando-se no território contra a opressão das formas instituídas.

Já *Um lugar no mundo* (Robisco Peña Carlos, Experimental/Ficção, Espanha, 2024) revisita o subúrbio em uma deriva poética e experimental conduzida por um jovem negro que retorna ao seu bairro de infância, hoje tomado por uma crise psíquica desencadeada por uma nova droga. Entre o colapso e o delírio, essa “errância psicogeográfica” (Debord, 1997) transforma a cidade em espelho de deslocamentos, nostalgia e busca de pertencimento. A cidade surge como arquivo vivo, um corpo instável de memórias interrompidas, resíduos e

rastros de uma vida passada sobrepostos ao presente.

Mandinga de Gorila Luzé Gonçalves e Juliana Gonçalves, Doc-ficção, Brasil, 2023), por sua vez, evoca a cidade como território de rito e fabulação coletiva, insurgência comunitária e popular. O filme mobiliza o documental e o performático para inscrever forças invisíveis no espaço urbano. Desafia a violência estrutural evocando uma dimensão mítica e (re)inscrevendo novamente os corpos e a memória coletiva nos becos do subúrbio carioca. Em uma “topografia da presença” (Mbembe, 2019), desafia as forças de apagamento para afirmar a potência do imaginário e da cultura popular.

Milton Santos (2002) escreve que: “tudo aquilo que nós vemos, o que nossa visão alcança, é a paisagem. Esta pode ser definida como o domínio do visível, aquilo que a vista abarca. Não é formada apenas de volumes, mas também de cores, movimentos, odores, sons etc”. É essa paisagem urbana, complexa, sensorial, contraditória, que ancora as narrativas destes filmes e que revela como as cidades (ou paisagens) se tornam amálgamas de seus momentos históricos e da coexistência humana do aqui e agora.

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*: 1. Artes de fazer. Petrópolis: Vozes, 1994.

DEBORD, Guy. A deriva. In: *Internacional Situacionista*. Lisboa: Antígona, 1997.

HARVEY, David. *Cidades rebeldes: do direito à cidade à revolução urbana*. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

LEMINSKI, Paulo. *Toda poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

MBEMBE, Achille. *Crítica da razão negra*. Lisboa: Antígona, 2014.

MBEMBE, Achille. *Necropolítica*. Tradução de Renato Leite Monteiro.

São Paulo: N-1 Edições, 2019.

SANTOS, Milton. *A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção*. São Paulo: Edusp, 2002.

URBAN ARCHAEOLOGIES

BY MARIANA MÓL
AND VANESSA SANTOS

*One day they will kill me in the street.
When they find out,
above all,
that I belong to those who think
the street
is the main part of the city.*

Paulo Leminski, *Toda Poesia* (1976)

The urban area is a territory in constant dispute, a field of tension between forces of erasure — produced by developmental rationality shaped by logics of acceleration, destruction, and exclusion — and the persistence of everyday gestures of care, insubordination, escape, and belonging. To think of urban archaeologies is to engage with this “landscape” as a domain of the visible (Santos, 2002), understanding that this city of ruins and traces can also be read through its residues (Benjamin, 1994). And if cities are places of precarity, survival unfolds through improvisations, invisible networks, and collective capacities for inventing ways of life (Mbembe, 2014). Each way, detour, or everyday tactic reconfigures the space imposed by structures of power, turning cities into open texts, rewritten daily by the bodies that traverse them (De Certeau, 1994).

In an archaeological gesture, we look towards a cinema that excavates these layers of time, memory, and subjectivity — remaining alive, haunting, and reshaping past and present. Films that operate as sensitive excavations in search of affective, historical, or imaginary vestiges, reinventing our very relationship with the city.

They activate a listening device from within, attempting to recompose routes in the face of the urban labyrinth. A cinema that fabulates from rubble, investigates the physical and symbolic remnants of the landscape, and performs a filmic archaeology of crossed temporalities, buried memories, and scattered affections. It reveals gestures and practices of resistance, sometimes silent or silenced. A cinema that performs its own archaeology: that digs, invents, and restores presence to what seems forgotten. In *Urban Archaeologies* we gather three films that open cracks, inviting us to pause, listen, and inhabit the fissures of urbanity.

Conex (Rezaei Dina, Fiction, Iran/USA, 2024) presents the creation of a refuge, imagined as an antidote to the harshness of social life. An analog shelter catalogs the soundscape in the face of the machinic noise of modernity. In this almost timeless refuge, an intimate cartography of the urban environment emerges, where voluntary enclosure becomes a gesture of escape and resistance against an affective and collective collapse. We follow the inventive power of a subject who evokes the “right to the city” (Harvey, 2014), reinventing himself within the territory against the oppression of instituted forms.

A Spot in the World (Robisco Peña Carlos, Experimental/Fiction, Spain, 2024) revisits the suburb in a poetic and experimental drift led by a young Black man who returns to his childhood neighborhood, now overtaken by a psychic crisis triggered by a new drug. Between collapse and delirium, this “psychogeographic wandering” (Debord, 1997) transforms the city into a mirror of displacement, nostalgia, and the search for belonging. The city emerges as a living archive, an unstable body of interrupted memories, residues, and traces of a past life superimposed on the present.

The Spell of Gorillas (Luzé Gonçalves e Juliana Gonçalves, Doc-Fiction, Brazil, 2023), in turn, evokes the

city as a territory of ritual and collective fabulation, of communal and popular insurgency. The film mobilizes the documentary and the performative to inscribe invisible forces in the urban space. It challenges structural violence by evoking a mythical dimension and (re)inscribing bodies and collective memory into the alleys of Rio's suburbs. In a "topography of presence" (Mbembe, 2019), it confronts forces of erasure to affirm the power of imagination and popular culture.

Milton Santos (2002) writes: "Everything we see, all that our vision reaches, is the landscape. This can be defined as the domain of the visible, that which the eye embraces. It is not made only of volumes, but also of colors, movements, odors, sounds, etc." It is this urban landscape — complex, sensorial, contradictory — that anchors the narratives of these films and reveals how cities (or landscapes) become amalgams of their historical moments and of the human coexistence of the here and now.

REFERENCES

- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer*. Petrópolis: Vozes, 1994.
- DEBORD, Guy. A deriva. In: *Internacional Situacionista*. Lisboa: Antígona, 1997.
- HARVEY, David. *Cidades rebeldes: do direito à cidade à revolução urbana*. São Paulo: Martins Fontes, 2014.
- LEMINSKI, Paulo. *Toda poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- MBEMBE, Achille. *Crítica da razão negra*. Lisboa: Antígona, 2014.
- MBEMBE, Achille. *Necropolítica*. Tradução de Renato Leite Monteiro. São Paulo: N-1 Edições, 2019.
- SANTOS, Milton. *A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção*. São Paulo: Edusp, 2002.



CONEX

CONEX

IRÃ/ ESTADOS UNIDOS, 2025, 15'

Um homem de meia idade busca refúgio do mundo severo e desalmado da sociedade, escapando para um mundo que ele mesmo criou.

A middle-aged man seeks refuge from the harsh and soulless world of society by escaping to a world he has created for himself.

DIREÇÃO | DIRECTOR: Dina Rezaei

ROTEIRO | SCRIPT: Dina Rezaei

PRODUÇÃO | PRODUCTION: Shora Rezaei, Ali Karim

FOTOGRAFIA | CINEMATOGRAPHY: Farid Tahmasebi

MONTAGEM | EDITING: Shahin Sepehri

ARTE E FIGURINO | ART AND COSTUME DESIGN: Dina Rezaei

SOM | SOUND: Naeim Meschian

ELENCO PRINCIPAL | MAIN CAST: Yousef Yazdani

EMPRESA PRODUTORA | PRODUCTION COMPANY: Longtakefilms

CONTATO | CONTACT: longtakefilms@gmail.com



UM LUGAR NO MUNDO

A SPOT IN THE WORLD

ESPANHA, 2024, 26'

No meio de uma estranha crise mental ligada a uma nova droga chamada "daisies", Franklin Cloud retorna ao bairro onde cresceu, desejando encontrar um lugar para recomeçar, algum lugar a que pertença... e mais um pouco de "daisies".

In the middle of a strange mental breakdown connected to a new drug called "daisies", Franklin Cloud returns to the neighborhood he grew up in, wishing to find a place to start over, somewhere to belong... and some more "daisies".

DIREÇÃO | DIRECTOR: Carlos Robisco Peña

ROTEIRO | SCRIPT: Carlos Robisco Peña

PRODUÇÃO | PRODUCTION: Rubén Seca, Víctor Cuadros Fernández, Iris Irish, Guillem Moreno, Joana Macías

FOTOGRAFIA | CINEMATOGRAPHY: Oriol Pons

MONTAGEM | EDITING: Jordi Arnal

ARTE E FIGURINO | ART AND COSTUME DESIGN: Helena Giner

SOM | SOUND: Alexandre Kröner

TRILHA SONORA ORIGINAL | SOUNDTRACK: The Bird Yellow

ELENCO PRINCIPAL | MAIN CAST: Yemi Alaran, Soribah Ceesay, J aume Clotet, Junyi Sun, Hug Casals, Fèlix Pons, Alex Wellburn, Louise Good, Blanca Valletbò

EMPRESA PRODUTORA | PRODUCTION COMPANY: Shoji Films, Lastcrit, GXXD TIME

CONTATO | CONTACT: robisco.carlos@gmail.com



MANDINGA DE GORILA

THE SPELL OF GORILLAS

BRASIL/ RIO DE JANEIRO, 2024, 21'

Na Vila Vintém (RJ) existe uma entidade, não comentada, ainda muito presente na história dos antigos moradores. As tiras de saco plástico que constroem o seu corpo são as mesmas que nos conduzem ao encontro dessas memórias escondidas. O filme evoca a potência manifesta do Gorila de Saco nas travessas e becos onde ele ficou marcado pela violência, através do encantamento mandingueiro da nova entidade: o Gorila de Malha.

In Vila Vintém (RJ), there is an unspoken entity, still very present in the history of the older residents. The strips of plastic bags that make up its body are the same that lead us to these hidden memories. The film evokes the manifest power of the *Gorila de Saco* in the alleys and side streets where it was marked by violence, through the spell of the new entity: the Gorila de Malha.

DIREÇÃO | DIRECTOR: Luzé Gonçalves, Juliana Gonçalves

ROTEIRO | SCRIPT: Luzé Gonçalves, Juliana Gonçalves

PRODUÇÃO | PRODUCTION: Marina Meliande, Felipe M. Bragança

FOTOGRAFIA | CINEMATOGRAPHY: Guilherme Tostesi

MONTAGEM | EDITING: Luzé Gonçalves, Juliana Gonçalves

ARTE E FIGURINO | ART AND COSTUME DESIGN: Luzé Gonçalves

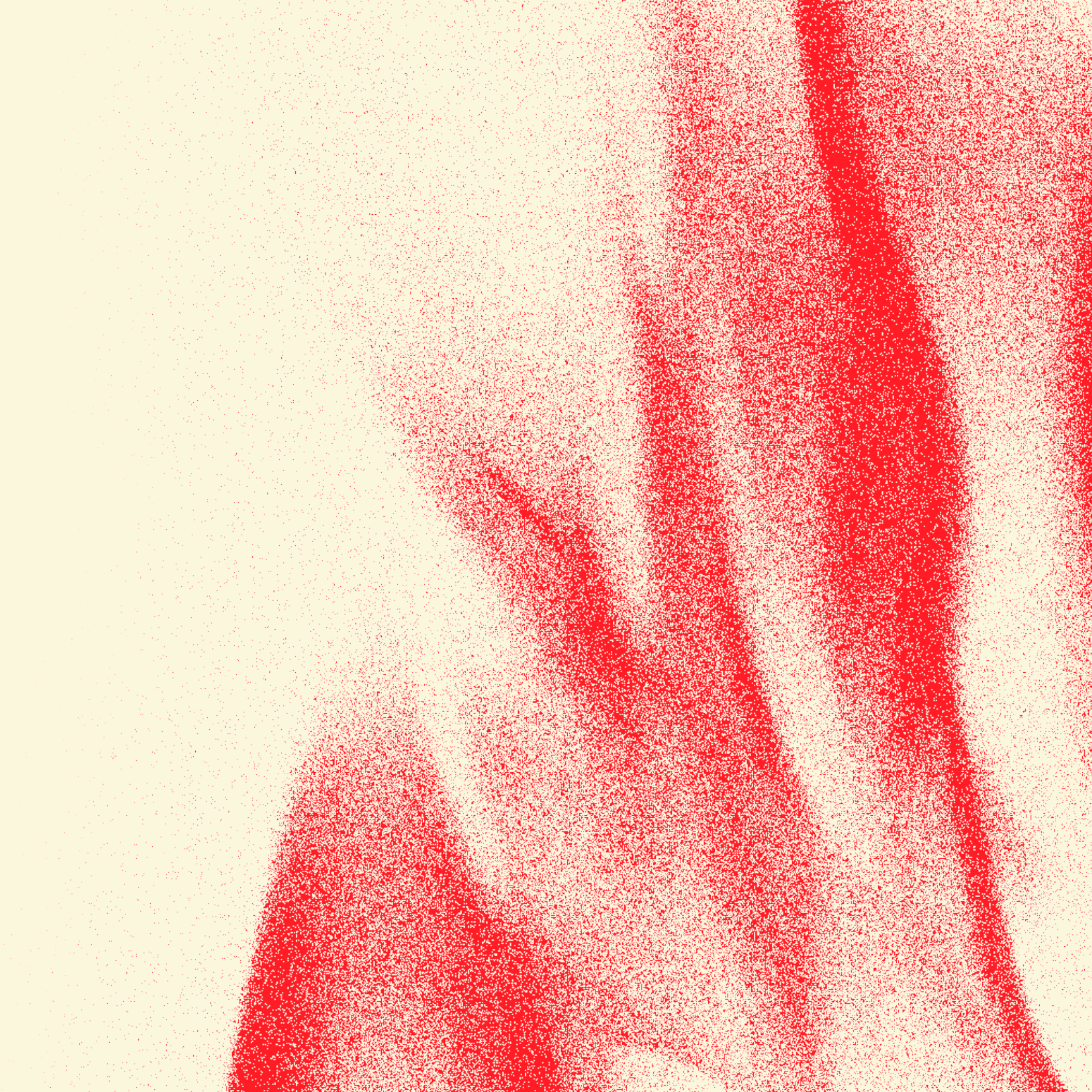
SOM | SOUND: Tomaz Viterbo, Ton Oliveira

ELENCO PRINCIPAL | MAIN CAST: Vânia Cristina, Gabriel Gonçalves, Francisco Isaías, Hudson Batista

EMPRESA PRODUTORA | PRODUCTION COMPANY: Duas Mariola Filmes

CONTATO | CONTACT: julianagoncalves.producao@gmail.com





PARAIELA
MAL DOS TRÔPICOS

TROPICAL MALADY

MAL DOS TRÔPICOS

TROPICAL MALADY

LUIZ FERNANDO COUTINHO, RENAN EDUARDO

MLT 74' 16 anos

03/M 17H

A Nave que Nunca Pousa (The Ship that Never Lands), de Ellen Morais | Paraíba, Brasil, 2025, 15'

Estrela Brava (Mad Star), de Jorge Polo | Rio de Janeiro, Brasil, 2025, 24'

Parado Mirando (Standing and Watching), de Renzo Cozza | Argentina, 2025, 15'

Benedita, de Lane Lopes, Cadu Azevedo | Volta Redonda, Brasil, 2025, 20'

MAL DOS TRÓPICOS

POR LUIZ FERNANDO COUTINHO E RENAN EDUARDO

Um espectro do mal ronda os trópicos sul-americanos, forjando sombras onde não existiam. O quadrante geográfico que tem como particularidade a incidência solar à 90° (em certas épocas do ano) está sob ameaça de uma força que, em vez de atacar e se esconder em sombras ausentes, se torna a própria sombra, aterrorizando os corpos tropicais em plena luz do dia. A região, caracterizada pela intensa radiação solar que produz uma zona terrestre de altas temperaturas, umidades e precipitações, encontra nos estudos antropológicos categorias de análise que agregam diversidades ambientais, históricas e socioculturais, como é visto por Claude Lévis-Strauss em *Tristes Trópicos*. No cinema, por sua vez, o encontro da precipitação com a alta temperatura produziu um espectro que assombra e persegue seus personagens, exemplificado na figura do tigre em *Mal dos Trópicos* (2004), de Apichatpong Weerasethakul, ou na hostilidade da floresta amazônica que castiga os portugueses em *Luz nos Trópicos* (2020), de Paula Gaitán.

A mostra *Mal dos Trópicos* também é assombrada por este espectro do mal; é amaldiçoada pela luz solar que, em vez de agir na penumbra, ameaça como sombra. Composta pelos filmes *Estrela Brava* (Jorge Polo, 2025), *A Nave Que Nunca Pousa* (Ellen Morais, 2025), *Benedita* (Lane Lopes e Cadu Azevedo, 2025) e *Parado Mirando* (Renzo Cozza, 2025), o conjunto elabora uma espécie de mal, mais ou menos difuso, que se refrata no calor tropical e assombra os protagonistas. Dotados de um certo apreço sensorial, as obras também partilham uma elaboração dramatúrgica em que a progressão dramática inevitavelmente faz com que os personagens

transpirem até a exaustão: eles viram suco. As tramas caminham para um *clímax* essencialmente úmido, molhado e, no limite, gosmento. O que está em jogo não é a presença do mal *nos* trópicos, e sim um mal dos trópicos, um mal que se produz e floresce sob as condições específicas deste quadrante, em resposta às tecnologias de sobrevivência que cada um dos grupos cria para se proteger.

Passeando por espaços bem definidos – a praia, a usina, o quilombo, o escritório –, esse espectro se manifesta no alienígena que assassina os banhistas pela boca em *Estrela Brava*, nas usinas eólicas que deterioram os corpos quilombolas em *A Nave Que Nunca Pousa*, no calor extremo que derrete as trabalhadoras industriais em *Benedita* e no iminente colapso climático que interrompe o trabalho em *Parado Mirando*, único filme internacional a compor esta mostra. Ao navegar por essa sessão, convidamos o espectador a sentir a atmosfera escaldante que incide sobre nós, habitantes dos trópicos, e sobre os personagens; esperamos também que alguém esqueça de ligar o ar-condicionado da sala para que possamos transpirar como *Benedita* e que, ao sairmos da sessão, um forte sol torne branco o céu e queime nossa pele frágil. Bons filmes!

TROPICAL MALADY

BY LUIZ FERNANDO COUTINHO AND RENAN EDUARDO

A specter of evil haunts the South American tropics, casting shadows where none existed. This geographic quadrant distinguished by the sun's 90° incidence (at certain times of the year) is under threat from a force that, instead of attacking and hiding in absent shadows, becomes shadow itself, terrorizing tropical bodies in broad daylight. The region, marked by intense solar radiation that produces a terrestrial zone of high temperatures, humidity, and rainfall, finds in anthropological studies analytical categories that encompass environmental, historical, and sociocultural diversity, as seen in Claude Lévi-Strauss's *Tristes Tropiques*. In cinema, meanwhile, the encounter of rainfall with high heat has produced a specter that haunts and pursues its characters: the tiger in *Tropical Malady* (Apichatpong Weerasethakul's, 2004), or the hostility of the Amazon forest punishing the Portuguese in *Luz nos Trópicos* (Paula Gaitán's, 2020).

The parallel section *Tropical Malady* is also haunted by this specter of evil; it is cursed by sunlight that, instead of acting in shadow, threatens as shadow itself. Composed of the films *Mad Star* (Jorge Polo, 2025), *The ship that never lands* (Ellen Morais, 2025), *Benedita* (Lane Lopes and Cadu Azevedo, 2025), and *Standing and Watching* (Renzo Cozza, 2025), the selection conjures a kind of evil — more or less diffuse — that refracts through tropical heat and haunts its protagonists. Endowed with a certain sensory affinity, the works also share a dramaturgical construction in which dramatic progression inevitably makes their characters sweat to the point of exhaustion: they become a juicy substance. The plots advance towards an essentially humid, wet, and, at the limit, slimy

climax. What is at stake here is not simply the presence of evil *in the tropics*, but an evil *of the tropics* — an evil that is produced and flourishes under the specific conditions of this quadrant, in response to the survival technologies each group develops for protection.

Moving through well-defined spaces — the beach, the power plant, the quilombo, the office — this specter manifests in the alien that murders beachgoers through their mouths in *Mad Star*; in the wind farms that deteriorate quilombola bodies in *The ship that never lands*; in the extreme heat that melts industrial workers in *Benedita*; and in the imminent climate collapse that interrupts labor in *Standing and Watching*, the only international film in this showcase. As you navigate this section, we invite you to feel the scorching atmosphere that bears down on us, inhabitants of the tropics, and on the characters. We also hope someone forgets to turn on the theater's air conditioning, so that we may sweat like *Benedita*; and that, upon leaving the session, a blazing sun whitens the sky and burns our fragile skin. Enjoy the films!



A NAVE QUE NUNCA POUSA

THE SHIP THAT NEVER LANDS

BRASIL/ PARAÍBA, 2025, 15'

Uma nave paira sobre uma comunidade quilombola no sertão da Paraíba. Os moradores locais precisam lidar com as consequências desse acontecimento. Uma ficção científica documental nas terras de Aruanda.

A spaceship hovers over a quilombola community in the hinterlands of Paraíba. The local residents must confront the consequences of this event. A documentary-style science fiction set in the lands of Aruanda.

DIREÇÃO | DIRECTOR: Ellen Moraes

ROTEIRO | SCRIPT: Jaime Guimarães

PRODUÇÃO | PRODUCTION: Clarissa Santos

FOTOGRAFIA | CINEMATOGRAPHY: Breno César

MONTAGEM | EDITING: Jaime Guimarães

SOM | SOUND: Janaína Lacerda

TRILHA SONORA ORIGINAL | SOUNDTRACK: Romero Coelho

ELENCO PRINCIPAL | MAIN CAST: Yasmin Formiga, Marinalva dos Santos, Ramiro Francisco dos Santos

EMPRESA PRODUTORA | PRODUCTION COMPANY: Tronxo Filmes

CONTATO | CONTACT: tronxofilmes@gmail.com



ESTRELA BRAVA

MAD STAR

BRASIL/RIO DE JANEIRO, 2025, 24'

Uma estrela cai na Praia Brava. Em um dia ensolarado de inverno, um rapaz aguarda o namorado na praia enquanto um extraterrestre assassina banhistas pela boca.

A star falls on Praia Brava. On a sunny winter day, a young man waits for his boyfriend on the beach while an alien murders beachgoers by mouth.

DIREÇÃO | DIRECTOR: Jorge Polo

ROTEIRO | SCRIPT: Jorge Polo

PRODUÇÃO | PRODUCTION: Bárbara Cabeça, Jorge Polo

FOTOGRAFIA | CINEMATOGRAPHY: Bruno Menezes

MONTAGEM | EDITING: Jorge Polo

ARTE E FIGURINO | ART AND COSTUME DESIGN: Jorge Polo

SOM | SOUND: Gustavo Pires, Akira Band

TRILHA SONORA ORIGINAL | SOUNDTRACK: Uirá dos Reis

ELENCO PRINCIPAL | MAIN CAST: Lucas Souza Teixeira, Gustavo Pires, Bárbara Cabeça, Akira Band, Jorge Polo

EMPRESA PRODUTORA | PRODUCTION COMPANY: Filmes Barranco

CONTATO | CONTACT: jorge8polo@gmail.com



PARADO MIRANDO

STANDING AND WATCHING

ARGENTINA, 2025, 15'

Rafael (28) é um poeta que mora com seu melhor amigo. Ele tem um trabalho monótono em um escritório acinzentado e um namoro desgastado, com cuidado, mas sem amor. A cidade está desmoronando sob uma onda de calor que faz os adultos se deteriorarem, mas que também lhes dá a oportunidade de sentir algo novamente.

Rafael (28) is a poet living with his best friend. He has a dreary job in a gray office and a worn-out boyfriend whom he doesn't love but cares for. The city is collapsing under a heatwave that is causing adults to decay, but it also gives them the chance to feel once again.

DIREÇÃO | DIRECTOR: Renzo Cozza

ROTEIRO | SCRIPT: Renzo Cozza

PRODUÇÃO | PRODUCTION: Cecilia Pisano, Lucía Dellacha, Florencia Clérico, Laura Huberman, Renzo Cozza

FOTOGRAFIA | CINEMATOGRAPHY: Sofia Sarasola

MONTAGEM | EDITING: Marina Iglesias

ARTE E FIGURINO | ART AND COSTUME DESIGN: Oliver Harris

SOM | SOUND: Alex del Río

TRILHA SONORA ORIGINAL | SOUNDTRACK: Miranda Johansen, Salvador Colombo

ELENCO PRINCIPAL | MAIN CAST: Rafael Federman, Felipe Saade, Paula Grinzman, Mariel Fernández, Laila Maltz, Federico Dopazo, Lorenzo Bigliardi, Vicente Strubin Cotin and Muchacho

EMPRESA PRODUTORA | PRODUCTION COMPANY: Esquimal Cine, Aurora Cine, Febrero Cine

CONTATO | CONTACT: lucia@esquimalcine.com, cecilia@esquimalcine.com



BENEDITA

BRASIL/ RIO DE JANEIRO, 2025, 20'

Volta Redonda, interior do Rio de Janeiro. Submetida a um trabalho de alta periculosidade na Siderúrgica onde trabalha, Benedita começa a sentir ondas de calor que não cessam quando ela deixa seu posto. Sobrecarregada pela rotina, Benedita começa a derreter.

Volta Redonda, in the countryside of Rio de Janeiro. Subjected to a high-risk job at the steel mill where she works, Benedita begins to experience waves of heat that do not stop when she leaves her station. Overwhelmed by her routine, Benedita starts to melt.

DIREÇÃO | DIRECTOR: Lane Lopes, Cadu Azevedo

ROTEIRO | SCRIPT: Lane Lopes

PRODUÇÃO | PRODUCTION: Guilherme Cirqueira

FOTOGRAFIA | CINEMATOGRAPHY: Beatriz Areas, Cadu Azevedo

MONTAGEM | EDITING: Cadu Azevedo, Lane Lopes

ARTE E FIGURINO | ART AND COSTUME DESIGN: Maria V Santos, Pâmela Lack Som

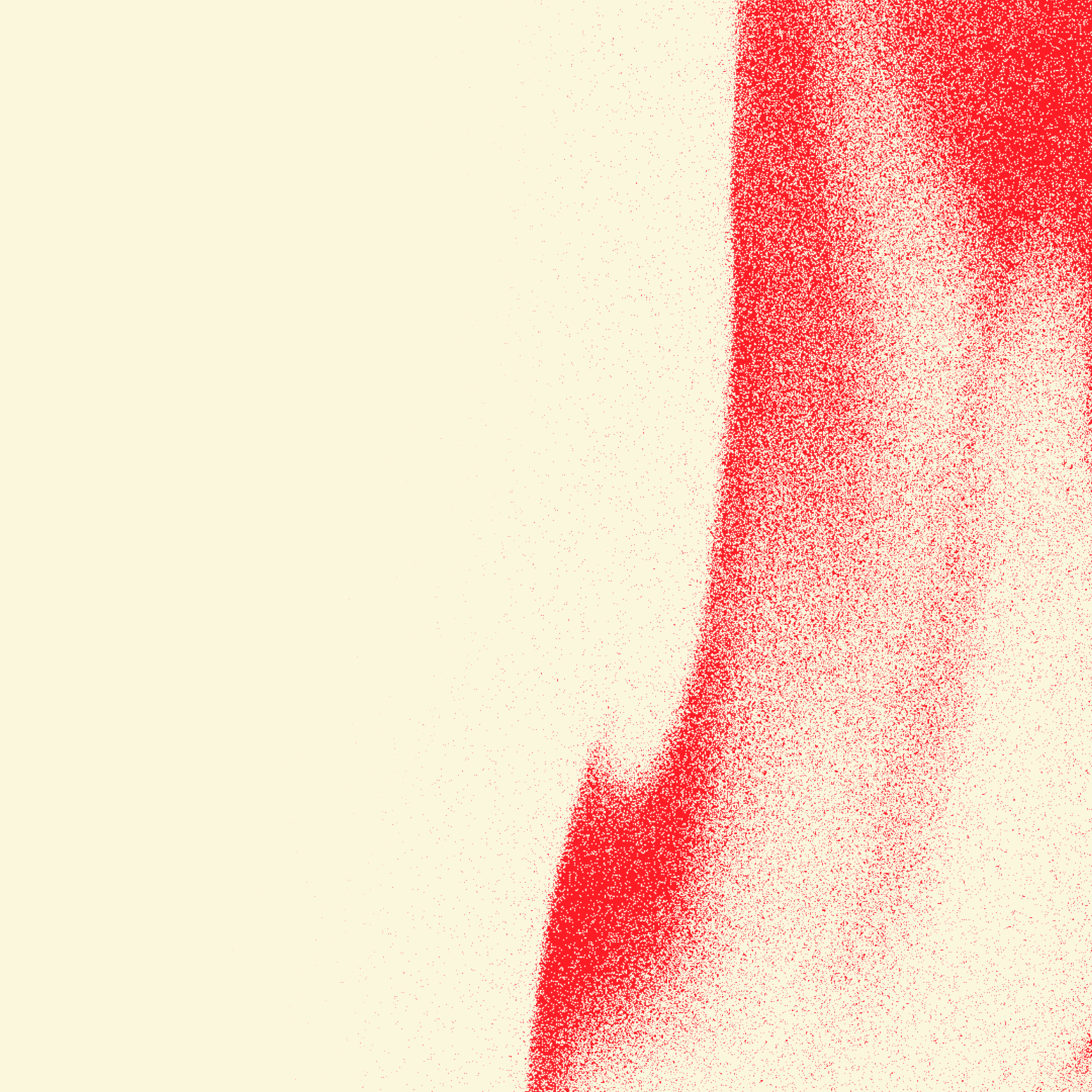
SOM | SOUND: Isis Araujo, Gustavo Oliveira

TRILHA SONORA ORIGINAL | SOUNDTRACK: Douglas Leal

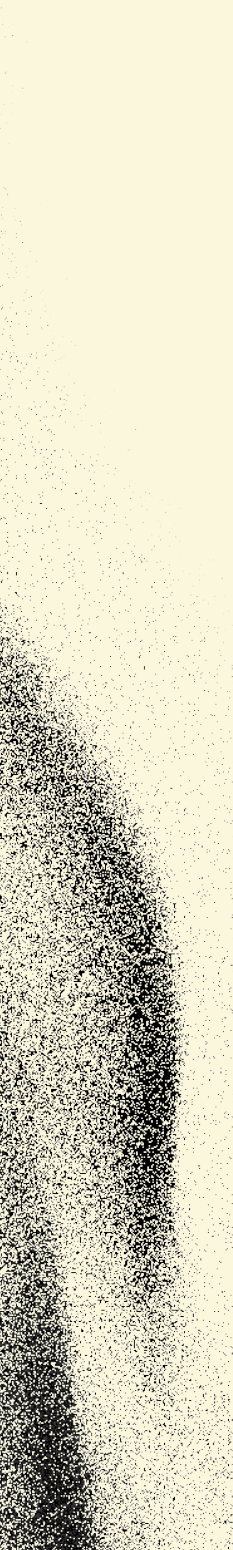
ELENCO PRINCIPAL | MAIN CAST: Livia Meneleu, Lavinia Meneleu, Danilo Calegari

EMPRESA PRODUTORA | PRODUCTION COMPANY: Miolo

CONTATO | CONTACT: miolo.lab@gmail.com







JUVENTUDES

YOUTHS SECTION

JUVENTUDES

YOUTHS SECTION

JUV 1 67' 12 anos

03/M 15H

Carrinho de Rolimã - Uma Aventura em Alta Velocidade (Soapbox Car - A High-Speed Adventure), de Rafael Nzinga | Pará, Brasil, 2025, 15'

Descamar (Shedding), de Nicolau | Distrito Federal, Brasil, 2024, 13'

Aurora, de Bruna Lessa | São Paulo, Brasil, 2025, 19'

Ali Ali, de Rishabh Jain | Índia, 2025, 20'

JUV 2 65' 14 anos

05/M 15H

Le Génie (The Genie, O Gênio), de Enricka M.H | França, 2024, 15'

Debutante, de Rafael Câmara | São Paulo, Brasil, 2024, 11'

Arame Farpado (Barbed Wire), de Gustavo de Carvalho | São Paulo, Brasil, 2025, 22'

Jacaré (Alligator), de Victor Quintanilha | Rio de Janeiro, Brasil, 2025, 17'

JUV 3 63' 16 anos

07/M 15H

Xarpi, de Rafael Lobo | Distrito Federal - DF, Brasil, 2024, 25'

Ting Yue (Listen to the Moon, Escute a Lua), de Shile Feng | China, 2025, 20'

VBP (Vacac Brancas Preguiçosas) (LWC, Lazy White Cows), de Asaph Luccas | São Paulo, Brasil, 2025, 18'



ALI ALI

ÍNDIA, 2025, 20'

Em uma remota vila do Rajastão, a perseguição brincalhona de um menino por um taco de críquete colide com as dificuldades de uma pequena equipe de cinema que luta para terminar sua filmagem. À medida que os jogos infantis e as realidades da equipe se sobrepõem, a inocência encontra a ambição, revelando manipulações sutis, desejos silenciosos e a frágil e fugaz magia do cinema.

In a remote Rajasthani village, a boy's playful chase for a cricket bat collides with the struggles of a small film crew racing to finish their shoot. As children's games and the crew's realities overlap, innocence meets ambition, revealing subtle manipulations, quiet longings, and the fragile, fleeting magic of cinema.

DIREÇÃO | DIRECTOR: Rishabh Jain

ROTEIRO | SCRIPT: Rishabh Jain

PRODUÇÃO | PRODUCTION: Rishabh Jain, Shayan Shukla

FOTOGRAFIA | CINEMATOGRAPHY: Shayan Shukla

MONTAGEM | EDITING: Deepanshu Gupta

ARTE E FIGURINO | ART AND COSTUME DESIGN: Jaideep Lohana, Ankit Ahuja, Muskaan Dube

SOM | SOUND: Anilkumar Konakandla, Akshay Jadhav, Vihek Chuahan, Mayur Mochenadkar, Satish Solanki

TRILHA SONORA ORIGINAL | SOUNDTRACK: Arun Krishnan, Kushagra Kushwaha

ELENCO | PRINCIPAL MAIN CAST: Prince Bidawat, Sandeep Bidawat, Abhishek Bidawat, Hemant Kumar, Kanishk Kumar, Khushi Bidawat, Umang Kumar, Ankit Ahuja

EMPRESA PRODUTORA | PRODUCTION COMPANY: Launji Films

CONTATO | CONTACT: rishabh.jain0261@gmail.com



ARAME FARPADO

BARBED WIRE

BRASIL/SÃO PAULO, 2025, 22'

No interior de São Paulo, duas irmãs e um recém-chegado padrasto são forçados a passar uma noite na sala de espera de um hospital, onde precisam lidar com estranhos - ao mesmo tempo em que buscam uma maneira de colocar sua família de volta aos trilhos.

In the countryside of São Paulo, two sisters and their newly arrived stepfather are forced to spend a night in a hospital waiting room, where they must deal with strangers — while also searching for a way to get their family back on track.

DIREÇÃO | DIRECTOR: Gustavo de Carvalho

ROTEIRO | SCRIPT: Gustavo de Carvalho

PRODUÇÃO | PRODUCTION: Luisa Cação

FOTOGRAFIA | CINEMATOGRAPHY: Renato Hojda

MONTAGEM | EDITING: Diego Rossi, Gianni Alesi

ARTE E FIGURINO | ART AND COSTUME DESIGN: Beatriz Xavier

SOM | SOUND: Igor Yamawaki

TRILHA SONORA ORIGINAL | SOUNDTRACK: Tiago Abreu

ELENCO PRINCIPAL | MAIN CAST: Camila Botelho, Isabella Guido, Ricardo Bagge

EMPRESA PRODUTORA | PRODUCTION COMPANY: Ufo Filmes

CONTATO | CONTACT: fernanda@ikebanafilmes.com.br



AURORA

BRASIL/ SÃO PAULO, 2025, 19'

Após um meteorito cair em seu quintal, Aurora acredita que seu pai, desaparecido no rompimento de uma barragem, se tornou minerador de asteroides. Ressignificando o luto, ela fabrica um novo elo de conexão.

After a meteorite falls in her backyard, Aurora believes her father, missing since a dam collapse, has become an asteroid miner. Redefining her grief, she imagines a new bond of connection.

DIREÇÃO | DIRECTOR: Bruna Lessa

ROTEIRO | SCRIPT: Bruna Lessa

PRODUÇÃO | PRODUCTION: Carla Allué, Luisa Petrucci

FOTOGRAFIA | CINEMATOGRAPHY: Cacá Bernardes

MONTAGEM | EDITING: Bruna Lessa, Francisco Brito Costabile

ARTE E FIGURINO | ART AND COSTUME DESIGN: Rogério Romualdo

SOM | SOUND: Gabriel K. Tonelo, Ana Paula Fiorottoe Rosana Stefanoni, Rosana Stefanoni,

TRILHA SONORA ORIGINAL | SOUNDTRACK: Julia Teles

ELENCO PRINCIPAL | MAIN CAST: Iris Chiarotti, Cássia Damasceno, Sérgio

Pardal, Isadora Titto, Ana Lara Diniz, Augusto Tom Valladares,

Henrique Guilherme Maia Do Nascimento

EMPRESA PRODUTORA | PRODUCTION COMPANY: Bruta Flor Filmes

CONTATO | CONTACT: brutaflorfildes@brutaflorfildes.com.br



CARRINHO DE ROLIMÃ - UMA AVENTURA EM ALTA VELOCIDADE

SOAPBOX CAR - A HIGH-SPEED ADVENTURE

BRASIL/ PARÁ, 2025, 15'

Uma competição de Carrinho de Rolimã agita a Ilha de Caratateua. Dandaré e Ayara querem participar da competição, mas para isso precisam construir o carrinho mais veloz e superar os desafios que aparecem desde a infância.

A soapbox car race stirs up Caratateua Island. Dandaré and Ayara want to take part, but to do so they must build the fastest cart and overcome challenges that have followed them since childhood.

DIREÇÃO | DIRECTOR: Rafael Nzinga

ROTEIRO | SCRIPT: Rafael Nzinga

PRODUÇÃO | PRODUCTION: Tayana Pinheiro

FOTOGRAFIA | CINEMATOGRAPHY: Lu Peixe

MONTAGEM | EDITING: Saturação

ARTE E FIGURINO | ART AND COSTUME DESIGN: Handeson; Bianca Alves

SOM | SOUND: Marcos Adles

TRILHA SONORA ORIGINAL | SOUNDTRACK: Saturação

ELENCO PRINCIPAL | MAIN CAST: Ana Sofia, Sthéffany Pontes

EMPRESA PRODUTORA | PRODUCTION COMPANY: Cine Diáspora

CONTATO | CONTACT: cinediaspora@cinediaspora.com.br



DEBUTANTE

BRASIL/SÃO PAULO, 2024, 11'

Em um sábado no quintal, Leona treina defesa pessoal com a filha Béa, mas a atitude despreocupada da adolescente a leva a impor uma visão crua da realidade que as espera lá fora.

On a Saturday in the front yard, Leona practices self-defense with her daughter Bea, but the teenager's carefree attitude drives her to enforce a harsh perspective on the reality that awaits them outside.

DIREÇÃO | DIRECTOR: Rafael Câmara

ROTEIRO | SCRIPT: Rafael Câmara, Gabriela Lemos

PRODUÇÃO | PRODUCTION: Rafael Câmara

FOTOGRAFIA | CINEMATOGRAPHY: Guilherme Dellavalle

MONTAGEM | EDITING: Rafael Câmara

ARTE E FIGURINO | ART AND COSTUME DESIGN: Winnie Ramos, Gi Marcondes

SOM | SOUND: Fábio Henrique

TRILHA SONORA ORIGINAL | SOUNDTRACK: Guilherme Francischi

ELENCO PRINCIPAL | MAIN CAST: Anna Toledo, Alice Guêga

EMPRESA PRODUTORA | PRODUCTION COMPANY: Filmes da Superfície

CONTATO | CONTACT: parafalarcomrafaelcamara@gmail.com



DESCAMAR

SHEDDING

BRASIL/ DISTRITO FEDERAL, 2024, 13'

Em uma manhã esquisita, Gabi tem a sensação de ser absorvida por algo insólito.

One strange morning, Gabi has the feeling of being absorbed by something unusual.

DIREÇÃO | DIRECTOR: Nicolau

ROTEIRO | SCRIPT: Nicolau

PRODUÇÃO | PRODUCTION: Nicolau, Emanuel Lavor, Cristian Lampert

FOTOGRAFIA | CINEMATOGRAPHY: Petrônio Neto

MONTAGEM | EDITING: Nicolau

ARTE E FIGURINO | ART AND COSTUME DESIGN: Jacqueline Pereira

SOM | SOUND: Edu Canavezis, Alvaro Dutra, Bernardo Coqueiro

TRILHA SONORA ORIGINAL | SOUNDTRACK: Edu Canavezis

ELENCO PRINCIPAL | MAIN CAST: Érika Beatriz

EMPRESA PRODUTORA | PRODUCTION COMPANY: Relatar-se

CONTATO | CONTACT: contato@relatar-se.com



JACARÉ

ALLIGATOR

BRASIL/ RIO DE JANEIRO, 2025, 17'

Pedro é um adolescente que vende bebidas no engarrafamento de uma estrada expressa que leva milhares de pessoas ao litoral durante o verão. Movido pela curiosidade e pelo desejo, Pedro embarca em uma aventura que o transforma profundamente.

Pedro is a teenager who sells drinks in the traffic jam of a highway that takes thousands of people to the coast during the summer. Driven by curiosity and desire, Pedro embarks on an adventure that transforms him deeply.

DIREÇÃO | DIRECTOR: Victor Quintanilha

ROTEIRO | SCRIPT: Helena Dias, Victor Quintanilha

PRODUÇÃO | PRODUCTION: Helena Dias, Aurora Eyer, Nínive Kienteca, Thamiris Santos

FOTOGRAFIA | CINEMATOGRAPHY: Camilla Lapa, Erica Rocha, Stella Nemer

MONTAGEM | EDITING: Eduardo Resing

ARTE E FIGURINO | ART AND COSTUME DESIGN: Camila Tarifa, Raphael Elias, Kadu, Gabriella Marra, Rafael Fernandez

SOM | SOUND: Matheus Miguens, Vini Machado, Dudu Falcão

TRILHA SONORA ORIGINAL | SOUNDTRACK: Boogarins

ELENCO PRINCIPAL | MAIN CAST: Pedro Sol Victorino, Fernanda Botelho, Fumassa Alves, Caio Nery, Julia Bernat, Raphaél Naján

EMPRESA PRODUTORA | PRODUCTION COMPANY: Sapucaia

CONTATO | CONTACT: helena@sapucaia.com



LE GÊNIE

O GÊNIO

THE GENIE

FRANÇA, 2024, 15'

Adam e Lina são irmãos, mas brigam como cão e gato. Um dia, Lina escapa de propósito da supervisão do irmão mais velho. Ele sai para procurá-la na cidade e a encontra com um homem estranho chamado Seydou, que oferece a cada um deles a realização de um desejo.

Adam and Lina are brother and sister, but they fight like cats and dogs. One day, Lina purposely escapes her older brother's supervision. He goes looking for her in the city and finds her with a strange man named Seydou, who offers to grant each of them a wish.

DIREÇÃO | DIRECTOR: Enricka M.H

ROTEIRO | SCRIPT: Enricka M.H

PRODUÇÃO | PRODUCTION: Marie-Mars Prieur, Jérôme Barthélemy, Daniel Sauvage

FOTOGRAFIA | CINEMATOGRAPHY: François Ray

MONTAGEM | EDITING: Céline Perreard

ARTE E FIGURINO | ART AND COSTUME DESIGN: Camille Pourtau Perez, Nabil Azoufi

SOM | SOUND: Olivier Vieillefond, Etienne André

TRILHA SONORA ORIGINAL | SOUNDTRACK: Irina Prieto Botella

ELENCO PRINCIPAL | MAIN CAST: Demba Diaw, Séréna Bylon, Steve Tientcheu, Sofia Ben Chelh—Kherraz, Mohamed Dahman Addarrazi, Dorylia Calmel

EMPRESA PRODUTORA | PRODUCTION COMPANY: Caimans Productions

CONTATO | CONTACT: distribution@caimans-prod.com



TING YUE

ESCUTE A LUA

LISTEN TO THE MOON

CHINA, 2024, 20'

Xiaoyue, uma jovem com deficiência auditiva, deseja iniciar uma vida independente em uma nova cidade. Em momentos de vulnerabilidade e força, ela aprende, pouco a pouco, a abraçar os mitos da vida e a escutar os delicados sussurros de seu universo interior.

Xiaoyue, a hearing-impaired girl, hopes to start an independent life in a new city. In moments of vulnerability and strength, she gradually learns to embrace the myths of life and listen to the delicate whispers of her inner universe.

DIREÇÃO | DIRECTOR: Shile Feng

ROTEIRO | SCRIPT: Shile Feng

PRODUÇÃO | PRODUCTION: Shan Yi

FOTOGRAFIA | CINEMATOGRAPHY: Shuxun Mei

MONTAGEM | EDITING: Lennert de Taeye

ARTE E FIGURINO | ART AND COSTUME DESIGN: Ziyu Xie

SOM | SOUND: Siyang Shen

TRILHA SONORA ORIGINAL | SOUNDTRACK: Siyang Shen

ELENCO PRINCIPAL | MAIN CAST: Peiyao Xu

EMPRESA PRODUTORA | PRODUCTION COMPANY: Shan Yi

CONTATO | CONTACT: shile.feng@hotmail.com



VBP [VACAS BRANCAS

PREGUIÇOSAS]

LWC [LAZY WHITE COWS]

BRASIL/ SÃO PAULO, 2025, 18'

Após chamar uma colega de classe de “vaca branca preguiçosa”, uma jovem estudante negra entra em uma saga virtual para se livrar de um cancelamento.

After calling a classmate a “lazy white cow,” a young Black student embarks on a virtual saga to escape being canceled.

DIREÇÃO | DIRECTOR: Asaph Luccas

ROTEIRO | SCRIPT: Asaph Luccas

PRODUÇÃO | PRODUCTION: Carol Santos, Leo Domingos

FOTOGRAFIA | CINEMATOGRAPHY: Tatiane Ursulino

MONTAGEM | EDITING: Guilherme Candido

ARTE E FIGURINO | ART AND COSTUME DESIGN: Gabriel Soares, Oliv Barros

SOM | SOUND: Ayo Lima, Yuri Chix

TRILHA SONORA ORIGINAL | SOUNDTRACK: Enzo Dicarlo

ELENCO PRINCIPAL | MAIN CAST: Mavi Lucena, Gabriela Lang, Gabrelú, Inara dos Santos

EMPRESA PRODUTORA | PRODUCTION COMPANY: Gleba do Pêssego

CONTATO | CONTACT: coletivoglebadopessego@gmail.com



XARPI

BRASIL/ DISTRITO FEDERAL, 2024, 25'

Xarpi decide enfrentar sozinha a noite da cidade, confrontando seus medos internos e externos. Durante essa jornada, ela se depara com um pixador misterioso cujas intervenções desafiam e ameaçam sua identidade.

Xarpi decides to face the city at night alone, confronting her internal and external fears. During this journey, she encounters a mysterious graffiti artist whose interventions challenge and threaten her identity.

DIREÇÃO | DIRECTOR: Rafael Lobo

ROTEIRO | SCRIPT: LoveLove6, Lucas Gehre

PRODUÇÃO | PRODUCTION: Alisson Machado

FOTOGRAFIA | CINEMATOGRAPHY: Emília Silberstein

MONTAGEM | EDITING: Rafael Lobo

ARTE E FIGURINO | ART AND COSTUME DESIGN: Ju Borgê, Lucas Gehre

SOM | SOUND: Ricardo Ponte, Hudson Vasconcelos

TRILHA SONORA ORIGINAL | SOUNDTRACK: Ricardo Ponte

ELENCO PRINCIPAL | MAIN CAST: Letícia Rudra, Rafael Nascimento, João Vitor Brito, Klaus Antônio, Larissa Mauro, Maria Garcia, Lohany Kainá, Ana Quintas

EMPRESA PRODUTORA | PRODUCTION COMPANY: Machado Filmes

CONTATO | CONTACT: alisson@machadofilmes.com.br





INFANTIL

CHILDREN'S SECTION

INFANTIL

CHILDREN'S SECTION

INF 1 37' 4 anos

01/M 15H

Eu e o Boi, o Boi e Eu (Me and The Ox), de Jane Carmen Oliveira | Pedro Leopoldo, Minas Gerais, Brasil, 2024, 6'

O gato (The cat), de Sheila Rodrigues, Sidneia Silva, Andresa Amaral | Contagem, Minas Gerais, Brasil, 2023, 2'

The missing piece (A peça que falta), de Nadine Karkour, Elysa Thys, Gaiael Bonilla Gastelum, Leticia Coelho, Tatum Dubois, Kaitlyn Koenning, Barbara Yoris | Canadá, 2024, 4'

Homework (Para Casa), de Nacho Arjona | Espanha, 2024, 15'

L'aveugle (The Blind, O Cego), de Rémy XU | França, 2024, 3'

Natureza (Nature), de Sheila Rodrigues, Jaqueline Lopes Diniz | Contagem, Minas Gerais, Brasil, 2024, 7'

INF 2 46' 6 anos

01/M 16H

Déia e Dete (Déia and Dete), de Bruna Schelb Corrêa, Francis Frank | Cataguases, Minas Gerais, Brasil, 2025, 8'

A história de Ayana (Ayana's Life), Cristiana Giustino, Luana Dias | Rio de Janeiro, Brasil, 2025, 7'

Ceux pour qui la lune ne brille pas (The ones who never see the moonlight, Aqueles que nunca veem o luar), de Solène Marché, Lou Thoby, Tom Saurel, Evelyne Philippart, Marie Fantini, Amélie Soto | França, 2024, 6'

Mytikah - O livro dos heróis - Carolina Maria de Jesus (Mytikah - The book of Heroes - Carolina Maria de Jesus), de Hygor Amorim | São Paulo, Brasil, 2025, 7'

PiOinc, de Alex Ribondi, Ricardo Makoto | Distrito Federal, Brasil, 2024, 17'

INF 3 67' 8 anos

08/M 15H

Seu Vô e a Baleia (Your Gramps and The Whale), de Mariana Elisabetsky | São Paulo, 2024, 13'

Keo et la poussière d'étoile (Keo and The Stardust, Keo e a Poeira Estelar), de Victor Halfen | França, 2024, 13'

Imole Ina, de Ingrid Gonçalves | Santa Catarina, 2024, 21'

A Menina Que Queria Voar (The Girl Who Wanted To Fly), de Tais Amordivino | Bahia, Brasil, 2024, 20'



A HISTÓRIA DA AYANA

AYANA'S LIFE

BRASIL, RIO DE JANEIRO, 2025, 7'

Ayana nasceu cercada de muito burburinho. Como pode ela ser tão branquinha, sendo filha da Lia e do Bento? As descobertas do cotidiano, a construção da identidade e a busca pela ancestralidade marcam a história dessa menina negra albina que, com o apoio de seus pais e amigos, encontra o seu lugar no mundo.

Ayana was born surrounded by small talk. How could she be so fair-skinned, being the daughter of Lia and Bento? The discoveries of everyday life, the construction of identity, and the search for ancestry mark the story of this Black albino girl who, with the support of her parents and friends, finds her place in the world.

DIREÇÃO | DIRECTOR: Cristiana Giustino, Luana Dias

ROTEIRO | SCRIPT: Cristiana Giustino

PRODUÇÃO | PRODUCTION: Luana Dias

ANIMAÇÃO | ANIMATION: André Gavazza, Guísela Araujo, Luah Garcia

MONTAGEM | EDITING: André Gavazza, Andrei Aguiar

ARTE E FIGURINO | ART AND COSTUME DESIGN: Cristiana Giustino, Marina Giustino

SOM | SOUND: Daniel Mussatto

TRILHA SONORA ORIGINAL | SOUNDTRACK: Verônica Bonfim, Simone Mota

ELENCO PRINCIPAL | MAIN CAST: Tatiana Moreira, Cacau Palko

EMPRESA PRODUTORA | PRODUCTION COMPANY: Casa da Gente Produções e Editora, Miseno Produções e Eventos

CONTATO | CONTACT: misenoproducoes@gmail.com



A MENINA QUE QUERIA VOAR

THE GIRL WHO WANTED TO FLY

BRASIL, BAHIA, 2024, 20'

Numa periferia de Salvador, vive Lila, uma menina sonhadora que adora criar e contar histórias. Entre os conselhos e os puxões de orelha de sua mãe e a inquietação de seu irmão, Lila se vê diante da dúvida: o que vai ser quando crescer? Nesse conflito, a garotinha, que sonha em poder voar, se aventura numa fantasia encantadora e desliza pelos céus, como se fosse feita de nuvens e sonhos.

In a suburb of Salvador lives Lila, a dreamy girl who loves to create and tell stories. Between her mother's advice and scoldings and her brother's restlessness, Lila faces the lingering question: what will she be when she grows up? Caught in this conflict, the little girl — who dreams of being able to fly — ventures into a charming fantasy, gliding through the skies as if she were made of clouds and dreams.

DIREÇÃO | DIRECTOR: Tais Amordivino

ROTEIRO | SCRIPT: Tais Amordivino

PRODUÇÃO | PRODUCTION: Tom Pinheiro

FOTOGRAFIA | CINEMATOGRAPHY: Edvaldo Raw

MONTAGEM | EDITING: Daiane Rosário, Lucas Semente

SOM | SOUND: Herison Pedro

TRILHA SONORA ORIGINAL | SOUNDTRACK: Pirata F&M

ELENCO PRINCIPAL | MAIN CAST: Arlete Dias, Maria Nogueira, Cezar Ramos Luz

EMPRESA PRODUTORA | PRODUCTION COMPANY: Ori Imagem e Som Producao Cinematografica Ltda

CONTATO | CONTACT: oriimagem@gmail.com



CEUX POUR QUI LA LUNE NE BRILLES PAS

AQUELES QUE NUNCA VEEM O LUAR
THE ONES WHO NEVER SEE THE MOONLIGHT

FRANÇA, 2024, 6'

Um cachorro, abandonado na Lua, tenta desesperadamente escapar. Com a ajuda inesperada de outra alma solitária, o cachorro recuperará a esperança e aprenderá a confiar novamente.

A dog, abandoned on the Moon, desperately tries to escape. With unexpected help from another lonely soul, the dog will regain hope and learn to trust again.

DIREÇÃO | DIRECTOR: Solène Marché, Lou Thoby, Tom Saurel, Evelyne Philippart, Marie Fantini, Amélie Soto

EMPRESA PRODUTORA | PRODUCTION COMPANY: École MoPA

CONTATO | CONTACT: francois@yummy-films.com



DÊIA E DETE

DÊIA AND DETE

BRASIL, MINAS GERAIS, 2025, 8'

Dêia e Dete investigam uma tradição familiar.

Dêia and Dete investigate a family tradition

DIREÇÃO | DIRECTOR: Bruna Schelb Corrêa, Francis Frank

ROTEIRO | SCRIPT: Bruna Schelb Corrêa

PRODUÇÃO | PRODUCTION: Bruna Schelb Corrêa, Luís Bocchino

ANIMAÇÃO | ANIMATION: Fernanda Roque, Amanda Pomar, Daniel Marques, Lucas Borges, Yoná Carneiro

MONTAGEM | EDITING: Bruna Schelb Corrêa, Francis Frank

ARTE E FIGURINO | ART AND COSTUME DESIGN: Yoná Carneiro

SOM | SOUND: Lucas Borges

TRILHA SONORA ORIGINAL | SOUNDTRACK: João Castanheira

ELENCO PRINCIPAL | MAIN CAST: Bernadete Alves Passos, Giovanna Gouvêa e Corrêa, Clara do Vale Rocha

EMPRESA PRODUTORA | PRODUCTION COMPANY: Filmes do Mato

CONTATO | CONTACT: contato@filmesdomato.com.br



EU E O BOI, O BOI E EU ME AND THE OX

BRASIL, MINAS GERAIS, 2024, 6'

Uma menina, amedrontada após escutar o relato da mãe sobre o temido Boi da Manta, tem sua primeira experiência na festa pedroleopoldense, que culmina no encontro com o Boi. Após o estranhamento inicial, o medo se esvai e dá lugar ao fascínio, ao reconhecimento e à admiração por essa criatura, e pela festa do Boi da Manta como um todo.

A young girl, frightened after hearing her mother's tale about the feared Boi da Manta, has her first experience at the Pedro Leopoldo festival, which culminates in an encounter with the Ox. After the initial estrangement, her fear fades away, giving place to fascination, recognition, and admiration for this creature and for the Boi da Manta celebration as a whole.

DIREÇÃO | DIRECTOR: Jane Carmen Oliveira

ROTEIRO | SCRIPT: Jane Carmen Oliveira

PRODUÇÃO | PRODUCTION: Jane Carmen Oliveira

ANIMAÇÃO | ANIMATION: Evandro D'Hipolito, Erine Rodrigues, Heitor Coelho, Matheus Marins

MONTAGEM | EDITING: Evandro D'Hipolito e Gabriel Louzada

SOM | SOUND: Bruno Medeiros

TRILHA SONORA ORIGINAL | SOUNDTRACK: Bruno Medeiros

ELENCO PRINCIPAL | MAIN CAST: Sandra Gomes, Helena Gomes

CONTATO | CONTACT: janecarmen.os@gmail.com



PARA CASA HOMEWORK

ESPANHA, 2024, 15'

Para Casa é um curta-metragem animado em 3D que acompanha as aventuras imaginativas de um lápis e seus amigos, que usam suas habilidades únicas para se ajudarem em situações inesperadas na escola onde todos vivem.

Homework is a 3D animated short film that follows the imaginative adventures of a pencil and its friends, using their unique abilities to help each other in unexpected situations, inside of the school where all of them live.

DIREÇÃO | DIRECTOR: Nacho Arjona

ROTEIRO | SCRIPT: Nacho Arjona

PRODUÇÃO | PRODUCTION: Nacho Arjona, Cristina Garcia Moreno

ANIMAÇÃO | ANIMATION: Juan Ignacio Gil-Hutton Alborés, Patricia Galán Pascual, Irene Cintado Pimentel, Nicholas Mortlock

FOTOGRAFIA | CINEMATOGRAPHY: Juan Ignacio Gil-Hutton Alborés

MONTAGEM | EDITING: Nacho Arjona

ARTE E FIGURINO | ART AND COSTUME DESIGN: Nacho Arjona

SOM | SOUND: Nikolai Tikhomirov, Nacho Arjona

TRILHA SONORA ORIGINAL | SOUNDTRACK: Joseba Beristain

EMPRESA PRODUTORA | PRODUCTION COMPANY: Naolito Animation Studios

CONTATO | CONTACT: info@selectedfilms.com



IMOLE INA

BRASIL, SANTA CATARINA, 2024, 21'

Érico Pelópidas, dono de um teatro itinerante que viaja por todo o espaço, está perdido (lê-se: completamente perdido!) no Deserto Vermelho, um lugar conhecido pelos mistérios de um mundo árido e perigoso. E é do horizonte infinito que duas crianças das areias surgem em seu caminho, sendo os únicos capazes de guiá-lo rumo à Cidade Alta. Mas é claro, por um preço.

Érico Pelópidas, owner of a traveling theater that roams across the universe, is lost (meaning: completely lost!) in the Red Desert, a place known for the mysteries of an arid and dangerous world. From the endless horizon, two children of the sands appear on his path, the only ones capable of guiding him toward the High City. But of course, it has a price.

DIREÇÃO | DIRECTOR: Ingrid Gonçalves

ROTEIRO | SCRIPT: Ingrid Gonçalves

PRODUÇÃO | PRODUCTION: Beatriz Silva

FOTOGRAFIA | CINEMATOGRAPHY: Fydell Botti

MONTAGEM | EDITING: Lara Koer

SOM | SOUND: Rafael Minari

TRILHA SONORA ORIGINAL | SOUNDTRACK: François Muleka

ELENCO PRINCIPAL | MAIN CAST: François Muleka, Emily de Jesus,

Akin Fidélis

CONTATO | CONTACT: filmeimoleina@gmail.com



KEO ET LA POUSSIÈRE D'ÉTOILE

KEO E A POEIRA ESTELAR KEO AND THE STARDUST

FRANÇA, 2024, 13'

Keo, um pirata cósmico, arrisca a vida todos os dias para coletar o máximo possível de pó estelar. Sua rotina é virada de cabeça para baixo quando ele encontra um estranho alienígena que precisa desse recurso precioso para viver.

Keo, a cosmic pirate, risks his life every day to collect as much stardust as possible. His routine is turned upside down when he meets a strange alien who needs this precious resource to live.

DIREÇÃO | DIRECTOR: Victor Halfen

PRODUÇÃO | PRODUCTION: Victor Halfen

ANIMAÇÃO | ANIMATION: Alexandre Palate, Asia Premoli, Hermann Kouassi, Nino Menozzi, Victor Halfen

SOM | SOUND: Robin Lameyre, Adrien Louis-Joseph, Hugo Machenaud

TRILHA SONORA ORIGINAL | SOUNDTRACK: Stefano Pallotti

EMPRESA PRODUTORA | PRODUCTION COMPANY: Factoton Production

CONTATO | CONTACT: contact@factoton-production.com



L'AVEUGLE

O CEGO
THE BLIND

FRANÇA, 2024, 3'

A história acompanha Thibault, um homem cego de 46 anos, que caminha por uma antiga viela em Bordeaux. O que começa como uma simples caminhada se transforma em uma aventura sensorial e visual, na qual a percepção do mundo assume outra dimensão.

The story follows Thibault, a 46-year-old blind man, as he walks through an old alleyway in Bordeaux. What begins as a simple journey becomes a sensory and visual adventure where the perception of the world takes on another dimension.

DIREÇÃO | DIRECTOR: Rémy XU

ROTEIRO | SCRIPT: Rémy XU

PRODUÇÃO | PRODUCTION: Rishabh Jain, Shayan Shukla

ANIMAÇÃO | ANIMATION: Rémy XU

FOTOGRAFIA | CINEMATOGRAPHY: Rémy XU

MONTAGEM | EDITING: Rémy XU

EMPRESA PRODUTORA | PRODUCTION COMPANY: ECV Paris

CONTATO | CONTACT: remy.xu89@gmail.com



MYTIKAH - O LIVRO DOS HERÔIS - CAROLINA MARIA DE JESUS

MYTIKAH - THE BOOK OF HEROES -
CAROLINA MARIA DE JESUS

BRASIL, SÃO PAULO, 2025, 7'

Manga e Leco estão brincando de teatrinho de sombras quando Mytikah os leva para conhecer a importante escritora brasileira Carolina Maria de Jesus, ainda quando menina. As crianças a incentivam a continuar se dedicando ao seu talento para a escrita, apesar das dificuldades e preconceitos enfrentados por ela em seu caminho.

Manga and Leco are playing shadow theater when Mytikah takes them to meet the important Brazilian writer Carolina Maria de Jesus, back when she was little child. The children encourage her to continue developing her writing talent, despite the difficulties and prejudices she faces along the way.

DIREÇÃO | DIRECTOR: Hygor Amorim

ROTEIRO | SCRIPT: Diego M. Doimo

PRODUÇÃO | PRODUCTION: Recy Cazarotto, Amanda Castro

EMPRESA PRODUTORA | PRODUCTION COMPANY: Oz Produtora

CONTATO | CONTACT: lais@ozprodutora.com.br



NATUREZA

NATURE

BRASIL, MINAS GERAIS, 2024, 7'

O curta apresenta a natureza como algo sagrado que faz parte de cada ser humano, que necessita estar em equilíbrio com ela para manutenção da vida, corpo, alma e mente.

The film presents nature as something sacred that is within every human being, who needs to be in balance with it to maintain life, body, soul, and mind.

DIREÇÃO | DIRECTOR: Sheila Rodrigues, Jaqueline Lopes Diniz
ROTEIRO | SCRIPT: Jéssica Áurea, Ana Maria Vasconcelos, Rosilene Aparecida, Mabel Leite, alunos e alunas dos 3º e 4º anos da Escola Municipal Newton Amaral Franco

PRODUÇÃO | PRODUCTION: Jéssica Áurea, Ana Maria Vasconcelos; Rosilene Aparecida, Mabel Leite; Sheila Gontijo, Clarice dos Santos, Luana Rachel, alunos e alunas dos 3º, 4º e 5º anos da Escola Municipal Newton Amaral Franco

ANIMAÇÃO | ANIMATION: Jéssica Áurea, Ana Maria Vasconcelos, Rosilene Aparecida, Mabel Leite, alunos e alunas dos 3º e 4º anos da Escola Municipal Newton Amaral Franco

FOTOGRAFIA | CINEMATOGRAPHY: Jéssica Áurea, Ana Maria Vasconcelos, Rosilene Aparecida, Mabel Leite, alunos e alunas dos 3º e 4º anos da Escola Municipal Newton Amaral Franco

MONTAGEM | EDITING: Sheila Rodrigues, Jaqueline Lopes Diniz, Ian Oliveira

SOM | SOUND: Arthur Souza e Silva, Ana Vitória Santos, Laura Eliza, Comunidade Pataxó Encontro das Águas

TRILHA SONORA ORIGINAL | SOUNDTRACK: Arun Krishnan, Kushagra Kushwaha

ELENCO PRINCIPAL | MAIN CAST: Eduarda Rosa Furtado

EMPRESA PRODUTORA | PRODUCTION COMPANY: Escola Municipal Newton Amaral Franco

CONTATO | CONTACT: sheilabibliotecafilmes@gmail.com



O GATO

THE CAT

BRASIL, MINAS GERAIS, 2024, 2'

Numa cidade fria e barulhenta, um gato de rua e homem solitário se encontram, dando fim à solidão e ao abandono que ambos sofriam. O curta conta de forma singela como a adoção de animais pode trazer alegria e qualidade de vida para quem adota e para o animal que é adotado.

In a cold and noisy city, a stray cat and a lonely man meet, putting an end to the loneliness and abandonment they both experienced. The film gently shows how adopting animals can bring joy and improve the quality of life for both the adopter and the adopted animal.

DIREÇÃO | DIRECTOR: Sheila Rodrigues, Sidneia Silva, Andresa Amaral
ROTEIRO | SCRIPT: Théo Ayles

PRODUÇÃO | PRODUCTION: Andresa Amaral, Sheila Rodrigues, Rafael Assis, Matheus Gomes, Marisa Mariano, Jaqueline Lopes, alunos e alunas dos 3º, 4º e 5º anos do ensino fundamental I da Escola Municipal Newton Amaral Franco

ANIMAÇÃO | ANIMATION: Sheila Rodrigues, Rafael Assis

FOTOGRAFIA | CINEMATOGRAPHY: Sheila Rodrigues, Rafael Assis

MONTAGEM | EDITING: Sheila Rodrigues, Rafael Assis

SOM | SOUND: Sheila Rodrigues, Rafael Assis

ELENCO PRINCIPAL | MAIN CAST: Denis Oliveira

EMPRESA PRODUTORA | PRODUCTION COMPANY: Escola Municipal Newton Amaral Franco

CONTATO | CONTACT: sheilabibliotecafilmes@gmail.com



PIOINC

BRASIL, DISTRITO FEDERAL, 2024, 17'

Oinc é um porquinho que sempre brincava sozinho. Um dia, ele encontra Pi, um passarinho recém-nascido, que estava perdido e que o segue até em casa. Os dois se tornam amigos e brincam até que Pi fica com fome. Oinc irá tentar ajudar o amigo a voltar para casa. É quando começa uma grande aventura que irá testar a coragem e o companheirismo dessa dupla.

Oinc is a little pig who always played alone. One day, he meets Pi, a newborn little bird who is lost and follows him all the way home. The two become friends and play together until Pi gets hungry. Oinc tries to help his friend return home. That's when a great adventure begins, testing the courage and companionship of this duo.

DIREÇÃO | DIRECTOR: Alex Ribondi, Ricardo Makoto

ROTEIRO | SCRIPT: Alex Ribondi

PRODUÇÃO | PRODUCTION: Alex Ribondi, Ricardo Makoto, Márcio Lemes, Rafael Rabelo

ANIMAÇÃO | ANIMATION: Ricardo Makoto, Leonardo Eloí, Please No, Daniel Marques, Daniel Braga, Fábio Teles, Jair Dornelas, Pedro Ferreira, Pedro França, Rafael Emídio

FOTOGRAFIA | CINEMATOGRAPHY: Shayan Shukla

MONTAGEM | EDITING: Fabrício Cavalcante

ARTE E FIGURINO | ART AND COSTUME DESIGN: Ricardo Makoto

SOM | sound: Rafael Maklon, Micael Guimarães

TRILHA SONORA ORIGINAL | SOUNDTRACK: Sascha Kratzer, Túlio Borges

ELENCO PRINCIPAL | MAIN CAST: Adriana Nunes, Adriano Siri

EMPRESA PRODUTORA | PRODUCTION COMPANY: Mesinha Amarela, Plural Imagem e Som

CONTATO | CONTACT: marcio@pluralimagemesom.com.br



SEU VÔ E A BALEIA

YOUR GRAMPS AND THE WHALE

BRASIL, SÃO PAULO, 2024, 13'

Numa vila de pescadores, um menino tem que encontrar maneiras de lidar com a perda de seu querido avô.

In a fishing village, a boy must find ways to cope with the loss of his beloved grandfather.

DIREÇÃO | DIRECTOR: Mariana Elisabetsky

ROTEIRO | SCRIPT: Mariana Elisabetsky

PRODUÇÃO | PRODUCTION: Mariana Elisabetsky, Flávia Luz

ANIMAÇÃO | ANIMATION: Alena Miklos,, Gustavo Mochiuti, J. Luiz Bellas Jr, Rafael Orc, Rayan Martins

FOTOGRAFIA | CINEMATOGRAPHY: Renata Rocha, J. Luiz Bellas

MONTAGEM | EDITING: Renata Rocha, J. Luiz Bellas

ARTE E FIGURINO | ART AND COSTUME DESIGN: Marcella Tamayo, Giulia Biazus, J. Luiz Bellas

SOM | SOUND: João Caserta, Tiago Valverde, André Soares

TRILHA SONORA ORIGINAL | SOUNDTRACK: Marco França

ELENCO PRINCIPAL | MAIN CAST: Guilherme Sant'Anna, Benin Ayo, Rihanna Barbosa, Luciana Ramanzini, Marco França, Halei Reimbrant

EMPRESA PRODUTORA | PRODUCTION COMPANY: Dois Irmãos Produção Artística

CONTATO | CONTACT: marielisabetsky@gmail.com



A PEÇA QUE FALTA

THE MISSING PIECE

CANADÁ, 2024, 3'

No quarto de uma criança, uma peça de quebra-cabeça embarca em uma jornada para encontrar seu lugar. Temtem, o macaco, a ajuda a descobrir a si mesma e o poder do pertencimento.

In a child's room, a misplaced puzzle piece embarks on a journey to find her place in the right puzzle set with the help of Temtem the monkey who helps her to discover herself and the power of belonging.

DIREÇÃO | DIRECTOR: Nadine Karkour, Elysa Thys, Gaiael Bonilla Gastelum, Leticia Coelho, Tatum Dubois, Kaitlyn Koenning et Barbara Yoris

EMPRESA PRODUTORA | PRODUCTION COMPANY: ESMA Montreal

CONTATO | CONTACT: francois@yummy-films.com





ANIMAÇÃO

ANIMATION SECTION

ANIMAÇÃO

ANIMATION SECTION

ANI 87' 14 anos

08/11 16H30

Mãe da Manhã (Mother of Dawn), de Clara Trevisan | Rio Grande do Sul, Brasil, 2024, 8'

Cztery Ściany Pamięci (Four Walls of Memory, Quatro Paredes da Memória), de Joanna Platek | Polônia, 2024, 12'

Detlev, de Ferdinand Ehrhardt | Alemanha, 2024, 13'

A Tragédia da Lobo-Guará (The Tragedy of The Maned Wolf), de Kimberly Palermo | Rio de Janeiro, Brasil, 2025, 18'

De L'entretien des Sols (Don't Give Them Room to Grow, Não Lhes Dê Espaço para Crescer), de Karine Bille | França, 2024, 13'

Linnud Läinud (On Weary Wings Go By, A Passagem dos Pássaros), de Anu-Laura Tuttelberg | Estônia, 2024, 11'

Safo (Sappho), de Rosana Urbes | São Paulo, Brasil, 2025, 12'



A TRAGÊDIA DA LOBO-GUARÃ

THE TRAGEDY OF THE MANED WOLF

BRASIL/ RIO DE JANEIRO, 2025, 18'

Após perder tudo o que tinha, uma lobo-guará sentimental vaga pelo Brasil em busca de um novo lar.

After losing everything it had, a sentimental Maned Wolf wanders across Brazil in search of a new home.

DIREÇÃO | DIRECTOR: Kimberly Palermo

ROTEIRO | SCRIPT: Kimberly Palermo

PRODUÇÃO | PRODUCTION: Daniela Zanúncio, Kimberly Palermo, Lícia Ferro

ANIMAÇÃO | ANIMATION: Kimberly Palermo

FOTOGRAFIA | CINEMATOGRAPHY: Lucas do Herval, Otavio Schocair

MONTAGEM | EDITING: Kimberly Palermo

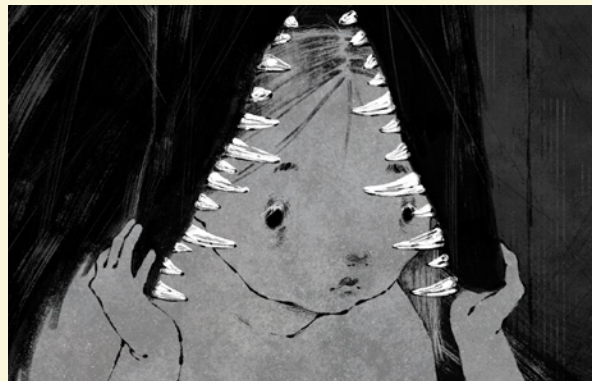
ARTE E FIGURINO | ART AND COSTUME DESIGN: Lícia Ferro

SOM | SOUND: Thiago Medeiros

TRILHA SONORA ORIGINAL | SOUNDTRACK: Ernesto Loaiza

ELENCO PRINCIPAL | MAIN CAST: Talita Kellen

CONTATO | CONTACT: kimberlypalermoeiras@gmail.com



CZTERY ŚCIANY PAMIĘCI

QUATRO PAREDES DA MEMÓRIA FOUR WALLS OF MEMORY

POLÔNIA, 2024, 12'

Uma história sobre uma garota que queria escapar de seu próprio medo, mas acaba se prendendo junto com ele em uma pequena cabana na floresta. Trancada entre quatro paredes, sem saída, ela precisa lidar com a fome, o frio e o medo de algo que um dia quis machucá-la... mas que agora jaz morto ao seu lado.

A story about a girl who wanted to escape her own fear, but accidentally traps herself together with it in a small cabin in the woods. Locked inside four walls, with no way out, she has to deal with hunger, cold and the fear of something that once wanted to hurt her... but now lies dead beside her.

DIREÇÃO | DIRECTOR: Joanna Platek

ROTEIRO | SCRIPT: Joanna Platek

PRODUÇÃO | PRODUCTION: Paweł Prewencki

ANIMAÇÃO | ANIMATION: Joanna Platek

MONTAGEM | EDITING: Joanna Platek

SOM | SOUND: Joanna Platek

TRILHA SONORA ORIGINAL | SOUNDTRACK: Kacper Krupa

EMPRESA PRODUTORA | PRODUCTION COMPANY: Magdalena Abakanowicz

University of Arts in Poznań

CONTATO | CONTACT: marta.swietek@kff.com.pl



DE L'ENTRETIEN DES SOLS NÃO LHES DÊ ESPAÇO PARA CRESCER DON'T GIVE THEM ROOM TO GROW

FRANÇA, 2024, 13'

Fuite-les-eaux-en-terre é uma cidade como qualquer outra. Com habitantes como qualquer outro. Aqui também existem apartamentos e casas com jardins. Aqui também as folhas precisam ser varridas no outono. Aqui também as ervas daninhas crescem espontaneamente. Às vezes, um pouco demais para alguns moradores... Como se livrar delas?

Fuite-les-eaux-en-terre is a town like any other. With inhabitants like any other. Here, too, there are apartment buildings and houses with gardens. Here, too, leaves have to be blown away in autumn. Here too, weeds grow spontaneously. Sometimes a little too much for some residents... How do you get rid of them?

DIREÇÃO | DIRECTOR: Karine Bille
ROTEIRO | SCRIPT: Karine Bille
PRODUÇÃO | PRODUCTION: Karine Bille
ANIMAÇÃO | ANIMATION: Karine Bille
FOTOGRAFIA | CINEMATOGRAPHY: Karine Bille
MONTAGEM | EDITING: Karine Bille
SOM | SOUND: Karine Bille, Xavier Drouault
TRILHA SONORA ORIGINAL | SOUNDTRACK: Solal Mallemont, Karine Bille
ELENCO PRINCIPAL | MAIN CAST: Nikola Obermann
EMPRESA PRODUTORA | PRODUCTION COMPANY: École nationale supérieure des arts décoratifs
CONTATO | CONTACT: karinebille@gmail.com



DETLEV

ALEMANHA, 2024, 13'

Um homem na casa dos quarenta, constantemente com frio, dirige-se todas as noites a um posto de gasolina isolado e pede um Toast Hawaii aquecido no microondas. Detlev se entrega a esse ritual bizarro, pois é a única coisa que o aquece em seu dia a dia. Mas, quando é observado por um estranho em certa noite, seu mundo começa a desmoronar em pedaços vergonhosos.

A constantly freezing man in his forties drives to a lonely petrol station every evening and orders a microwaved Toast Hawaii. Detlev indulges in this in a bizarre ritual, because it's the only thing that warms him in his daily life. But when he is observed by a stranger one night, his world begins to crumble into shameful pieces.

DIREÇÃO | DIRECTOR: Ferdinand Ehrhardt
ROTEIRO | SCRIPT: Ferdinand Ehrhardt
PRODUÇÃO | PRODUCTION: Saskia Stirn, Ferdinand Ehrhardt
ANIMAÇÃO | ANIMATION: Gregor Wittich, Ferdinand Ehrhardt, Valeriia Diadiukh, Ilya Lorenz Barrett, Arne Hain, Mona Keil, Lydia Schüttengruber, Leo Neumann, Benjamin Wahl
EMPRESA PRODUTORA | PRODUCTION COMPANY: Filmakademie Baden-Württemberg GmbH
CONTATO | CONTACT: festivals@animationsinstitut.de



LINNUD IÄINUD

A PASSAGEM DOS PÁSSAROS ON WEARY WINGS GO BY

ESTÔNIA/LITUÂNIA, 2024, 11'

Um poema de inverno sobre a natureza nórdica. O sol se mantém baixo e os dias ficam mais curtos. Pássaros voam para o Sul, animais e insetos de porcelana se escondem do vento gelado e da neve. Apenas uma pequena menina de porcelana vagueia pela paisagem abandonada, sem saída.

A wintry poem about Nordic nature. The sun moves low and days get shorter. Birds fly South, porcelain animals and insects hide from the freezing wind and snow. Only a small porcelain girl wanders the abandoned landscape with no way out.

DIREÇÃO | DIRECTOR: Anu-Laura Tuttlberg

ROTEIRO | SCRIPT: Anu-Laura Tuttlberg

ANIMAÇÃO | ANIMATION: Anu-Laura Tuttlberg

FOTOGRAFIA | CINEMATOGRAPHY: Anu-Laura Tuttlberg, Francesco Rosso

MONTAGEM | EDITING: Daniel Irabien Peniche, Silvija Vilkaite-Ramaneuske

SOM | SOUND: Olga Bulgyo

TRILHA SONORA ORIGINAL | SOUNDTRACK: Maarja Nuut

EMPRESA PRODUTORA | PRODUCTION COMPANY: Fork Film, ART SHOT, Moon Birds Studios

CONTATO | CONTACT: lightson@lightsonfilm.org



MÃE DA MANHÃ

MOTHER OF DAWN

BRASIL/RIO GRANDE DO SUL, 2024, 8'

No breu da noite, uma criatura faminta busca alimento e perpetua um ciclo contínuo.

In the darkness of night, a hungry creature searches for food, perpetuating a continuous cycle.

DIREÇÃO | DIRECTOR: Clara Trevisan

ROTEIRO | SCRIPT: Clara Trevisan

PRODUÇÃO | PRODUCTION: Clara Trevisan

ANIMAÇÃO | ANIMATION: Clara Trevisan

FOTOGRAFIA | CINEMATOGRAPHY: Clara Trevisan

MONTAGEM | EDITING: Clara Trevisan

ARTE E FIGURINO | ART AND COSTUME DESIGN: Clara Trevisan

SOM | SOUND: Vini Albernaz, Pedro Cassel

TRILHA SONORA ORIGINAL | SOUNDTRACK: Vini Albernaz, Pedro Cassel
EMPRESA PRODUTORA | PRODUCTION COMPANY: ReAnima Joint Masters
Programme

CONTATO | CONTACT: claratfarret@gmail.com



SAFO

SAPPHO

BRASIL/ SÃO PAULO, 2025, 12'

Safo é curta-metragem de animação, inspirado na história e obra da poeta da Ilha de Lesbos, que viveu em por volta de 600 aC. Os poemas de Safo foram desaparecendo através da história. Restaram cerca de 200 fragmentos, encontrados recentemente nas areias do deserto do Egito. O elo claro com a natureza, presente na poesia de Safo, inspira a estética e a estrutura narrativa do filme, que traduz, em imagens, alguns de seus poemas.

Safo is an animated short film inspired by the life and work of the poet from the Island of Lesbos, who lived around 600 BCE. Safo's poems gradually disappeared throughout history, leaving only about 200 fragments, recently uncovered in the sands of the Egyptian desert. The clear connection with nature in Safo's poetry inspires the film's aesthetic and narrative structure, translating some of her poems into visual form.

DIREÇÃO | DIRECTOR: Rosana Urbes

ROTEIRO | SCRIPT: Rosana Urbes

PRODUÇÃO | PRODUCTION: Rosana Urbes, Letícia Friedrich

ANIMAÇÃO | ANIMATION: Rosana Urbes

FOTOGRAFIA | CINEMATOGRAPHY: Fernando Fernandes

MONTAGEM | EDITING: Letícia Hayashi, Samuel Mariani, Renato José Duque

SOM | SOUND: Gustavo Kurlat, Ruben Feffer, Ultrassom

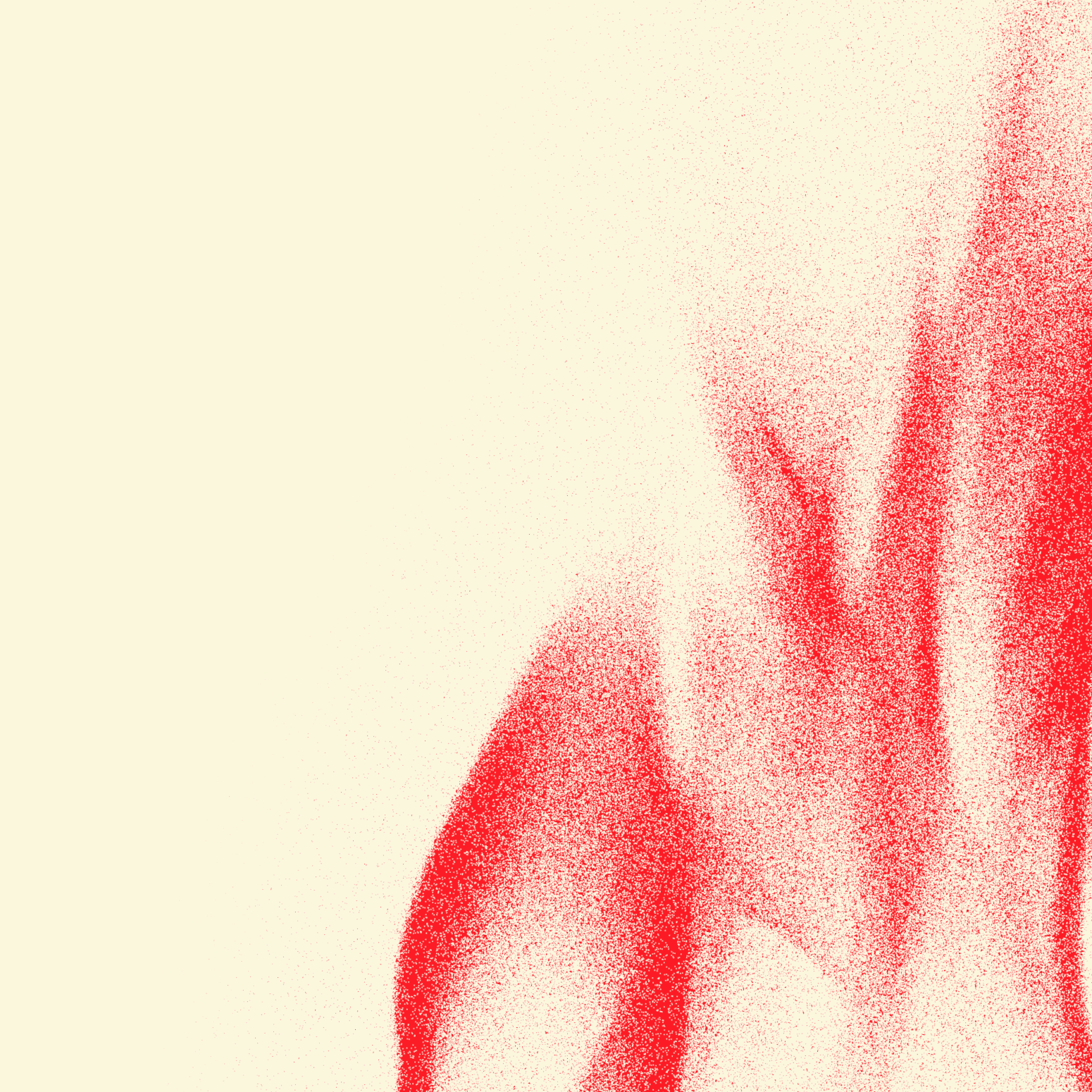
TRILHA SONORA ORIGINAL | SOUNDTRACK: Gustavo Kurlat, Ruben Feffer, Ultrassom

ELENCO PRINCIPAL | MAIN CAST: Rosana Urbes

EMPRESA PRODUTORA | PRODUCTION COMPANY: Planta Filmes

CONTATO | CONTACT: rosanaurbes@gmail.com





SESSÃO
MALDITA

MIDNIGHT SECTION

MALDITA

MIDNIGHT SECTION

MAL 75' 16 anos

01/M 23H

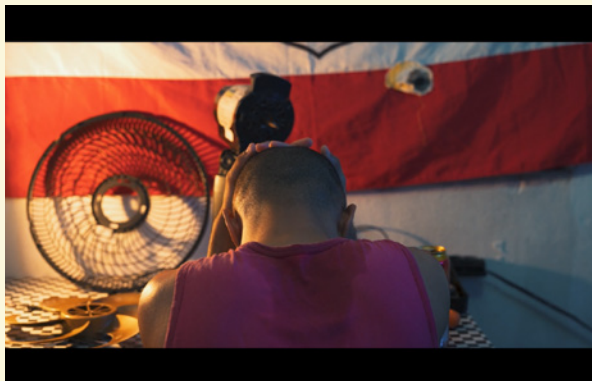
Sammi, Who Can Detach His Body Parts (Sammi, Que Pode Desmontar Partes do Corpo), de Rein Maychaelson | Indonésia, 2025, 19'

Joko, de Izabela Plucinska | Polônia, 2024, 16'

Calor do Cão (Heat), de Beto Bezerra | Pernambuco, Brasil, 2025, 20'

TV Insônia (Tv Insomnia), de Diego Robert | Goiás, Brasil, 2025, 5'

Sangposht (The Tortoise, A Tartaruga), de Amirreza Jalalian | Irã, 2025, 15'



CALOR DO CÃO

HEAT

BRASIL/ PERNAMBUCO, 2025, 20'

Miguel é atormentado diariamente pelos latidos de um cachorro. Um dia, em um surto de frustração, ele recorre a uma medida drástica e impulsiva para se livrar do barulho – e tem êxito. Mas, logo em seguida, começa a sentir um calor anormal que só aumenta.

Miguel is daily tormented by a barking dog. One day, in a fit of frustration, he resorts to a drastic and impulsive measure to get rid of the noise – and succeeds. But soon after, he begins to feel an abnormal heat that keeps getting worse.

DIREÇÃO | DIRECTOR: Beto Bezerra

ROTEIRO | SCRIPT: Beto Bezerra

PRODUÇÃO | PRODUCTION: Beto Bezerra, Amanda Barros, Wandryu Figueredo

FOTOGRAFIA | CINEMATOGRAPHY: Artur Santos

MONTAGEM | EDITING: Fellipe Nery

SOM | SOUND: Beto Bezerra, Helton Yan, Pietro Lirio

TRILHA SONORA ORIGINAL | SOUNDTRACK: Beto Bezerra, Helton Yan

ELENCO PRINCIPAL | MAIN CAST: Itioko

EMPRESA PRODUTORA | PRODUCTION COMPANY: bufoaudio

CONTATO | CONTACT: contatobufoaudio@gmail.com



JOKO

POLÔNIA, 2024, 16'

Joko é um jovem que sustenta toda a sua família. No segundo aniversário de seu emprego, Joko e seus colegas são surpreendidos por uma reunião com misteriosos delegados estrangeiros, que os obrigam a... carregá-los nas costas. A princípio, Joko se rebela contra essa prática humilhante, mas cede sob a pressão dos colegas e pelo desejo de ganhar um bom salário. Os delegados começam a dominar cada vez mais o rapaz.

Joko is a young man, supporting his entire family from his tanker job. On the second anniversary of his employment, Joko and his fellow workers are surprised by a meeting with unspecified foreign delegates who order...him to carry himself on his back. At first, Joko rebels against this humiliating practice, but he relents under peer pressure and the desire to earn a good salary. The delegates begin to increasingly dominate the boy.

DIREÇÃO | DIRECTOR: Izabela Plucinska

ROTEIRO | SCRIPT: Izabela Plucinnska, Justyna Celeda

PRODUÇÃO | PRODUCTION: Grzegorz Wacławek, Piotr Szczepanowicz

ANIMAÇÃO | ANIMATION: Martin Pertlícek, Izabela Plucinska, Karolina Golebiowska

MONTAGEM | EDITING: Nikodem Chabior

ARTE E FIGURINO | ART AND COSTUME DESIGN: Clara Trevisan

SOM | SOUND: Michal Fojcik

TRILHA SONORA ORIGINAL | SOUNDTRACK: Aliaksandr Yasinski

ELENCO PRINCIPAL | MAIN CAST: Maciej Litkowski, Anna Januszewska, Beata Zygarlicka, Konrad Pawicki, Arek Buszko, Paweł Niczewski, Adam Kuzycz-Berezowski, Marysia Dąbrowska

EMPRESA PRODUTORA | PRODUCTION COMPANY: Animoon

CONTATO | CONTACT: marta.swietek@kff.com.pl



SAMI, QUE PODE DESMONTAR PARTES DO CORPO

SAMI, WHO CAN DETACH HIS BODY PARTS

INDONÉSIA, 2025, 19'

Ele nasceu com a peculiar habilidade de mover e remover partes do próprio corpo. Ao longo da vida, compartilha essas partes com as pessoas que ama. Até o dia em que morreu, tudo o que restou dele foi um tronco com uma cabeça sem rosto. Sua mãe tenta reunir novamente as partes de seu corpo.

He was born with the peculiar ability to move and remove his body parts. Throughout his life, he shares his body parts to people he loves. Until the day he died, all left from him is a torso with a faceless head. His mother is trying to recollect his body parts.

DIREÇÃO | DIRECTOR: Rein Maychaelson

ROTEIRO | SCRIPT: Rein Maychaelson, Corenne Ong

PRODUÇÃO | PRODUCTION: Muhammad Ihsan Ibrahim, Astrid Saerong

FOTOGRAFIA | CINEMATOGRAPHY: Batara Goempar

MONTAGEM | EDITING: Fajar Dwi Putra

ARTE E FIGURINO | ART AND COSTUME DESIGN: Dara Amanda Nasution

SOM | SOUND: Dira Nararyya

TRILHA SONORA ORIGINAL | SOUNDTRACK: Tòn Thát An

ELENCO PRINCIPAL | MAIN CAST: Nai Djenar Maisa Ayu, Jefri Nichol, Damita

Almira, Klara Virencia, Sugeng Fadillah, Abbe Rahman, Hatta Rahandy

CONTATO | CONTACT: lightson@lightsonfilm.org



SAGPOSHT

A TARTARUGA THE TORTOISE

IRÃ, 2025, 15'

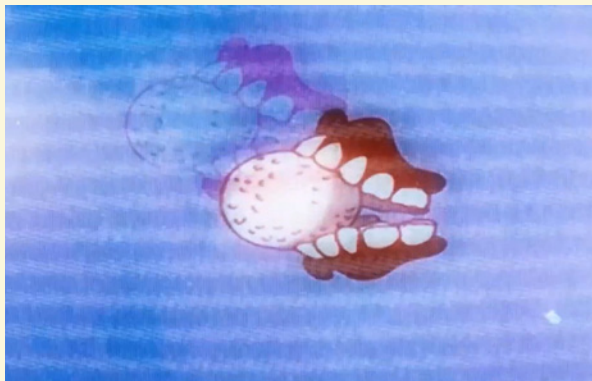
Um velho de rosto de pedra, que vive em uma terra de pedras rígidas, está farto de sua situação e decide se livrar de si mesmo. Seu filho, que serve no exército, recebe a notícia da morte do pai. Ele ganha uma folga de dois dias para voltar para casa.

An old man with a stone face, living in a land of rigid stones, has had enough of his situation and decides to get rid of himself. His son, who serves in an army, gets the news of his father's death. He is given a two-day break to go back home.

DIREÇÃO | DIRECTOR: Amirreza Jalalian

PRODUÇÃO | PRODUCTION: Mesam Jamali

CONTATO | CONTACT: madactodistribution@gmail.com



TV INSÔNIA

TV INSOMNIA

BRASIL/ GOIÁS, 2025, 5'

Um pesadelo lisérgico, no qual personagens esquecidos protagonizam histórias que nunca existiram.

A psychedelic nightmare, in which forgotten characters star in stories that never existed.

DIREÇÃO | DIRECTOR: Diego Robert

ROTEIRO | SCRIPT: Diego Robert

ANIMAÇÃO | ANIMATION: Diego Robert

FOTOGRAFIA | CINEMATOGRAPHY: Diego Robert

SOM | SOUND: Diego Robert

EMPRESA PRODUTORA | PRODUCTION COMPANY: Tramas & Ilusões

CONTATO | CONTACT: diegorobert.psi@gmail.com



OS GESTOS DE
NARCISA HIRSCH

THE GESTURES OF NARCISA HIRSCH

OS GESTOS DE NARCISA HIRSCH

THE GESTURES OF NARCISA HIRSCH

ANA JÚLIA SILVINO, RENAN EDUARDO, RUBENS FABRÍCIO ANZOLIN

GNH 1 60' 16 anos

05/M 17H

Canciones Napolitanas (Neapolitan Songs, Canções Napolitanas), de Narcisa Hirsch | Argentina, 1971, 10'

Mujeres (Women, Mulheres), de Narcisa Hirsch | Argentina, 1979, 23'

Seguro Que Bach Cerraba La Puerta Cuando Quería Trabajar (Surely Bach Closed The Door When He Wanted To Work, Certamente Bach Fechava a Porta Quando Quería Trabalhar), de Narcisa Hirsch | Argentina, 1979, 27'

GNH 2 34' 16 anos

06/M 17H

Aleph, de Narcisa Hirsch | Argentina, 2005, 1'

Manzanas (Apples, Maçãs), de Narcisa Hirsch | Argentina, 1969, 4'

Rumi, de Narcisa Hirsch | Argentina, 1999, 26'

Warnes, de Narcisa Hirsch | Argentina, 1991, 3'

GNH 3 42' 16 anos

08/M 18H30

Retrato De Una Artista Como Ser Humano (Portrait of An Artist As A Human Being, Retrato De Uma Artista Como Ser Humano), de Narcisa Hirsch | Argentina, 1973, 16'

Amazona, de Narcisa Hirsch | Argentina, 1983, 15'

Rafael, 1975, de Narcisa Hirsch | Argentina, 1975, 11'

SEMINÁRIO 120' LIVRE

06/M 21H

Come Out, de Narcisa Hirsch | Argentina, 1974, 10'

Testamento Y Vida Interior (Legacy and Inner Life, Legado e Vida Interior), de Narcisa Hirsch | Argentina, 1976, 19'

VIAGEM AO CENTRO DE TUDO: OS GESTOS DE NARCISA HIRSCH

POR RUBENS FABRICIO ANZOLIN

Criação = encaixar tudo e não se decidir por coisa alguma

— Waly Salomão, me segura qu'eu vou dar um troço

Sons, delírios e sensações. São algumas das palavras parcialmente adequadas para se introduzir uma mostra ao redor dos filmes da argentina-germânica Narcisa Hirsch. Ao longo dos quase cem anos em que viveu, Hirsch destacou-se como nome fundamental do cinema experimental e das artes visuais. Suas obras em película — Super 8 e 16mm —, com influência particular da pintura, da música e das artes plásticas, emergem nos anos 1960, alicerçadas pela cena exponencial do cinema radical de Buenos Aires, às margens da ditadura militar.

No recorte apresentado no 27º FestCurtasBH, optou-se por exibir 14 de seus filmes, entre variadas décadas e temáticas. Saltam aos olhos algumas recorrências, como o filme diário, a citação e o registro de artistas, o interesse saliente pelo corpo e seus pedaços, além de uma convocação ao imaginário feminino e aos procedimentos de escuta sonora em cinema. Ao nomear a mostra, optamos pelo termo “gestos” em razão de não esgotar, minimamente sequer, o que seria o “cinema de Narcisa Hirsch”.

Observando a profusão de imagens que fabricou ao longo da vida, pensamos ser mais valioso ressaltar o que há de comum — e de distinto — nas atitudes estilísticas de seus trabalhos, movidos pela áspera montagem, pela entrega energética aos ritmos sonoros e pela quantitativa relação dialética que estabelece diante daquilo que filma. Interessa-nos enxergar os filmes de Narcisa partindo

de suas perguntas, de seus mínimos detalhes, dos procedimentos enfim, para propor possibilidades, de mundo e de leitura, a partir de um cinema que não se comporta e nem se limita, mas que permaneceu, ao longo de toda sua duração, extremamente atento ao mundo ao redor.

Os filmes exibidos dividem-se em quatro programas. O primeiro, mostrado na noite de abertura, trata dos famosos *Diários Patagônicos*, peças experimentais que a própria cineasta define como “delírios filmicos”. Misturam paisagens desérticas do território montanhoso às trilhas sonoras e sobreposições de rostos e corpos. Ao seu modo, erguem uma espécie de dialética particular à cineasta, em que a identificação especial e o apreço sentimental à geografia se demonstra no entrecruzamento de imagens, formulando antes sensações do que objetos a dirimir. É a porta de entrada principal ao modo de escutar e costurar formas em Narcisa.

Nosso segundo programa carrega marcas expressivas da relação que Hirsch dispunha com figuras femininas e sua violenta relação com a ordem social. Uma costura de costumes e frontalidades apresenta-se *Canciones Napolitanas* (1971), a partir de uma visão romântica entrecruzada pelo julgamento presente em uma boca, junto a trabalhos como *Mujeres* (1979), cujo mote se dá na violência patriarcal prevista na representação do masculino e do feminino, além do autorretrato de mulheres — em momentos duplos — que desponta e se ressignifica em *Seguro Que Bach Cerraba La Puerta Cuando Queria Trabajar* (1979).

De menor duração, a terceira sessão elabora-se a partir de uma catapulta de sentidos. Filmes de curtíssima metragem, embora extremamente importantes no cânone de Narcisa, como *Aleph* (2005), *Manzanas* (1969) e *Warnes* (1991) imbricam-se ao trabalho *Rumi* (1999), um dos mais longos feitos pela diretora, num teste de sentidos protagonizado pela relação que se dá entre

objetos e montagens. Monumentos históricos de Buenos Aires vêm à tona, além de visitas à locais comuns à filmografia de Hirsch, sobretudo num modo de ver e filmar a cidade em que residiu boa parte da vida. Uma opção pelo registro da geografia, dos espaços, e também do sentido e das maneiras com as quais se navega por um território estão em jogo nestas peças sensoriais.

Na quarta sessão, detemo-nos a obras em que Hirsch costura diálogo aberto com o *outro*, em abordagens típicas de sua carreira. *Retrato De Una Artista Como Ser Humano* (1973) observa os *happenings* promovidos na Argentina setentista, imbricado em imagens experimentais de remotas geografias; *Amazona* (1983) é a releitura da cineasta sobre o mito de mesmo nome, partindo das distâncias focais como estratégia experimental; enquanto o último trabalho, *Rafael, 1975*, traz uma faceta alternativa aos cine-diários, uma vez que é um dos casos em que Narcisa dedica um filme unicamente a alguém. Neste caso, trata-se de uma carta de amor, endereçada a Rafael Maino.

Além das quatro sessões, escolhemos, de modo pontual, uma dupla de filmes que foi disparadora do conceito desta mostra/dossiê para ser debatida em modelo de seminário. Os trabalhos *Come out* (1971) e *Testamento y vida interior* (1976) carregam, respectivamente, o interesse pelas repetições e desarranjos sonoros e os gestos possíveis da escrita de si, relacionando-se diretamente na película através da transmutação de gente em imagem.

É partindo desta pequena amostragem — substancial se pensarmos no contexto desses filmes diante do público brasileiro, mas ainda enxuta diante do universo homérico de produções da diretora — que buscamos erguer um breve imaginário de um dos mais instigantes talentos do cinema latino-americano e mundial.

A MOSTRA ESPECIAL 'O GESTOS DE NARCISA HIRSCH' É REALIZADA EM PARCERIA COM O INSTITUTO CERVANTES DE BELO HORIZONTE.

A JOURNEY TO THE CENTER OF IT ALL: THE GESTURES OF NARCISA HIRSCH

BY RUBENS FABRICIO ANZOLIN

Creation = fitting everything in and not deciding on anything

— Waly Salomão, hold me 'cause I'm about to have a fit

Sounds, deliriums, and sensations. These are some of the words that are only partially adequate to introduce a showcase of films by the German-Argentine Narcisa Hirsch. Throughout her nearly one hundred years of life, Hirsch established herself as a foundational figure in experimental cinema and visual arts. Her film works — in Super 8 and 16mm — with particular influences from painting, music, and the plastic arts, emerged in the 1960s, grounded in the explosive scene of Buenos Aires' radical cinema on the fringes of the military dictatorship.

For the selection presented at the 27th FestCurtasBH, fourteen of her films were chosen, spanning various decades and themes. Certain recurrences immediately stand out: the film diary, the citation and documentation of fellow artists, a salient interest in the body and its fragments, and an invocation of the feminine imaginary and procedures of sonic listening in cinema. In naming this showcase, we opted for the term “gestures” precisely because it does not exhaust, not even minimally, what one might call “the cinema of Narcisa Hirsch.”

Observing the profusion of images she crafted throughout her life, we find it more valuable to highlight what is common — and distinct — in the stylistic attitudes of her works. These are driven by abrasive editing, an

energetic surrender to sound rhythms, and a quantitative dialectical relationship she establishes with her filmed subjects. We are interested in viewing Narcisa's films through their questions, their minute details, and their *procedures*, to propose possibilities of understanding the world through cinema that do not behave or limit themselves, but which remain, throughout their entire duration, intensely attentive to the world around it.

The screened films are divided into four programs. The first one, shown on the opening night of the festival, features the famous *Diários Patagônicos*, experimental pieces the filmmaker herself defines as “film deliriums.” They mix the desert landscapes of the mountainous territory with soundtracks and superimpositions of faces and bodies. In their own way, they construct a kind of personal dialectic for the filmmaker, where a special identification and sentimental appreciation for the geography is demonstrated through the interlacing of images, formulating sensations rather than objects to be deciphered. This is the main gateway into Narcisa's way of listening and stitching forms together.

Our second program bears the expressive marks of Hirsch's relationship with female figures and their violent relationship with the social order. *Canciones Napolitanas* (1971) presents a stitching of customs and frontalities through a romantic vision intersected by the judgment emanating from a mouth. This film is joined by works like *Mujeres* (1979), whose theme is the patriarchal violence embedded in the representation of the masculine and feminine, and the self-portrait of women — at times in dual moments — that emerges and is re-signified in *Seguro Que Bach Cerraba La Puerta Cuando Quería Trabajar* (1979).

Shorter in duration, the third session is built as a catapult of senses. Very short films, extremely important in Narcisa's canon, such as *Aleph* (2005), *Manzanas*

(1969), and *Warnes* (1991), are interwoven with the work *Rumi* (1999), one of the director's longest films, in a test of senses orchestrated by the relationship between objects and editing. Historical monuments of Buenos Aires come to the fore, alongside visits to locations common in Hirsch's filmography, particularly in her mode of seeing and filming the city where she lived most of her life. An option for documenting geography, spaces, and also the meaning and ways of navigating a territory are at play in these sensory pieces.

In the fourth session, we focus on works where Hirsch stitches an open dialogue with the other, using approaches typical of her career. *Retrato De Una Artista Como Ser Humano* (1973) observes the happenings promoted in 1970s Argentina, interwoven with experimental images of remote geographies; *Amazona* (1983) is the filmmaker's reinterpretation of the myth of the same name, using focal distances as an experimental strategy; while the final work, *Rafael, 1975*, presents an alternative facet of her film-diaries, as it is one of the instances where Narcisa dedicates a film solely to someone. In this case, a love letter addressed to Rafael Vainio.

Beyond the four sessions, we have specifically chosen a pair of films that were the catalyst for the concept of this showcase/dossier, to be discussed in a seminar format. The works *Come out* (1971) and *Testamento y vida interior* (1976) carry, respectively, an interest in sonic repetitions and derangements, and the possible gestures of self-writing, relating directly on the filmstrip through the transmutation of people into image.

It is from this small sample — substantial when we consider the context of these films among a Brazilian audience, but still modest against the Homeric universe of the director's productions — that we seek to build a brief imaginary of one of the most compelling talents in Latin American and world cinema.

THE SPECIAL PROGRAM 'THE GESTURES OF NARCISA HIRSCH' IS HELD IN PARTNERSHIP WITH THE CERVANTES INSTITUTE OF BELO HORIZONTE.



CANCIONES NAPOLITANAS

CANÇÕES NAPOLITANAS

NEAPOLITAN SONGS

ARGENTINA, 1971, 10'

Enquanto se escuta canções napolitanas românticas, vemos uma mistura de imagens abstratas, com uma grande boca em primeiro plano devorando um fígado cru e depois um cartão-postal.

While romantic Neapolitan songs play, we see a mixture of abstract images, with a large mouth in close-up devouring a raw liver and then a postcard.

DIREÇÃO | DIRECTOR: Narcisa Hirsch

ROTEIRO | SCRIPT: Narcisa Hirsch

PRODUÇÃO | PRODUCTION: Narcisa Hirsch

TRILHA SONORA ORIGINAL | SOUNDTRACK: Renato Caçula

ELENCO PRINCIPAL | MAIN CAST: Agustina Muñoz Paz

FORMATO | FORMAT: 16mm

CONTATO | CONTACT: filmotecanarcisahirsch@gmail.com



MUJERES

MULHERES

WOMEN

ARGENTINA, 1979, 23'

Imagens de mulheres em diferentes situações da vida. Às vezes estão acompanhadas pela natureza, enquanto o homem aparece apenas como esportista, músico ou juiz.

Images of women in different life situations. At times they are accompanied by nature, while the man appears only as an athlete, musician, or judge.

DIREÇÃO | DIRECTOR: Narcisa Hirsch

ROTEIRO | SCRIPT: Narcisa Hirsch

PRODUÇÃO | PRODUCTION: Narcisa Hirsch

FOTOGRAFIA | CINEMATOGRAPHY: Narcisa Hirsch

FORMATO | FORMAT: Super 8

CONTATO | CONTACT: filmotecanarcisahirsch@gmail.com



SEGURO QUE BACH CERRABA LA PUERTA CUANDO QUERIA TRABAJAR CERTAMENTE BACH FECHAVA A PORTA QUANDO QUERIA TRABALHAR SURELY BACH CLOSED THE DOOR WHEN HE WANTED TO WORK

ARGENTINA, 1979, 27'

Narcisa realizou este filme três vezes: em 1974, em 1979 e em 2005. Esta é a versão de 1979. Ela convida um grupo de amigas mulheres e as filma de frente, em primeiro plano, sem som. Um tempo depois, projeta para elas as gravações em Super 8, e essas mulheres precisam falar com suas próprias imagens.

Narcisa made this film three times: in 1974, in 1979, and in 2005. This is the 1979 version. She invites a group of women, who were her friends, and films them in a frontal shot, close-up, without sound. Later, she projects the Super 8 footage back to them, and these women are asked to speak to their own images.

DIREÇÃO | DIRECTOR: Narcisa Hirsch

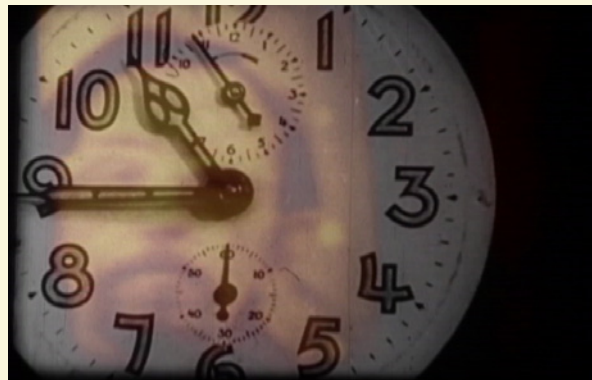
ROTEIRO | SCRIPT: Narcisa Hirsch

PRODUÇÃO | PRODUCTION: Narcisa Hirsch

ELENCO PRINCIPAL | MAIN CAST: Irene Joselevich, Silvina Cruz, Elena Torres, Diana Hirsch Schijman, Narcisa Hirsch, Leila Yael, Marie Louise Alemann, Katya Alemann

FORMATO | FORMAT: Super 8

CONTATO | CONTACT: filmotecanarcisahirsch@gmail.com



ALEPH

ARGENTINA, 2005, 1'

Aleph é o ponto onde o tempo diacrônico e o tempo sincrônico se encontram, e nossa vida pode ser uma experiência de “toda uma vida ou de um minuto”. Os instantes se sucedem uns aos outros, mas, ao mesmo tempo, cada instante possui a profundidade do infinito e do eterno. Cada segundo representa uma instância da vida, do nascimento à morte. *Aleph* é o ponto em que se concentram essas instâncias.

Aleph is the point where diachronic and synchronic time meet each other, and our life can be experienced as “an entire lifetime or a single minute.” Moments follow one another, yet at the same time each moment holds the depth of the infinite and the eternal. Each second represents an instance of life, from birth to death. *Aleph* is the point that concentrates all those instances.

DIREÇÃO | DIRECTOR: Narcisa Hirsch

MONTAGEM | EDITING: Daniela Muttis

SOM | SOUND: Nicolás Diab

CONTATO | CONTACT: filmotecanarcisahirsch@gmail.com



MANZANAS

MAÇÃS APPLES

ARGENTINA, 1969, 4'

Registro documental sobre o *happening* de Narcisa Hirsch, em que maçãs foram distribuídas aos transeuntes na esquina das ruas Florida e Diagonal Norte, na cidade de Buenos Aires.

Documentary record of Narcisa Hirsch's happening, where apples were handed out to passersby at the corner of Florida Street and Diagonal Norte, in the city of Buenos Aires.

DIREÇÃO | DIRECTOR: Narcisa Hirsch

ROTEIRO | SCRIPT: Narcisa Hirsch

PRODUÇÃO | PRODUCTION: Narcisa Hirsch

FOTOGRAFIA | CINEMATOGRAPHY: Geraldo Vallejo

ELENCO PRINCIPAL | MAIN CAST: Narcisa Hirsch, Marie Louise Alemann, Walther Mejía

FORMATO | FORMAT: 16mm

CONTATO | CONTACT: filmotecanarcisahirsch@gmail.com



RUMI

ARGENTINA, 1999, 26'

Intrincada dança, da luz, dos corpos e do fogo. Uma homenagem a Jalaladim Maomé Rumi.

An intricate dance of light, bodies, and fire. A tribute to Jalaladim Muhammad Rumi.

DIREÇÃO | DIRECTOR: Narcisa Hirsch

FORMATO | FORMAT: 16mm

CONTATO | CONTACT: filmotecanarcisahirsch@gmail.com



WARNES

ARGENTINA, 1991, 3'

Documentário sobre a demolição do Albergue Warnes (Cidade de Buenos Aires). Conhecida-se como Albergue Warnes o conjunto de edifícios que existiu entre 1951 e 1991, localizado na Avenida Warnes, entre a Avenida de los Constituyentes e a Avenida Chorroarín, no bairro portenho de La Paternal. No sábado, 16 de março de 1991, diante de um público de 30 mil pessoas, procedeu-se à demolição das edificações por meio de implosões.

Documentary on the demolition of the Warnes Shelter (City of Buenos Aires). The building complex existed, between 1951 and 1991, on Warnes Avenue, between Avenida de los Constituciontes and Avenida Chorroarín, in the Buenos Aires neighborhood of La Paternal. On Saturday, March 16, 1991, in front of an audience of 30,000 people, the buildings were demolished through implosions.

DIREÇÃO | DIRECTOR: Narcisa Hirsch

ROTEIRO | SCRIPT: Narcisa Hirsch

PRODUÇÃO | PRODUCTION: Narcisa Hirsch

FOTOGRAFIA | CINEMATOGRAPHY: Narcisa Hirsch

FORMATO | FORMAT: 16mm

CONTATO | CONTACT: filmotecanarcisahirsch@gmail.com



RETRATO DE UNA ARTISTA COMO SER HUMANO

RETRATO DE UMA ARTISTA COMO SER HUMANO

PORTRAIT OF AN ARTIST AS A HUMAN BEING

ARGENTINA, 1973, 16'

Documentário experimental da artista mostrando vários *happenings* realizados ao longo dos anos com Marie Louise Alemann e Walther Mejía. Como em um ritual, os diferentes elementos que intervieram nesses *happenings* são lançados ao rio. O filme também mostra uma viagem pela Patagônia.

Experimental documentary by the artist showing several happenings carried out over the years with Marie Louise Alemann and Walther Mejía. Like in a ritual, elements used in these happenings are thrown into the river. The film also includes a journey through Patagonia.

DIREÇÃO | DIRECTOR: Narcisa Hirsch

FOTOGRAFIA | CINEMATOGRAPHY: Horacio Maira

SOM | SOUND: Nicolás Diab

ELENCO PRINCIPAL | MAIN CAST: Narcisa Hirsch, Marie Louise Alemann, Walther Mejía, Paul Hirsch

FORMATO | FORMAT: 16mm

CONTATO | CONTACT: filmotecanarcisahirsch@gmail.com



AMAZONA

ARGENTINA, 1983, 15'

Baseado no mito da Amazona. Uma imagem desfocada se transforma em uma mulher que se desfaz da pele do peito até que, transfigurada, toma novas armas: o arco e a flecha.

Based on the myth of the Amazon. An out-of-focus image transforms into a woman who strips the skin from her chest until, transfigured, she takes up new weapons: the bow and the arrow.

DIREÇÃO | DIRECTOR: Narcisa Hirsch

ROTEIRO | SCRIPT: Narcisa Hirsch

PRODUÇÃO | PRODUCTION: Narcisa Hirsch

TRILHA SONORA ORIGINAL | SOUNDTRACK: Stephan Micus

ELENCO PRINCIPAL | MAIN CAST: Diana Hirsch, Leila Yael

FORMATO | FORMAT: Super 8

CONTATO | CONTACT: filmotecanarcisahirsch@gmail.com



RAFAEL, 1975

ARGENTINA, 1975, 11'

Cine-carta de Narcisa Hirsch para Rafael Maino.

Film letter from Narcisa Hirsch to Rafael Maino.

DIREÇÃO | DIRECTOR: Narcisa Hirsch

TRILHA SONORA | SOUNDTRACK: Gal Costa

ELENCO PRINCIPAL | MAIN CAST: Narcisa Hirsch, Rafael Maino

FORMATO | FORMAT: Super 8

CONTATO | CONTACT: filmotecanarcisahirsch@gmail.com



COME OUT

ARGENTINA, 1974, 10'

Ao som da trilha sonora de *Come Out*, de Steve Reich – cujo tema é uma frase que vai se desfazendo eletronicamente – a imagem realiza o movimento inverso. Começa fora de foco e, muito lentamente, vai ficando nítida.

Over the soundtrack of *Come Out* by Steve Reich – whose theme is a phrase that phases itself electronically – the image performs the opposite movement. It begins out of focus and, very slowly, becomes clear.

DIREÇÃO | DIRECTOR: Narcisa Hirsch

ROTEIRO | SCRIPT: Narcisa Hirsch

PRODUÇÃO | PRODUCTION: Narcisa Hirsch

FOTOGRAFIA | CINEMATOGRAPHY: Horacio Maira

TRILHA SONORA ORIGINAL | SOUNDTRACK: Steve Reich

FORMATO | FORMAT: 16mm

CONTATO | CONTACT: filmotecanarcisahirsch@gmail.com



TESTAMENTO Y VIDA INTERIOR

LEGADO E VIDA INTERIOR LEGACY AND INNER LIFE

ARGENTINA, 1976, 19'

A vida interior é um quarto que a câmera percorre lentamente, enquanto o mundo exterior entra por meio de uma proclamação. O legado é representado pelos companheiros de cinema que carregam um caixão laranja, primeiro pela cidade e depois pelas paisagens nevadas da Patagônia.

The inner life is like a room that the camera slowly explores, while the outside world enters through a proclamation. The legacy is embodied by fellow filmmakers carrying an orange coffin, first through the city and then across the snowy landscapes of Patagonia.

DIREÇÃO | DIRECTOR: Narcisa Hirsch

PRODUÇÃO | PRODUCTION: Narcisa Hirsch

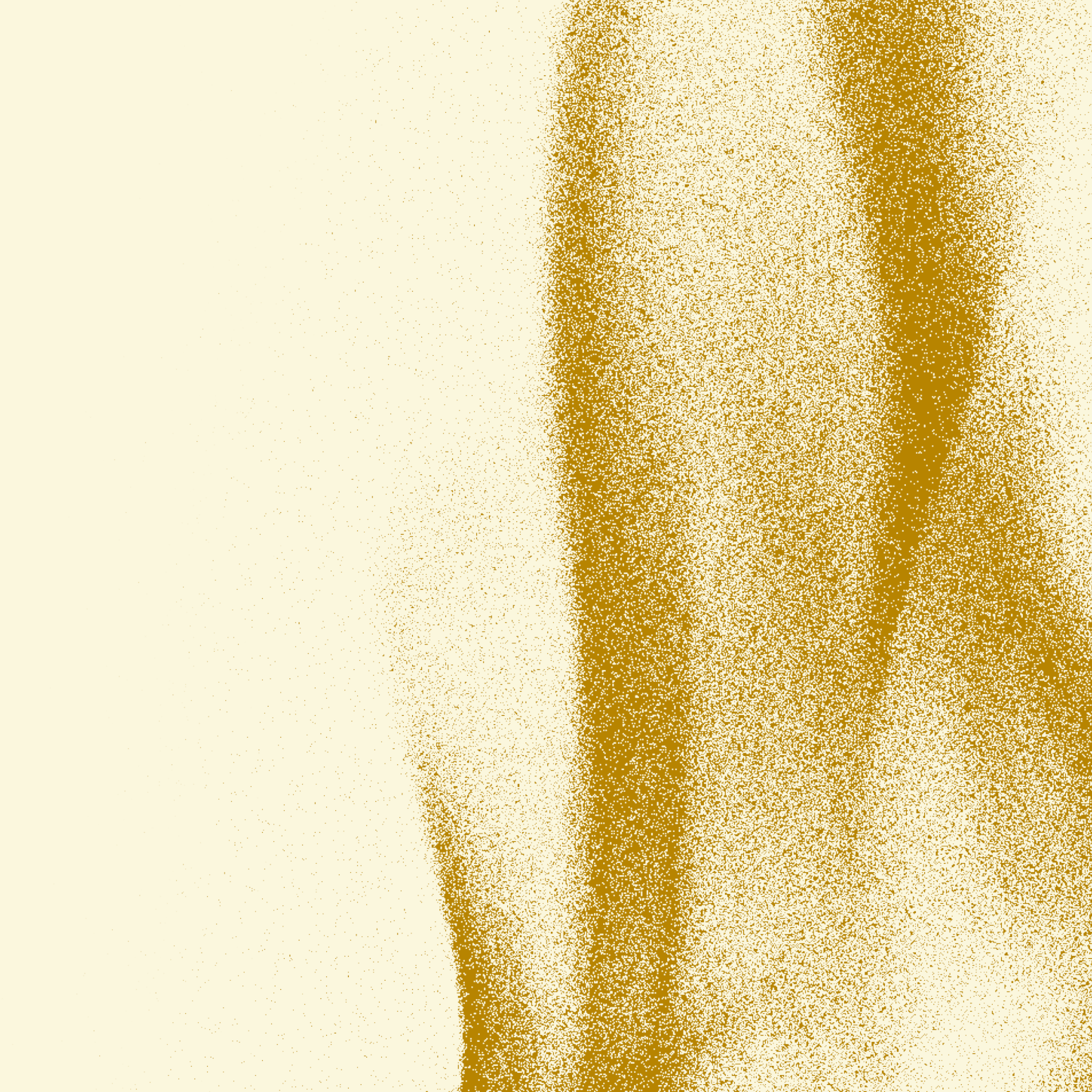
FOTOGRAFIA | CINEMATOGRAPHY: John Maldelbaum, Horacio Maira, Narcisa Hirsch

ELENCO PRINCIPAL | MAIN CAST: Claudio Caldini, Juan José Mugni, Guillermo Modrón, Horacio Vallereggio, Horacio y Marta maira, Rafael Maino, Octavio García Faure, Adrián y Cristina Tubio, Jorge y Laura Honik. Niña: Dolores Tubio

FORMATO | FORMAT: Super 8

CONTATO | CONTACT: filmotecanarcisahirsch@gmail.com





ESPECIAL
FILMLAB PALESTINA

FILMLAB PALESTINE

FILMLAB PALESTINA

FILMLAB PALESTINE

FLP 36' LIVRE

02/11 17H30

دع ب ام (O-Desfêcho, UpShot,) de Maha Haj | Palestina, 2024, 36'



دع ب ام

O DESFECHO

UPSHOT

PALESTINA, ITÁLIA, FRANÇA, 2024, 34'

Suleiman e Mona são um casal que leva uma vida solitária, cuidando de animais e árvores e tendo discussões constantes e acaloradas sobre as escolhas de vida dos filhos. No entanto, um dia, a rotina é perturbada quando um estranho aparece, trazendo à tona um passado doloroso.

Suleiman and Mona are a couple who lead a solitary life in which they care for animals and trees and have constant heated discussions about their children's life choices. However, one day, their routine is disturbed when a stranger shows up, calling to mind a painful past.

DIREÇÃO | DIRECTOR: Maha Haj

ROTEIRO | SCRIPT: Maha Haj

FOTOGRAFIA | CINEMATOGRAPHY: Augustin Bonnet

MONTAGEM | EDITING: Veronique Lange

ELENCO PRINCIPAL | MAIN CAST: Mohammed Bakri, Areen Omari, Ala Hlehel

CONTATO | CONTACT: info@flp.ps



DOSSIÊ

**UM CINEMA DE
IMPUREZAS:
OS GESTOS DE
NARCISA HIRSCH**

REVISTA DESCOMPASSO

DOSSIER - A CINEMA OF IMPURITIES: THE GESTURES OF NARCISA HIRSCH

UM CINEMA DE IMPUREZAS: OS GESTOS DE NARCISA HIRSCH

RENAN EDUARDO, RUBENS FABRICIO ANZOLIN, ANA JULIA SILVINO, EGBERTO SANTANA — EDITORIA DA REVISTA DESCOMPASSO

O trabalho que aqui vem à luz nasceu antes mesmo da partida de Narcisa Hirsch, em maio de 2024, aos 96 anos de idade. A essa altura, nós, da Revista Descompasso, buscávamos reunir os filmes da cineasta para formular uma publicação ao redor de sua produção. O intuito inicial era provocar o contato de Hirsch — ainda pouco debatida e exibida no Brasil — com os olhares contemporâneos, traçando paralelos com o cinema experimental feito na América Latina. Isso tudo surgiu de uma conversa a partir do filme *Come Out* (1971), e acabou desdobrando-se, mais de um ano e meio depois, no combo mostra/dossiê que enfim encontrará seus interlocutores.

Quando propusemos aos redatores da Descompasso, entre colaboradores fixos e autores convidados, pensar o cinema de Narcisa Hirsch, achamos por bem não limitar as análises de seus trabalhos a apenas um filme. Numa visada mais geral, interessava a nós a detecção de gestos, práticas e desvios feitos pela cineasta filme a filme. Quem por ventura já se propôs a navegar pelo corpo denso, maleável e às vezes fugidio do trabalho de Hirsch, poderá confirmar nossa aposta. É difícil definir um parâmetro a ser seguido, uma linha mestra que cruza da primeira obra à última. Há, evidentemente, pontos de contato, mas eles nascem e morrem, imbricam-se e misturam-se, e consolidam-se num conjunto a partir sobretudo de suas diferenças. Uma coisa toca a outra, se monta e desmonta, vai e volta, e transforma a matéria dos filmes em um legítimo palimpsesto, fazendo com que aquilo que está em tela seja reescrito constantemente.

Narcisa Hirsch nasceu em Berlim, na Alemanha, em janeiro de 1928, mas logo mudou-se para Argentina, em virtude da Segunda Guerra Mundial. Sua obra como cineasta, apesar de extensa, surgiu depois de um primeiro período de incursão na pintura e escultura. Estas artes, com seus pressupostos teóricos, serviram de influência criativa para as imagens de seus curtas-metragens. Os filmes em Super 8 e 16mm iniciaram ao fim da década de 1960, já em Buenos Aires, quando Hirsch, ao lado de colegas como Horacio Vallereggio e Claudio Caldini, passou a organizar exposições de fitas experimentais em espaços não-oficiais, uma vez que museus tradicionais e salas de cinema não recebiam suas obras.

Entre 1967 e 2024, ano de sua passagem, Hirsch produziu mais de 50 filmes. Ainda assim, brincava consigo mesma ao se autointitular uma “famosa desconhecida”¹, pelo modo como sua carreira foi tardiamente explorada nos campos mais prestigiosos do cinema, e não tão interligados às Artes Visuais. No Brasil, temos notícia de uma mostra anterior de Narcisa Hirsch, realizada pela Mutual Films², e intitulada “Cine sin limites” (2017), que abordava o trabalho da diretora ao lado de realizadores parceiros, como o pioneiro experimental Jorge Honik e o já citado Claudio Caldini. Em 2017, integrando a mostra especial “Radicales Libres”, com curadoria de Jorge Yglesias, o FestCurtasBH exibiu *Ama-Zona* (1983), obra que será novamente apresentada nesta edição do festival. Vale lembrar que, mais recentemente, o festival mineiro

1 Conferir texto de apresentação da Mostra Narcisa Hirsch no Museum of Modern Arts (MoMA), em 2024: <https://www.moma.org/calendar/events/9311>. Último acesso: 26/08/2025.

2 Trabalho de curadoria feito pela dupla Aaron Cutler e Mariana Shellard, que anualmente exhibe programas especiais de cinema (experimental ou não), em São Paulo, no IMS, e em outras regiões do Brasil. Deixamos nosso agradecimento a ambos, pelas trocas que originaram esse dossiê/mostra, e também pelas muito valiosas informações repassadas acerca de Narcisa e do estado de conservação de seus filmes.

FENDA — Experimental Festival of Film Arts também realizou a exibição de um trabalho de Hirsch, dentro de sua programação itinerante chamada “Circuito Fuga”.

No caso deste dossiê, intitulado *Um cinema de impurezas: os gestos de Narcisa Hirsch*, em relação à Mostra Especial Narcisa Hirsch, feita em parceria com o FestCurtasBH, serão treze textos que procuram justamente elucidar os gestos da cineasta, antes mesmo de mapear seus trabalhos de modo mais burocrático. Muitos dos ensaios, aliás, buscam no contato entre duas ou mais obras o desdobramento de uma poética de difícil definição, mas com temas circulares que volta e meia aparecem. Filmes importantes de sua trajetória são citados — *Taller*, *Come out*, *Diários Patagônicos*, *Manzanas* —, mas não se reduzem, necessariamente, aos seus procedimentos internos. Como se penetrássemos um calabouço de materiais e fluxos, o interesse pelos trabalhos de Hirsch se confunde com o interesse pelo fazer cinematográfico e experimental, e é justamente aí que se dá nossa aposta.

Entre as muitas chaves de análise possíveis de seus filmes, nos comprometemos a investigar a postura de experimentação e o manejo diante das múltiplas matérias que Narcisa tem à mão. Entretanto, não buscamos estabelecer ou reivindicar um cânone, mas encontrar outras possibilidades de diálogo e aproximação com esses filmes no presente. Ao passar por parte da filmografia de Narcisa Hirsch, desejamos, mais do que produzir uma homenagem póstuma, ir ao encontro de um cinema de experimentações radicais e formas imperfeitas.

Olhares, práticas e gramática particular

Assistir isoladamente a um filme de Narcisa Hirsch levanta dúvidas e incertezas. A relação do espectador com a obra é invariavelmente instável, sem chão para firmar-se. Entretanto, não nos vemos diante de um

cinema abismal, mas em vertiginosa queda livre dentro dele e rumo ao vazio. Sua heterogeneidade formal produz um díptico, um impasse que se dobra para os dois lados, mas sem romper-se. Ao passo que *Come Out* (1971) e *Ama-zona* (1983) podem se aproximar de uma tradição do cinema estrutural, outros trabalhos como *Diários patagônicos 1* (1973) e *Rafael, 1975 (1975)* operam uma prática mais próxima das escritas de si e do registro cotidiano. Diante disso emergem duas forças: uma que pertence à ordem do problema e outra da descoberta.

Sobrevoar suas obras provoca incerteza diante de estilos e procedimentos variados. À medida que o espectador é levado pelo mergulho, os filmes, ou melhor, os gestos, parecem juntar-se, criar ligações no imaginário de quem assiste. Isto é, um mesmo filme suscita associações internas singulares à própria filmografia de Narcisa. *Diários patagônicos 1*, por exemplo, pode criar vizinhanças tanto com *Testamento y vida interior* (1976), por meio da música brasileira, quanto com *Taller*, em função do zoom enquanto escolha formal.

Ainda que sua filmografia seja extensa e variada, é possível identificar uma poética que, em maior ou menor grau, permanece constante em suas obras: atrair elementos de ordens distintas como formas de um mesmo espírito. Sem opor ou sobrepor nenhuma dessas matérias, imagem e música, amor e sexo, vida e morte, repetição e inércia surgem como um apego por experimentar em meio ao contato impuro, tête-à-tête entre arquivos, intervenções urbanas, sonoridades, pinturas e registros do cotidiano. Tal postura diante de sua obra produz um gesto próprio, uma gramática particular e imprecisa que nasce dos fartos contatos heterogêneos de sua formação e atuação artística. A esta gramática, procuramos deter-nos, com cuidado e afinho, paixão e admiração, sem buscar o esgotamento, mas sim abraçar as variedades possíveis da forma, do corpo e do espírito de seus trabalhos.

A CINEMA OF IMPURITIES: THE GESTURES OF NARCISA HIRSCH

RENAN EDUARDO, RUBENS FABRICIO ANZOLIN, ANA
JULIA SILVINO, EGBERTO SANTANA — REVISTA
DESCOMPASSO'S EDITORIAL TEAM

The work brought here to light was conceived even before Narcisa Hirsch's passing, in May 2024, at the age of 96. At that time, we at Revista Descompasso were gathering her films to organize a publication dedicated to her oeuvre. The initial aim was to bring Hirsch – still scarcely discussed and rarely screened in Brazil – into dialogue with contemporary perspectives, drawing parallels with experimental cinema produced in Latin America. It all emerged from a conversation about the film *Come Out* (1971) and, more than a year and a half later, it unfolded into the retrospective/dossier combination which will finally find its interlocutors.

When we invited Descompasso's contributors – both regular and guest authors – to reflect on the cinema of Narcisa Hirsch, we chose not to limit their analyses to a single film. From a broader perspective, we were interested in tracing gestures, practices, and deviations across her oeuvre. Anyone who has ever attempted to navigate Hirsch's dense, malleable, and at times elusive body of work will confirm our assumption. It is difficult to establish a parameter to follow, a guiding principle that runs from the first film to the last. There are, evidently, points of contact, but they emerge and fade, overlap and recombine, consolidating into a whole that is defined less by continuity than by difference. One element touches another, assembles and disassembles, comes and goes, and transforms the material of her films into a genuine palimpsest, constantly rewriting what unfolds on screen.

Narcisa Hirsch was born in Berlin, Germany, in January 1928, but soon moved to Argentina as a consequence of World War II. Her career as a filmmaker, though extensive, emerged only after an initial period devoted to painting and sculpture. These arts, with their theoretical premises, served as informed the images of her short films. She began shooting films in Super 8 and 16 mm in the late 1960s in Buenos Aires, where Hirsch, alongside colleagues such as Horacio Vallereggio and Claudio Caldini, started organizing screenings of experimental films in non-official spaces, since traditional museums and cinemas would not exhibit their work.

Between 1967 and 2024, the year of her death, Hirsch produced more than 50 films. Yet she often joked about being a “famous unknown”¹, given that the most prestigious circles of cinema, less closely tied to the visual arts, only belatedly took interest in her career. In Brazil, we recall an earlier Narcisa Hirsch exhibition, held by Mutual Films² and titled “Cine sin limites” (2017), which approached the filmmaker's work in relation to fellow artists such as the experimental pioneer Jorge Honik and the aforementioned Claudio Claudini. In 2017, as part of the special exhibition “Radicales Libres”, curated by Jorge Yglesias, FestCurtasBH exhibited *Ama-Zona* (1983), a work that will be presented again in this edition of the festival. It is also worth remembering that, more recently, the Minas Gerais festival FENDA – Experimental Festival of Film

1 Cf. the presentation text of Narcisa Hirsch Retrospective in the Museum of Modern Arts (MoMA), in 2024: <https://www.moma.org/calendar/events/9311>. Último acesso: 26/08/2025.

2 Film programming by Aaron Cutler and Mariana Shellard, who annually present special film programs (experimental and otherwise) in São Paulo, at the Instituto Moreira Salles (IMS), as well as in other regions of Brazil. We extend our thanks to both of them for the exchanges that gave rise to this dossier/exhibition, and also for the highly valuable information they provided regarding Narcisa and the preservation status of her films.

Arts featured a Hirsch film in its touring program called “Circuito Fuga”.

This dossier, titled *A cinema of impurities: Narcisa Hirsch's gestures*, is presented in conjunction with a special screening of Narcisa Hirsch's films organized in partnership with FestCurtasBH. It gathers thirteen texts that seek precisely to elucidate the filmmaker's gestures, rather than to map her oeuvre in a bureaucratic manner. Many of the essays, in fact, set two or more films in dialogue in order to unfold a poetics that is difficult to define – one with circular and recurrent themes. Important films from her career are approached – *Taller*, *Come Out*, *Diarios Patagónicos*, *Manzanas* –, but not necessarily restricted to their internal aesthetic procedures. As if we penetrated a chamber of materials and flows, our interest in Hirsch's works intertwines with a broader interest in filmmaking and experimentation; it is precisely there that our critical wager takes place.

Among the many possible analytical approaches to her films, we have chosen to investigate Narcisa's experimental attitude and her handling of the multiple materials at her disposal. At the same time, we do not wish to establish or assert a canon, but rather to explore other possibilities of dialogue and engagement with these films in the present. Traversing Narcisa Hirsch's filmography, our aim is less to produce a posthumous tribute than to encounter a cinema of radical experimentation and imperfect forms.

Visions, practices and particular grammar

Watching an isolated Narcisa Hirsch film raises doubts and uncertainties. The viewer's relationship with the work is invariably unstable, with no ground on which to stand. On the other hand, we are not faced with an abysmal cinema; rather, we are caught in a vertiginous free fall within it, and towards emptiness. Its formal heterogeneity

produces a diptych, an impasse that bends in both directions but never breaks. While *Come Out* (1971) and *Ama-zona* (1983) may evoke the tradition of structural cinema, films such as *Diarios Patagónicos 1* (1973) and *Rafael*, 1975 (1975) engage in a practice closer to self-writing and everyday register. In this regard, two forces emerge: one that appears as a problem, and the other as a discovery.

To traverse Hirsch's works is to face uncertainty before diverse styles and procedures. As the viewer is drawn by them, the films – or rather, the gestures – seem to piece together, forging connections in our imagination. A single film elicits internal associations particular to Narcisa's own filmography. *Diarios patagónicos 1*, for example, may create kinships with *Testamento y vida interior* (1976), through the presence of Brazilian music, and with *Taller*, through the formal use of the zoom.

In Hirsch's extensive and varied filmography, it is possible to discern a poetics that, to a greater or lesser extent, remains constant: she brings together distinct elements as expressions of a single spirit. Without opposing or superimposing any of these materials, image and music, love and sex, life and death, repetition and inertia emerge as part of her commitment to experimentation amid impure encounters, a tête-à-tête among archives, urban interventions, sounds, paintings, and registers of the everyday life. This approach to her work produces a unique gesture, a particular and imprecise grammar that arises from the abundant and heterogeneous interactions along her artistic formation and practice. It is into this grammar that we seek to delve, with care and dedication, passion and admiration – not in order to exhaust it, but to embrace the possible varieties of form, body and spirit in her work.

SINAIS DE VIDA: O TESTAMENTO DE NARCISA HIRSCH (1928 - 2024)¹

POR PABLO MARÍN²

TRADUÇÃO: GABRIELA ALBUQUERQUE

Para Narcisa Hirsch, artista multidisciplinar e pioneira do audiovisual experimental argentino, o cinema foi um meio de se radiografar. Realizadora de todo tipo de filme, desde *happenings* filmados, retratos líricos, documentários, estudos estruturais até longas de ficção e ensaios, é impossível não perceber em cada um deles as peças de uma mesma autobiografia em constante mutação. Um dos casos mais motivadores do cinema em primeira pessoa: sua presença alternava-se diante e atrás das câmeras, valendo-se da voz em *off* como um sopro de honestidade capaz de, um plano a outro, fazer rir e arrepiar, graças a sua falta de temor à confissão privada, ao ridículo ou à autoparódia. Em seus cadernos patagônicos, publicados sob o título *Aigokeros*, ela escreve: “A vida, aquilo que chamamos de vida, é vivida apenas em um rapto de vida aleatório e casual, sempre fugaz”. Sem se importar com o ponto de partida ou a forma inicial, nem com os ditames da vanguarda ao longo das décadas em que se manteve ativa, não seria arriscado afirmar que cada vez que Hirsch empunhou uma câmera foi com a intenção — por si só quimérica — de capturar esses fugazes raptos de vitalidade.

Mais do que qualquer um dos seus companheiros e companheiras da geração fundadora do cinema experimental em Buenos Aires, o cinema de Hirsch foi, sobretudo, um cinema de perguntas, e não de respostas.

Uma arte do ensaio, interessada na tentativa e erro como método de conhecimento. Um cinema de experimentos sociais, de investigação emocional, de indagações psicanalíticas e discursivas (possivelmente fruto da sua paixão pelo estudo da filosofia), que cultivou uma especial atenção ao corpo, à palavra e à espontaneidade como elementos centrais do seu processo criativo. Essa natureza oscilante, própria de uma cineasta curiosa até o fim da vida, explica o ímpeto de experimentar com tudo que atravessa sua filmografia. Justifica também que uma obra tão “suave e porosa” seja capaz de conter filmes como *Taller* (1973) e *Come Out* (1974), cruciais para o surgimento de um novo tipo de cinema experimental local, profundamente formalista e forjado em ressonância com as rupturas propostas por Andy Warhol, Michael Snow e Hollis Frampton em outras partes do mundo. O fato de *Come Out*, o filme mais frio e racional de Hirsch, e o único vencedor nas premiações da Unión de Cineastas de Paso Reducido³, ser, ao lado de *Ofrenda* (1978), de Claudio Caldini, o filme experimental argentino mais conhecido, revela o rigor de sua entrega em territórios cinematográficos desconhecidos. Essas contradições estilísticas ilustram, antes de tudo, seu caráter anti-programático, confirmando Hirsch como uma cineasta que sempre fez os filmes que quis fazer, em vez daqueles que deveria ter feito para continuar usufruindo de algum tipo de reconhecimento.

E se Narcisa Hirsch continuou filmando, inclusive recriando versões de antigos trabalhos com a chegada

3 Nota da Tradutora: Unión de Cineastas de Paso Reducido (UNICIPAR) é uma associação argentina fundada em 1972, dedicada à promoção do cinema de bitola reduzida com foco especial em filmes realizados nos formatos 8mm, 16mm e Super 8. Seu objetivo é criar e fortalecer um circuito alternativo de exibição, apoiando produções não profissionais.

1 Texto originalmente publicado na *Caimán Cuadernos de Cine*.

2 Autor convidado.

do digital, foi pelo impulso de se aproximar, cada vez mais, de uma imagem de si mesma, do seu círculo familiar e de amizades. Uma imagem tão sincera e desafiadora que se tornou um testamento luminoso da sua passagem pelo mundo. De todos os exemplos da sua filmografia, é em *Seguro que Bach Cerraba la Puerta Cuando Quería Trabajar* (em português, *Certamente Bach Fechava a Porta Quando Queria Trabalhar*) que essa dimensão testemunhal se revela com mais clareza, abordada com uma crueza fulminante, sem ornamentos nem pretensões. Realizado em Super 8 no ano de 1979 (pelo menos uma das suas três versões), o filme é um retrato coletivo de oito mulheres, incluindo a cineasta. Cada uma é filmada em silêncio, olhando para a câmera durante a duração de um rolo de filme. Ao ser revelado, o material as confronta com suas próprias imagens, em uma conversa consigo mesmas. O resultado é, ao mesmo tempo, uma experiência pública e íntima: assistimos a uma espécie de confissão audiovisual, em que um grupo de mulheres mantém um monólogo introspectivo diante do escrutínio da própria imagem. Um cruzamento possível entre os *Screen Tests* de Warhol, Freud e um toque do biodrama⁴ de Vivi Tellas, onde o complexo aparece de uma maneira muito simples. Em menos de trinta minutos, Hirsch, com um virtuosismo sereno, condensa muitos dos seus interesses cinematográficos. O performático, o confessional e a investigação do universo feminino, longe dos lugares-comuns, entrelaçam-se para compor um filme que resiste à fórmula, mas que, justamente por isso, é muito comovente e genuíno ao tratar das

4 Nota da tradutora: O biodrama é um conceito criado pela diretora e dramaturga argentina Vivi Tellas no início dos anos 2000, que busca explorar formas de teatralidade presentes na vida cotidiana. Considerado um precursor do teatro documental, o biodrama trabalha com pessoas que não são atrizes ou atores profissionais, a partir de suas próprias experiências e biografias.

vidas de mulheres em diferentes etapas da vida adulta. Com a habitual generosidade do seu cinema, no qual a câmera se interessa sem hierarquia por todas as pessoas envolvidas, *Seguro que Bach Cerraba la Puerta Cuando Quería Trabajar* materializa, em última instância, uma crítica contundente ao excesso de subjetividade transformada em narcisismo (o jogo de palavras é intencional) tão frequente no cinema experimental.

Como ocorre com muitos dos principais nomes do cinema íntimo realizado na Argentina e na América Latina, a obra de Hirsch compartilha da paradoxal (e por vezes indecifrável) condição de ter conseguido erguer um dos ápices da radicalidade e da provocação artística em meio a um contexto histórico sombrio, marcado pela repressão social e perseguição política sem precedentes. Do mesmo modo, seu método de produção fez da falta de recursos uma virtude, especialmente pela tendência para criar com o que estava ao seu alcance e pelo trabalho notável com formatos não convencionais, explorados sem condescendência, nem vergonha. Longe de querer apresentar Hirsch como uma cineasta militante ou tecnicamente marginal, duas coisas que ela com certeza não foi, essa observação serve para tentar compreender (mais uma vez) o porquê do seu percurso periférico e de suas aparições passageiras na história do cinema. A resposta mais feliz a essa questão (embora não por isso a mais correta) talvez resida justamente no fato de se tratar de uma obra em parte tão intimista e privada, pensada para circular principalmente em ambientes domésticos, fora dos radares da censura e dos meios massivos, entre seus afetos mais próximos.

Essa “distribuição” e exibição reduzida a sua mínima expressão explicaria como tantos filmes, incluindo *Seguro que Bach...*, vieram à tona e tiveram sua estreia mundial três, quatro e até cinco décadas após sua realização. É como se Hirsch, naquela época, tivesse

reservado uma boa parte dos seus filmes mais íntimos, muitos deles postais destinados a uma única pessoa, para projeções caseiras. Sim, é difícil de acreditar que uma obra consiga se expandir retroativamente como ocorreu com sua filmografia nos últimos cinco anos da sua vida. No entanto, para nossa sorte, seu gesto artístico final parece ter sido o de levantar o véu do pudor para tornar público o privado. Através do trabalho incansável da Filмотeca Narcisa Hirsch, ela nos deixou um corpus de obras complementares até então desconhecidas (um Novo Testamento, sem dúvida) que nos permite revisitar sua vida com olhos frescos e descobrir um legado talvez mais justo no panteão menos solene do cinema mundial. É difícil imaginar um presente de despedida melhor.

SIGNS OF LIFE: NARCISA HIRSCH'S TESTAMENT¹

BY PABLO MARÍN²

TRANSLATION: LUIZ FERNANDO COUTINHO

For Narcisa Hirsch, multidisciplinary artist and pioneer of experimental audiovisual art in Argentina, cinema was a means to X-raying herself. Through all kinds of films – from filmed happenings, lyrical portraits, documentaries, structural studies, to feature-length fiction and essays –, it is impossible not to notice, in each of them, fragments of a single, ever-changing autobiography. One of the most inspiring cases of first-person cinema: her presence alternated between being in front and behind the camera, while her voice-over offered a breath of honesty that, from shot to shot, could make one laugh and shiver, thanks to her lack of fear of confession, of ridicule, or of self-parody. In her Patagonian diaries, published under the title *Aigokeros*, she writes: “Life, what we call life, is lived only in a random, always fleeting, rapture of life”. Regardless of the starting point or initial form, or the dictates of the avant-garde throughout the decades she remained active, it wouldn’t be far-fetched to say that every time Hirsch picked up a camera, it was with the intention – in itself chimerical – of capturing these fleeting raptures of vitality.

More than any of her colleagues from the founding generation of experimental cinema in Buenos Aires, Hirsch’s cinema was, above all, a cinema of questions rather than answers. An essayistic art, interested in trial and error as a method of knowledge. A cinema of social experiments, emotional investigation, and psychoanalytic

1 Originally published in *Caimán Cuadernos de Cine*.

2 Guest Author.

and discursive inquiries (possibly a result of her passion for the study of philosophy), which paid special attention to the body, words, and spontaneity as central elements of its creative process. This oscillating nature, characteristic of a filmmaker who remained curious until the end of her life, explains the driving impulse behind her experimentation with all aspects of her filmography. It also explains why such a “soft and porous” *oeuvre* contains films like *Taller* (1973) and *Come Out* (1974) – both crucial to the emergence of a new type of local experimental cinema, deeply formalist, and forged in dialogue with the ruptures proposed by Andy Warhol, Michael Snow, and Hollis Frampton in other parts of the world. The fact that *Come Out*, Hirsch’s coldest and most rational film, and the only one awarded by the Unión de Cineastas de Paso Reducido (UNICIPAR)³, is one of the most famous Argentine experimental films – alongside Claudio Caldini’s *Ofrenda* (1978) –, reveals the rigor with which she approached unfamiliar cinematic territories. These stylistic contradictions illustrate, first and foremost, her anti-programmatic character, confirming Hirsch as a filmmaker who has always made the films she wanted to make, rather than the ones she would have had to make to secure any form of critical recognition.

And if Narcisa Hirsch continued filming – she even recreated versions of old works with the advent of digital technology –, it was driven by an impulse to come ever closer to an image of herself, her family circle, and her friends. An image so sincere and challenging that it became a luminous testament to her passage through the world. Of all the examples in her filmography, it is

3 The Unión de Cineastas de Paso Reducido (UNICIPAR) is an Argentine association founded in 1972, dedicated to the promotion of independent cinema, with a special focus on films shot in 8mm, 16mm or Super-8. Its objective is to create and strengthen an alternative exhibition circuit, supporting non-professional productions.

in *Seguro que Bach Cerraba la Puerta Cuando Quería Trabajar* (in English, *Surely Bach Closed the Door When He Wanted to Work*) that this testimonial dimension reveals itself most clearly, addressed with fulminating rawness, without embellishment or pretension. Shot in Super 8 in 1979 (at least one of its three versions), the film is a collective portrait of eight women, including the filmmaker. Each one is filmed in silence, staring at the camera for as long as the film roll lasts. When chemically developed, the material confronts these women with their own image, in a conversation with themselves. The result is simultaneously a public and intimate experience: we witness a kind of audiovisual confessional, where a group of women deliver an introspective monologue while facing the scrutiny of their own image. A possible intersection of Warhol’s *Screen Tests*, Freud, and a touch of Vivi Tellas’ *biodrama*⁴, where the complex appears in a very simple way. In less than thirty minutes, Hirsch, with serene virtuosity, condenses many of her cinematic interests. The performative, the confessional, and the investigation of the feminine universe – far from clichés – intertwine to compose a film that resists formula, yet is all the more moving and genuine in its portrayal of women’s lives at different stages of adulthood. With the usual generosity of Hirsch’s cinema, in which the camera shows equal interest in all participants, *Seguro que Bach Cerraba la Puerta Cuando Quería Trabajar* ultimately embodies a forceful critique of the excess of subjectivity turned into narcissism (pun intended), so prevalent in experimental cinema.

As with many of the leading figures from the intimate cinema in Argentina and Latin America, Hirsch’s *oeuvre*

4 *Biodrama* is a concept created by Argentine director and playwright Vivi Tellas in the early 2000s, which seeks to explore forms of theatricality in everyday life. Considered a precursor to documentary theatre, *biodrama* works with non-professional actors or actresses, drawing on their experiences and biographies.

shares the paradoxical (and at times indecipherable) condition of having reached a pinnacle of radicalism and artistic provocation amid a dark historical moment marked by unprecedented social repression and political persecution. Likewise, her production method turned scarcity into virtue, specially through her tendency to create with what was at her disposal and through her remarkable work with unconventional formats, explored without condescension or shame. Far from presenting Hirsch as a militant or technically marginal filmmaker – two things she certainly wasn't –, this observation seeks to speculate (once again) the reason for her peripheral trajectory and her fleeting appearances in cinema history. The most fitting answer (though not necessarily the most accurate) perhaps lies precisely in the fact that this oeuvre is intensely intimate and private, conceived primarily for domestic circulation, off the radar of censorship and mass media, among her closest friends.

This “distribution” and exhibition, reduced to its bare minimum, could explain how so many of her films, including *Seguro que Bach...*, came to light and had their world premieres three, four, and even five decades after their production. It is as if Hirsch, at that time, had reserved a good portion of her most intimate films – many of them postcards intended for a single person – for home screenings. Yes, it is hard to believe that such an oeuvre was able to expand retroactively in Hirsch's last five years of life. However, fortunately, her final artistic gesture was to lift the veil of restraint and turn the private into public. The tireless work conducted by the Filмотека Narcisa Hirsch leaves us a corpus of complementary films previously unknown (a New Testament, indeed). This corpus allows us to revisit her life with fresh eyes and discover a perhaps fairer legacy in the less solemn pantheon of world cinema. It is hard to imagine a better farewell gift.

DESCENDÊNCIA ERODIDA E TRANSMUTADA: FANTASMAGORIAS REENCARNADAS EM PIXEL BARATO

POR LUCAS HONORATO

A espetatorialidade é um determinante para o nascimento e a continuidade vital dos filmes. A cinefilia digital foi e é um dos grandes fatores de perpetuação de várias obras para além das preservações e distribuições institucionais. Os motivos vão desde maior acessibilidade e alcance, sua disseminação em relação à mídia física, sua expressividade arquivista, no âmbito individual e coletivo, junto à possibilidade da revisita de certas obras e discussões que podem ser (re)inseridas na contemporaneidade. Dessa maneira, a ideia de cinema digital se refere a todas as esferas que abarcam o campo: a produção, a exibição, a distribuição, o ensino e a preservação — por meio de sua digitalização e remasterização.

É nesse âmbito da cinefilia digital, em conjunto com a restituição possível de obras de períodos plurais, que inúmeros meios que articulam o cinema, como campo, conseguem manter, atualizar e resgatar certos filmes, tanto por uma justaposição, quanto por uma sobreposição — sua inscrição palimpséstica. Essa inscrição se torna mais evidente quando obras com diferentes texturas são reprocessadas em outros dispositivos de materialidades distintas. Obras filmadas em película e transpostas para seu formato digital são exemplos disso, sejam elas telecinadas, escaneadas analógica ou digitalmente, com maior ou menor cuidado de preservação.

Seguindo a linha de restituir uma discussão sobre a filmografia de Narcisa Hirsch para o Brasil, aponto para o modo da especção de seus filmes reprocessados como “imagens pobres”, termo que tomo por empréstimo de Hito Steyerl e que alicerça este ensaio, em função da pulverização de seus locais de hospedagens virtuais — espaços onde filmes estão espalhados por diversos sites com suas inconstantes qualidades de preservação, definição e resolução.

É notável que os filmes digitais podem receber percepções diferentes de acordo com os diversos dispositivos de reprodução, seus amplos *codecs*, monitores de som e vídeo caseiros e profissionais. Por um desvio cromático ou pela falta de um plano, é possível alterar a intenção estética prévia. Tal relação garante um caráter performático e efêmero dos filmes por conta dos dispositivos, o que já implicaria num assalto a qualquer ideia purista de recepção fílmica. Assim, como disse Hito Steyerl, “este contexto sinaliza muito mais do que o conteúdo ou a aparência das próprias imagens: revela sobretudo as condições da sua marginalização e a constelação de forças sociais que conduzem à sua circulação *on-line* como imagens pobres”.

No caso dos filmes de Narcisa Hirsch, algo salta aos olhos: o fator experimental de suas obras e o modo como a transposição e preservação delas inferem em um olhar analítico sobre a sua forma. Com isso, não busco exorcizar uma leitura material dos filmes, nem uma completa isenção de intencionalidade artística, e sim escavar e articular o quanto essas primeiras camadas empoeiradas de película e píxel dialogam com a sua materialidade. Dentro da sua vasta filmografia, muitos de seus filmes lidam com um fator memorial íntimo, fugidio e restituível, que ecoa de dentro sua família para fora, por seus fragmentos memoriais e seus índices fantasmagóricos.

Na sua filmografia, *Descendencia* (1971) é um dos exemplos mais perceptíveis, no aspecto formal e transmediático, da transposição de filmes experimentais feitos em película que foram digitalizados e assim transcriados de maneira palimpséstica. Uma única cópia acessível no YouTube com 360p de resolução constitui a imagem de sua ruína, de modo que não conseguimos rastrear com precisão a sua forma original. Com isso, não sabemos, por exemplo, se as cores e outros gestos estão conforme a intenção inicial — se o arroxeadado/azulado que toma o filme é devido a uma escolha ou fruto da digitalização. Assim, temos na matéria fílmica as marcas temporais, com as erosões e adições ali impressas, de sua digitalização. O que demonstra a instabilidade de uma aura purificada da obra de arte nesse modo de cinefilia digital.

A essência aurática é posta em dúvida por esses aspectos e adquire um fator de re-atualização sensorial que, em menor ou maior grau, coloca essas obras como imagens existencialistas por seu devir. Dessa forma, os materiais de arquivo inseridos – que já possuem suas texturas e marcas do tempo – acumulam outras camadas com a renderização inicial do filme de Narcisa, ao lado do reprocessamento digital da cópia barata pixelizada. Assim, nessa adição digital, há uma linha de *pixels* interpolados na base do enquadramento que permanece oscilando constantemente. A marca serve como índice de registro digital que reforça o limite do enquadramento e da inscrição aditiva desse resgate por meio da preservação digital.

No filme, começamos com os detalhes: de uma estátua neoclássica de uma mulher num jardim, seguido de planos da família da autora em menor definição, realizadas anteriormente à produção do filme; de fragmentos textuais, ora demonstrados como um todo; e de um corpo e um rosto. Em seguida, rostos em primeiro

plano aparecem com maior definição, mesmo que com certo grau de opacidade.

Nessa articulação, há um jogo duplo de ressurreição das imagens. Primeiro, da inserção destes arquivos familiares que estão ali reprocessados como imagens do curta: saem do âmbito familiar e vão para o público. O segundo jogo é o da ressurreição torta dessa preservação contrabandeada do filme, hospedada no *YouTube*. A memória e a fantasmagoria, que se fazem presentes no filme, ganham ao menos uma dupla camada estética e metodológica, em que a relação de infamiliaridade se apresenta nesse gesto e se dilui conforme o filme se desenvolve. Com o tempo, temos mais acesso aos índices rastreáveis dos rostos retratados, seja pelos detalhes ainda obscuros ou através dos primeiríssimos planos que apresentam maior definição e perduram mais a degradação das imagens.

Por um bom tempo, o único rosto que vemos bem definido é o da estátua que abre o filme: objeto estático, congelado desde a sua formação, que se opõe ao caminho evasivo que é próprio à memória. Esse modo memorial é visto em como as pessoas que aparecem no filme (familiares de Narcisa) se apresentam inicialmente como fantasmas na ruína, tanto pelo material de origem — a distância da câmera para estas pessoas — quanto pela limitação da reprodução digital. Os rostos que aparecem e sobreviveram à materialidade da degradação do arquivo tem seus diferentes níveis de fantasmagoria. Persistem por uma composição íntima de um primeiríssimo plano posado dessas pessoas, que se mantêm estáticas como um retrato fotográfico ou como a estátua. A dimensão da impalpabilidade da memória também se apresenta como um tecido sobreposto por uma fusão a esses rostos que produzem ambiguidade entre separação e aproximação.

Já em *Ama-zona* (1983) ocorre um gesto similar. Em

um dado momento, há um plano super desfocado do que parece ser uma pessoa no cômodo de uma casa. Neste plano de pouco mais de 5 minutos — metade da duração do curta —, a câmera se aproxima dessa pessoa, ainda mantendo o desfoque, até que, sutilmente, começa a focar em seu corpo, que se desnuda. O movimento da câmera oscila entre contatos epidérmicos menos e mais opacos. Com esta aproximação focal sobre este corpo nu exibe-se, agora em um plano detalhe, seus seios. Neste gesto, a observação e a intimidade nos são permitidas parcialmente. Primeiramente, pela duração e pela proximidade do plano, que nos habilitam a compreender a dimensão íntima da pele, do mesmo modo que tínhamos acesso aos rostos humanos mais bem definidos em *Descendencia*.

Essa flutuação ocorre concomitantemente a outra ação: um líquido que se assemelha ao sangue e escorre pelo corpo desta mulher. Na sequência, ocorre uma fusão com o plano anterior, porém sem que este “sangue” escorra por seu tórax. A montagem brinca com essas aparições e oclusões. O filme, que começa com planos de paisagens, pula para a cena descrita acima e a justapõe a uma série de planos em preto e branco de uma apresentação acrobática. Pelos seus altos contrastes, não conseguimos acessar os rostos desses saltimbancos.

Novamente, não há como determinar em qual estágio fílmico foi produzida essa indefinição da face dos equilibristas. Independente disto, o corte rápido, ao lado das deformações da imagem, desorienta o caminho íntimo que estava sendo articulado. Nesse desvio, saltamos mais uma vez, agora para a última cena. Vemos uma sequência de planos de uma preparação de um arco e flecha. Essa cena é montada de maneira dilatada e reiniciada, constante, até que a flecha é disparada subitamente e acerta o alvo em um plano detalhe que rima visualmente com o seio anteriormente exibido.

Assim, o filme se encerra esmaecendo para a tela preta, sem créditos. Há uma rima visual entre seio e alvo, sangue e flecha, enquanto há um contraste rítmico desta última rima com a segunda cena, que se instala entre um plano sequência longo e desfocado e uma montagem mais acelerada em repetição da ação do preparo do arco.

Dentro dessa degradação construtiva, é possível pensar na ausência e na presença que ocorrem na transcrição midiática dessas cópias profanas. Nota-se uma duplicidade entre ocultamento e exibição não somente na matéria da superfície imagética desses filmes, mas também em como essa inscrição articula um diálogo com sua forma, reforçando alguns índices estéticos provocados pela instabilidade do palimpsesto dessas cópias fílmicas pobres, malditas e ressuscitadas.

ERODED AND TRANSMUTED LINEAGE: PHANTASMAGORIAS REINCARNATED IN CHEAP PIXELS

BY LUCAS HONORATO

TRANSLATION: LUIZ FERNANDO COUTINHO

Spectatorship is a determining factor in the birth and vital continuity of films. Beyond institutional preservation and distribution, digital cinephilia has been, and still is, one of the major factors in the perpetuation of several works. The reasons range from greater accessibility and reach, its wider dissemination compared to physical media, its archival expressiveness – both individual and collective –, along with the possibility of revisiting certain works and discussions that can be (re)introduced into contemporary contexts. Thus, the notion of digital cinema encompasses all spheres of the field: production, exhibition, distribution, teaching, and preservation – through digitization and remastering.

It is within this realm of digital cinephilia, in conjunction with the possible restitution of works from multiple periods, that countless cinematic milieus manage to preserve, update, and recover certain films – through both juxtaposition and superimposition, in a palimpsestic inscription. This inscription becomes more evident when works with different textures are reprocessed through devices with distinct materialities. Works shot on film and transposed into digital format exemplify this, whether transferred via telecine or scanned through analog or digital processes, with varying degrees of care in preservation.

Following the aim of reintroducing a discussion of Narcisa Hirsch's filmography in Brazil, I point to the mode of viewing her reprocessed films as "poor images" – a term I borrow from Hito Steyerl and use to underpin this essay – due to the dispersion of their virtual hosting locations: spaces where the films are scattered across various sites, each with inconsistent levels of preservation, definition, and resolution.

It is remarkable that digital films can be perceived differently depending on the viewing devices, their wide range of codecs, and home or professional audio-visual monitors. Through a chromatic shift or the absence of a shot, the original aesthetic intention can very well be altered. Devices thus confer a performative and ephemeral quality to the films, already challenging any purist notion of cinematic reception. As Hito Steyerl has said, "[the poor image's] situation reveals much more than the content or appearance of the images themselves: it also reveals the conditions of their marginalization, the constellation of social forces leading to their online circulation as poor images".

In the case of Narcisa Hirsch's films, something stands out: the experimental aspect of her works and the way their transposition and preservation inform an analytical perspective on their cinematic form. Here, I do not seek to exorcise a material reading of the films, nor to completely ignore artistic intentionality, but rather to excavate and articulate how these first dusty layers of celluloid and pixels dialogue with their materiality. Within her vast filmography, many of her films engage with an intimate, fleeting, and restorable dimension – one that resonates from within her family outward, through memorial fragments and ghostly indices.

In her filmography, *Descendencia* (1971) is one of the most notable examples, both formally and transmedially, of the transposition of experimental films shot on

celluloid and later digitized, thus becoming a palimpsestic transcreation. A single copy available on YouTube at 360p resolution stands as the image of its ruin, preventing us from accurately tracing its original form. As a result, we cannot know whether the colors and other gestures reflect the filmmaker's initial intention – whether the purplish/bluish cast stems from an aesthetic choice or from the process of digitization. Digitization thus inscribes temporal marks, with erosions and additions imprinted onto the film material itself. This demonstrates the precariousness of any purified aura of the artwork within this mode of digital cinephilia.

The auratic essence is called into question by these aspects and acquires a dimension of sensory re-activation that, to a greater or lesser extent, positions these works as existentialist images in their becoming. In this way, the inserted archival materials – already bearing their own textures and temporal marks – accumulate further layers through both the initial rendering of Narcisa's film and the digital reprocessing of the low-resolution, pixelated copy. In this digital addition, a constantly shifting line of interpolated pixels appears at the bottom of the frame. This mark serves as an index of digital inscription, reinforcing the limit of the framing and the additive inscription of this restoration through digital preservation.

The film opens with: a detail of a neoclassical statue of a woman in a garden, followed by lower-definition shots of the author's family, filmed prior to the production; textual fragments, at times presented in their entirety; and partial views of a body and a face. Subsequently, close-ups of faces appear in sharper definition, albeit with a certain degree of opacity.

In this articulation, there is a dual process of resurrecting the images. First, the insertion of these family archives, reprocessed as images within the short film, transfers them from the familiar context to the public.

The second process is the distorted resurrection of this smuggled preservation of the film, hosted on *YouTube*. The memory and phantasmagoria – both present in the film – acquire at least a dual aesthetic and methodological layer, in which unfamiliarity is enacted in this gesture and gradually dissolves as the film unfolds. Over time, we gain greater access to traceable indices of the faces portrayed, whether through still-obscured details or through the close-ups that provide greater definition and allow the degradation of the images to persist longer.

For a long time, the only face we see clearly defined is that of the statue opening the film: a static object, frozen since its formation, which contrasts with the evasive path inherent to memory. This memorial mode is evident in the way people appearing in the film (Narcisa's relatives) initially present themselves as ghosts in the ruin, both due to the source material – their distance from the camera – and the limitations of digital reproduction. The faces that appear and survive the materiality of the archive's degradation exhibit varying degrees of phantasmagoria. They persist through the intimate composition of a posed close-up of these individuals, remaining static as the statue or a photographic portrait. The impalpable dimension of memory is also conveyed through a superimposed fabric, in which these faces blend, producing an ambiguity between separation and proximity.

A similar gesture occurs in *Ama-zona* (1983). At one point, there is a heavily blurred shot of what appears to be a person in a room. During this shot, which lasts a little over five minutes – half the length of the short film – the camera approaches the person, still maintaining the blur, until it subtly begins to focus on the undressing body. The camera's movement oscillates between a more or less opaque epidermal engagement, when a focal approach to the naked body shows, in a close-up, her breasts.

With this gesture, observation and intimacy are partially permitted – primarily due to the duration and proximity of the shot, which allow us to apprehend the intimate dimension of the skin, in the same way we had access to the more clearly defined human faces in *Descendencia*.

This fluctuation occurs simultaneously with another action: a liquid resembling blood running down the woman's body. In the following shot, the previous image is merged, but without this "blood" running down her chest. The editing plays with these appearances and occlusions. The film, which begins with landscape shots, then shifts to the scene described above and juxtaposes it with a series of black-and-white shots of an acrobatic performance. Due to the high contrast, the faces of these acrobats remain inaccessible to us.

Again, it is not possible to determine at what stage this blurring of the acrobats' faces occurred. Regardless, the rapid cuts, together with the distortions of the image, disrupt the intimate path that had been unfolding. In this detour, the film shifts once again to the final scene: a sequence of shots showing the preparation of a bow and arrow. This scene is edited in a dilated manner, with constant restarts, until the arrow is suddenly released and strikes the target in a close-up that visually rhymes with the breast previously shown. The film concludes by fading to black, without credits. There is a visual rhyme between breast and target, blood and arrow, while a rhythmic contrast emerges between this final rhyme and the second scene, which is structured around the tension between a long, out-of-focus take and a faster montage repeating the action of preparing the bow.

Within this constructive degradation, one can perceive the interplay of absence and presence that takes place in the media transcreation of these profane copies. There is a duplicity between concealment and exhibition, not only in the materiality of the image surface of these films

but also in the way this inscription engages in a dialogue with their filmic form, reinforcing certain aesthetic indices generated by the palimpsestic instability of these poor, cursed, and resurrected film copies.

DE UM UMBIGO NASCE UMA MAÇÃ VERDE

POR HELENA ELIAS

Narcisa Hirsch diz que um filme emerge de uma imagem que se destaca de seu contexto, se torna independente e manda seus sinais. Uma imagem “*presa em um instante de abertura e estranhamento do mundo*”. O modo como compõe suas obras aspira a essa centelha da imagem. Trata-se de intermitência. Uma força que apresenta certa volatilidade. Busco escrever esse texto à moda das imagens.

partes de corpos

Retratos (1974) começa com um *jazz swing* antes de qualquer figuração, as linhas harmônicas preponderam em relação à base rítmica. Após alguns segundos, em que só vemos uma marca ou outra na película, aparece uma barriga destacada de qualquer contexto. Há um umbigo e suas adjacências, nada mais. Um pedaço de carne que não nos conduz a nenhum traço de personalidade humana. Em *Testamento y vida interior* (1977) observamos uma superfície epidérmica em desfoque, não podemos delimitar seus contornos. A agilidade com que pedaços de carne se movem faz com que identifiquemos uma mão, que tateia outro pedaço de carne, o qual não conseguimos nomear.

O corpo nu de um homem, que tem no enquadramento sua cabeça e pés cortados, desponta e reaparece algumas vezes no decorrer de *A-dios* (1989), embalado pela trilha sonora épica. Esses corpos extraem seu valor poético de sua materialidade extrema. Subsistem como formas plásticas destituídas de continuidade. São posicionados em primeiro plano, e experimentam micromovimentos que, de maneira geral na história do

cinema, só foram observados nos rostos. Eis a reversão: o primeiro plano, lugar do rosto expressivo, é agora lugar da porosidade de uma barriga, de uma mão, de um torso. Observamos de perto a distribuição da matéria num pedaço de corpo, sua capacidade de absorção, seus micro-atos involuntários.

É verdade que o “primeiro plano” por definição é um plano de um rosto aproximado. Caso seja um outro tipo de objeto enquadrado, é definido como um plano detalhe. Há mesmo quem diga que a proximidade do rosto humano seja a maior originalidade do cinema, ou ainda que o primeiro plano seja essencialmente o próprio rosto, e por isso não seria acertado falar do “primeiro plano de um rosto”. A contrapelo, a maneira de Hirsch filmar partes de corpos desarticula essa categorização, uma vez que esses planos não funcionam como élanos simbólicos que conduzem à narrativa, mas antes como indicações obtusas para formar sentidos possíveis. A cadência, os cortes, os ruídos fazem emergir construções de sentido que se insinuam, mas não culminam em um fechamento. As sugestões são líricas e não plenamente assimiláveis. As partes de corpos ganham um caráter insólito, e aprendemos a olhá-las de novo, com olhos de novidade. “Nunca me esquecerei desse acontecimento / na vida de minhas retinas tão fatigadas”.

como *raccordar* o que é outro?

A estratégia de ligação entre planos no cinema de Hirsch não segue o princípio da continuidade. Um plano não é alongado para que possa ser conjugado com outro. Imagens saturadas remanescem e se tocam. Em *Retratos*, vemos o negativo de frutas sendo filmadas. Estão submergidas em tons de branco e índigo. Na banda sonora há um ruído que se alastra até vermos a diretora, de costas, cambaleando pelo deserto e virando-se em

direção à câmera, com movimentos oscilantes, agora em positivo. Em sequência, a fantasmagoria do negativo volta, com imagens de várias pessoas que circundam as frutas. Inesperadamente, uma pomba se aproxima da câmera, que a vê de cima. Numa associação entre verticalidades, no próximo plano vemos um homem saltar da traseira de uma caminhonete, que abriga uma escultura de mão em proporções gigantes. A seguir, o homem tem uma caveira em mãos e começa a deambular pela areia.

O cinema de Hirsch parece incorporar a estrutura do *flickering* no sentido alargado. A ligação entre um plano e outro se dá de maneira divergente. Do plano super aproximado nasce um plano geral. Das imagens em positivo nascem imagens em negativo. Das falas menos ou mais inteligíveis nascem murmúrios e explicações em alemão, e das músicas com linhas harmônicas mais identificáveis nascem ruídos. Esses contrastes são permutados causando choques. Podemos falar de *flickering* também no sentido estrito, como vemos no início de *Testamento y vida interior*: enquanto temos na banda sonora um samba que constrói uma atmosfera de espontaneidade, visualmente observamos a mutação mecânica entre a escuridão e uma superfície refletora. Assim, preserva-se a heterogeneidade de cada *take*, que deve vigorar no encadeamento do filme com sua força divergente, sem ser violentado em direção a um centro. O lirismo deambulante de Hirsch se constrói à guisa das sugestões.

A morte rege a maneira como os filmes são estruturados. Não só pela forma mais alegórica de sua aparição, mas pelo caráter de incrustação na tessitura dos planos. O mesmo plano dura e morre, sendo substituído por outro, radicalmente outro. É de se notar as figurações da morte: em *Testamento y vida interior* quatro pessoas, vestidas de preto e com chapéus,

carregam um túmulo pelas ruas de uma cidade, seus passos são lentos e a câmera é fixa. A cada passo, os corpos e o túmulo segurado por eles se aproximam do ecrã. Essa imagem é associada a uma trilha com uma forte base rítmica, gerando efeito disjuntivo. Em seguida, vemos a radiografia de um crânio piscando entre luz e escuridão. O ritmo da trilha cessa, e a câmera se move lateralmente, apresentando objetos que não podemos ao certo identificar, mas antes diferenciar suas texturas. Os filmes de Hirsch parecem estar sempre abertos à transubstanciação, às unidades não fechadas de sentido, ou àquilo que inesperadamente é aniquilado, perde o seu ser, devém outro. Isso porque as associações entre imagens não são esperadas, e vão forjando impostações elípticas, indicando um todo potencial, que é contudo desafiado pelo que desponta a seguir.

Super 8: de como filmar a si

O Super 8 confere uma maior plasticidade às imagens. A câmera passa a ser movimentada de maneira mais livre no espaço. Como nas vanguardas artísticas do século XX, ocorre um processo de desmaterialização – recusa-se os usos mais tradicionais dos suportes, virando as determinações específicas de uma técnica contra ela mesma e conjurando seus limites. A investigação de Hirsch subverte os modos corriqueiros das artes, de maneira que suas performances se tornem cenas de filmes e que os esboços possam ser acoplados no trabalho final. Isso faz com que os autorretratos convivam sempre com a expropriação. Pois tal qual seus “outros objetos”, Hirsch filma a si, como imagem mística e potente, a ser associada a uma próxima que virá. Não tanto para expansão de uma sensação coesa, identificável e repetível. Mais para uma convivência com uma materialidade turva, resistente às apropriações racionalizantes.

Quando vemos a diretora submergir na água em uma banheira, não há uma predominância subjetiva. A câmera na mão oscila, se aproxima da ação enquanto, pouco a pouco, o corpo vai sendo mergulhado na água. Enquanto o torso está completamente submerso, os cabelos são lentamente afundados. Com alternância de lados e de aproximação, a imagem reincide algumas vezes em *Testamento y vida interior*. Em *Retratos*, Hirsch é capturada dando cambalhotas num ambiente fechado. A imagem é vinculada à de uma criança, que rola na grama. Em seguida voltamos ao primeiro ambiente, e o corpo da artista gira pelo chão, ela permanece de cócoras. Num dos próximos takes, o rosto de Hirsch é filmado, frontalmente, sorrindo para a câmera. Próxima ao chão, ela também é vista agachada enquanto joga um pó sobre uma superfície de papelão. Seu corpo parece sobretudo a estrutura física disponível para realizar exercícios de composição.

cinema experimental

Não por acaso, Hirsch comparava o cinema experimental à poesia. Como na versificação, seus filmes são marcados por cortes abruptos entre os planos, que não são completamente estanques. Os cortes formam sugestões de sentido, nunca fechadas. As imagens são vinculadas por associações líricas. Há instaurações de ritmos, que não são necessariamente cadências sonoras. As imagens visuais ritmam as imagens sonoras. E vice-versa.

Em alguns casos, as imagens simplesmente recusam uma sucessão regular de movimentos, ou uma oscilação entre tempos fortes e fracos. Organizam-se a partir de forças disjuntivas. São condensadas e agudas. De um umbigo nasce uma maçã verde. Como Ezra Pound observa: “compor = condensar”. E aqui não é diferente. As imagens também se relacionam por rimas. E por

*enjambements*¹: quando um plano sofre uma interrupção na sua sintaxe e tem sua fluidez restabelecida pela montagem através de uma continuidade forjada para além da duração do plano.

Como ocorre entre os versos, em seus filmes há espaçamentos – são exemplos disso o desfoque, a tela preta, a oscilação do *flickering*, as imagens em negativo. A poesia, ou melhor, o cinema, não é autônomo, prenhe somente de suas formas, uma fogueira ardendo por si. É uma linguagem transitiva, direcionada ao mundo. O cinema de Hirsch não se restringe a dar a ver os átomos que compõem o tecido do filme. É impregnado de uma curiosidade derradeira em relação ao que nos circunda, à textura das superfícies.

1 Quando o sentido de um verso na poesia é completado no verso seguinte. Não há, portanto, coincidência entre uma unidade métrica (verso) e uma unidade sintática (frase), a frase e o acabamento do sentido se dão de forma repartida em versos. Como vejo, no cinema de Hirsch isso também acontece. Várias vezes a diretora corta o plano, mas faz ecoar de alguma maneira no plano seguinte algo que estava no plano anterior.

FROM A NAVEL, A GREEN APPLE IS BORN

BY HELENA ELIAS

TRANSLATION: LUIZ FERNANDO COUTINHO

Narcisa Hirsch says that a film emerges from an image that detaches itself from its context, becomes independent, and sends out its signals. An image “*caught in a moment of openness to the world and a sense of strangeness toward it*”. The way she composes her works aspires to this spark of the image. It is a matter of intermittency. A force that presents a certain volatility. I seek to write this text in the manner of the images.

body parts

Retratos (1974) begins with a jazz swing before any figuration, the harmonic lines prevailing over the rhythmic base. After a few seconds with nothing but marks on the celluloid, a belly appears, detached from any context. There is a navel and its surroundings, nothing more. A piece of flesh that offers no trace of human personality. In *Testamento y vida interior* (1977), we observe a blurred epidermal surface, its contours impossible to delimit. The agility with which pieces of flash move allows us to recognize a hand; it gropes another piece of flesh which we cannot name.

A man's naked body, with his head and feet cropped out of the frame, emerges and reappears several times throughout *A-dios* (1989), accompanied by an epic soundtrack. These bodies derive their poetic value from their extreme materiality. They subsist as plastic forms devoid of continuity. Positioned in a close-up, they perform micro-movements that, in the history of cinema, have previously only been observed in faces. Here is the reversal: the close-up, traditionally the site of the

expressive face, is now the site of the porosity of a belly, a hand, a torso. We observe the distribution of matter in a body part, its capacity for absorption, and its involuntary micro-acts.

It is true that a “close-up”, by definition, focuses on a face. If the camera frames another type of object, it is no longer a “close-up”. Some even claim that the camera’s proximity to the human face is cinema’s greatest originality, or that “a close-up of a face” is redundant. Brushing this categorization against the grain, Hirsch’s shots of body parts function not as symbolic élan that drive the narrative, but as obtuse cues toward possible meanings. The cadence, the cuts, the sounds, give rise to constructions of meaning that insinuate themselves without ever reaching closure. The suggestions are lyrical and not fully assimilable. The body parts acquire an unusual quality, and we learn to look at them anew, with eyes of novelty. “Never should I forget this event / in the life of my fatigued retinas”.

how to “raccorder” with what is other?

The strategy of linking shots in Hirsch’s cinema does not follow the principle of continuity. A shot is never extended in order to be conjugated with another shot. Saturated images endure and touch one another. In *Retratos*, we see the photographic negative of fruits being filmed. They are submerged in shades of white and indigo. A noise in the soundtrack spreads until we see the filmmaker, her back turned, staggering in the desert and turning toward the camera with oscillating movements – this time in a positive print. Then phantasmagoria of the negative returns, with images of several people circling the fruits. Unexpectedly, a dove comes near the camera, which captures it from above. In a play of verticalities, the next shot shows a man leaping from the back of a pickup truck that carries a giant hand sculpture. The man holds a

skull and begins to wander through the sand.

Hirsch’s cinema seems to incorporate the structure of *flickering* in its broadest sense. The linkage between one shot and another unfolds in a divergent manner. From an extreme close-up, a wide shot is born. From positive images, negative images are born. From more or less intelligible lines of dialogue, murmurs and explanations in German are born, and from music with more identifiable harmonic lines, noises are born. These exchanged contrasts cause shocks. *Flickering* can also be considered in its strict sense, as seen at the beginning of *Testamento y vida interior*: while the soundtrack’s samba constructs an atmosphere of spontaneity, visually we witness the mechanical alternation between darkness and a reflective surface. The heterogeneity and divergent force of each take are preserved in the film’s chaining of images, without being coerced toward a center point. Hirsch’s wandering lyrism is built through suggestion.

Death governs the way the films are structured. Not only through its allegorical appearance, but also through its incrustation in the fabric of the shots. Each shot lasts and dies, replaced by another, radically different. The figuration of death is particularly striking: in *Testamento y vida interior*, four people, dressed in black and wearing hats, carry a coffin through the streets of a city. Their steps are slow, and the camera remains fixed. With each step, the bodies and the coffin they bear move closer to the screen. This image is articulated with a soundtrack featuring a strong rhythmic base, producing a disjunctive effect. Subsequently, we see an X-ray of a skull flickering between light and darkness. The rhythm of the soundtrack ceases, and the camera moves laterally, revealing objects that we cannot fully identify, but whose textures we can discern. Hirsch’s films seem always open to transubstantiation, to multisemantic units of meaning, or to that which is unexpectedly annihilated, loses its

being, and becomes something else. This is because the associations between images are unforeseen, forging elliptical configurations that suggest a potential whole, only to be destabilized by what emerges next.

Super 8: on how to film oneself

Super 8 provides greater plasticity to the images. The camera moves more freely through space. As in the artistic avant-gardes of the 20th century, a process of dematerialization occurs – the more traditional uses of media are rejected, turning the specific determinations of a technique against itself and conjuring its limits. Hirsch's investigation subverts conventional artistic practices in a way that performances become filmic scenes and sketches can be integrated into the final work. This ensures that self-portraits always coexist with expropriation. For, like the "other objects", Hirsch films herself as a mystical and powerful image, to be associated with the image to come. Not so much to generate a cohesive, identifiable and repeatable sensation, but to coexist with an opaque materiality, resistant to rationalizing appropriation.

When we see the filmmaker submerging herself in a bathtub, there is no subjective predominance. The handheld camera oscillates, approaches the action as the body gradually sinks into the water. While the torso is completely submerged, the hair is slowly immersed. Alternating sides and close-ups, this image recurs several times in *Testamento y vida interior*. In *Retratos*, Hirsch is captured somersaulting in an enclosed space. The image is linked to that of a child rolling on the grass. Thereafter, we return to the first setting, and the artist's body spins across the floor, remaining in a squatting position. In one of the subsequent takes, Hirsch's face is filmed in a frontal shot, smiling at the camera. Near the ground, she is also seen crouching while sprinkling powder onto a cardboard surface. Her body appears, above all, as the physical

structure available for compositional exercises.

experimental cinema

It is no coincidence that Hirsch compared experimental cinema to poetry. As in versification, her films are marked by abrupt cuts between shots that are not completely static. The cuts produce open-ended suggestions of meaning. The images are linked through lyrical associations. Rhythms that are not necessarily sonic cadences are established. Visual images set the rhythm for sound images, and vice versa.

In some cases, the images simply refuse a regular succession of movements, or an oscillation between strong and weak tempos. They are organized according to disjunctive forces. Condensed and acute. From a navel, a green apple is born. As Ezra Pound observes: "to compose = to condense". Here, it is no different. The images are also linked through rhyme. And through *enjambements*¹, that is, when a shot suffers an interruption in its syntax and its fluidity is restored by the editing, through a continuity forged beyond the shot's duration.

As occurs between verses, there are spacings in her films – examples include blur, black screens, flickering oscillations, and negative images. Poetry, or rather cinema, is not autonomous, pregnant only with its forms, a bonfire burning in itself. It is a transitive language, directed toward the world. Hirsch's cinema is not limited to revealing the atoms that compose the filmic fabric. It is imbued with an ultimate curiosity about what surrounds us and the texture of surfaces.

1 When the meaning of a line in poetry is completed in the following line. There is, therefore, no coincidence between a metrical unit (line) and a syntactic unit (sentence); the sentence and the completion of meaning unfold across several lines. As I see it, the same occurs in Hirsch's cinema. Several times, the filmmaker cuts the shot, yet somehow allows something from the previous shot to resonate in the next.

DISSE NARCISA HIRSCH: “HAJA LUZ”, E HOUE LUZ

POR JULIANA COSTA

Vi o inconcebível Universo

O Aleph (2005), Narcisa Hirsch

Se é inconcebível o Universo, em sua escuridão abissal, é o lampejo da luz que dá forma ao informe. Ver não é conceber, compreender; ver é testemunhar o toque da luz na carne do mundo: árvore, água, cachorro, criança, montanha. Sendo a luz a primeira forma corporal que engendra o Universo, ver é testemunhar o nascimento do mundo. Em seus diários patagônicos, Narcisa Hirsch inscreve na película a luz da paisagem perdida, a primeira, ainda sem nome e sem linguagem. A luz dos

trópicos, que testemunhou o nascimento do continente premido entre oceanos no filme-rio de Paula Gaitán (*Luz nos Trópicos*, 2020) — a mesma luz do sul do planeta, que estourou as retinas brasileiras nos filmes do Cinema Novo —, faz parir o mundo na Patagônia (*Diarios Patagónicos*, 1972-73) de Narcisa Hirsch.

Antes de ser concebido pela sua forma, o mundo era acontecimento em frente à câmera de Hirsch. Dos *happenings* porteños à estrutura vanguardista norte-americana, Hirsch posiciona sua luz “entre”: no ponto de mutação da tensão do arco à precisão da flecha. No “entre” do tempo-espço fugidios da faísca da luz criadora, o mundo recém revelado perde o significado. Entre o real e o abstrato, o simbólico e o literal, a luz de Hirsch é a lâmina que corta a dimensão material da imagem e do som do seu significado. O ponto exato em que o mundo ganha e perde sentido.



A luz no ponto de mutação em *Ama-Zona* (1983), Narcisa Hirsch

Materialidade perdida, materialidade transfigurada

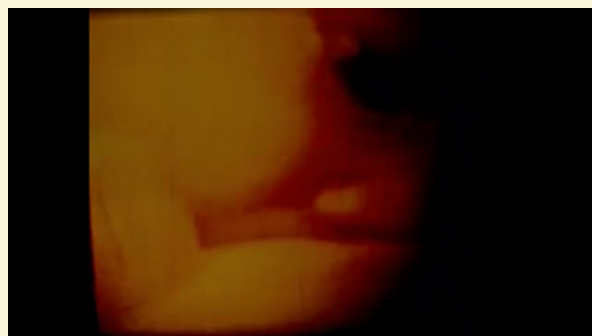
(Hirsch, *Uma Autobiografia*, 2018)

Em *Come Out* (1971), antes do *zoom out* que revela o dispositivo sonoro, é a alteração de luminosidade que contorna os detalhes do braço do toca discos — antes uma silhueta na contraluz alaranjada. É com a luz que Hirsch investiga o ponto de virada entre a forma e o significado. Em seus filmes, não é rara a incompreensão sobre o que estamos mesmo vendo. A luz vela e desvela.



A bomba que deforma, deformada em *A-Dios* (1989)

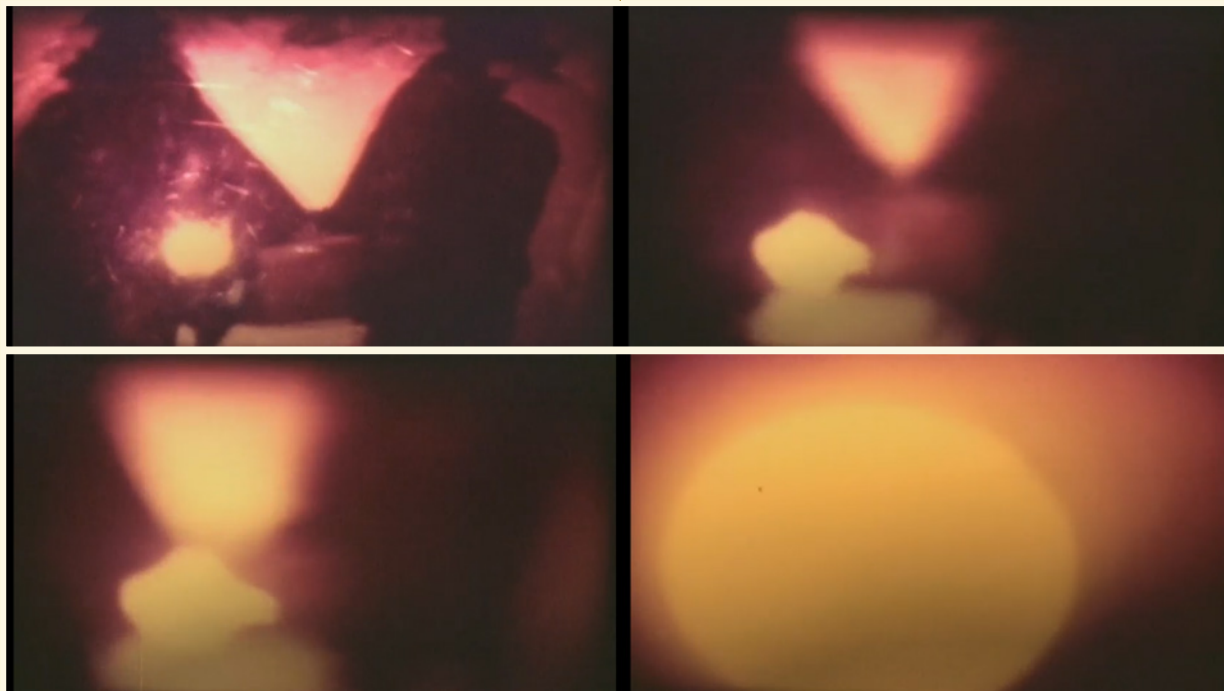
Em uma metáfora da própria imagem cinematográfica, não busca a Verdade, ao contrário, a luz ilude (nesta altura do texto, o corretor me indica alterar “a luz ilude” por “a luz ilumina”. Narcisa Hirsch confunde mesmo o cérebro eletrônico). Entre a forma e o sentido, a luz que contorna em seguida desmancha. Na cintilância de Hirsch, o mundo ganha e perde corpo e significado em um breve movimento de diafragma. A mesma luz diáfana que dá a vida, desintegra a compreensão do mundo, deforma a bomba e o bebê.



Bebê entre o significado e a indefinição em *Homecoming* (1978)

Em sua filmografia, a luz, evidência perceptiva, extravasa a função atmosférica: é símbolo, matéria e drama. A primeira imagem em *Homecoming* (1978) sobrepõe dois corpos infantis e uma massa aquosa banhadas por um feixe de luz celeste. Como no princípio dos tempos, a água tocada pela luz dá forma à vida. Mais adiante, a incidência da luz vai dar a ver e deformar imagens de mãos que acariciam um bebê. Assim como é na luz que os corpos ganham forma e vida, também é nela que eles se dissolvem para integrar o todo.

Esta operação artesanal com a luminosidade das imagens será recorrente em toda obra de Hirsch. A luz que forma e deforma toca a superfície do mundo externo para desvelar a sua desintegração interna. Os corpos que se dissolvem na grande luz, simbologia metafísica, são imagens que se repetem: ora em pedaços — mãos, pés, ventres que perdem seu contorno na luminosidade estourada do diafragma aberto de Hirsch —, ora inteiros — adentrando a claridade infinita.



A luz cria a silhueta para em seguida engolir os corpos em *Testamento y Vida Interior* (1978)

A dimensão simbólica não é o único artifício que a cineasta explora com a luz em seus filmes. É a Jung e seu mundo simbólico que Hirsch dedica *A-Dios*, filme de 1989, mas também aos alquimistas, que dominam a matéria a ponto de transmutá-la. Interessa também à artista a experimentação material com o objeto fílmico. Nesta dimensão, a luz passa de espectro a grão. Constrói a imagem como um escultor molda o barro. Palpável, imprime a imagem na película e atravessa o espaço para se projetar na superfície do mundo e extrapolar a sua representação: transcendência e imanência da

imagem cinematográfica. A imagem-luz tatuada no torso masculino em *A-Dios* é fantasma e matéria, fissurando a carne e criando espaço vazio, alteração material, naquele corpo. Em *Taller* (1975), luz e sombra são como corpos projetados nas imagens na parede, criam volume, densidade e narrativa. A luz hirschninana é *percepto* e *constructo*. O *chiaroscuro* de luz bruxuleante que tridimensionalista os corpos na superfície da imagem também cria o drama, constrói espaço, estabelece personagens e relações.



A luz-matéria em *A-Dios* (1989)



A luz dramática em *Rumí* (1999), primeira imagem;
e *Homecoming* (1978), demais imagens

*As inscrições visíveis na matéria são isoladas, saltadas,
Faíscas*

(Hirsch, *Uma Autobiografia*, 2018)

A luz em movimento inscreve nas imagens a dimensão do tempo. Vida é fragmento e a luz *hirschiniana* cintila no tempo do olhar. “A velocidade do tempo dissolve o pensamento”, dizem as cartelas de texto que se atropelam em *Velocidad del Tiempo* (2012). A luz é matéria no pulsar da película no projetor, vibrando a 24 quadros por segundo; e também é drama no cintilar da briga do casal em *Homecoming* (1978). O movimento da luz em Hirsch fragmenta a aparição e o tempo da vida. Na faísca do tempo, enquanto escrevo este texto, vejo Gilberto Gil no

palco testemunhando o luar: “Uma vez que só existe para ser visto / Se a gente não vê, não há.” Há, não há, há, não há: a existência do mundo pulsa na luz de Narcisa Hirsch.

Se considerarmos a vida desde o mito do nascimento

Até o mito da morte,

*Se considerarmos a vida em sua linearidade como se fosse
um filme*

Poucos fotogramas iluminam-se.

(Hirsch, *Uma Autobiografia*, 2018)

REFERÊNCIAS

HIRSCH, Narcisa. *Uma Autobiografia*. In: CUTLER, Aaron; SHELLARD, Mariana (Orgs.). *Cine Sin Limites*. 2018.

NARCISA HIRSCH SAID, “LET THERE BE LIGHT”, AND THERE WAS LIGHT

BY JULIANA COSTA

TRANSLATION: LUIZ FERNANDO COUTINHO

I saw the inconceivable Universe

El Aleph (2005), Narcisa Hirsch

If inconceivable is the Universe, in its abysmal darkness, it is the flash of light that gives form to the formless. To see is not to conceive, not to comprehend; to see is to witness the touch of light upon the flesh of the world: tree, water, dog, child, mountain. Since light is the first corporeal form that engenders the Universe, to see is to witness the birth of the world. In her Patagonian diaries, Narcisa Hirsch inscribed upon film the light of the lost landscape – the primordial one, still without name or language.

The light of the tropics, which bore witness to the birth of the continent pressed between oceans in Paula Gaitán’s river-film (*Luz nos Trópicos*, 2020) – the same light from the south of the planet that once seared Brazilian retinas in the films of Cinema Novo –, delivers the world anew in Narcisa Hirsch’s Patagonia (*Diarios da Patagônia*, 1972-1973).

Previously of being conceived in its form, the world was an event before Hirsch’s camera. From Buenos Aires *happenings* to the structures of the North American *avant-garde*, Hirsch positions her light “in between”: at the point where the bow’s tension transforms into the arrow’s precision. In the “in-between” of the fleeting time-space of the spark of creative light, the newly revealed world loses its meaning. Between the real and the abstract, the symbolic and the literal, Hirsch’s light is the blade that severs the material dimension of image and sound from their signification – the very point at which the world both gains and loses meaning.



Light in the transformation point in *Ama-Zona* (1983)

Lost materiality, transfigured materiality

(Hirsch, *Uma Autobiografia*, 2018)

In *Come Out* (1971), before the zoom-out reveals the sound device, it is the shifting luminosity that outlines the details of the record player's arm – once merely a silhouette in the orange backlight. It is through light that Hirsch investigates the very turning point between form and meaning. In her films, it is not uncommon to be unsure of what we are actually seeing. Light veils and unveils.



The deformative bomb, deformed in *A-Dios* (1989)

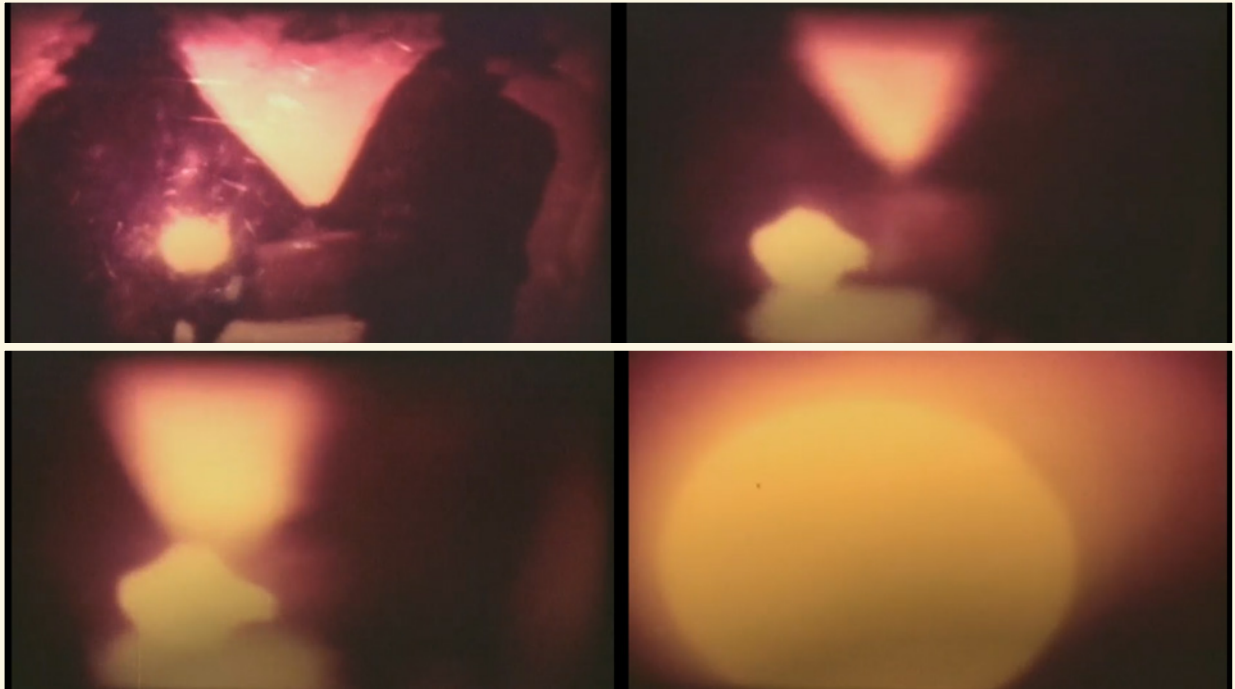
As a metaphor for the cinematic image itself, it does not seek Truth – on the contrary, light deceives (at this point, the proofing tool suggests replacing “light deceives” with “light illuminates”. Narcisa Hirsch truly confuses the electronic brain). Between form and meaning, the light that outlines then dissolves. In Hirsch’s flickering, the world gains and loses both body and meaning in the brief movement of a diaphragm. The same diaphanous light that gives life disintegrates our grasp of the world, deforming both the bomb and the baby.



Baby between meaning and indeterminacy in *Homecoming* (1978)

In her filmography, light – perceptual evidence – overflows its atmospheric function: it is symbol, matter and drama. The first image in *Homecoming* (1978) superimposes two children's bodies and a mass of water bathed in a beam of celestial light. As at the beginning of time, water touched by light gives form to life. Later, the play of light will reveal and distort images of hands caressing a baby. Just as it is through light that bodies gain shape and life, it is also through light that they dissolve, merging into the whole.

This artisanal practice with the luminosity of images recurs throughout Hirsch's oeuvre. The light that forms and deforms touches the surface of the external world only to reveal its inner disintegration. Bodies dissolving into the great light – metaphysical symbolism – are images that reappear: at times fragmented – hands, feet, bellies that lose their contours in the overexposed luminosity of Hirsch's open diaphragm –, and at times whole – entering the infinite clarity.



Light generates the silhouette only to engulf the bodies in *Testamento y Vida Interior* (1978)

The symbolic dimension is not the only device the filmmaker explores through light in her films. Hirsch dedicates *A-Dios* (1983) to Jung and his symbolic universe, but also to the alchemists, who mastered matter to the point of transmuting it. The artist is likewise interested in material experimentation with the film object. In this dimension, light shifts from spectrum to grain. It shapes the image as a sculptor molds clay. Tangible, it imprints the image on the film strip and traverses space to project itself onto the surface of the world, exceeding its representation: transcendence and immanence of the

cinematic image. The light-image tattooed on the male torso in *A-Dios* is both ghost and matter, fissuring the flesh and creating empty space – a material alteration – within the body. In *Taller* (1975), light and shadow act like bodies projected onto the images on the wall, giving them volume, density, and narrative. Hirsch's light functions as both *percept* and *construct*. The *chiaroscuro* of flickering light, which renders the bodies on the image's surface three-dimensional, also generates drama, structures space, and establishes characters and their relations.



Light-material *A-Dios* (1989)



Dramatic light in *Rumi* (1999), first image;
and *Homecoming* (1978), the remaining images

*The inscriptions visible in the material are isolated, leaping,
Sparks*

(Hirsch, *Uma autobiografia*, 2018)

Moving light inscribes the dimension of time onto the images. Life is fragment, and Hirsch's light flickers within the gaze's temporality. "The speed of time dissolves thought", we read in the rapid intertitles of *Velocidad del Tiempo* (2012). Light is matter in the film's pulsation within the projector, vibrating at 24 frames per second; and it is also drama in the flickering of the couple's fight in *Homecoming* (1978). In Hirsch's films, the movement of light fragments both the appearance and temporality of life. In the spark of time, as I write this text, I see Gilberto Gil on stage witnessing the moonlight: "Since it only exists

to be seen / If we don't see it, it doesn't exist". There is, there is not, there is, there is not: the existence of the world pulsates in Narcisa Hirsch's light.

*If we consider life from the myth of birth
To the myth of death
If we consider life in its linearity as if it were a film
Few frames illuminate themselves*

(Hirsch, *Uma autobiografia*, 2018)

REFERENCES

HIRSCH, Narcisa. *Uma Autobiografia*. In: CUTLER, Aaron; SHELLARD, Mariana (Orgs.). *Cine Sin Limites*. 2018.

PONTOS DE ATENÇÃO: USOS DO ZOOM NO CINEMA DE NARCISA HIRSCH

POR NICHOLAS CORREA

É difícil falar de cinema sem falar sobre hierarquias. Quando discutimos práticas da *mise-en-scène* associadas ao estilo narrativo, especialmente quando se trata dos aspectos mais funcionais da encenação, não raramente enxergamos a encenação como uma tarefa de ênfase, de disposição hierárquica e seletiva dos elementos visuais. A figura do diretor, de uma certa maneira, é convidada a ensaiar um jogo metódico: ele faz distinções úteis e posteriormente seleciona e conjuga os materiais de seu experimento conforme seu propósito. Navegar pelo mundo exige que se tenha uma capacidade semelhante para esse tipo de seleção. Não seria absurdo afirmar que é necessário ter uma heurística para se resolver problemas cotidianos que envolva selecionar o que é digno de atenção. Nessa visão, o espectador do filme narrativo-comercial navega pelo mundo diegético conforme essas seleções pré-definidas e, preferencialmente, sutis o bastante para não serem notadas por ele. O uso do *zoom* dentro desse esquema desponta como uma técnica singular justamente por nos permitir acompanhar esse direcionamento da atenção exatamente no momento em que ele se desenrola pela duração de um plano. Se o cinema narrativo-comercial aperfeiçoa os usos dessa e de outras técnicas, é o cinema de aspirações modernas e vanguardistas que irá assumir um papel investigativo sobre ela.

Alguns dos primeiros filmes de Narcisa Hirsch, da virada dos anos 1960 para os anos 1970, destacam esse

aspecto fundamental do *zoom* nos deslocamentos da atenção de modo a dar continuidade às investigações formais do cinema estrutural norte-americano e, ao mesmo tempo, já anunciando a chegada de uma nova sensibilidade mais aberta a uma heterogeneidade das formas. Mesmo estando em dois hemisférios diferentes, o cinema de Hirsch realizado na Argentina possui uma relação muito estreita com seus contemporâneos anglófonos. O filme estrutural, seguindo o impulso modernista de desvelar os aspectos essenciais da forma, conseguiu através do trabalho de Michael Snow uma depuração de técnicas muito caras ao cinema comercial narrativo e, mais notoriamente, o *zoom* em *Wavelength* (1967). Seria bastante difícil realizar apontamentos acerca de *Come Out* (1971), o trabalho mais notório de Hirsch desse período, sem mencionar seu predecessor norte-americano. Dificuldade esta que se impõe considerando que o filme de Hirsch parece expandir a investigação conceitual de Snow ao operar pela chave inversa: se *Wavelength* era um *zoom in*, com o escopo do quadro gradativamente se fechando ao longo de 45 minutos, *Come Out* realiza um *zoom out*, abrindo o enquadramento para revelar o espaço.

No seu ensaio *Towards Snow*, ao tratar do *zoom* constante de *Wavelength*, Annette Michelson destaca como uma das ideias centrais do filme é a reintrodução de uma geometria espacial dentro do cinema de vanguarda norte-americano e de uma certa noção de expectativa (uma operação que veio em contraste ao olhar “não guiado” de Brakhage, livre da noção de perspectiva da Renascença e da noção de dramaticidade em prol de um “agora” perpétuo). O *zoom* de Snow define um ponto espacial de referência, uma moldura no fundo de uma parede, no qual a imagem irá lentamente se fechar. Essa articulação do campo espacial é congruente com a articulação da dimensão temporal do filme, ambas

simultâneas e interdependentes.

A racionalização implicada pelos filmes de Snow constituía, novamente, um programa de redução axiomática aos elementos técnicos elementares do cinema: um *zoom*, uma panorâmica, um *travelling* etc. Mas contextualizar *Come Out* em relação a *Wavelength* parece implicar em uma distinção entre o empreendimento modernista de Snow e a contraparte às avessas realizada por Hirsch. Ela parte de um ponto no espaço, um toca-discos, para então abrir o enquadramento. *Come Out* inverte o movimento de Snow e, com isso, redefine a expectativa. Se antes tínhamos a espera de uma conclusão do movimento, ou um ponto culminante que racionaliza o espaço de maneira conclusiva, agora temos um plano em que cada segundo a mais é uma ocasião para surpresa e descoberta.

O *zoom* de *Come Out* ainda guarda uma diferença com o filme de Snow no tocante à duração, em aspecto que assegura o filme como uma investigação modernista não menos forte. Além de coincidir com a duração da faixa musical de Steve Reich que dá nome ao filme, o movimento da lente também transcorre ao longo da duração permitida pelo suporte: um rolo inteiro de 16mm. Essa limitação material intui que, dadas as condições ideais, a abertura do *zoom* poderia se estender indefinidamente.

Podemos argumentar que essas diferenças, no entanto, ainda se dão em uma seara de preocupações com fenômenos mentais. Nos termos de P. Adams Sitney, grande parte do cinema de vanguarda norte-americano pode ser definido como tentativas de mimetizar a mente humana. O uso do *zoom* nesses cinemas se distingue dos seus usos mais correntes no cinema narrativo em grande parte pelo seu caráter autorreflexivo. Pode-se dizer que Hirsch e Snow não apenas direcionam a atenção de modo funcional, eles investigam o próprio fenômeno

mental da atenção. Nesse ponto, cabe mencionar dois tipos do fenômeno da atenção, como formulados por Lars Hertzberg em *Wittgenstein and the Philosophy of Attention*: a atenção centrípeta e a atenção centrífuga. Ele traz esses conceitos ao tratar da filosofia tardia de Ludwig Wittgenstein. Hertzberg distingue a atenção centrípeta quando há um ponto central no qual a atenção se concentra, como se realizássemos uma atividade minuciosa, e centrífuga quando ocorre uma reorientação, uma fuga de um ponto de concentração. Hertzberg enfatiza como a atenção desempenha um papel central na filosofia tardia de Wittgenstein, principalmente na sua asserção de que problemas de natureza filosófica surgem quando se ignoram certos aspectos da realidade que podem ser cotidianos ou demasiado familiares.

Colocando o programa epistemológico da arte moderna nessa perspectiva da atenção, é possível elucidar o que talvez seja uma diferença crucial entre Hirsch e seu predecessor norte-americano: a diferença entre tratar o *zoom out* como metáfora do processo mental centrífugo e o *zoom in* do processo centrípeto. Concentração no primeiro caso e reorientação no segundo. Isso também pode, em parte, ter sinalizado uma mudança de paradigma que já estava em curso no cinema e arte modernistas, a passagem do moderno para o pós-moderno. Da mesma maneira que Hertzberg menciona tanto um estilo centrípeto de se fazer filosofia, quanto um estilo centrífugo (associado por ele pela fase tardia de Wittgenstein, na qual há uma rejeição da busca por uma forma essencial da linguagem), não soaria absurdo que a arte moderna pudesse passar por uma mudança semelhante, especialmente dado seu caráter autorreflexivo. Assim como parte da empresa filosófica do século XX, a arte de vanguarda gradativamente deixou de procurar por formas essenciais. Em vez da dissecação das especificidades da forma e do meio, uma

reorientação radical de métodos e propósitos se iniciava.

Através da dimensão sonora dos filmes de Snow e Hirsch, é possível ver de maneira ainda mais clara em *Come Out* um aspecto eminentemente discursivo e político (algo que seria cada vez mais perceptível na vanguarda americana dos anos 1970 em diante). No filme de Hirsch, o aspecto do som já está naturalizado no mundo diegético; o toca-discos é o seu ponto de partida. Em Snow, a metáfora titular para o delineamento temporal e espacial do *zoom* era o ruído cujo comprimento de onda ia se encurtando. Em *Come Out*, a metáfora sonora é uma peça musical de mesmo nome de Steve Reich: uma composição em *loop* de um trecho de uma fala de Daniel Hamm, um dos garotos do Harlem Six, que relata o momento em que ele teve de mostrar o sangue fluindo de um ferimento no seu braço para que ele pudesse receber atendimento médico: *I had to, like, open the bruise up, and let some of the bruise blood come out to show them*. A repetição da fala confere a sensação de soma e acúmulo que metaforiza o desvelamento espacial de Hirsch, menos uma focalização no espaço e no tempo, e mais um espaço e tempo que se acumulam progressivamente. Mas, ao servir como um acompanhamento sonoro, a música de Reich confere um grau de simbolismo ao filme de Hirsch que o coloca à parte do projeto minimalista de Snow. Se a variação de um comprimento de onda sonora é mais uma dimensão da experiência racionalizada do espaço e do tempo, a música sugere que o espaço e tempo de Hirsch estão impregnados por uma carga simbólica pré-existente, um evento que pré-define a experiência que se prolonga.

Voltemos um pouco dentro da trajetória de Hirsch. Um ano antes de *Come Out*, ela havia realizado o primeiro filme da série *Diários Patagônicos*, no qual já se ensaiava um uso autorreflexivo do *zoom* e que já se mostrava afeito a uma sensibilidade pós-moderna,

autobiográfica e autorreferencial. Em determinados momentos de sua exploração da região, Hirsch enquadra um grupo de moradores locais filmados em conjunto. Ela constantemente alterna, por meio do *zoom*, entre quadros individuais de cada sujeito e uma imagem do conjunto, fracionando o plano em múltiplos focos de atenção. O *zoom* surge nos breves planos de *Diários Patagônicos 1* como uma sutura dessas duas dimensões, ele revela as distâncias e confere as escalas. O que também chama a atenção nesse plano é o trabalho do *zoom* em reorientar as suas prioridades dentro de uma mesma perspectiva, a artista como indivíduo. Apesar do filme retratar a região da Patagônia, Hirsch o encerra com um gesto autorreflexivo, em um *zoom in* em um espelho.

Existe, de fato, nesse primeiro *Diários Patagônicos* um percurso curioso entre a primeira imagem e o final com o *zoom* no espelho. O filme abre com um retrato de um garoto local, feito de modo quase Warholiano, com o quadro rigorosamente fixo e com o sujeito encarando a lente em um gesto de reconhecimento do aparato do registro. O fato de Warhol ter pensado seus métodos retratistas como um afastamento da sensibilidade individual (principalmente por conta da fixidez do quadro) faz com que a questão da individualidade artística de Hirsch se torne problemática quando ela abre o filme com esse primeiro retrato. Em seguida, vemos uma imagem de uma estrada com o ponto de vista de um carro em movimento. O plano da estrada é levemente sobreposto com um outro retrato. Então, simultaneamente, vemos a distância entre a intimidade do retrato e a vastidão da paisagem.

É essa série de distâncias e fraturas de sensibilidade que a ferramenta do *zoom* parece aplacar nesses primeiros filmes de Hirsch. Há um espírito de descoberta em Hirsch a respeito das distinções que realizamos ao navegar pelo mundo, e, novamente, com ambições não

muito diferentes das de um cientista ou de um filósofo. O *zoom* não surge apenas como uma técnica que percorre o caminho entre pontos fixos do espaço e uma paisagem mais vasta e com vários outros pontos de foco, mas também (em contraste com os gestos impessoais de Warhol e de uma parcela da arte minimalista) como uma técnica que constitui uma ação pessoal, uma escolha íntima sobre aquilo que se deve dar ênfase. Quando nos atemos a esses pequenos gestos de reorientação, o fato de que o extenso corpo de obras de Hirsch possa ser tão heterogêneo, cheio de técnicas e preocupações formais distintas, deixa de soar estranho. Em *Ama-zona* (1983), vemos outro *zoom*, desta vez mais breve e integrado à montagem de associações míticas, que focaliza o seio de uma amazona. O uso desta técnica em Hirsch confirma nesse breve *zoom in* o seu lastro psicológico, sua escopofilia ou as pulsões implicadas no olhar da cineasta. Se o movimento constante e mecanizado de *Come Out* pode ter deixado um traço de ambiguidade quanto a isso, o *zoom* de *Ama-zona* atesta o quanto seu cinema é simbólico, político e, talvez acima de tudo, pessoal.

POINTS OF ATTENTION: USES OF THE ZOOM IN NARCISA HIRSCH'S CINEMA

BY NICHOLAS CORREA

TRANSLATION: LUIZ FERNANDO COUTINHO

It is difficult to speak about cinema without addressing hierarchies. When discussing *mise-en-scène* practices associated with narrative style – particularly when it comes to the more functional aspects of staging – we often conceive staging as a matter of emphasis, of hierarchical and selective arrangement of visual elements. The director, in a sense, is invited to engage in a methodical game, making useful distinctions and subsequently selecting and combining the materials of the experiment according to a specific purpose. Navigating the world similarly demands this capacity for selection, and it would not be unreasonable to claim that a kind of heuristic is necessary for solving everyday problems that involve discerning what is worthy of attention. In this regard, the spectator of a commercial narrative film navigates the diegetic world according to these predefined selections, preferably subtle enough to go unnoticed. The use of *zoom* within this scheme emerges as a unique technique precisely because it allows us to follow this direction of attention as it unfolds over the duration of a shot. While commercial narrative cinema perfects the use of this and other techniques, it is modern and avant-garde cinema that takes on an investigative role towards them.

Some of Narcisa Hirsch's early films, in the late 1960s and early 1970s, emphasize the *zoom*'s fundamental role in redirecting attention, continuing the formal investigations

of North American structural cinema while heralding a new sensibility more receptive to formal heterogeneity. Although working in a different hemisphere, Hirsch's cinema in Argentina maintains a very close relationship with its Anglophone contemporaries. Structural film, following the modernist impulse to reveal the essential aspects of form, achieved, particularly through the work of Michael Snow, a refinement of techniques long associated with commercial narrative cinema, most notably the *zoom-in* in *Wavelength* (1967). One can hardly discuss *Come Out* (1971), Hirsch's most notable work of this period, without mentioning its North American predecessor. This difficulty arises from the fact that Hirsch's film seems to expand Snow's conceptual investigation by operating in reverse: while *Wavelength* consists of a *zoom-in* – the scope of the frame gradually closing over the course of 45 minutes –, *Come Out* performs a *zoom-out*, opening the frame to reveal the space.

In her essay *Towards Snow*, when discussing the constant *zoom-in* in *Wavelength*, Annette Michelson highlights how one of the central ideas of the film is the reintroduction of spatial geometry into American avant-garde cinema, along with a certain notion of expectation – an operation that stood in contrast with Brakhage's "untutored" gaze, freed from both the Renaissance notion of perspective and the notion of drama, in favor of a perpetual "now". Snow's *zoom* defines a spatial point of reference, a picture on the back wall, towards which the frame gradually closes. This articulation of the spatial field is congruent with the articulation of the film's temporal dimension, both unfolding simultaneously and interdependently.

The rationalization implied in Snow's films once again constituted a program of axiomatic reduction to the elementary technical elements of cinema: a *zoom*, a *pan*, a tracking shot, and so on. Yet to contextualize *Come Out*

in relation to *Wavelength* is to draw a distinction between Snow's modernist endeavor and Hirsch's inverted counterpart. Her film begins from a single point in space – a record player – and then opens the frame. *Come Out* reverses Snow's movement and, in doing so, redefines expectation. Whereas previously the viewer awaited a conclusion to the movement, or a culmination point that would rationalize space in a conclusive way, Hirsch offers a shot in which every additional second becomes an occasion for surprise and discovery.

The *zoom* in *Come Out* also diverges from Snow's film in terms of duration, an aspect that secures its status as an equally powerful modernist investigation. In addition to coinciding with the length of Steve Reich's title track, the lens movement unfolds over the span permitted by the medium itself: a full 16mm reel. This material limitation implies that, under ideal conditions, the *zoom* could potentially extend indefinitely.

One could argue that these differences, however, still lie within a realm of concerns with mental phenomena. As P. Adams Sitney observes, much of American avant-garde cinema can be defined as attempts to mimic the workings of the human mind. The use of *zoom* in this cinema diverges from its more conventional uses in narrative film largely because of its self-reflexive nature. One could also say that Hirsch and Snow not only direct attention in a functional way, but also investigate the mental phenomenon of attention itself. At this point, it is worth mentioning two forms of attention as formulated by Lars Hertzberg in *Wittgenstein and the Philosophy of Attention*: centripetal attention and centrifugal attention. He introduces these concepts in his discussion of Ludwig Wittgenstein's late philosophy. In Hertzberg's terms, centripetal attention happens when a central point becomes a focus of concentration – such as when we engage in a meticulous activity –, whereas centrifugal

attention involves a reorientation, a shift away from a point of concentration. Hertzberg emphasizes that attention plays a central role in Wittgenstein's late philosophy, particularly in his claim that philosophical problems arise when one overlooks aspects of reality that are everyday or overly familiar.

By placing the epistemological program of modern art within this framework of attention, one can elucidate what is perhaps a crucial difference between Hirsch and her American predecessor: treating the *zoom-out* as a metaphor for a centrifugal mental process, and the *zoom-in* as a metaphor for a centripetal one. In the former case, concentration; in the latter, reorientation. This may also, in part, have signaled a paradigm shift already underway in modernist art and cinema – the transition from the modern to the postmodern. Just as Hertzberg speaks of both a centripetal and a centrifugal style in philosophizing – the latter associated with Wittgenstein's late phase, in which he rejects the search for an essential form of language –, it would not be far-fetched to suggest that modern art might have undergone a similar shift, especially given its self-reflexive character. Much like the philosophical enterprise of the twentieth century, avant-garde art gradually ceased to pursue essential forms. Rather than dissecting the specificities of form and medium, it embarked on a radical reorientation of methods and aims.

Through the sonic dimension of Snow's and Hirsch's films, one can perceive even more clearly in *Come Out* an eminently discursive and political aspect – something that would become increasingly evident in the American avant-garde of the 1970s onward. In Hirsch's film, sound is already naturalized within the diegetic world, with the record player as its point of departure. In Snow's case, the titular metaphor for the *zoom*'s temporal and spatial delineation was noise whose wavelength

gradually shortened. In *Come Out*, the sonic metaphor is Steve Reich's musical piece of the same name: a looped composition built from a fragment of Daniel Hamm's speech – one of Harlem Six boys – recounting the moment when he had to show the blood flowing from a wound in his arm in order to receive medical care: "*I had to, like, open the bruise up, and let some of the bruise blood come out to show them.*" The repetition of the speech produces a sense of accumulation that metaphorizes Hirsch's spatial unveiling – not so much a focus on space and time as a progressive build-up of both. Yet, by functioning as a sonic accompaniment, Reich's music introduces a degree of symbolism into Hirsch's film that sets it apart from Snow's minimalist project. Whereas a variation in sound wavelength is simply another dimension of the rationalized experience of space and time, the music suggests that Hirsch's space and time are imbued with a pre-existing symbolic charge, an event that predetermines the experience as it unfolds.

Let us return briefly to Hirsch's trajectory. A year before *Come Out*, she had made the first installment of the *Diarios Patagónicos* series, in which she already demonstrated a self-reflexive use of *zoom* and a postmodern, autobiographical, and self-referential sensibility. At certain moments in her exploration of the Patagonian region, Hirsch frames a group of local inhabitants filmed together. Through the *zoom*, she constantly alternates between individual shots of each subject and a collective image, fractioning the frame into multiple focal points. The *zoom* appears in the brief shots of *Diarios Patagónicos 1* as a suture of these two dimensions, revealing distances and establishing scales. What is also striking about this shot is the *zoom*'s work in reorienting its priorities within the same perspective – the artist as an individual. Although the film portrays the Patagonian region, Hirsch closes it with a self-reflexive

gesture: a *zoom-in* on a mirror.

There is, in fact, a curious trajectory in this first *Diarios Patagónicos* between the opening image and the final *zoom* toward the mirror. The film begins with a portrait of a local boy, shot in an almost Warholian style, with the frame rigorously fixed and the subject staring directly into the lens in a gesture that acknowledges the recording apparatus. The fact that Warhol conceived his portraiture methods as a distancing operation from individual sensibility – primarily due to the frame’s fixity – renders Hirsch’s artistic individuality a more complex issue when she opens the film with this initial portrait. Next, we see an image of a road from the point of view of a moving vehicle. The shot of the road is subtly superimposed with another portrait. In this way, we simultaneously perceive the distance between the intimacy of the portrait and the vastness of the landscape.

It is this series of distances and fractures of sensibility that the *zoom* tool seems to mediate in Hirsch’s early films. These films reveal a spirit of discovery regarding the distinctions we make as we navigate the world, with ambitions not unlike those of a scientist or a philosopher. The *zoom* emerges not only as a technique that traverses the path between fixed points in space and a broader landscape with multiple other focal points, but also – in contrast to Warhol’s impersonal gestures and certain strands of minimalist art – as a method that constitutes a personal act, an intimate choice about what deserves emphasis.

When we focus on these small gestures of reorientation, the fact that Hirsch’s extensive body of work is so heterogeneous, full of distinct techniques and formal concerns, ceases to feel surprising. In *Ama-zona* (1983), we find another *zoom*, this time briefer and integrated into a montage of mythical associations, focusing on an Amazon’s breast. Hirsch’s use of this

technique in this brief *zoom-in* confirms its psychological grounding, its scopophilia, or the impulses embedded in the filmmaker’s gaze. Whereas the constant, mechanized movement of *Come Out* may have left a trace of ambiguity in this regard, the *zoom* in *Ama-zona* testifies to the extent to which her cinema is symbolic, political, and, perhaps above all, personal.

SE FAZ CAMINHO AO CAMINHAR

POR RENAN EDUARDO

Distintas aproximações de músicas brasileiras na filmografia de Narcisa Hirsch me levantaram algumas questões. Trabalhos como *Diarios Patagónicos 1* (1973) e *Testamento y vida interior* (1977) apresentam uma curiosa repetição de canções brasileiras em sua trilha musical. *It's a Long Way*, de Caetano Veloso, além de um breve samba, acompanhado de uma cuíca, costuram ambos os filmes. Utilizados como sons extradiegéticos, tanto a música de Caetano quanto o samba inidentificável tem a repetição de versos ou batidas como elementos basilares: “It’s a long, long, long, long way”, canta repetidamente Caetano em *Diarios Patagónicos 1*, e o “Tum; tu-du-du-tum” da cuíca virgula *Testamento y vida interior*. Contudo, enquanto as diferentes apropriações de músicas brasileiras na filmografia de Hirsch serviram como mote inicial para este texto, a revisão dos trabalhos lado a lado faz emergir uma linha de força que, embora comum e de fácil identificação entre os filmes de Narcisa, parece menos óbvia quando se trata dos curtas em questão.

O apreço pela materialidade do som e suas tecnologias é, sem sombra de dúvidas, um gesto que bordeja grande parte do cinema de Hirsch. Postura que chega a seu cume em *Come Out* (1971), em que a diretora filma a composição de Steve Reich, que leva o mesmo nome do curta, capturando sua reprodução em uma vitrola. O descompasso é a matéria deste registro, uma vez que, à medida que a faixa torna-se cada vez mais incompreensível – a frase “I had to, like, open the bruise up, and let some of the bruise blood come out to show them” perde um pedaço de sílaba a cada repetição (em dado momento a faixa de Caetano também faz essa operação) – a imagem,

por sua vez, ganha nitidez ao sair do completo desfoque ao plano que mostra o espaço da sala onde o som se propaga. Contudo, por mais distintos que os filmes sejam, a aproximação inicial pela sonoridade brasileira revela, ao pé da letra, outros caminhos. Diferentemente da estrutura rigorosa que rege a forma de *Come Out* (tanto a faixa quanto o filme), os sons das nossas terras parecem evocar uma outra estrutura formal em Narcisa Hirsch. Não mais o rigor, e sim a imprevisibilidade.

Com um pouco mais de flexibilidade, Narcisa Hirsch é uma cineasta de muitos caminhos e linhas de fuga. A faixa de Caetano também pode criar uma relação com *Come Out*, pois o cantor também opera uma dissolução do fonema em dado momento de *It's a Long Way* à medida que a frase se repete (*No Abaeté tem uma lagoa escura / Arrodeada de areia branca / rodeada de areia branca / deada de areia branca / de areia branca / de areia...*) sucessivamente. Essa característica não se deve apenas ao fato de Hirsch ter realizado mais de 50 filmes, mas também pela pluralidade formal que contamina sua estilística. Se, por um lado, *Come Out*, filmado em um espaço restrito, pode aproximar-se de uma tradição do cinema experimental – o estrutural –, por outro, muitos de seus filmes são realizados em espaços abertos, com planos gerais que destacam a vastidão entre um horizonte longínquo e a imensidão do céu. O dispositivo, por sua vez, parece constantemente aberto ao imprevisto, tendo como matéria o deslocamento, o mover-se vertiginosamente pelos espaços que está a explorar. Seja pelo veículo em que está acoplada ou pelo corpo de quem a maneja, a câmera tem a subjetividade de Narcisa como sua gênese e como seu estatuto de registro e descoberta. É no encontro da máquina, questão própria da técnica, com a imprevisibilidade do mundo, questão própria da fenomenologia, que seu cinema se constrói, como ocorre em *Diarios Patagónicos 1*.

Filmado em Super 8, o trabalho curiosamente reforça a dimensão de diário, a maneira que o título sugere, de registro doméstico: a projeção na parede, a película “vinagrada” com tons de magenta, o ruído do projetor e a materialidade do som que ecoa pelas paredes do local reforçam este estatuto, como se alguém estivesse mostrando essas imagens para outras pessoas em sua residência¹. Na prática, o que poderia ser facilmente associado a um mero diário de viagem esconde uma experimentação formal que se entrelaça ao trajeto do filme e ao movimento da câmera. Se, por um lado, o “filme-diário” parece guiar o ordenamento das imagens, por outro, este diário acaba por se confundir com um videoclipe em função da música de Caetano que as acompanha. *It’s a Long Way* não apenas estabelece o plano de fundo sonoro do filme, mas a repetição dos versos ao longo da música também contamina as imagens, que passam a operar por meio de desordem, cintilação, movimentos mais abruptos da câmera e, sobretudo, a repetição desses procedimentos. Isto é, à medida que se descobrem os caminhos e os rostos que margeiam este espaço, as operações formais também tornam-se cada vez mais imprevistas. As imagens tornam-se cada vez mais opacas e farsescas, invertidas em sua coloração, formando um universo lacunar.

Neste encontro rumo ao desconhecido, a faixa de Caetano Veloso dá lugar a notas graves de violão. O “videoclipe” transforma-se em um conjunto de rostos que aparecem cintilantes por poucos frames, quase como

1 A única cópia *online* encontrada por mim para a escrita desse texto carrega tais características. Não é possível precisar o que pertence à inscrição fílmica e o que pertence às condições de exibição disponibilizadas na internet, tampouco me interessa fazer tais distinções. O que não deixa de ser curioso é que a situação em que esta cópia se encontra, diferentemente de outras que tive acesso, dialoga justamente com o caráter de registro do filme: um registro doméstico de viagem, um filme-diário.

se um *flash* os iluminassem. Eles olham para a câmera, sorriem e acenam, como se estivessem acolhendo não somente a Narcisa em suas terras mas o próprio dispositivo como máquina de registro. O *zoom*, ao seu modo, surge como um díptico: ao mesmo tempo que demarca a distância entre Narcisa e esses sujeitos que a interpelam, o movimento parece buscar proximidade e destacar suas feições. O erotismo da câmera/olho revela mais do que uma paixão pela Patagônia; evidenciando uma paixão pelo gesto da descoberta, pelo caminhar, pela exploração dos caminhos já abertos. Em *Diarios Patagónicos 1*, a inscrição do registro e a forma fílmica fundem-se, caminhando juntas numa *longa estrada*.

Já em *Testamento y vida interior* há caminhar distintos. O filme se faz por meio de sequências desordenadas de imagens das mais variadas: o raio-X de um crânio, luzes infravermelhas, pôsteres na parede, folhas no quintal. Tudo que poderia parecer banal torna-se objeto de interesse para o registro da diretora. Mas há duas cenas que se repetem com maior frequência, costurando as imagens que piscam na tela. A primeira delas trata-se de um velório peculiar: quatro homens vestidos de preto, em câmera lenta, carregam um caixão sem destino aparente. O clima soturno, comumente associado a um funeral, é desviado pela presença de um samba de roda. Paralelamente a essa cena, vemos uma câmera acompanhar dedos que percorrem um corpo. A proximidade da câmera com a pele é tanta que torna-se praticamente impossível distinguir qual parte do corpo se vê. O dispositivo, ao acompanhar o caminho de um corpo, percorre também os caminhos da morte. É como se erotismo e morte pertencessem a uma mesma *função*, respondessem a um mesmo som, a uma mesma repetição gestual.

O testamento, no caso, é a própria vida interior – gesto sublinhado pela montagem que coloca lado a lado

planos íntimos que beiram o erotismo e uma celebração fúnebre. Se em *Diarios Patagónicos 1* a diretora surge, ao final, em meio a um nevoeiro, como a autora que assina seu livro e sublinha sua paixão por aqueles rostos, em *Testamento y vida interior* sua aparição dentro de uma banheira alude, inevitavelmente, tanto a um corpo dentro de um caixão quanto a um bebê no útero. É como se, de certo modo, o corpo dentro do caixão voltasse à vida reencarnado neste útero por meio das rimas que o filme opera. Novamente orquestrados pela repetição, tanto da batida quanto dos planos, aquilo que era aparentemente contrário se assemelha. A gênese parece ser a mesma que rege os versos de Caetano: repetir até que se transforme, chocar exaustivamente os planos até que eles produzam uma terceira margem.

O que Narcisa Hirsch produz enquanto poética é o desvio, a possibilidade de experienciar o cotidiano por meio da invenção: sobreposições, repetições, cintilâncias, inversões, vestígios e imagens que perfuram a banalidade do trajeto, da vida, da morte e do erotismo. Não à toa, seus filmes transmitem uma sensação de obras inacabadas, incompletas, que não se fecham em si mesmas nem chegam a um destino específico – ambos os filmes, por exemplo, curiosamente terminam com silhuetas (os homens que carregam o caixão em *Testamento y vida interior* e a própria Narcisa em *Diarios Patagónicos 1*) que, ainda em movimento, dissolvem-se em meio a fortes nevascas. Em seus múltiplos caminhos – seja na Patagônia, no rito fúnebre ou nos dedos que percorrem a pele –, o que prevalece são os passos, pois é assim que alcançamos as veredas.

THE PATH IS MADE BY WALKING

BY RENAN EDUARDO

TRANSLATION: LUIZ FERNANDO COUTINHO

The distinct approaches to Brazilian music in Narcisa Hirsch's filmography have raised some questions for me. Works such as *Diarios Patagónicos 1* (1973) and *Testamento y vida interior* (1977) display a curious recurrence of Brazilian songs in their soundtracks. Caetano Veloso's *It's a Long Way*, together with a brief samba accompanied by a cuíca, weave their way through both films. Used as extra-diegetic sounds, both Caetano's song and the unidentifiable samba rely on the repetition of verses and beats: "*It's a long, long, long, long way*" is sung repeatedly in *Diarios Patagónicos 1*, while the "*Tum;tu-du-du-tum*" of the cuíca punctuates *Testamento y vida interior*. Yet, while Hirsch's varied appropriations of Brazilian music provided the initial spark for this text, rewatching the two works side by side brings forth a line of force which, though recurrent and readily recognizable across her filmography, appears less evident in these particular short films.

The esteem for the materiality of sound and its technologies is, without a doubt, a gesture that runs through much of Hirsch's cinema – an attitude that reaches its peak in *Come Out* (1971), where the director films Steve Reich's composition of the same name, capturing its playback on a record player. Dissonance is the very subject of this experiment, since, as the track grows increasingly incomprehensible – the phrase "*I had to, like, open the bruise up, and let some of the bruise blood come out to show them*" loses part of a syllable with each repetition (at a certain point, Caetano's track undergoes the same operation) – the image, in turn,

gains sharpness as it shifts from complete blur to a shot revealing the space of the room where the sound resonates. Yet, as distinct as the films are, the initial approach through Brazilian sounds quite literally reveals other paths. Unlike the rigorous structure that governs the form of *Come Out* (both the track and the film), the sounds from our lands seem to evoke in Narcisa Hirsch a different formal structure; no longer rigor, but unpredictability.

With a little more flexibility, Narcisa Hirsch is a filmmaker of many paths and lines of flight. Caetano's track can also be related to *Come Out*, since the singer also dissolves the phoneme at a certain point in *It's a Long Way*, as the phrase is repeated (*No abaeté tem uma lagoa escura / Arrodeada de areia branca / roddeada de areia branca / deada de areia branca/ de areia branca / de areia...*). This trait stems not only from the fact that Hirsch has made over 50 films, but also from the formal heterogeneity that permeates her style. On the one hand, *Come Out*, shot in a confined space, may align with a tradition of experimental cinema – the structural one. On the other hand, many of her films are made in open spaces, with wide shots that emphasize the vastness between a distant horizon and the immensity of the sky. The apparatus, in turn, seems constantly open to the unexpected, taking displacement – the vertiginous movement through the spaces it explores – as its very substance. Whether through the vehicle to which it is attached or the body of the one operating it, the camera finds in Narcisa's subjectivity both its genesis and its quality of recording and discovery. It is in the encounter between the machine – a matter of technique – and the unpredictability of the world – a matter of phenomenology – that her cinema is constructed, as exemplified in *Diários Patagónicos 1*.

Shot on Super 8, the work curiously reinforces the dimension of a diary – as the title suggests –, of a domestic

register: the projection on the wall, the “vinegared” film stock with magenta tones, the noise of the projector, and the materiality of the sound echoing through the walls all reinforce this status, as if someone were showing these images to others in their own home¹. In practice, what might be easily taken for a mere travelogue conceals a formal experimentation intertwined with the film's trajectory and the camera's movement. On the one hand, the “film-diary” seems to guide the ordering of images; on the other, this diary comes close to a music video because of Caetano's song that accompanies them. *It's a Long Way* not only provides the film's sonic backdrop, but the repetition of its verses also contaminates the images, which begin to operate through disorder, flickering, more abrupt camera movements, and, above all, the repetition of these procedures. That is, as the paths and faces that line this space are discovered, the formal operations become increasingly unpredictable. The images grow ever more opaque and farcical, their color inverted, forming a lacunary universe.

In this encounter with the unknown, Caetano Veloso's track gives way to deep guitar notes. The “music video” transforms into a series of faces that flicker for just a few frames, almost as if briefly illuminated by a *flash*. They look at the camera, smiling and waving, as if welcoming not only Narcisa into their land but also the apparatus itself as a recording device. The *zoom*, in its own way, emerges as a diptych: while marking the distance between Narcisa and the subjects who address her, the movement seems to seek closeness, bringing out their

1 The only online copy I found while writing this text carries these characteristics. It is impossible to determine what belongs to the filmic inscription and what belongs to the viewing conditions provided online, nor am I interested in making such distinctions. What remains curious is that this copy's situation, unlike others I have accessed, aligns precisely with the film's nature as a record: a domestic travelogue, a film-diary.

features. The eroticism of the camera/eye reveals more than a passion for Patagonia; it discloses a passion for the gesture of discovery, for walking, for exploring paths already opened. In *Diarios Patagónicos 1*, the recording inscription and the filmic form merge, moving together along a *long road*.

In *Testamento y vida interior*, there are different paths. The film unfolds through disordered sequences of the most varied images: an X-ray of a skull, infrared lights, posters on the wall, leaves in the yard. Everything that might seem banal becomes an object of interest for the filmmaker's gaze. Yet two scenes recur more insistently, stitching together the images that flicker across the screen. The first is a peculiar funeral rite: four men dressed in black, in slow motion, carry a coffin with no apparent destination. The somber atmosphere conventionally associated with a funeral is displaced by the presence of a *samba de roda*². In parallel to this scene, the camera follows fingers moving across a body. The proximity of the lens to the skin is such that it becomes virtually impossible to distinguish which part of the body is being shown. The apparatus, by tracing the path of a body, also traverses the paths of death. It is as if eroticism and death belonged to the same *function*, responding to the same sound, the same repetitive gesture.

The testament, in this case, is one's own inner life – a gesture emphasized by the editing, which juxtaposes intimate shots that verge on eroticism with a funeral celebration. Whereas in *Diarios Patagónicos 1* the filmmaker emerges at the end, shrouded in fog, like an author signing her book and asserting her passion for

those faces, in *Testamento y vida interior* her appearance in a bathtub inevitably evokes both a body in a coffin and a fetus in the womb. It is as if, in a sense, the body in the coffin comes back to life, reincarnated in this womb through the rhymes the film constructs. Once again orchestrated by repetition – of both the beat and the shots –, what initially seemed opposed becomes akin. The genesis appears to be the same that governs Caetano's verses: to repeat until transformation, to exhaustively clash the shots until they produce a third margin.

What Narcisa Hirsch produces as a poetics is deviation, the possibility of experiencing the everyday through invention – superimpositions, repetitions, flickering, inversions, traces, and images that pierce the banality of the journey, of life, death, and eroticism. It is no wonder that her films convey a sense of unfinished, incomplete works, never closing in on themselves nor reaching a specific destination – both films, for instance, curiously end with silhouettes – the men carrying the coffin in *Testamento y vida interior* and Narcisa herself in *Diarios Patagónicos 1* – which, still in motion, dissolve amid heavy snowfall. Across her multiple journeys – whether in Patagonia, in the funeral rite, or along the fingers tracing the skin –, what prevails are the steps, for it is through them that we reach the pathways.

2 Translator's note: *Samba de roda* is a traditional Afro-Brazilian dance and musical genre from the state of Bahia. It combines percussion, singing, and dance, often performed in a circle (*roda*) with extensive improvisation

IMAGENS PARA ENGANAR A MORTE: NARCISA HIRSCH E A VONTADE DE VELAR O MUNDO

POR LARISSA MUNIZ

Em *Taller* (1975), Narcisa Hirsch conversa com o artista Leopoldo Mahler no fora de campo. Ela descreve imagens coladas na parede da sala de sua casa – a fotografia de uma janela, um macaco, um cartaz, três fotos de banheiras com retratos de suas filhas. Suas palavras extrapolam as imagens presentes no plano e passam a descrever o que não vemos: outras fotografias de janelas, um quadro, a janela real. A câmera é sempre fixa. O movimento do filme vem a partir das palavras da cineasta, que busca se aproximar da imagem com exatidão a partir da descrição ininterrupta do extracampo. Em meio à conversa, Hirsch afirma que tenta fazer um cinema “on the ground”, em contraposição à categorização “underground” à qual sua prática é frequentemente associada. “*On the ground*”, ou “no chão”, em tradução livre, significaria “chegar muito perto das coisas”, segundo a cineasta.

O chão é uma boa entrada para as obras de Narcisa Hirsch. Em *Diarios Patagónicos* (1972-1973), por exemplo, sequências instáveis de estradas infinitas são acompanhadas de Caetano Veloso entoando “*It’s a long, long, long, long way*”. O chão parece o destino final da câmera, para onde ela se atrai inevitavelmente – à beira de despencar ao se aproximar demais da superfície. Hirsch filma o mato, as flores e as pedras com super zooms rápidos que fazem as imagens dançar: a grama vira linhas que atravessam a tela; as flores se tornam pontos similares a fungos cambaleantes na película; as

pedras são como a pele ressecada de um réptil que corre estrada afora.

É também no chão que Hirsch encontra vestígios da morte. É para lá que todas nós vamos, suas imagens insistem. Isso se torna quase literal em *Retratos* (1974), no qual a própria cineasta encena, de maneira fragmentada, uma espécie de busca pela morte. Uma criança com as mesmas roupas de Hirsch, possivelmente sua filha, dá cambalhotas na grama. Corta para imagens de arquivos familiares (uma casa, um carro antigo). Narcisa ri para a câmera e, então, volta à mesma sala de estar de *Taller*, onde também dá cambalhotas até cair morta no chão. Dois amigos entram na sala e tomam café como se ela não estivesse caída ali. Depois, a morte encenada se torna uma referência mais direta: Hirsch procura partes de esqueletos numa praia deserta; ela se encontra com uma figura enigmática vestida de freira, a fiar na eternidade, com quem se abraça ao final do curta; uma figura mascarada dança à luz de velas. Em um momento, a diretora parece adentrar um submundo, quando deixa as imagens negativas para figurar esqueletos que parecem vivos e pessoas que parecem esqueletos. Ao final do filme, uma mão destrói um ovo sem muita cerimônia. Num instante, a possibilidade de vida se desmancha e seus restos escorrem pela pele da cineasta.

A brincadeira com imagens que se referem à morte – cemitérios, túmulos, véus, velórios, etc. – se repete em várias obras de Hirsch. Em *Descendencia* (1971), ela abre o filme com o plano de uma escultura do rosto de uma mulher de olhos fechados. A figura parece envolta numa coroa de flores e coberta por um véu, como se estivesse num caixão. A proximidade da câmera confunde a imagem: essa mulher é de verdade? Ela está deitada em um caixão? O filme segue com um compilado de filmagens da família de Hirsch, parte delas capturadas pelo marido de sua avó nos anos 1920. Rápidos retratos

de diferentes gerações da família, uma festa no jardim e planos fechados em pés, rostos, braços e olhos. Entre as imagens, trechos traduzidos do poema “Aniversário”, de Álvaro de Campos, um dos heterônimos de Fernando Pessoa, aparece em tela: “En el tiempo en que festejaban mis cumpleaños, yo era feliz y nadie estaba muerto. / No tempo em que festejavam o dia dos meus anos, eu era feliz e ninguém estava morto”.

No poema, Pessoa narra a lembrança de seus aniversários de criança na casa antiga da família. O eu-lírico lamenta a passagem do tempo e se revigora com a ideia de roubar o passado, retornar para um período inocente – “Eu tinha a grande saúde de não perceber coisa nenhuma” – quando seu aniversário era uma ocasião de alegria – e a morte não existia. Hirsch utiliza o poema de Pessoa, mas suas imagens não reverberam esse tom de lamento. A melancolia dos arquivos não é traduzida para a montagem que, guiada por um jazz suave, reúne fragmentos de um passado que não busca ser restaurado em sua integralidade, mas sim admirado justamente por sua condição de rastro. As figuras do filme já não existem – a morte passou por elas –, mas seus gestos, risos e olhares estão guardados em breves lampejos filmicos.

No cinema de Hirsch, a morte não é nem mórbida nem celebratória. Há uma outra relação difícil de nomear, baseada, talvez, no encontro e na sensação de que o tempo está sendo resguardado, materializado na imagem. Em *Testamento y vida interior* (1977), quatro amigos carregam um caixão por diferentes espaços da cidade, ao som de uma bateria de samba. Em câmera lenta, o gesto de carregar esse corpo – possivelmente um amigo ou familiar comum a esse grupo – parece pesado e cheio de vida ao mesmo tempo. As pernas se arrastam, as mãos são puxadas para diferentes direções, mas eles continuam a andar. O grupo caminha até uma colina

onde neva sem parar e, finalmente, o caixão é deixado na nevasca, eternamente velado na película. Entre as imagens de luto, Hirsch insere a vida de forma tátil: uma mão passeia devagar pela pele, como se descobrisse sua superfície; uma mulher mergulha repetidamente numa banheira, em câmera lenta, como se realizasse seu próprio batismo. A lente da câmera também entra em cena, refletida contra uma luz vermelha oscilante – a câmera se torna o próprio sol que queima na película imagens de vida e morte.

As imagens de Hirsch, diretamente relacionadas à morte ou não, refletem sobre a passagem do tempo, em alguma medida. Do zoom ao desfoque; da iluminação instável ao plano que corre junto à relva; é como se sua câmera aguardasse a imagem – alguma imagem – que possa conter o difícil e admirável equilíbrio entre vida e morte. Seu cinema tem um desejo de velar pelo detalhe – a luz, a superfície da pele e as texturas do mundo. “Velar”, para além de seu significado mais imediato de luto, também significa “vigiar, ficar acordado, cuidar” ou, ainda, “cobrir com véu, esconder, ocultar”. Os filmes de Hirsch apostam na opacidade, seja na materialidade da imagem, seja numa montagem não-linear, fragmentada, descontínua. Essa escolha não é uma tentativa de dificultar seu cinema, mas justamente o oposto: trata-se de transformar as imagens em um acesso direto ao cotidiano, à matéria que compõe o mundo. Hirsch quer guardar seu olhar e, conseqüentemente, sua memória, na película. E com isso ela engana um pouco a morte: sua câmera vela por segundos irre recuperáveis do tempo, gravados no cinema enquanto seus filmes existirem.

IMAGES TO CHEAT DEATH: NARCISA HIRSCH AND THE WILL TO KEEP VIGIL OVER THE WORLD

BY LARISSA MUNIZ

TRANSLATION: LUIZ FERNANDO COUTINHO

In *Taller* (1975), Narcisa Hirsch talks with artist Leopoldo Mahler off-screen. She describes images hung on the wall of her living room – a photograph of a window, a monkey, a poster, three photos of bathtubs with portraits of her daughters. Her words transcend the images in the shot and begin to describe what we don't see: other photographs of windows, a painting, the actual window. The camera is always static. The film's movement arises from the filmmaker's words; she seeks to come closer to the image through the uninterrupted off-screen's description. During the conversation, Hirsch states that she tries to make an "on the ground" cinema, as opposed to the "underground" categorization often associated with her practice. "On the ground" would mean "getting very close to things", according to the filmmaker.

The ground is a good entry point into Narcisa Hirsch's work. In *Diarios Patagónicos* (1972-1973), for example, unsteady sequences of endless roads are accompanied by Caetano Veloso singing "It's a long, long, long, long way". The ground seems to be the camera's final destination, inevitably drawn to it – approaching the surface to the point it almost falls off. Hirsch films the grass, flowers, and rocks with super-fast zooms that make the images dance: the grass turns into lines crossing the screen; the flowers become dots resembling shaky fungi on the film; the rocks, the dry skin of a reptile running down the road.

It is also on the ground that Hirsch finds traces of

death. To dust we return, her images insist. This is almost literal in *Retratos* (1974), where the filmmaker herself reenacts, in fragments, some kind of search for death. A child wearing Hirsch's clothes – possibly her daughter – somersaults on the grass. Then, family archive images: a house, an old car. Narcisa laughs at the camera and comes back to *Taller's* living room where she also somersaults until she drops dead on the ground. Two friends enter the living room and have breakfast as if her body wasn't lying there. After that, staged death becomes a more direct reference: Hirsch looks for skeleton parts on a deserted beach; encounters an enigmatic figure dressed as a nun, spinning in eternity, embracing her at the end of the film; a masked figure dances by candlelight. At a certain point, the director seems to walk into an underworld: she works with negative images that make people look like skeletons and bring skeletons alive. The film ends with a hand crushing an egg, unceremoniously. In an instant, the possibility of life melts and its remains drip down the filmmaker's skin.

The play with images referring to death – cemeteries, tombstones, veils, wakes etc. – is a recurrent aspect in Hirsch's oeuvre. In *Descendencia* (1971), she opens the film with a shot of a sculpture of a woman's face, her eyes closed. The figure appears to be wreathed in flowers and covered by a veil, as if in a coffin. The camera's proximity confounds the image: is this woman real? Is she actually in a coffin? The film continues with footage of Hirsch's family, some of it captured by her grandmother's spouse in the 1920s. Brief portraits of different generations of the family, a garden party and close-ups of feet, faces, arms, and eyes. Among the images, translated excerpts from the poem *Birthday*, by Fernando Pessoa's heteronym Álvaro de Campos, appear on screen: "En el tiempo en que festejaban mis cumpleaños, yo era feliz y nadie estaba muerto" / "At the time they celebrated my birthday, I was

happy and no one was dead”.

In the poem, Pessoa recounts memories of his childhood birthdays in the old family home. The speaker laments the passage of time and finds delight at the idea of stealing the past, returning to an innocent period – “I had the great health of not noticing anything” – when his birthday was a joyful occasion – and death did not exist. Hirsch uses Pessoa’s poem, but her images don’t echo this tone of lament. The melancholy of the archive is not translated into the editing, which, guided by smooth jazz, assembles fragments of a past not seeking full restoration, but admired precisely for its condition as vestige. The figures in the film no longer exist – death has crossed their path – but their gestures, laughter, and glances are captured in brief filmic glimpses.

In Hirsch’s cinema, death is neither morbid nor celebratory. There is another kind of relationship, difficult to name, perhaps rooted in the encounter and the sense that time is being preserved, materialized in the image. In *Testamento y vida interior* (1977), four friends carry a coffin through various city spaces, to the sound of a samba drum. In slow motion, the gesture of carrying this body – possibly a friend or a family member shared by the group – appears both heavy and full of life. Their legs drag, their hands pulled in different directions, yet they keep moving forward. The group walks to a hill where it snows unceasingly, and finally, the coffin is left in the blizzard, eternally kept over vigil on celluloid. Between the images of mourning, Hirsch inserts life in a tactile manner: a hand slowly wanders over the skin, as if discovering its surface; a woman repeatedly submerges into a bathtub, in slow motion, as if enacting her own baptism. The camera lens also comes into view, reflected against a red flickering light – the camera becomes the sun itself, burning images of life and death onto the film strip.

Hirsch’s images, whether directly related to death

or not, reflect to some extent on the passage of time.

From zooming to blurring; from unsteady lighting to the shot that runs along the grass; it is as if her camera was waiting for the image – any image – that might capture the difficult and admirable balance between life and death. Her films keep vigil over the detail – the light, the surface of the skin and the textures of the world. Not only do they mourn, take care of these details, but they also veil them¹. Hirsch’s films rely on opacity, whether in the materiality of the image or in the nonlinear, fragmented, discontinuous montage. This choice is not an attempt to render the films demanding, but rather the opposite: it’s about transforming the images into a direct access to everyday life, to the world’s materiality. Hirsch wants to keep her gaze – and, with it, her memory – on film. And with that she cheats death a little: her camera treasures irretrievable seconds of time, printed on celluloid for as long as her films exist.

1 Translator’s note: In the original text, the author uses the word “velar”, which in portuguese means at the same time “to keep vigil over”, “take care of” and “veil”.

UM FILME, UM PLANO: TALLER, DE NARCISA HIRSCH

POR WALESKA ANTUNES

A single image is not splendor.

Gertrude Stein, em *Tender Buttons*

Please remember that these snapshots are, in the first place, only in your mind. After all, I have told you no more than I want you to know. I may even have forgotten some important parts. On the other hand, perhaps I have forgotten all of them.

Hollis Frampton, em *Incisions in History/Segments of Eternity*

Um dos maiores desafios enfrentados pelo cinema em sua gênese sempre foi a libertação primordial de outras artes – teatro, literatura e fotografia. Não uma e nem duas vezes a crítica escreveu longos tratados sobre a validade da imagem que se move e, não obstante, a noção de movimento se uniu à noção de narrativa e ajudou a compor o cinema que é conhecido nos dias de hoje. Esse impulso teórico e prático do cinema, apesar de ser um princípio norteador, não é o único mundo possível. Os experimentos imagéticos da *avant-garde* dos anos 60 que buscam destituir o movimento da imagem cinematográfica, por exemplo, propunham um metacinema: um cinema que voltasse o olhar a si mesmo, analisando em minúcia a imagem estática. Casos como *Letter to Jane*, de Jean-Luc Godard, ou *La Jetée*, de Chris Marker, são os mais patentes¹.

1 No caso de Marker, não falamos de um filme com apenas uma única imagem, mas sim, um filme de imagens únicas; imagens essas que, quando agrupadas, se tornam um todo cognoscível. Esse é o grau

Em 1970, Michael Snow propõe um experimento simples: tira uma foto de sua estante em seu ateliê. Em seguida, diseca em áudio cada item que está lá: pigmentos de tinta a óleo, moedores de café, canecas, uma pá, um rádio. Esse filme-experimento foi nomeado *A Casing Shelved*.

Para além da mera descrição, nenhum objeto é deixado de lado. Eles são localizados não apenas em característica física, mas em termos de importância: onde foram comprados, com quem foram comprados, quantos daqueles objetos a mais o diretor tem guardado. Enquanto somos guiados por Snow, a sensação que se cria é bastante paradoxal: enquanto são listados ordenada e meticulosamente todos os objetos que lá estão, o diretor nos faz correr o olhar pela desordem da prateleira, tentando achar o que está sendo mencionado, como numa espécie de jogo mental. Isso cria uma espécie de inventário de lugares guiados apenas pela voz de Snow, os olhos do espectador e o que, materialmente, está na imagem. *A Casing Shelved* foi feito para ser visto como um slide/projeção em uma sala de cinema.

Para um filme cuja a imagem é, em si, estática, o espectador tem a atividade constante de reconstrução do significado de cada objeto que lá está. Isso faz com que o espectador seja um objeto ativo dentro do filme. A sensação primordial que se tem é de que tudo se move constantemente pela descrição de Snow, menos o que, de fato, está na imagem.

Em 1975, Narcisa Hirsch faz um movimento semelhante ao de Snow: em *Taller* (1975), ela coloca uma câmera em frente à parede de seu ateliê. Fora de quadro, é inventariado tudo o que se vê: um pôster, um retrato de

zero do conceito de montagem eisensteiniana, mas também é o que Hollis Frampton definiu dentro do seu conceito de meta história do cinema: *uma fotografia estática é apenas um plano isolado dentro de um cinema que é infinito*.

seus filhos, a vista de uma janela, uma luminária. Mas tal descrição, apesar de catalográfica, não é destituída de personalismo; cada objeto lá descrito possui uma qualidade, uma origem, um destino e uma função. Um pôster de uma mostra de Nova York (feita por uma artista que ela gosta), um poema de um poeta chileno (que é longo, mas bonito), um quadro negro no qual se escreve de tudo (desde recados e listas de mercado até coisas mais elaboradas), desenhos de borboletas (grandes e brasileiras), uma janela (que dá a lugar algum), uma janela que dá para um consulado russo (onde as pessoas entram, mas nunca saem). Há a materialidade da imagem que, assim como no filme de Snow, é fixa, e há o que não se vê, o que se constrói no imaginário do filme. Entre Snow e Hirsch há uma diferença de intenções: se para ele a intenção era o inventário das coisas materiais, para ela, o inventário era o material e o imaterial. O plano não se move em *Taller*, tal como em *A Casing Shelved*. No entanto, a narrativa se inicia e se encerra com o item primordial que compõe a experiência cinematográfica: a luz. Enquanto não se vê os sujeitos das ações dentro do quadro, bem como o que está sendo descrito no extra-campo, a luz começa a tremular na parede e nas fotos, incidindo timidamente no ambiente, como um espectro, sombras projetadas em uma parede – uma espécie de evento-gênese do cinema. Aliado a isso, Narcisa descreve a materialidade da própria filmagem cinematográfica, defendendo que é necessário chegar perto das coisas para percebê-las. Ela define o termo como *on the ground*². Nesse instante, o que parece ocorrer é uma espécie de retomada do conceito de ontologia da imagem

2 O trocadilho entre *underground* e *on the ground*, apesar de parecer um jogo linguístico, é o que talvez seja uma boa diferenciação entre Michael Snow em *A Casing Shelved* e Narcisa Hirsch em *Taller*. Enquanto um busca a vanguarda e o aparato, a outra busca a materialidade e o natural.

cinematográfica por ela mesma: para saber o que é possível filmar, é necessário ver e fazer ser visto. Mesmo que não se veja. Mesmo que seja uma descrição ou uma imagem interdita. Mas é necessário pôr a imagem à prova.

Tudo isso faz a proposição de *Taller* parecer simples: há uma parede, uma sala e objetos grudados nas paredes. Mas, para além disso, o que nos é permitido é tão somente uma parede, um pôster, uma lâmpada, a foto dos três filhos, a imagem de uma janela. Esse fluxo contido em uma única imagem devora ou elimina toda e qualquer perspectiva de uma experiência cinemática ideal – os corpos moventes na tela, uma narrativa sendo contada frontalmente, os rostos em cena. Em outras palavras, é possível descrever a experiência de *Taller* tal como Annette Michelson descreve Gertrude Stein: uma destruição da narrativa para situar o filme em um presente *perpétuo*.

Esse ímpeto da perpetuidade e da materialidade das coisas, um ímpeto tão caro e primordial ao cinema desde o seu princípio, e a necessidade de restituir a materialidade das coisas pela imagem criam, em *Taller*, uma espécie de paradoxo proposto por Magritte: aquele é um ateliê, mas também não o é; não o vemos, apenas o *imaginamos*. Não existe nenhum lastro de que aquele ateliê seja de fato o ateliê descrito, ou que aqueles personagens nas fotos sejam mesmo os filhos de Narcisa; ou mesmo que haja, de fato, uma sacada onde as pombas repousam no sol. Para além da palavra da narradora, há apenas uma materialidade possível: as fotos na parede, o quadro e nada mais. Tal fé na imagem estática — estática, porém não morta — cria uma relação, em termos gerais, de uma narração confiável: é necessário que se *acredite* que o ateliê é como é.

Taller nos relega apenas um único plano e, acabada a luz, *some*. Não há um fantasma ou espectro qualquer;

quando se apaga a luz, é dito: terminamos onde começamos. Não há mais escritório, tudo acaba ali. Narcisa Hirsch encerra o filme como uma espécie de apocalipse em uma única imagem. Fecha a porta do próprio ateliê, mas abre outras tantas, como um *mise en abyme*; todas elas dão no mesmo lugar: o que faz um filme *ser um filme*? O que faz um filme *ser* cinema?

Tais perguntas são, além de anseios, assombros. Na dúvida, é melhor deixar a luz entrar.

A FILM, A SHOT: TALLER, BY NARCISA HIRSCH

BY WALESKA ANTUNES

TRANSLATION: LUIZ FERNANDO COUTINHO

A single image is not splendor.

Gertrude Stein, *Tender Buttons*

"Please remember that these snapshots are, in the first place, only in your mind. After all I have told you no more than I want you to know. I may even have forgotten some important parts. On the other hand, perhaps I have forgotten all of them.

Hollis Frampton, *Incisions in History/Segments of Eternity*

One of the greatest challenges cinema faced in its genesis has always been the pivotal liberation from other arts – theater, literature, and photography. Critics have often written long treatises on the validity of the moving image, and yet the notion of movement became intertwined with narrative, helping to shape cinema as we know it today. This theoretical and practical impulse of cinema, while a guiding principle, is not the only possible world. The image experiments of the 1960s avant-garde, which sought to strip movement from the cinematic image, advanced a metacinema: a cinema that turned its gaze upon itself, analyzing the static image in detail. Cases like Jean-Luc Godard's *Letter to Jane* or Chris Marker's *La Jetée* are the most emblematic¹.

In 1970, Michael Snow undertook a simple experiment:

¹ In Marker's case, we are not dealing with a film composed of a single image, but rather a film made up of single images – images that, when assembled, form an intelligible whole. This is the degree zero of Eisensteinian montage, but it is also what Hollis Frampton defined in his concept of the metahistory of cinema: *a still photograph is merely a single isolated shot within an infinite cinema*.

he took a photograph of his bookshelf in his studio. He then dissected each item there in audio – oil paint pigments, coffee grinders, mugs, a shovel, a radio. This film experiment was titled *A Casing Shelved*.

Beyond mere description, no object is left out: each is contextualized not only in terms of physical characteristics but also of significance – where it was bought, with whom, and how many of those extra objects the director has stored. As Snow guides us, the sensation that emerges is quite paradoxical: while all the objects are listed in an orderly and meticulous fashion, the director compels us to scan the cluttered shelf, trying to locate what is being mentioned in sound, as if engaged in a mind game. This creates a kind of inventory of places guided solely by Snow's voice, the viewer's eyes, and what is materially present in the image. *A Casing Shelved* was intended to be viewed as a slide or projection in a cinema.

For a film whose image is itself static, the viewer is constantly engaged in reconstructing the meaning of each object on the shelf. This makes the viewer an active participant within the film. The primary sensation is that everything is in constant motion through Snow's description – except for what is actually in the image.

In 1975, Narcisa Hirsch made a move similar to Snow's: in *Taller*, she placed a camera in front of her studio wall. Off-screen, everything in sight is inventoried: a poster, a portrait of her children, the view from a window, a lamp. Though catalog-like, the description is not devoid of subjectivity, since each described object carries a quality, an origin, a destiny, and a function. A poster from a New York exhibit (by an artist she likes), a poem by a Chilean poet (long but beautiful), a blackboard on which anything can be written (from notes and grocery lists to more elaborate things), drawings of butterflies (large and Brazilian), a window (which opens onto nowhere), a window that looks onto a Russian consulate (where people

enter but never leave). There is the materiality of the image, which – just as in Snow's film – is fixed, and there is what remains unseen, what is constructed in the film's imaginary. A difference of intention emerges between Snow and Hirsch: if for him the aim was to inventory material things, for her the inventory encompassed both the material and the immaterial. Just as in *A Casing Shelved*, the camera does not move in *Taller*. Yet the narrative begins and ends with the primordial element of the cinematic experience: light. While neither the subjects of the actions within the frame nor what is described off-screen can be seen, light begins to flicker across the wall and the photographs, timidly touching the space, like a specter, like shadows projected on a wall – a kind of cinematic genesis-event. Allied to this, Narcisa describes the very materiality of filmmaking, arguing that one must get close to things in order to perceive them. She defines this gesture as “on the ground”². At this point, what seems to take place is a kind of resumption of the ontology of the cinematic image's concept: to know what can be filmed, one must see and make something visible. Even if it, indeed, cannot be seen. Even if it is only a description, or a forbidden image. Yet it is necessary to put the image to the test.

All of this makes the proposition of *Taller* appear simple: a wall, a room, and objects affixed to the walls. Beyond that, what we are permitted is nothing more than a wall, a poster, a lamp, a photograph of the three children, and the image of a window. This flow, contained in a single image, devours or eliminates any prospect of an ideal cinematic experience – the moving bodies on screen,

2 The wordplay between “underground” and “on the ground”, while seemingly just linguistic, may in fact offer a productive way to distinguish Michael Snow in *A Casing Shelved* from Narcisa Hirsch in *Taller*. Whereas the former is oriented toward the avant-garde and the apparatus, the latter turns toward materiality and the natural.

a narrative unfolding frontally, the faces in the scene. In other words, it is possible to describe the experience of *Taller* as Annette Michelson describes Gertrude Stein: a destruction of narrative in order to situate the film within a *perpetual present*.

This impulse for perpetuity and the materiality of things – an impulse so vital and primordial to cinema since its beginnings –, together with the need to restore the materiality of things through the image, produces in *Taller* a kind of paradox reminiscent of Magritte: it is a studio, and yet it is not; we do not see it, we only *imagine* it. There is no guarantee that the studio is in fact the one described, that the figures in the photographs are truly Narcisa's children, or even that there really is a balcony where doves rest in the sun. Beyond the narrator's word, there remains only one possible materiality: the photographs on the wall, the frame, and nothing more. Such faith in the static image – static, yet not dead – establishes, broadly speaking, a sense of narrative reliability: one must *believe* that the studio is as it is.

Taller leaves us with a single shot that vanishes once the light is gone. There is no ghost, no specter. When the lights go out, it is said: we end where we began. The studio is no more; everything ends there. Narcisa Hirsch closes the film as a kind of apocalypse in a single image. She shuts the door of her own studio, yet opens many others, like a *mise en abyme*. All of them lead to the same place: what makes a film a *film*? What makes a film *cinema*?

These questions are not just concerns but hauntings. When in doubt, better let the light in.

O VISÍVEL DO INVISÍVEL

POR MARIA SUCAR

Kosmos (Narcisa Hirsch, Rubén Guzman e Robert Cahen, 2017) é um filme objetivo: como já está dado em seu título, é uma obra “sobre” o universo. Contudo, poucas coisas são menos objetivas e simples do que o universo, afinal, este é um terreno vasto e incompreendido, quase inconcebível pela sua grandeza. Sobre isso, é necessário se questionar: “Como apresentar o universo dentro de uma tela?”, e aí nos aproximamos ao que Hirsch, Guzman e Cahen se dispuseram a investigar: não se trata de um filme de *sobres*, mas sim de “*comos*”, não porque a forma subjuga o tema, mas porque o reestrutura em sua complexidade. A matéria, então, ganha corpo na arte, que, por sua vez, está à mercê da experimentação.

A primeira cena revela uma torneira fixada na parede, inicialmente aberta. Em seguida, ela é fechada, mas não completamente: a água escapa do bico formando gotas que caem em intervalos espaçados, quase hesitantes. Progressivamente mais próxima ao bocal, a cena se repete em *looping* até enquadrar apenas a água que se acumula, criando uma tensão que a permite desafiar a gravidade por alguns segundos antes de tornar-se gota. A imagem se encontra enquadrada centralmente em um círculo de bordas turvas que delimitam o espaço visível da cena. Posteriormente, o *looping* passa a impedir a formação da gota, nos deixando apenas com uma sequência de “quases”.

Então, após o acúmulo de tensão, tudo explode: quando finalmente vemos o cair da gota, a imagem é desacelerada. Um som de explosão estridente acompanha seu movimento e a imagem torna-se uma frenética sequência de telas pretas e brancas. A tensão

da água na torneira mal instalada se transforma no nascimento do universo; em uma explosão, tudo surge. Há um caráter poético na ação de trabalhar com uma imagem corriqueira a fim de mudá-la apenas o suficiente para que se exija uma atenção do olhar. O filme vai ao encontro de algo tão pequeno do mundo, como uma gota em uma torneira, e o transforma no *Big Bang*. Uma coisa minúscula, ironicamente, se metamorfoseia em imagem de uma inconcebível grandeza, como se nosso universo todo pudesse caber em uma gotinha que cai. Opera-se um jogo que vai do micro ao macro, voltando novamente ao micro.

Esse é o regime de imagem adotado pelos diretores para trabalhar uma ideia tão abstrata e abrangente a fim de torná-la palpável ou até sensível: a apropriação das aparências do cotidiano se modifica através dos artifícios da linguagem audiovisual. Tal modo permite ficcionalizar o tema a ponto de o delimitar, de tocá-lo ou ser tocado. Essa concepção é o que Eduardo Pellejero teoriza como a ideia de metáfora em sentido literal ou como deslocamento da atenção, isto é, a operação poética em si, deslocar a figura para que se torne forma. A tensão iminente da explosão não se dá porque uma série de signos associados à ideia de explodir são apresentados,



e sim porque se cria um acúmulo de tensão através da repetição de uma ação ínfima, “tornando visível o que de outra maneira permaneceria invisível”.

Em *Kosmos*, uma paisagem de um campo no inverno, um *close-up* de uma caneta que escreve em um papel, a fumaça de um incêndio tomando conta da paisagem natural e um besouro se enterrando, todas estão recortadas para exigir atenção plena no centro de tudo, como quem já define o *punctum* da coisa. O barulho das chamas crepitando na floresta são estridentes demais para a distância entre a câmera e a cena, o mesmo acontece com o volume da caneta que passa no papel e com os passos besouro que caminha pela terra. As imagens são ruidosas e de baixa qualidade, como se fossem apenas o espectro daqueles objetos. Tudo isso é acompanhado de uma trilha sonora etérea, fantasmagórica. Constrói-se em sua precariedade e inverossimilhança uma familiaridade suficiente para o reconhecimento, junto a uma estranheza que nos faz questionar o que está diante de nós — um besouro já não é mais um besouro, menos ainda a alegoria para seja lá o que for. As imagens, portanto, figuram como assombrações que nos fazem questionar o que é real dentro dos limites da realidade.

Como ato final, é evidenciada a comunhão de todos esses elementos, colocando o ser humano como parte integral de um sistema horizontal de importância dentro desse universo. Essa conclusão nos é estruturada a partir de uma sequência de dupla exposição entre um rio e uma floresta. Os elementos se misturam, complexificando as texturas de seus terrenos, até que, dentro de uma manipulação entre sombras e luzes, revela-se um rosto idoso em meio a paisagem. Suas rugas se misturam com o movimento da correnteza e sua velha idade se choca com o tamanho das incontáveis árvores que compõem a densa floresta. Sustenta-se então os paralelos do

passar do tempo em todas as estruturas do cosmos. O incessante movimento da correnteza e o adensamento da flora não acontecem de um dia para o outro, às vezes nem sequer no tempo de uma vida humana. Essa mesma humanidade aqui é posta como simbiótica aos outros elementos à medida que o rosto só surge graças às texturas apresentadas pela floresta e o rio. E então surge, diante dos nossos corpos, o universo inteiro em forma de imagens.

THE INVISIBLE'S VISIBLE

BY MARIA SUCAR

TRANSLATION: LUIZ FERNANDO COUTINHO

Kosmos (Narcisa Hirsch, Rubén Guzman and Robert Cahen, 2017) is an objective film: as given in the title, the universe is its “theme”. However, there are few things less objective and simple than the universe, after all, it is a vast and misunderstood terrain, almost inconceivable in its greatness. Facing that, we must ask ourselves: “How to present the universe within the frames of a screen?”. This brings us closer to what Hirsch, Guzman and Cahen lend themselves to investigate: that, in this film, “*whats*” are less important than the “*hows*”. Not that the latter subjugates the former; the form rather restructures the theme in its complexity. Matter, then, incarnates in art, which, in turn, is at the mercy of experimentation.

The first scene reveals a tap on the wall, initially running. It is then turned off, but not completely: water turns into drops in spaced, almost hesitant intervals. Progressively closer to the spout, the scene repeats itself until it frames nothing but the accumulation of water, creating a tension that allows it to defy gravity for a few seconds before becoming a drop. The image finds itself framed in the center of a circle whose blurry edges delimit the scene’s visible space. Later, the loop begins to interrupt the water’s transformation into droplets, leaving us only a sequence of “almosts”.

After tension builds, everything explodes: when we finally see the droplet falling, the image is slowed down. The piercing sound of an explosion accompanies its movement, and the image turns into a frenetic sequence of black-and-white frames. The tension of the water in the poorly installed tap becomes the birth of the universe; in an explosion, everything emerges. There’s a poetic quality in the act of working with an ordinary image and altering

it just enough to demand the gaze’s attention. The film approaches something as small as a droplet from a tap and transforms it into the Big Bang. Something so tiny, ironically, metamorphoses into an image of inconceivable greatness, as if our entire universe could fit into a single falling droplet. A play that oscillates between micro and macro unfolds.

This is the regime of images adopted by the filmmakers in order to work with such an abstract and comprehensive idea and make it palpable: the appropriation of everyday appearances is modified through the devices of audiovisual language. It is what allows them to fictionalize the theme to the point of delimiting it, of touching or being touched by it. This perspective is what Eduardo Pellejero theorizes as the idea of metaphor in the literal sense or as a displacement of attention – that is, the poetic operation itself: displace the figure so that it becomes form. The imminent tension of explosion occurs not because a series of signs associated with the idea of explosion is presented, but rather because a buildup of tension is created through the repetition of a minute action, “making visible what would otherwise remain invisible”.

In *Kosmos*, a landscape of a winter field, a close-up of a pen writing on paper, the smoke from a fire filling the natural landscape, and a beetle burying itself – everything is framed to command the viewer’s attention to the center, as if the punctum was already defined. The sound of the flames crackling in the forest is too piercing for the distance between the camera and the scene, as is the volume of the pen passing over the paper and the beetle’s footsteps on the earth. The images are noisy and low in quality, as if they were the specter of those objects. All of this is accompanied by an ethereal, ghostly soundtrack. In its precariousness and distortion, the images create just enough familiarity to be recognized, along with a strangeness that makes us question what we see before

us – for a beetle is no longer a beetle, even less an allegory. The images, therefore, take on a haunting quality that questions what is real within the limits of reality.

As a final gesture, the communion of all these elements is highlighted, placing the human being as an integral part of a horizontal system of significance within this universe. This conclusion is structured through a double-exposure sequence between a river and a forest. The elements blend, the textures of their terrain become more complex, until, through a manipulation of shadows and light, an elderly face is revealed amidst the landscape. Its wrinkles

blend with the movement of the current, and its advanced age contrasts with the scale of the countless trees that inhabit the dense forest. In this way, the film sustains the parallels of the passing of time across all the structures of the cosmos. The current's endless movement and the flora's densification do not happen overnight, sometimes not even in the span of a human lifetime. Humanity is here presented as symbiotic with the other elements, as the face emerges only thanks to the textures provided by the forest and the river. And thus, the entire universe appears before us in the form of images.



ECOS E EXCESSOS: SOM, RUÍDO E TRANSPARÊNCIA EM *COME OUT* (1971)

POR ANA JÚLIA SILVINO

No centro da imagem, uma sombra escura e difusa ocupa o quadro. Em torno dela, espalham-se manchas em tons de laranja e amarelo que, embora criem contraste, não chegam a se organizar em uma forma reconhecível. Essa zona turva, sem contornos definidos, parece reagir ao som que a acompanha: uma voz mecanizada repete insistentemente uma mesma frase em *loop*, e a cada iteração a distorção corrói sua inteligibilidade — a voz se fragmenta, os fonemas se multiplicam, o som se dissolve em ruído.

O curta-metragem *Come Out* (1971), de Narcisa Hirsch, parte da composição homônima de Steve Reich (1966), construída a partir do testemunho de Daniel Hamm, jovem negro brutalizado pela polícia em 1964. A frase “I had to, like, open the bruise up, and let some of the bruise blood come out to show them”¹ é repetida, alongada e deformada até que a linguagem se desfaça, restando apenas a insistência gutural do *come out*. Nesse processo, a voz se desprende do discurso coerente e se reduz a um resíduo: um vestígio de presença convertido em pura força sonora, operando fora da lógica da representação.

No filme de Hirsch, o embate entre a imagem indecifrável e o som repetitivo não apenas intensifica a experiência — ele a desestabiliza, deslocando o som de sua função habitual e lançando-o a um estado de ruptura permanente. A relação entre imagem e música

eletroacústica aqui sugere uma poética da opacidade. John Cage utilizou esse termo para designar uma escuta radicalmente aberta, em que os sons são acolhidos como são: indeterminados e irreduzíveis. Escutar, nesse contexto, não é decifrar uma mensagem ou alcançar uma totalidade, mas conviver com o imprevisível, deixar-se atravessar pela contingência sonora.

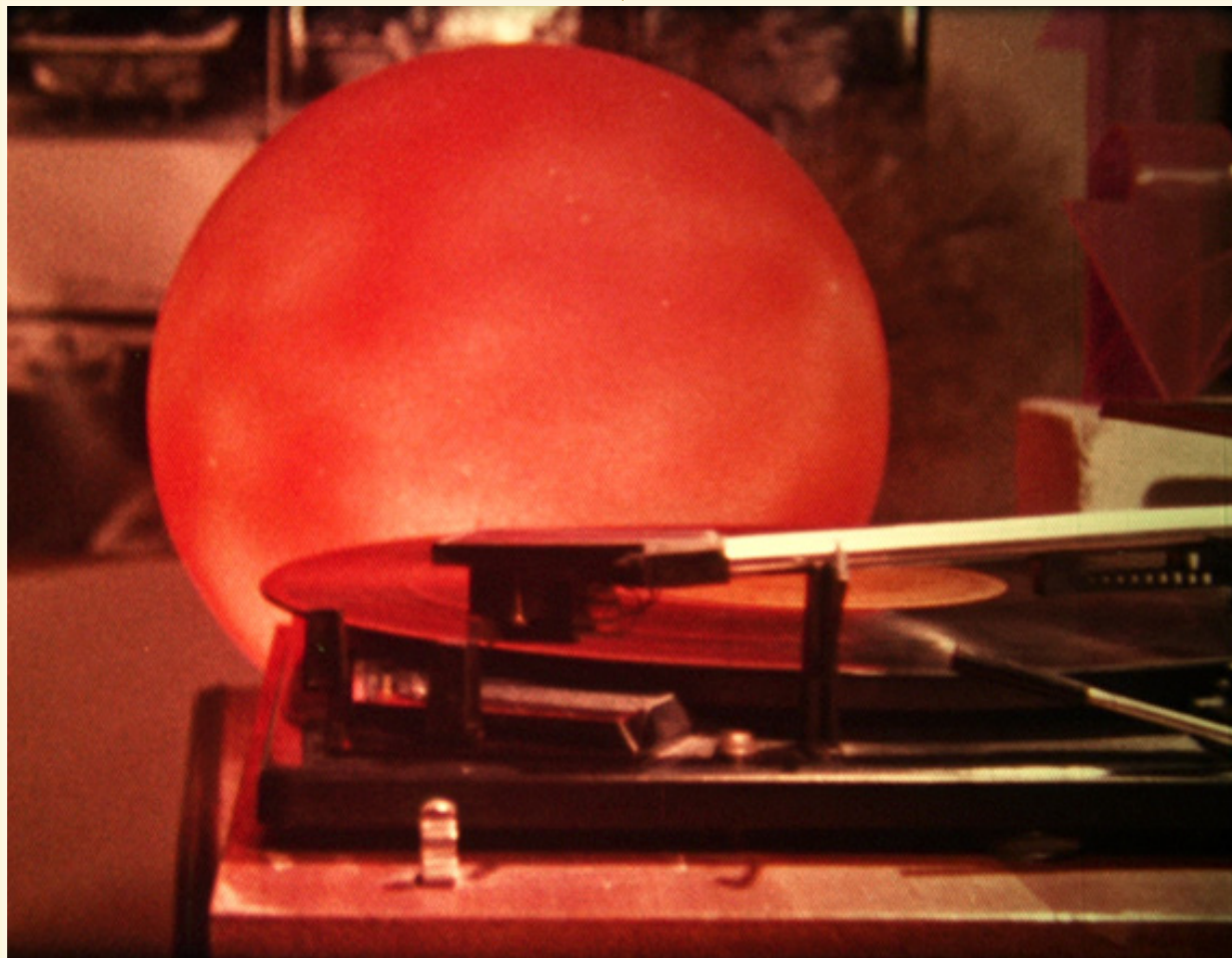
De modo análogo, no gesto fílmico de Hirsch, a imagem abdica da função representativa e se converte em um exercício de convivência com o que resiste à clareza. Se aproxima do som justamente ao renunciar à transparência, e insiste nessa opacidade. Vemos a agulha do toca-discos, enquadrada em close, clara e nítida sob uma luz artificial vermelha. Aos poucos, um movimento de *zoom out* revela o dispositivo inteiro: o prato girando, o braço metálico, a mesa bem posicionada no centro do quadro. Essa *mise-en-scène* precisa, construída por Hirsch, contrasta radicalmente com a abstração anterior: a nitidez e a ordem da composição reiteram a promessa da “imagem perfeita”, aquela que tudo mostra e tudo explica.

O gesto mínimo de Hirsch, da sombra que se converte em imagem quando é atravessada pelo ritmo pulsante do ruído, e do som que se degrada em ruído quando é atravessado pela transparência da imagem, rompe com a relação naturalizada entre ver e ouvir. Em vez de estabelecer correspondência direta, a cineasta aposta na fricção, nos ecos e nos excessos, permitindo que som e imagem se contaminem e se desestabilizem mutuamente. Se para Reich o jogo consistia em estilhaçar a linguagem e corroer a voz até expor a violência que ela carrega, Hirsch transpõe esse princípio para o campo visual, produzindo imagens de uma brutal simplicidade, ensaiando a precariedade da imagem como veículo de representação. O filme não busca ilustrar a música, mas instaurar um espaço em que o visível e o audível se

1 Tradução livre: “Eu tive que, tipo, abrir o hematoma e deixar sair um pouco do sangue para mostrar para eles.”

esgotam em seu próprio excesso, deixando entrever a falha como única imagem. E o *ver de perto*, o *zoom in*, atua como lente de revelação e joga com as convenções hegemônicas do cinema: em vez de revelar detalhes, ele

confirma a impossibilidade de apreender uma imagem por completo. A mancha, e as sombras de cores difusas, assim como a voz de Hamm e sua confissão fragmentada, permanecem incompletas e resistem à captura.



ECHOES AND EXCESSES: SOUND, NOISE AND TRANSPARENCY IN *COME OUT* (1971)

BY ANA JÚLIA SILVINO

TRANSLATION: LUIZ FERNANDO COUTINHO

In the center of the image, a dark, diffuse shadow occupies the frame. Around it, patches of orange and yellow spread out, creating contrast but never coalescing into a recognizable shape. This blurred zone, without defined contours, seems to respond to the sound that accompanies it: a mechanized voice insistently repeats the same phrase in a loop, and with each iteration distortion corrodes its intelligibility – the voice fragments, phonemes multiply, and sound dissolves into noise.

Narcisa Hirsch's short film *Come Out* (1971) departs from Steve Reich's composition of the same name (1966), which was built around the testimony of Daniel Hamm, a young Black man brutalized by the police in 1964. The phrase "I had to, like, open the bruise up, and let some of the bruise blood come out to show them" is repeated, stretched, and deformed until language dissolves, leaving only the guttural insistence of *come out*. In this process, the voice detaches itself from coherent discourse and is reduced to a residue: a vestige of presence transfigured into pure sonic force, operating outside the logic of representation.

In Hirsch's film, the clash between the indecipherable image and the repetitive sound not only intensifies the experience – it destabilizes it, displacing sound from its habitual function and casting it into a state of permanent rupture. The relationship between image and electroacoustic music here suggests a poetics of

opacity. John Cage used this term to describe a radically open mode of listening, in which sounds are received as they are: indeterminate and irreducible. Listening, in this context, is not about deciphering a message or attaining totality, but about dwelling with the unpredictable, allowing oneself to be traversed by sonic contingency.

Analogously, in Hirsch's filmic gesture, the image abdicates its representative function and becomes an exercise in coexisting with that which resists clarity. It approaches sound precisely by renouncing transparency, insisting instead on opacity. We see the turntable needle, framed in close-up, clear and sharp under a red artificial light. Gradually, a *zoom-out* reveals the entire device: the spinning platter, the metallic arm, the table neatly positioned at the center of the frame. Hirsch's precise *mise-en-scène* contrasts radically with the earlier abstraction: the clarity and order of the composition reiterate the promise of the "perfect image", the one that shows and explains everything.

Hirsch's minimal gesture – of the shadow that turns into an image when traversed by the pulsating rhythm of noise, and the sound that degrades into noise when traversed by the transparency of the image – ruptures the naturalized relationship between seeing and listening. Rather than establishing a direct correspondence, the filmmaker wagers on friction, echoes, and excesses, allowing sound and image to contaminate and destabilize one another.

Whereas Reich's game consisted of shattering language and corroding the voice until the violence it carried was exposed, Hirsch transposes this principle to the visual field, producing images of brutal simplicity and reflecting on the precariousness of the image as a vehicle of representation. The film does not seek to illustrate the music, but to establish a space in which the visible and the audible are exhausted by their own excess, allowing flaw to emerge as the only image. The *zoom-in*, as a mode of *close*

seeing, functions as a lens of revelation and plays with the hegemonic conventions of cinema: rather than disclosing details, it confirms the impossibility of apprehending an

image in its entirety. The stain and the shadows of diffuse colors, as well as Hamm's voice and his fragmented confession, remain incomplete and resist capture.



OLHAR PARA TRÁS É OLHAR PARA A LUZ

POR RODRIGO SAMPAIO CAUHI

Em um esquema maquinal de projeção de imagens analógicas, o posicionamento espacial dos elementos primordiais – luz, filme e lente – é uma condição básica de funcionamento. A fonte de iluminação há de ser ajustada atrás da película, com distância suficiente para avivar o material fotossensível e o que nele está contido. Assim, posterior a ambos, está a objetiva de foco variável, que é então alimentada pelo fluxo translúcido conduzido pela reflexão dos espelhos, e se torna capaz de transmitir adiante – projetar – o resultado visual. Mesmo que a película represente o cerne físico (ocupando o espaço entre lâmpada e lente) para tal processo (projetar e ver o que nela vive), torna-se evidente a indispensável atividade dos outros dois componentes (não os únicos), cada qual com sua função e posição nesse sistema. Nesse sentido, se esta ordenação e fluência dos mecanismos parecem óbvias e postas assim logo de saída – se pensarmos, por exemplo, na já montada e *ready to use* estrutura de um projetor – , *Descendencia* (1971) é um filme que, por meio de suas imagens e intervenções, parece nos relembrar das particularidades técnicas da óptica e da luz – velocidade, distorção, ponto focal – , assim como dos possíveis efeitos experimentais e sentimentais destes na materialidade e reprodução do material fílmico, flutuando entre profundidades que alcançam o íntimo e o mecânico.

O curta-metragem é majoritariamente composto por três tipos de conteúdos visuais: filmagens preto e branco em suporte 16mm realizadas no ano de 1928, que captam a família da cineasta; registros caseiros de seu núcleo familiar em filme colorido, feitos já nos anos 70; planos de palavras impressas da língua espanhola, enquadradas em

close, ora apartadas do resto de suas orações de origem, ora em frases completas. Os materiais mais antigos retratam, em movimento panorâmico, grandes festejos de parentes no aconchego vegetal do quintal e na proteção domiciliar, enquanto as imagens da “nova geração” são estáticas e furtivas, sem grande continuidade de ação, revelando pouco desses corpos de intensa luminescência cromática (da ponta do dedo do pé que vibra vermelho em sinal de vida, ao azul celestial que contorna um rosto em perfil) em contraste com a sombra que os recorta. Enquanto isso, as palavras que entremeiam a sucessão estético-genealógica – “festejaban”, “casa antigua”, “cumpleaños”, “una tradición” – se apresentam como signos de contextualização semântica figuradas em aparência bidimensional, como se estivessem chapadas em páginas de um livro. Inicialmente intercalados na montagem como em blocos, os conjuntos evidenciam a primazia do plano filmado e o delongamento do que está em cena em vez de uma reorganização discursiva pela colagem.

Embebido do início ao fim em uma morosidade dominical, o ritmo específico do filme é embalado sonoramente por um *jazz* de cadência lenta, cuja velocidade de reprodução vai acelerando sem pressa até encontrar o tempo certo, oscilando pelo caminho por distorções sutis e hipnotizantes. Uma recorrência que acompanha a modulação da trilha sonora é a inserção de planos das comemorações longínquas. Apesar de seu conteúdo nostálgico/afetivo apresentado por planos abertos e em registro figurativo, esses *inserts* aparentam transitar pelas mesmas trepidações da música quando aderem um desfoque mutante, capaz de transformar os rostos ora familiares em formas brilhantes e embaçadas, perdidas no véu da memória. Se o método que ativa e transforma aos poucos um vinil de *jazz* por meio de diferentes entonações expressivas perpassa a

materialidade de suas ranhuras e a velocidade de rotação de uma vitrola, é possível dizer que a deformação visual nesses planos decorre das técnicas referentes à distância focal e à reflexibilidade de suas lentes, como se eles fossem projetados de dentro para fora. São sons e imagens que cintilam e se formam vagarosamente pela reprodução, vindo do breu ao centro da cena, com espaço suficiente para expansão.

É ao não ignorar o trajeto das oscilações “imperfeitas” até a estabilização, quase como um interesse voltado tanto à limpidez tecnológica, quanto às intervenções dos dispositivos audiovisuais, que a energia renovadora do filme se manifesta. As palavras, que antes se reduziam a pistas explicativas, enraizadas em sua origem literária, se libertam do fardo significante ao estamparem placas translúcidas. Recebendo uma forte iluminação de fundo que ressalta suas texturas e a opacidade de seus contornos, as letras são postas à prova enquanto imagem tridimensional. Os quadros fixos e atentos ao primeiro plano que captavam a família setentista agora evocam a profundidade de campo pela delongada alternância do foco, perdendo as palavras de vista para buscar em camadas remotas a vegetação da casa. O desenrolar do processo de alternância entre os tipos imagéticos – antes estanques e bem demarcados – se dilui em fusão dentro dos próprios quadros, que destravam em si suas capacidades de dilatação em profundidade, sem se sustentar, no entanto, em uma mecanicidade fria, justamente para poder unir, no mesmo espaço, a presença próxima de um inseto intrometido até a expressão íntima de um amado.

Ao final, a tessitura que se forma pelos diferentes materiais, suas texturas e as fisionomias quase espectrais que capturam utilizados por Narcisa evidencia como o processo de regresso na linhagem familiar, mesmo que essencialmente emotivo, é intrínseco aos seus

pormenores técnicos, descendente de uma claridade material particular. A partir da imagem e sua reprodução instrumental, a polivalência de carga tecnológica e afetiva, impressa em todo gesto representado, contamina até o rosto petrificado da estátua que inicia e encerra o filme, sem esquecer da luz íntima que tudo isso possibilita.

TO LOOK BACK IS TO LOOK AT THE LIGHT

BY RODRIGO SAMPAIO CAUHI

TRANSLATION: LUIZ FERNANDO COUTINHO

In a mechanical analog image projection system, the spatial positioning of the primary elements – light, film, and lens – is a basic condition of operation. The light source must be adjusted behind the celluloid, at a sufficient distance to animate the photosensitive material and what it contains. In front of both, the variable-focus lens is fed by the translucent beam guided by mirror reflections, becoming capable of transmitting – projecting – the visual result. Even though the celluloid represents the physical core (occupying the space between the lamp and the lens) of this process (projecting and revealing what lives within it), the indispensable activity of the other two components (not the only ones) becomes evident, each with its own function and position in this system. In this sense, if the ordering and fluency of these mechanisms seem obvious and already given from the outset – if we consider, for example, the projector’s ready-to-use structure –, *Descendencia* (1971) is a film that, through its images and interventions, seems to remind us of the technical particularities of optics and light – speed, distortion, focal point –, as well as their possible experimental and sentimental effects on the materiality and reproduction of the filmic medium, hovering between depths that touch both the intimate and the mechanical.

The short film is mostly composed of three types of visual content: black-and-white 16mm footage shot in 1928, capturing the filmmaker’s family; color home movies of her family, shot in the 1970s; and close-up shots of printed Spanish words, at times isolated from their original sentences, at other times shown in complete

phrases. The older footage depicts, in panning shots, large family celebrations amidst the lush greenery of the backyard and within the shelter of the home, while the images of the “new generation” are static and fleeting, lacking continuity of action and revealing little of these bodies of radiant chromatic luminescence – from the tip of a toe glowing red as a sign of life to the celestial blue outlining a face in profile – in contrast to the shadow that casts their contours. Meanwhile, the words that permeate the aesthetic-genealogical sequence – “festejaban”, “casa antigua”, “cumpleaños”, “una tradición” – appear as signs of semantic contextualization, figured in a two-dimensional aspect, as if flattened onto the pages of a book. Initially interspersed in the montage as units, these sets underscore the primacy of the filmed shot and the prolongation of what is on screen, rather than a discursive reorganization through collage.

Imbued from beginning to end with a Sunday-like slowness, the film’s singular rhythm is carried by slow-paced jazz, whose playback gradually accelerates until it finds the right tempo, oscillating along the way through subtle and mesmerizing distortions. The soundtrack’s modulation is accompanied by recurring insertions of shots depicting the distant celebrations. Despite their nostalgic and affective content, presented in wide, figurative shots, these inserts seem to move with the same tremors as the music when combined with a shifting blur, capable of transforming once-familiar faces into luminous, blurred forms, lost in the veil of memory. If the method that gradually activates and transforms a jazz vinyl through different expressive intonations relies on the materiality of its grooves and the rotation speed of the record player, one could say that the visual distortion in these shots arises from the technicalities of focal length and lens reflectivity, as if projected from the inside out. Sounds and images flicker and slowly take shape through

reproduction, emerging from the darkness toward the center of the scene, with room to expand.

It is by not ignoring the path of “imperfect” oscillations toward stabilization – almost as if taking an interest in both technological clarity and the interventions of audiovisual devices – that the film’s refreshing energy manifests. The words, previously reduced to explanatory clues rooted in their literary origins, are freed from the semantic burden by appearing on translucent panels. Receiving strong backlighting that emphasizes their textures and the opacity of their contours, the letters are put to the test as three-dimensional images. The static, attentive frames that focused on the foreground of the seventies family now evoke depth of field through a prolonged alternation of focus, losing sight of the words to seek out the house’s vegetation in more remote layers. The unfolding alternation between the types of imagery – previously stagnant and clearly demarcated – dissolves in a fusion within the frames, which unlock their capacity to expand in depth, without grounding it in a cold mechanism, precisely to unite, in the same space, the close presence of an intrusive insect with the intimate expression a loved one.

In the end, the weave created by Narcisa’s various materials, their textures, and the almost spectral physiognomies captured underlines how the process of returning to the family lineage, while essentially emotional, is intrinsic to its technical details, derived from a particular material clarity. Through the image and its instrumental reproduction, the polyvalent technological and affective charge imprinted on every gesture depicted permeates even the petrified face of the statue that opens and closes the film, not to mention the intimate light that makes all of this possible.

O ÍNTIMO-CÔSMICO: CORPO, PAISAGEM E TEMPO NO CINEMA EXPERIMENTAL DE NARCISA HIRSCH

POR FERNANDA PESSOA¹

A trajetória de Narcisa Hirsch é, por si só, um manifesto contra os limites da forma. Pioneira do cinema experimental argentino, sua obra se estendeu por mais de cinco décadas, atravessando a pintura, o *happening* e o cinema. Nascida em Berlim em 1928, filha do pintor expressionista Heinrich Heuser, a cineasta mudou-se cedo, aos 10 anos de idade, para a Argentina. O início da Segunda Guerra Mundial transformou o que deveria ser uma breve visita à avó argentina em uma longa estadia e, depois, por escolha pessoal e afetiva, em moradia permanente.

Essa experiência foi determinante para sua trajetória. Se tivesse permanecido na Alemanha, possivelmente teria seguido outro percurso, dialogando com cineastas europeus e norte-americanos. Ao se fixar na Argentina, tornou-se, em contrapartida, uma das figuras centrais do cinema experimental latino-americano.

Hirsch realizou mais de 50 filmes, entre curtas, médias e longas, em Super 8, 16mm e vídeo/digital, e construiu uma filmografia que nunca buscou legitimação no circuito comercial ou na lógica da indústria. Seu cinema é artesanal, íntimo, muitas vezes com equipe reduzida ou inexistente, sem roteiro ou orçamento.

Sua trajetória artística começou pela pintura, em diálogo com o legado de seu pai. Nos anos 1960, Hirsch

¹ Autora convidada.

expôs em galerias de Buenos Aires, inserindo-se na cena artística local, mas logo sentiu a limitação da pintura diante da efervescência performática que tomava a cena artística internacional. No final daquela década, ao lado de artistas como Marie Louise Alemann, Walther Mejía e Claudio Caldini, organizou intervenções nas ruas da capital argentina. Essas ações já revelavam duas marcas fundamentais de sua obra: a centralidade do corpo e a ênfase na experiência coletiva.

Hirsch se aproximou do cinema ao realizar performances e *happenings* em locais públicos na Buenos Aires dos anos 1960, sob o regime militar do general Onganía, filmando-os. Seus primeiros filmes foram, então, registros dessas performances, sozinha ou acompanhada de Mejía e Alemann. O aspecto performático e a ação de se colocar em cena diante da câmera permaneceriam marcas de seus trabalhos posteriores.

A performance mais célebre desse período foi *La Marabunta* (1967), na qual Hirsch construiu um esqueleto feminino de gesso, com mais de três metros de largura, coberto de laranjas, bananas e sanduíches. Dentro da estrutura, colocou pombas vivas. A ação consistia em que o público devorasse o corpo até restarem apenas os ossos. Realizada em frente ao Teatro Coliseo, a performance mobilizou a elite cultural e econômica de Buenos Aires, que se envolveu nesse gesto grotesco de devoração. *La Marabunta* foi filmada pelo cineasta Raymundo Gleyzer, mais tarde sequestrado e assassinado pela ditadura militar em 1976. Desde então, o corpo feminino e as questões de gênero tornaram-se temas centrais na obra de Hirsch.

Outras de suas performances urbanas posteriores, como *Manzanas* (1966), filmada pelo cineasta Gerardo Vallejo, e *Bebés/Have a Baby* (1974), deslocavam a experiência artística para o espaço público. A distribuição de maçãs ou bonecos em Buenos Aires, Londres e Nova

York abriu um jogo entre arte, vida e diferença cultural, com gestos performáticos que depois se converteram em registros fílmicos.

Em 1968, Hirsch realizou *Retrato*, com Alemann, Mejía e Horacio Maira na câmera. Ainda ligado às artes visuais e ao pós-pop argentino, o filme mostra os artistas em seus ateliês, antecipando seu trânsito definitivo para o cinema experimental em Super 8. Nos anos 1970, uniu-se ao chamado Grupo Goethe, que incluía Alemann, Caldini, Juan Villola, Horacio Vallereggi, Juan José Mugni e Adrián Tubio. Esse núcleo manteve viva uma cena paralela em plena ditadura militar, optando por um cinema subjetivo e experimental em contraponto à produção militante. O grupo apresentava seus filmes no Instituto Goethe, em sessões de público reduzido, mas também em espaços alternativos. As projeções funcionavam como encontros, em que os artistas compartilhavam seus trabalhos e discutiam entre si, mais interessados na experiência de ver juntos do que na construção de uma carreira cinematográfica.

Longe de ser “apolítica”, essa escolha estética configurava uma forma de resistência, afirmando a liberdade criativa e a vida em comunidade. Segundo a cineasta: “Meus filmes têm a ver com a ideia de vanguarda. Isso também é político, não num sentido militante, mas político, no fim das contas, no sentido de uma mudança de paradigma, de uma ruptura com a tradição e da ideia de intervir em outros circuitos, não tradicionais” (Giunta, 2013).

Para Hirsch, o cinema experimental não era uma “categoria menor”, mas uma linguagem que permitia condensar imagens e afetos sem a obrigação da linearidade: “O cinema experimental muitas vezes é considerado enigmático porque, junto com a poesia, sua linguagem exige uma participação aberta, diríamos quase ingênua, do espectador, que geralmente ‘teme’ que as imagens se tornem ameaçadoras por serem muito inesperadas” (Hirsch, 1993).

A cineasta remonta do experimental ao surrealismo, a Luis Buñuel, Salvador Dalí e Jean Cocteau, abordagem que já revela sua concepção particular do “gênero” (se é que podemos chamar o cinema experimental de gênero). A influência desse cinema é evidente em seus trabalhos e serve como chave de leitura de suas imagens. Além disso, duas obras notórias do experimental foram reconhecidas por Hirsch como influências diretas: *Wavelength* (1967), de Michael Snow, e *Meshes of the Afternoon* (1943), de Maya Deren e Alexandr Hackenschmied.

Após assistir *Wavelength* em uma viagem a Nova York, Hirsch realizou seus filmes mais conceituais: *Come Out* (1971) e *Taller* (1975). *Come Out* se compõe de apenas duas cenas: na primeira, uma imagem desfocada gradualmente revela a agulha de um toca-discos; na segunda, vemos o título e o autor da peça sonora que acompanha as imagens, *Come Out* (1966), de Steve Reich. *Taller*, por sua vez, estabelece um diálogo direto com *A Casing Shelved* (1970), de Michael Snow. Enquanto Snow mostra sua estante e descreve o que vemos, Hirsch filma a parede de seu ateliê, narrando o que se encontra fora de quadro, de modo que o espectador construa mentalmente as imagens.

Esse gesto de circularidade, de retomar obras, autores e filmes para reconfigurá-los em sua própria prática, atravessa toda a sua trajetória. Hirsch, no entanto, nunca se vinculou integralmente a nenhuma escola ou movimento: sua obra é híbrida, ora rigorosa, ora intuitiva, e quase sempre atravessada pela dimensão pessoal. Ao tentar classificá-la por gêneros ou categorias formais, o que se percebe é um trânsito constante entre eles, marcado pela recusa em se fixar a qualquer tradição.

Seus filmes-retratos exploram a singularidade de artistas e *performers* em chave ensaística, moldando cada filme à especificidade do retratado. Em *Aída* (1976), a câmera Super 8 acompanha a bailarina Aída Laib em

uma dança frenética ao som de Nina Simone. O corpo filmado de perto transforma-se em texturas e abstrações. Já em *Retrato de Marta Minujín* (1974), Hirsch adota outro tom: um registro lúdico e dialogado com a artista conceitual, intercalando sua fala com encenações, objetos e *happenings* que recriam seu universo provocador e político.

Os filmes epistolares de Hirsch revelam como o cinema pode assumir a função íntima e afetiva de uma carta. Nessas obras, a voz em *off* da cineasta cria um descompasso que transforma Hirsch em espectadora de si mesma, revisitando memórias e relações. Em *Andrea* (1973), dirigido à filha, a montagem une fragmentos de imagens como uma história de ninar, criando proximidade pelo gesto de narrar. Em *Para Virginia* (1984), a voz assume um tom elegíaco: dirigida a alguém que já não pode viver a experiência, sobrepõe lembrança e ausência, enquanto a câmera percorre grafites e imagens de dança como ecos de um corpo perdido. Nos filmes para o pintor Rafael Maino (*Rafael*, 1975; *Rafael in Rio*, 1977; *Rafael, agosto 1984*), a relação entre voz e imagem acompanha as transformações da relação amorosa: da cumplicidade e resposta imediata aos gestos, até o distanciamento marcado por sua figura que mergulha no mar e desaparece no horizonte.

Menos conhecidos são os filmes que dialogam com o documentário, mas sempre de forma desviada: *Pesca de la centolla* (1978) retrata pescadores sem narrador ou estrutura expositiva; *Mundial 78* (1978) registra a Copa do Mundo durante a ditadura, mas concentra-se nos rostos anônimos da multidão, em tom irônico; *Warnes* (1991) acompanha a demolição de um prédio em Buenos Aires, transformando a ruína em alegoria; já *Pichón en el Obelisco* (1989) documenta a apropriação de um monumento na cidade.

Seus filmes na Patagônia, espécies de *travelogues*, são diários visuais que articulam paisagem, subjetividade

e contemplação e que revelam um núcleo temático da obra de Hirsch: a relação entre corpo e paisagem. Filmes como *Patagonia 2* (1976), *Patagonia 77* (1977) e seus *Diários Patagônicos* transformam o deserto patagônico, onde a cineasta tem casa, em espaço de contemplação e estranhamento: planos detalhes da vegetação, rostos em close, animais, vento e silêncio, muitas vezes acompanhados de sobreposições, efeitos estroboscópicos e música (de Caetano Veloso a jazz). A paisagem funciona como um não-lugar, uma experiência do vazio e do tempo suspenso.

Como já sugerido, o corpo, principalmente o feminino, ocupa um espaço central no conjunto de sua obra. Corpo em performance, corpo erótico, corpo como espaço de inscrição política. E, ao mesmo tempo, corpo como metáfora para o mundo: vulnerável, perecível e destinado ao desaparecimento, como em *Marabunta*.

Desde os anos 1970, Hirsch filmou uma série de obras que colocam o feminino diretamente em cena, em sua multiplicidade de vozes e corpos. Em *Canciones Napolitanas* (1971), o grotesco se mistura ao sensual: uma boca feminina em primeiríssimo plano devora um fígado cru, tensionando a representação do desejo e do abjeto. Em *Pink Freud* (1973), o título irônico anuncia o confronto com a psicanálise patriarcal, na qual a maternidade surge como inconsciente feminino invadido pela psicanálise masculina, representada por bonequinhos de bebê produzidos em massa. *Ama-Zona* (1983) resgata a figura mítica da guerreira amazona, criando uma alegoria sobre poder e resistência feminina. Já em *Mujeres* (1976-1985), talvez seu filme mais emblemático nesse eixo, Hirsch compõe um retrato coletivo: diferentes mulheres aparecem em fragmentos, citações e gestos, criando um mosaico ensaístico da condição feminina.

À luz do feminismo contemporâneo, esse conjunto de filmes revela como Hirsch antecipou debates sobre

corpo, gênero e representação que hoje ocupam lugar central. Embora ela nunca tenha se declarado feminista – postura que pode ser entendida como a recusa a ser reduzida a uma “caixinha”, definida apenas como cineasta mulher ou feminista –, sua obra surgiu em um contexto em que as mulheres começaram a lutar mais veementemente por espaços no cinema. No campo experimental, em particular, apesar da produção expressiva de mulheres, os cânones permaneciam (e em grande medida ainda permanecem) centrados em nomes masculinos.

A atuação da artista em grupos feministas e de mulheres nas décadas de 1970 e 1980 ainda é pouco explorada. Em 1983, foi membro-fundadora da associação civil Lugar da Mulher, dedicada a investigar a condição da mulher argentina nos âmbitos jurídico, educacional, cultural e de saúde. Naquele momento de abertura política, a entidade buscava afirmar e garantir direitos para as mulheres. Já nos anos 1970, Hirsch havia participado de uma oficina de mulheres coordenada pela psicóloga Susana Baián, experiência que deu origem aos registros que mais tarde se transformariam no filme *El Mito de Narciso* (2005), que documenta, em três momentos (1974, 1979 e 2005), mulheres se confrontando com a própria imagem filmada. Trata-se de um projeto radical de autorrepresentação feminina, que questiona a construção da identidade e do olhar ao longo de três décadas.

Outro tema fundamental da obra de Hirsch é sua dimensão espiritual, em filmes que lidam diretamente com o mistério da existência, a morte e a infinitude do tempo. Em *Testamento y vida interior* (1977), a artista elabora uma meditação visual sobre finitude ao imaginar a própria morte e a vida dos amigos que segue. Em *Aigokeros* (1979), imagens da montanha, da água e de animais dialogam com o mito do capricórnio, encarnando os contrastes entre luz e sombra, masculino e feminino,

natural e mítico. Já em *A-dios* (1989), o trocadilho do título (“adeus” e “a Deus”) condensa sua busca pelo sagrado como ausência e despedida. *Rumi* (1999) dialoga com a poesia mística sufi, evocando a dança circular como metáfora para a repetição infinita do tempo.

Nos anos 2000, Hirsch intensifica seu mergulho no tema do tempo, aproximando-se da metafísica. *El Aleph* (2005), inspirado no conto de Jorge Luis Borges, condensa de maneira mais explícita seu interesse pelo tempo como totalidade: o desejo de ver “todos os tempos e todos os lugares” em um só ponto – tema também de *El erotismo del tiempo* (2006), que busca traduzir visualmente a simultaneidade temporal e a experiência da eternidade em instantes. Filmes extremamente curtos como *La velocidad del tiempo* (2012) e *Para el ángel que anuncia el fin de los tiempos* (2017) condensam essa pesquisa em planos-sequência ou inscrições rápidas de palavras, entre o minimalismo e o transcendental.

No conjunto de seus filmes, Hirsch experimenta com desfoques, sobreposições, contraluz, montagem rítmica inspirada na música minimalista, stop motion, decomposição do movimento, primeiríssimos planos e longos planos-sequência. Essas escolhas formais, que ela mesma definiu como a representação do “nada” em oposição ao “tudo” ou ao excesso de imagens da indústria cultural e do cinema hegemônico, instauram um cinema de contemplação que convida o espectador a outro ritmo.

O aspecto arquivista de sua atuação no cinema segue pouco estudado. A criação da Filmoteca Narcisca Hirsch em Buenos Aires, em parceria com sua assistente Daniela Muttis e seu neto Tomás Rautenstrauch, foi fundamental para preservar sua obra. Todo o seu acervo, a maioria realizado em Super 8 e 16mm, se encontra digitalizado. A iniciativa nasceu de forma gradual, sem um “ato fundador” único: diante das dificuldades de

confiar seus filmes a instituições oficiais ou estrangeiras, transformaram um pequeno apartamento em Buenos Aires em acervo, depósito climatizado, biblioteca e sala de projeção.

Parte significativa de sua filmografia estava disponível online até pouco tempo, em um site dedicado à artista, uma raridade entre cineastas de sua geração². Essa prática de autocatálogo e autopreservação revela não apenas lucidez histórica, mas também uma estratégia de sobrevivência de artistas mulheres e latino-americanas, frequentemente negligenciadas pelas instituições oficiais.

Além de seus próprios filmes, a Filmoteca conta com um acervo de cinema experimental que Hirsch foi constituindo ao longo dos anos, e que, como relatou em diferentes ocasiões, possui cópias em película de filmes experimentais, como o seminal *Fuses* (1967), de Carolee Schneeman, *Scar Tissue* (1979) de Su Friedrich, “alguns filmes de Stan Brakhage”, dentro de um acervo precioso e ainda desconhecido em sua totalidade.

Narcisca Hirsch faleceu em maio de 2024, aos 96 anos, em meio a retrospectivas no MoMA, na Viennale, no Los Angeles Filmforum e no DocumentaMadrid, entre outros. Reconhecimento tardio para uma artista que, ao longo da vida, construiu um cinema independente, poético e radicalmente livre, capaz de dialogar com as vanguardas internacionais e, ao mesmo tempo, propor um gesto singular desde a América Latina.

O público do FestCurtasBH é convidado a adentrar uma obra múltipla, mas coerente, na qual cada filme se abre como uma porta de acesso ao seu pensamento e à sua vida. Corpo, paisagem e tempo surgem como eixos centrais, atravessados por uma permanente tensão entre o íntimo e o coletivo, o ritual e o cotidiano.

2 <http://www.filmotecanarcisahirsch.com.ar/> fora do ar desde abril de 2025. Aguardamos que o site volte em breve.

REFERÊNCIAS

GIUNTA, Andrea; Narcisa Hirsch: retratos; *Alternativas*. Ohio State University Press; 1; 1; 6-2013; 1-19. Disponível em: <https://alternativas.osu.edu/en/issues/autumn-2013/debates/giunta.html> Acesso em 27/08/2025

LA FERLA, Jorge; HIRSCH, Narcisa. Cine experimental. *El Amante. Revista de Cine*, Buenos Aires, n. 19, p. 48-51, set. 1993.

REQUEJO, Lucía; GUIMARÃES, Victor. Cinema Is the Images We Can't See: Narcisa Hirsch's Documentary Disposition. *International Documentary Association*, [s. l.], 16 out. 2024. Disponível em: <https://www.documentary.org/feature/cinema-images-we-cant-see-narcisa-hirschs-documentary-disposition> Acesso em 22/09/2025

RIST, Peter. An Interview with Narcisa Hirsh. *Offscreen*. Volume 18, Issue 5 / May 2014. Disponível em: <https://offscreen.com/view/narcisa-hirsh-and-argentine-experimental-film> Acesso em 26/08/2025

TORRES, Alejandra (org.). *Narcisa Hirsch: catálogo de obra*. Buenos Aires: Casa Nacional del Bicentenario, 2010.

THE INTIMATE-COSMIC: BODY, LANDSCAPE, AND TIME IN NARCISA HIRSCH'S EXPERIMENTAL CINEMA

BY FERNANDA PESSOA¹

TRANSLATION: LUIZ FERNANDO COUTINHO

Narcisa Hirsch's trajectory is, in itself, a manifesto against the limits of form. A pioneer of Argentine experimental cinema, her work spanned more than five decades, encompassing painting, *happenings*, and film. Daughter of expressionist painter Heinrich Heuser, born in 1928's Berlin, the filmmaker moved to Argentina at the age of ten. The outbreak of World War II turned what was meant to be a brief visit to her Argentine grandmother into an extended stay – and later, by personal and affective choice, into a permanent home.

This experience was decisive to her trajectory. Had she remained in Germany, she might have taken a different path, engaging with European and North American filmmakers. By settling in Argentina, however, she became one of the central figures of Latin American experimental cinema.

Hirsch directed more than fifty films – including shorts, mid-lengths, and features – in Super 8, 16mm, and video/digital formats, building a body of work that never sought legitimacy within the commercial circuit or the logic of the industry. Her cinema is artisanal, intimate, often made with a small or even nonexistent crew, without script or budget.

Her artistic trajectory began with painting, in dialogue with her father's legacy. In the 1960s, Hirsch exhibited in galleries in Buenos Aires, entering the local art

¹ Guest Author.

scene. Yet, she soon felt the limitations of painting in the face of the performative effervescence that was sweeping the international art world. By the end of that decade, alongside artists such as Marie Louise Alemann, Walther Mejía, and Claudio Caldini, she organized street interventions across the Argentine capital. These actions already revealed two defining traits of her work: the centrality of the body and the emphasis on collective experience.

Hirsch first approached cinema through performances and *happenings* staged and filmed in public spaces in Buenos Aires during the 1960s, under General Onganía's military regime. Her first films were, then, documents of these performances – whether carried out alone or in collaboration with Mejía and Alemann. The performative aspect and the act of placing herself before the camera would remain defining features of her later work.

The most famous performance of this period was *La Marabunta* (1967), in which Hirsch built a female skeleton made of plaster, over three meters wide, and covered it with oranges, bananas, and sandwiches. Inside the structure, she placed live pigeons. The action consisted of the audience devouring the body until only the bones remained. Staged in front of the Teatro Coliseo, the performance mobilized the cultural and economic elite of Buenos Aires, who actively took part in this grotesque act of devouring. *La Marabunta* was filmed by Raymundo Gleyzer, who was later kidnapped and murdered by the military dictatorship in 1976. Since then, the female body and gender issues have become central themes in Hirsch's work.

Other later urban performances, such as *Manzanas* (1966), filmed by Gerardo Vallejo, and *Bebés/Have a Baby* (1974), displaced the artistic experience into the public sphere. The distribution of apples or dolls in Buenos Aires, London, and New York opened a space of play between art, life, and cultural difference, through performative

gestures that later became filmic records.

In 1968, Hirsch made *Retrato*, starring Alemann, Mejía, and Horacio Maira. Still connected to the visual arts and Argentine post-pop, the film shows the artists in their studios, anticipating their definitive transition to experimental cinema in Super 8. In the 1970s, Hirsch joined the so-called Goethe Group, which included Alemann, Caldini, Juan Villola, Horacio Vallereggio, Juan José Mugni, and Adrián Tubio. This collective sustained a parallel artistic scene during the military dictatorship, choosing a subjective and experimental cinema as a counterpoint to militant filmmaking. The group screened its films at the Goethe-Institut, often to small audiences, but also in alternative venues. These screenings functioned as gatherings where the artists shared their work and exchanged ideas, more interested in the collective experience of watching it together than in building cinematic careers.

Far from being “apolitical”, this aesthetic choice constituted a form of silent resistance, affirming both creative freedom and communal life. According to the filmmaker: “My films relate to the idea of the *avant-garde*. That is also political – not in a militant sense, but political nonetheless, in the sense of a paradigm shift, a rupture with tradition, and the idea of intervening in other, nontraditional circles” (Giunta, 2013).

For Hirsch, experimental cinema was not a “minor category” but a language that allowed the condensation of images and affections without the obligation of linearity: “Experimental cinema is often regarded as enigmatic because, like poetry, its language calls for an open, almost naive, participation from the viewer, who generally ‘fears’ that the images may become threatening precisely because they are so unexpected” (Hirsch, 1993).

The filmmaker traces experimental cinema back to surrealism, Luis Buñuel, Salvador Dalí, and Jean Cocteau –

an approach that already reveals her particular conception of the “genre” (if we can even call experimental cinema a genre). The influence of this cinema is evident in her work and serves as a key to interpreting her images. Furthermore, two notable experimental works were explicitly acknowledged by Hirsch as direct influences: Michael Snow’s *Wavelength* (1967) and Maya Deren and Alexandr Hackenschmied’s *Meshes of the Afternoon* (1943).

After watching *Wavelength* on a trip to New York, Hirsch directed her most conceptual films: *Come Out* (1971) and *Taller* (1975). *Come Out* consists of only two scenes: in the first, a blurred image gradually reveals the needle of a record player; in the second, we see the title and composer of the accompanying soundtrack, Steve Reich’s *Come Out* (1966). *Taller*, in turn, establishes a direct dialogue with Michael Snow’s *A Caseing Shelved* (1970). Whereas Snow shows his bookshelf and describes what is visible, Hirsch films the walls of her studio, narrating what lies off-frame so that the viewer constructs the images mentally.

This gesture of circularity – of revisiting works, authors and films to reconfigure them within her own practice – runs throughout her entire trajectory. Hirsch, however, never fully committed to any school or movement: her work is hybrid, sometimes rigorous, sometimes intuitive, and almost always imbued with a personal dimension. When attempting to classify it by genre or formal categories, one perceives a constant transition between them, marked by her refusal to be bound to any tradition.

Her portrait films explore the singularity of artists and performers in an essayistic mode, tailoring each work to the specificity of its subject. In *Aída* (1976), the Super-8 camera follows the dancer Aída Laib dancing frenetically to the music of Nina Simone. The body, filmed in close-up, turns into textures and abstractions. In *Retrato de Marta Minujín* (1974), Hirsch adopts a different tone: a playful

and dialogic record of the conceptual artist, interweaving her speech with performances, objects, and *happenings* that recreate her provocative and political universe.

Hirsch’s epistolary films reveal how cinema can assume the intimate and affective function of a letter. In these works, the filmmaker’s voice-over creates a dissonance that turns Hirsch into a spectator of herself, revisiting memories and relationships. In *Andrea* (1973), addressed to her daughter, the montage assembles image fragments as if composing a bedtime story, creating intimacy through the gesture of narration. In *Para Virginia* (1984), the voice takes on an elegiac tone: addressed to someone who can no longer experience life, it overlays memory and absence, while the camera wanders through graffiti and dance images like echoes of a lost body. In the films dedicated to the painter Rafael Maino (*Rafael*, 1975; *Rafael in Rio*, 1977; *Rafael, agosto* 1984), the relationship between voice and image mirrors the transformations of their love affair: from complicity and the immediacy of response, to the distancing marked by his figure diving into the sea and disappearing on the horizon.

Less well-known are the films that engage with documentary, but always through a detour: *Pesca de la centolla* (1978) portrays fishermen without narration or expository structure; *Mundial 78* (1978) records the World Cup during the dictatorship, but focuses on the anonymous faces on the crowd, with an ironic inflection; *Warnes* (1991) follows the demolition of a building in Buenos Aires, turning the ruin into allegory; and *Pichón en el Obelisco* (1989) documents the appropriation of a city monument.

Her films shot in Patagonia – a kind of travelogue – are visual diaries that articulate landscape, subjectivity, and contemplation, revealing a central theme of Hirsch’s work: the relationship between body and landscape. Works such as *Patagonia 2* (1976), *Patagonia 77* (1977), and *Diarios Patagónicos* transform the Patagonian

desert – where the filmmaker has a home – into a space of contemplation and estrangement: close-ups of vegetation and faces, animals, wind, and silence, often accompanied by superimpositions, strobe effects, and music (from Caetano Veloso to jazz). The landscape operates as a non-place, an experience of emptiness and suspended time.

As previously mentioned, the body, especially the female body, occupies a central place in her work – the body in performance, the erotic body, the body as a space of political inscription. And, at the same time, the body as a metaphor for the world: vulnerable, perishable, and destined to disappear, as in *Marabunta*.

Since the 1970s, Hirsch has filmed a series of works that directly stage the feminine in its multiplicity of voices and bodies. In *Canciones Napolitanas* (1971), the grotesque intertwines with the sensual: a female mouth in extreme close-up devours a raw liver, straining the representation of desire and abjection. In *Pink Freud* (1973), the ironic title announces the confrontation with patriarchal psychoanalysis, where motherhood appears as a feminine unconscious invaded by masculine discourse, represented by mass-produced baby dolls. *Ama-Zona* (1983) reclaims the mythical figure of the Amazon warrior, creating an allegory of female power and resistance. In *Mujeres* (1976-1985), perhaps her most emblematic film in this regard, Hirsch composes a collective portrait: different women appear in fragments, quotations, and gestures, forming an essayistic mosaic of the feminine condition.

In light of contemporary feminism, this body of films reveals how Hirsch anticipated debates on body, gender, and representation that have since become central. Although she never identified as a feminist – a stance that can be understood as a refusal to be confined to a “box”, defined solely as a woman or feminist filmmaker –, her work emerged at a time when women were struggling harder to gain space within cinema. In the experimental

field in particular, despite women’s significant output, the canon remained – and to a large extent still remains – centered on male figures.

The artist’s involvement in feminist and women’s groups in the 1970s and 1980s remains largely unexplored. In 1983, she was a founding member of the civil association Lugar de la Mujer (“Women’s Place”), dedicated to examining the situation of Argentine women in the legal, educational, cultural, and health spheres. In that moment of political openness, the organization sought to affirm and secure women’s rights. In the 1970s, Hirsch participated in a women’s workshop coordinated by psychologist Susana Baián – an experience that gave rise to the footage that would later become the film *El Mito de Narciso* (2005), which documents, across three periods (1974, 1979, and 2005), women confronting their own filmed image. It is a radical project of female self-representation that interrogates the construction of gaze and identity over three decades.

Another fundamental theme of Hirsch’s work is its spiritual dimension, in films that directly address the mystery of existence, death, and the infinity of time. In *Testamento y vida interior* (1977), the artist creates a visual meditation on finitude by imagining her own death and the ongoing lives of her friends. In *Aigokeros* (1979), images of mountains, water, and animals dialogue with the myth of Capricorn, embodying contrasts between light and shadow, masculine and feminine, natural and mythical. In *A-dios* (1989), the title’s pun (Spanish for both “goodbye” and “to God”) encapsulates her search for the sacred as absence and farewell. *Rumi* (1999) dialogues with mystical Sufi poetry, evoking circular dance as a metaphor for the infinite repetition of time.

In the 2000s, Hirsch intensified her exploration of time, moving closer to metaphysics. *El Aleph* (2005), inspired by Jorge Luis Borges’s short story, is perhaps the film

that most explicitly encapsulates her interest in time as a totality: the desire to see “all times and all places” in a single point – a theme also present in *El erotismo del tiempo* (2006), which seeks to visually translate temporal simultaneity and the experience of eternity into instants. Extremely short films such as *La velocidad del tiempo* (2012) and *Para el ángel que anuncia el fin de los tiempos* (2017) encapsulate this exploration through long takes or rapid inscriptions of words, balancing minimalism and the transcendental.

In her body of work, Hirsch experiments with blur, superimposition, backlighting, rhythmic editing inspired by minimalist music, stop motion, movement decomposition, extreme close-ups, and long takes. These formal choices – which she herself defined as representing “nothing” in opposition to “everything” or to the excess of images in the cultural industry and mainstream cinema – establish a cinema of contemplation that invites the spectator to a different rhythm.

The archival dimension of her work in cinema remains little studied. The creation of the *Filmoteca Narcisa Hirsch* in Buenos Aires, in partnership with her assistant Daniela Muttis and her grandson Tomás Rautenstrauch, was essential for preserving her films. The entire collection – most of it shot in Super-8 and 16mm – has been digitized. The initiative took shape gradually, without a single “founding act”: faced with the difficulty of entrusting her films to official or foreign institutions, they transformed a small apartment in Buenos Aires into an archive, a climate-controlled storage space, a library, and a screening room.

A significant portion of her filmography was available online until recently, on a website dedicated to the artist – a rarity among filmmakers of her generation². This

practice of self-cataloging and self-preservation reveals not only historical lucidity but also a survival strategy for women and Latin American artists, who have often been neglected by official institutions.

Besides Hirsch’s own films, the Filmoteca holds a collection of experimental cinema that she built over the years – an archive which, as she has mentioned on several occasions, includes film prints of experimental works such as Carole Scheenmann’s *Fuses* (1967), Su Friedrich’s *Scar Tissue*, and “some films by Stan Brakhage”, forming a precious collection that remains largely unknown in its entirety.

Narcisa Hirsch passed away in May 2024, at the age of 96, amid retrospectives of her films at the MoMa, the Viennale, Los Angeles Filmforum, and DocumentaMadrid, among others. Belated recognition for an artist who, throughout her life, built an independent, poetic, and radically free cinema – one capable of engaging with the international avant-garde while simultaneously articulating a singular gesture from Latin America.

FestCurtasBH audiences are invited to enter a multifaceted yet coherent body of work, in which each film opens as a gateway into her thought and life. Body, landscape, and time emerge as central axes, traversed by a constant tension between the intimate and the collective, the ritual and the everyday.

REFERENCES

- GIUNTA, Andrea; Narcisa Hirsch: retratos; Alternativas. Ohio State University Press; 1; 1; 6-2013; 1-19. Disponível em: <https://alternativas.osu.edu/en/issues/autumn-2013/debates/giunta.html> Acesso em 27/08/2025
- LAFERLA, Jorge; HIRSCH, Narcisa. Cine experimental. *El Amante*. Revista de Cine, Buenos Aires, n. 19, p. 48-51, set. 1993.

2 <http://www.filmotecanarcisahirsch.com.ar/> has been offline since

April 2025. We hope the site will be back soon.

REQUEJO, Lucía; GUIMARÃES, Victor. Cinema Is the Images We Can't See: Narcisa Hirsch's Documentary Disposition. International Documentary Association, [s. l.], 16 out. 2024. Disponível em: <https://www.documentary.org/feature/cinema-images-we-cant-see-narcisa-hirschs-documentary-disposition> Acesso em 22/09/2025

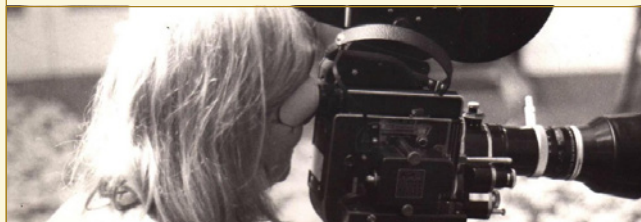
RIST, Peter. An Interview with Narcisa Hirsh. Offscreen. Volume 18, Issue 5 / May 2014. Disponível em: <https://offscreen.com/view/narcisa-hirsh-and-argentine-experimental-film> Acesso em 26/08/2025

TORRES, Alejandra (org.). Narcisa Hirsch: catálogo de obra. Buenos Aires: Casa Nacional del Bicentenario, 2010.

NARCISA HIRSCH EM QUATRO LUGARES [UM MAPA EXPANDIDO]¹

POR FEDERICO WINDHAUSEN²

TRADUÇÃO: GABRIELA ALBUQUERQUE



Ponto de partida

Para um texto como este, uma introdução ensaística sobre a obra de uma artista, existem diversas estratégias típicas de organização e classificação, desde a cronologia biográfica que segue uma sequência de feitos, até a anatomização das ideias motrizes que parecem unificar uma trajetória artística. No caso de Narcisa Hirsch (Alemanha, 1928), também pode-se dizer que os espaços, sejam eles localizações específicas ou paisagens distintas, assumem tanta importância quanto as buscas e perguntas que aparecem ao longo da produção da sua obra. A seguir, veremos que a obra de Hirsch dos anos sessenta e setenta tem quatro espaços — a rua, o cinema, o ateliê e a paisagem — onde se manifestam alguns dos seus interesses conceituais e temáticos mais fundamentais. Esse percurso pelas regiões, espaços

1 Esta é a terceira e mais longa versão deste ensaio. Duas versões anteriores foram publicadas em espanhol: uma encomendada por Cecilia Barrionuevo para a Documenta Madrid e o Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofía em 2020 e outra escrita para a revista chilena *laFuga* em 2022. Esta é sua primeira publicação em língua portuguesa.

2 Autor convidado.

e lugares dos seus trabalhos não descarta o fio da cronologia, mas também não busca compreender ou conectar todos os conceitos relevantes da obra em uma rede unificada. Trata-se, na verdade, de um mapa provisório, com pontos desconhecidos e novos caminhos a serem traçados.

Dito isso, um mapa provisório também pode ser revisionista, na medida em que é concebido para corrigir e emendar as versões anteriores de uma topografia. Assim, essa representação do desenvolvimento das práticas artísticas de Hirsch oferece, por exemplo, uma constelação mais variada das suas *performances* em espaços urbanos; uma contextualização da sua virada às redes de mulheres no cinema experimental; uma representação visual do ambiente de trabalho da cineasta como um espaço de exploração, particularmente da comunicação linguística e seus limites; e uma incorporação dos seus filmes caseiros patagônicos à filmografia que merece atenção crítica. Cada espaço se organiza de acordo com novas coordenadas e pontos de conexão ignorados ou desconhecidos, com o objetivo de ampliar nossa compreensão das obras de Hirsch e das histórias com as quais elas se entrecruzam³.

A rua

Depois do início da sua carreira durante a década de cinquenta em Buenos Aires, Hirsch entrou em uma etapa mais pública na Galeria Lirolay, onde realizou mostras de pintura e desenho em 1962, 1965 e 1966. Com a exposição *Concepción, vida, muerte y transfiguración* em 1966, sua obra começou a se transformar, especificamente em relação aos seus parâmetros

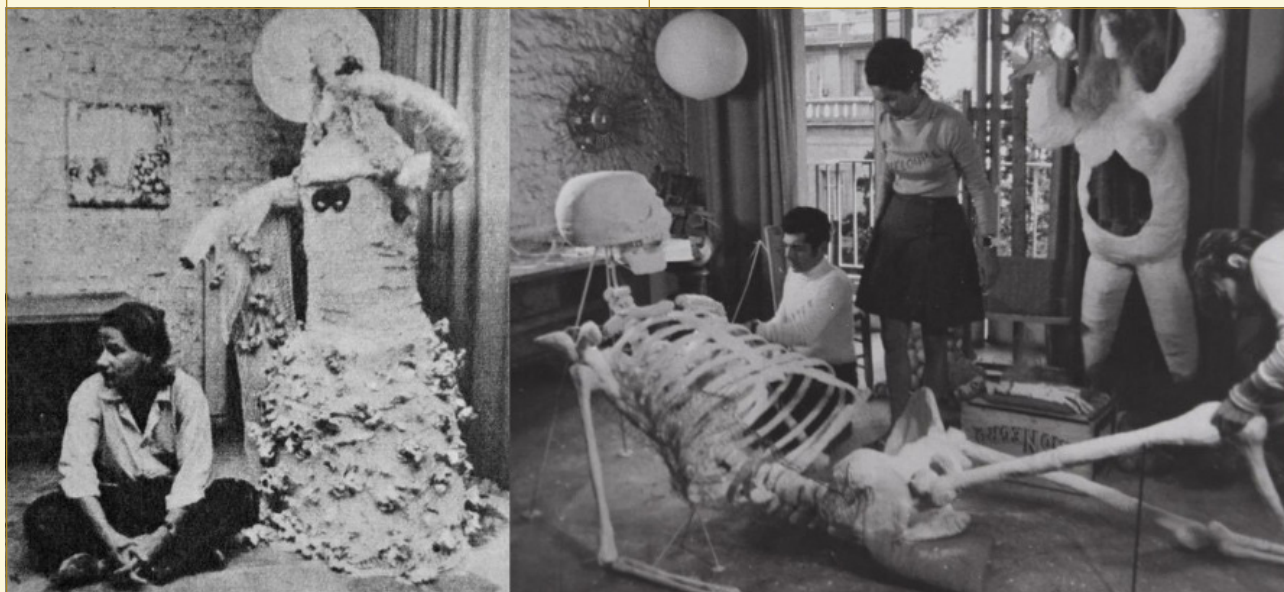
3 Grande parte do que conto nestas páginas parte das minhas pesquisas sobre a vida e obra de Hirsch. Vale mencionar que Hirsch não manteve um extenso arquivo escrito sobre as primeiras décadas de seu trabalho.

materiais e conceituais. Foram incluídos oito objetos “nos quais a tridimensionalidade é tão importante quanto a qualidade pictórica”, segundo o crítico Benga Oldenburg⁴. A obra central da exposição foi uma boneca branca com um barrado de crochê, a figura de uma mulher feita em gesso. No interior do seu corpo havia um estereoscópio que mostrava fotos de uma cena cômica, uma narrativa pictórica semelhante a uma farsa romântica francesa de outra época. No seu artigo, Oldenburg compara Hirsch com Niki de Saint Phalle. É certo que há muitas semelhanças entre *La novia* (ou *El sueño de la señorita Havisham*, 1965) dessa artista e a mulher de gesso de Hirsch, cuja prática logo começa a acumular não só referências a determinadas obras de outros artistas, como também algumas emulações ou apropriações (que se tornaram conscientemente mais alusivas nos anos setenta). Além disso, até numa exposição tão precoce como *Concepción...* é possível perceber que, independentemente do meio artístico, algumas das características típicas dos seus trabalhos posteriores já estavam presentes: a representação do corpo feminino, a tentativa de dirigir a visão do espectador, o uso das sequências de imagens e um senso de humor que tenta evitar uma interpretação muito séria da sua obra.

Pouco depois, em 1967, Hirsch apresentava obras criadas em coautoria com Marie Louise Alemann e Walther Mejía, que também participaram da sua série de fotografias estereoscópicas⁵. O trio apresentou uma

4 B. Oldenburg, “Cuatro mujeres”, *Adán* 1:2 (agosto 1966), p. 107.

5 Em todos os materiais promocionais (folhetos, cartazes, etc.) das obras de *performance*, os três são mencionados como os artistas responsáveis por cada obra. Eles mesmos se apresentavam como três artistas trabalhando juntos. Talvez porque Hirsch já recebesse certa atenção como artista plástica em algumas revistas, o caráter colaborativo do trabalho dos três nem sempre foi anunciado ou enfatizado nos artigos sobre suas *performances*. Seja porque os jornalistas a colocaram nessa posição, seja porque ela buscou ocupá-la ativamente.



À esquerda: Foto de Narcisca Hirsch na revista *Primera Plana*, 1966. À direita: Fotograma de *Marabunta* (1966).

exposição na Galeria Bodo, titulada *Cosas para mirar, comprar y amar*, que, em consonância com a aparente rejeição de Hirsch à fabricação de novos artigos de venda para o mercado da arte, propôs somente a venda de “coisas” reutilizadas, transformando a galeria em um mercado de pulgas ou troca. Essa atividade, assim como outras obras de *performance* que distribuíam objetos (muitas vezes comida), participava de uma tendência bem conhecida e comum em cidades como Nova Iorque durante os primeiros anos do *happening* — a transformação das mercadorias mais visíveis na própria vida cotidiana — enquanto também colaborava

te, talvez com o consentimento dos seus colaboradores, o que fica evidente é que ela costuma ser a única do trio cujas declarações são citadas diretamente. Por outro lado, os filmes dessas obras devem ser atribuídos a Hirsch.

com um fator fundamental no contexto portenho: a interação social, elemento de crescente importância no desenvolvimento local e internacional da arte performática na segunda metade dos anos sessenta.

No dia 31 de outubro daquele mesmo ano, eles organizaram, no Teatro Coliseo, uma *performance* chamada *Marabunta*, na qual apresentaram outra figura feminina feita de gesso, um esqueleto de grandes dimensões coberto com petiscos, sanduíches, frutas, doces, bolos; em seu interior havia pombas pintadas com cores fluorescentes. No curta-metragem que Hirsch fez sobre o evento, filmado por Raymundo Gleyzer (sem som direto, que foi substituído pelo trecho de uma gravação de *Poème électronique*, de Edgar Varèse; uma composição desse tipo já confirmava a modernidade da obra do trio), os espectadores que saíam da sessão do



Chicas "hippies" reparten panes y tortas sacadas del cuerpo de la mujer de la abundancia entre los gritos y saltos de la concurrencia



Narcisca, Walter y las frutas

À esquerda: Foto do jornal *La Razón*, 1967. À direita: Foto da revista *Adán*, 1967.

filme *Blow-up*, no mesmo teatro, reagiam à obra com comportamentos que pareciam apresentar um certo padrão: alguns levavam os alimentos, enquanto outros participavam de uma briga pela comida. No geral, exibiam reações que pareciam desesperadas, autoindulgentes ou agressivas.

Em um exemplo bastante comum de como uma obra pode ser submetida a uma redução semântica ao se atribuir uma intenção unidimensional a um artista, *Marabunta* foi posteriormente interpretada como um comentário crítico sobre *Blow-Up*, um “ato de desafio contra o Cinema de Arte Europeu dominado por homens da década de 1960”, segundo uma interpretação recente⁶. No entanto, como vários jornalistas relataram

6 L. Sachs, “This Camera Fights Fascism: A Personal Survey of Cinemas of Resistance”, *Otherzine* 32 (primavera de 2017). <http://www.othercinema.com/otherzine/this-camera-fights-fascism-a-personal-survey-of-cinemas-of-resistance-by-lynn-sachs-its-been-one-horrible-beginning-of-the-year-in-america-and-as-you-read-this-piece-vo/> (A tradução é minha. Todas as citações de textos com títulos em outros idiomas são traduções minhas.) A própria presença de muitos jornalistas e até mesmo uma equipe de notícias de televisão indica a

nos seus artigos depois daquela noite, Hirsch explicou durante o evento — e segue insistindo até hoje — que sua obra não pretendia ser um comentário sobre o filme. “Isso não é um *happening*, nem tem a ver com a estreia de *Blow-Up* nessa noite”⁷, afirmou. Observando *Marabunta* à luz de outras obras de performance do trio fica claro que Hirsch não se importava com o filme de Antonioni, porque seu principal interesse estava nas reações de um segmento da população que ia ao cinema,

grande consciência que o grupo tinha da inter-relação entre qualquer *happening* (negado ou não) e a imprensa portenha. Essa aliança pôde ser vista, por exemplo, na dependência de Marta Minujín com a imprensa quando apresentou *Simultaneidad en simultaneidad* em 1966. Apesar da crítica a esse tipo de evento (como forma de publicidade) que foi sugerida pelo famoso engodo que Roberto Jacoby, Eduardo Costa e Raúl Escari denominaram como *Happening para um javali morto*. As provocações criadas por Hirsch e seus colaboradores não parecem ter sido motivadas por um olhar crítico sobre o papel da imprensa ou da mídia nesse tipo de evento. No entanto, como veremos a seguir, ao se dedicar ao cinema experimental, o pensamento de Hirsch sobre as formas de mediação e publicidade se desdobram.

7 “¡La Marabunta en Buenos Aires!”, *La Razón* (1 de novembro de 1967), p. 5.

pessoas que provavelmente (numa terça-feira à noite) assistiam à sessão depois do trabalho⁸.

Marabunta foi a declaração mais divulgada e visível do compromisso do grupo com a performance pública que busca ser uma provocação aberta; uma figura enorme com um gênero definido ou um objeto livre da sua condição de mercadoria sugeria possíveis significados sem apresentar nenhuma referência fixa e mensagem clara. Dentro do edifício, a inesperada combinação da comida típica de banquete em um evento semelhante a um *happening* contribuiu para desfazer, em pequena escala, as regras e restrições sociais. Uma breve transformação daquilo que Erving Goffman, nos seus estudos sociológicos dos anos setenta, etiquetou como “rituais de interação” da sociedade, que comunicam, muitas vezes simbolicamente, como cada indivíduo deseja dar e receber um reconhecimento normativo ao outro⁹. No entanto, o trio não só apresentou um catalisador para incitar atos desenfreados em um público burguês, à maneira de um experimento de psicologia de massas, como também colocou, sugestivamente, no centro da atividade, o corpo de uma mulher, um esqueleto

8 Evidentemente a obra deixou muito espaço para interpretação e Hirsch incentiva que haja diversas leituras para cada uma das suas obras. O que defendo é que certas interpretações fazem afirmações sobre as intenções da artista que não condizem com o registro histórico ou com as atuais declarações de Hirsch. Além disso, quando a obra é apresentada como uma simples crítica a um tipo de cinema, essa redução não nos permite ver como *Marabunta* respondia a certas normas e costumes sociais durante um momento específico da história do cinema como atividade cultural respeitável, diretamente impactada pelo interesse portenho pelo Cinema de Arte Europeu.

9 A ideia de Goffman de que “em qualquer sociedade, sempre que surge a possibilidade física da interação falada, parece entrar em jogo um sistema de práticas, convenções e regras de procedimento que funcionam como um meio orientador e organizador do fluxo de mensagens” é particularmente relevante para estas obras. E. Goffman, *Ritual de la interacción* (Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo: 1970), p. 37.

feminino que se relaciona à morte e, ao mesmo tempo, oferece fartura. Trata-se, portanto, de uma obra que eles tentaram situar em uma rede de possíveis significados e associações, sem prever como seria interpretada no momento da sua exibição.

Esse pseudo-*happening* de Hirsch, Alemann e Mejía foi inicialmente pensado para ser realizado na rua, mas uma tempestade e as regulamentações municipais obrigaram sua realização dentro do cinema. Nos anos seguintes, grande parte do que o trio apresentou se deu para além das galerias e instituições de cultura. Suas obras coletivas podem ser consideradas uma ocupação temporária de certas regiões urbanas centrais, espaços públicos cuja proeminência e visibilidade vinham sendo reforçadas e reiteradas pelos meios de comunicação. Esse movimento — para fora — não é raro de ser identificado nas tendências e recentes modas da cena artística de Buenos Aires. Um exemplo: *Entre en discontinuidad* de Raúl Escari, um evento realizado em outubro de 1966, no qual cinco volantes foram distribuídos em cinco esquinas diferentes de Buenos Aires. Cada texto de Escari apresentava uma narração escrita de uma experiência perceptiva que só poderia ocorrer nesse ponto específico da cidade e, desse modo, os pedestres conseguiam comparar o que estavam experimentando com a versão linguística-poética do artista (lembrando também do encontro com a pessoa que distribuía os volantes)¹⁰. Colaborando implicitamente com tais tentativas de remediar a cidade através de uma obra ou texto, Hirsch propôs sua própria transformação perceptiva das ruas em 1968, com a obra *Operación color para la ciudad*. Ela espalhou diversos cartazes laranjas (com sua assinatura visível escrita com pequenas

10 R. Escari, “Entre en discontinuidad”, em *Escritos de vanguardia. Arte argentino de los años 60*, ed. I. Katzenstein (Buenos Aires: Fundación Espigas, 2007), pp. 251-254.

letras) pela região do Microcentro de Buenos Aires, na tentativa de minimizar o cinza da paisagem invernal. No entanto, na maioria das suas intervenções urbanas com Mejía e Alemann, suas ações eram decididamente mais exibicionistas, também realizadas no Microcentro, o espaço urbano representado de modo mais visualmente espetacular nos jornais da época. Em 1968, por exemplo, três enormes mãos de gesso desfilaram pelas ruas e, em duas ocasiões diferentes, foram distribuídas mil maçãs verdes aos transeuntes portenhos¹¹.

Como evidenciam as imagens e os trechos das falas de moradores em *Manzanas* (1969), o curta-metragem de Hirsch que retrata a *performance* homônima do trio, o grupo buscava transformar a forma mais comum e automática do comportamento no espaço público, aquilo que Goffman chamava de “interação não focalizada” da rua¹². Pode-se dizer que os contextos de algumas obras funcionavam como pontos de encontro (ou confronto), uma vez que cada integrante da multidão era questionado se queria abandonar momentaneamente sua habitual “desatenção civil” em favor de uma “troca” dialógica¹³. Citar alguém como Goffman é evocar um sociólogo que foi de especial interesse para figuras como o artista de *happening* Allan Kaprow¹⁴, mas seria igualmente relevante considerar as ideias de David

11 Um antecedente no uso da maçã verde na obra de Hirsch é a *performance* de Juan Stoppani, *Todo lo que Juan Stoppani no se pudo poner*. Na obra de Stoppani, os visitantes que entravam no Instituto Di Tella viam um tecido de tafetá azul com 200 metros de comprimento alcançar o turbante de uma mulher sentada. Ela estava rodeada por 200 maçãs verdes.

12 E. Goffman, *Behavior in Public Places: Notes on the Social Organization of Gatherings* (New York: Free Press of Glencoe, 1963), pp. 55-59.

13 Ibid., pp. 23-24; 83-88.

14 P. Ursprung, *Allan Kaprow, Robert Smithson, and the Limits to Art* (Berkeley: University of California Press, 2013), p. 11.

Riesman, por exemplo, que analisou, no seu livro *La muchedumbre solitaria* (editado em espanhol em 1964)¹⁵, como o “caráter social” do cidadão moderno dos Estados Unidos durante a pós-guerra é “dirigido pelos outros”. Há também monografias como *Estrategias para sobrevivir en Buenos Aires* (1967)¹⁶, do psicólogo social Alfredo Moffatt, assim como uma vasta produção de artigos em revistas semanais dos anos sessenta e da primeira metade dos anos setenta, que resumiam e apresentavam as análises e comentários dos novos especialistas sobre o contexto urbano, a vida moderna e aquilo que podemos chamar de semiótica da comunicação interpessoal¹⁷. Com frequência, a partir de tipologias e padrões detectados no cotidiano, predominava um tipo de comentário sobre a nova sociabilidade que oferecia uma série de generalizações, teorias e classificações que cada obra de *performance* poderia explorar, confirmar ou negar, ainda que de modo indireto ou apenas no subtexto.

Como analisou em profundidade a historiadora de arte Catherine Spencer, essa tendência cultural pode ser observada em escala mundial em diversos centros de atividade artística: “Figuras como Kaprow, Minujín, Carolee Schneemann e Lea Lublin reestruturaram criticamente as premissas dos *happenings* em meados dos anos sessenta e princípio dos anos setenta, apoiando-se, de formas diferentes, mas interligadas, em estudos sociológicos e psicológicos contemporâneos da comunicação, trazendo para o discurso suas próprias

15 D. Riesman, *La muchedumbre solitaria*, trans. N. Rosemblat (Paidós: Buenos Aires, 1964).

16 A. Moffatt, *Estrategias para sobrevivir en Buenos Aires* (Buenos Aires: Jorge Álvarez, 1967).

17 C. Spencer, *Beyond the Happening: Performance Art and the Politics of Communication* (Manchester: Manchester University Press, 2020), pp. 86-88.



Fotogramas de *Muñecos* (1972), filmadas em Buenos Aires (esquerda) e Nova Iorque (direita).

visões alternativas da troca interpessoal¹⁸. Vale destacar que a caracterização de Spencer não é um resultado exclusivo de uma revisão do passado com uma distância histórica suficiente: no contexto argentino, Minujín, o artista-teórico Oscar Masotta, entre outros, explorava conscientemente essas ideias, tendo como um dos seus objetivos ampliar os termos sob os quais se pensava a arte performática¹⁹. Parece que, no caso de Hirsch e seus colaboradores, eles não respondiam a um teórico específico, mas sim a um clima intelectual e cultural mais amplo. Ainda assim, o fato de esse tipo de obra de arte se situar entre a psicologia social e a performance pública não passou despercebido por alguns especialistas: no IV Congresso Internacional de Psicodrama e Sociodrama de

1969, Silvana Puzzovio (irmã da artista Dalila Puzzovio) convidou o trio para distribuir maçãs aos profissionais em uma sala da Faculdade de Medicina de Buenos Aires, ação seguida de uma projeção de *Manzanas* e de uma sessão de psicodrama.

Em 1972, Hirsch, desta vez sem Alemann e Mejía, encerrou sua fase performática com a obra intitulada *Muñecos*, filmada em três cidades — primeiro Londres, depois, Buenos Aires e, por fim, Nova Iorque. Uma contribuição tardia à dimensão transnacional do *happening* e seus sucessores. Durante o horário comercial, parada na calçada de um ponto central de cada cidade, Hirsch oferecia aos pedestres pequenas bonecas de plástico, repetindo a frase “Have a baby” (Tenha um bebê, em português), enquanto respondia aos comentários e perguntas das pessoas. Sem esclarecer se sua obra se relacionava ao *boom* demográfico, ao aborto, aos direitos das mulheres, à politização do espaço da rua ou às novas e velhas convenções sociais,

18 C. Spencer, *Beyond the Happening*, p. 5.

19 Ver: O. Masotta, “Happenings” *Prólogo*, em *Revolución en el arte: pop-art, happenings y arte de los medios en la década del sesenta*, ed. O. Masotta (Buenos Aires: Edhasa, 2004), pp. 199-212. Primeira versão publicada em 1967.

para citar apenas algumas possibilidades, Hirsch deixou claro através das suas ações que tentava converter o espectador urbano em um participante, reconhecendo a presença do outro estranho em um espaço público compartilhado, essa zona de visibilidade coletiva que por muito tempo se caracterizou por códigos cuja natureza tácita não os torna menos “teatrais”, invocando o sentido intersubjetivo que Goffman enfatizava ao usar esse termo²⁰. Vale destacar que seu trabalho de performance terminou como começou: ao insinuar uma biopolítica através do corpo feminino²¹.

O cinema

Desde o final dos anos sessenta até o princípio dos anos setenta, o crescente interesse de Hirsch pelo cinema fez com que ela realizasse, com a assistência remunerada de cineastas como Gleyzer e Gerardo Vallejo, versões em película das suas obras de performance, como também uma série de curta-metragens de ações performáticas feitas especificamente para a câmera. Se seu trabalho na rua foi impulsionado pelo interesse na multidão anônima, como um grupo de teste e potencial público, seus filmes gradualmente passaram a fazer parte da sua busca por outro tipo de comunidade urbana, na qual o cinema poderia funcionar como ponto de encontro. Um

espaço onde as lealdades contraculturais poderiam ser declaradas, desenvolvidas e debatidas de diferentes formas. Se, por um lado, Hirsch e Alemann colaboravam na criação de uma forma alternativa de exibição para o cinema de *paso reducido*²² de maneira que seus filmes e dos seus companheiros pudessem ser experimentados por um público de mente aberta, por outro, o cinema e práticas de filmagem de Hirsch também passavam por mudanças, resultando, por exemplo, no fim da sua dependência de uma obra performática prévia como base para a realização de um novo curta-metragem²³.

Assim como Alemann, Hirsch conseguiu viajar ao exterior com facilidade e conhecer outras culturas de cinema. Segundo sua versão sobre sua prática como cineasta, seu pensamento sobre o cinema mudou quando, possivelmente no dia 25 de abril de 1970, ela visitou o Museu de Arte Moderna de Nova Iorque e viu *Wavelength* (1967). O filme de Michael Snow combina uma série de elementos formais planejados (mais notavelmente, um zoom quase contínuo que é submetido de forma errática a diferentes interrupções visuais) com uma sutil ação narrativa que ocorre em um *loft* em Nova Iorque. Ao falar da sua experiência em ver o zoom da câmera atravessando a dimensão do *loft*, Hirsch transmite o que hoje chamamos de natureza “duracional” do filme:

20 A questão da politização das ruas manifesta-se no que foi filmado em Buenos Aires, onde a polícia intervém no evento e em Nova Iorque, onde a ação de Hirsch compete pela atenção do público ao lado de um protesto da United Farm Workers of America (Trabalhadores Rurais Unidos) contra a compra de alface.

21 1972 foi também o ano em que Carolee Schneemann publicou seu livro autobiográfico *Parts of a Body House* em uma edição limitada de 60 exemplares. Hirsch comprou um exemplar, possivelmente em Londres, quando Schneemann a ajudou a filmar *Muñecos* na Trafalgar Square. Hirsch também comprou uma cópia em 16mm de *Fuses* (1964-67) de Schneemann, embora a data da compra seja desconhecida.

22 Nota da Tradutora: o termo “Cine de Paso Reducido” é frequentemente usado na Argentina para se referir ao cinema feito em formatos filmicos menores que o de 35 mm, como o de 8mm, 16 mm e Super 8.

23 Ao contrário de Hirsch, Alemann já conhecia o cinema experimental antes de começar a realizar seus próprios filmes em 1967. Alemann já tinha visto vários filmes do New American Cinema Group em meados dos anos 60 e seus primeiros curtas-metragens, filmados em 16 mm, estão entre os primeiros filmes experimentais do grupo de cineastas que mais tarde ocupariam um lugar de destaque nas exposições do Instituto Goethe.

Foi a primeira vez que realmente assisti a um filme experimental. Estava começando a fazer cinema experimental na Argentina, durante o final dos anos 60 e princípio dos anos 70, e tudo era muito diferente do que estava acontecendo nos Estados Unidos ou no Canadá. Wavelength me impressionou muito e minha primeira reação foi: “Não aguento mais, dura tempo demais e nada acontece nesse filme”. Depois lembrei que a pessoa que me recomendou, falou que durava 45 minutos, então relaxei e pensei: “Bom, isso vai acabar em algum momento” Foi assim que consegui assisti-lo de verdade, lembro claramente dessa sensação²⁴.

Em outras versões dessa anedota, ela também conta que percebeu que outras pessoas do público se mostravam contrárias ao filme e saíam antes do final. O que Hirsch viu foi mais que as imagens e sons de *Wavelength*, ela entendeu que o cinema podia funcionar como um espaço de experiências compartilhadas e que o cinema experimental possuía a capacidade de intensificar o caráter individual desses encontros. Encontros que, inclusive, poderiam se configurar como confrontos, do mesmo modo que, a treze quadras dali, ao sul do MoMa, na rua em frente à Biblioteca Pública de Nova Iorque, ela provocaria diferentes reações com sua *performance* de *Muñecos* em 1972.

Hirsch também costuma mencionar que foi a historiadora de arte Andrée Hayum, sua parente que vivia em Nova Iorque, que recomendou que ela fosse assistir *Wavelength* naquele dia. Vale destacar que o contexto dessa sugestão indica um elemento fundamental nas culturas do cinema experimental: a profusão de redes, compostas por pessoas que, muitas vezes, pertencem

24 F. Windhausen, “El film imaginado (o Narcisca Hirsch y Michael Snow hablando)”, *Transas* (3 de octubre de 2019), https://web.archive.org/web/20201031104233/https://www.revistatransas.com/2019/10/03/hirsch_snow_windhausen/

a comunidades locais e transnacionais. No princípio da década de setenta, Hayum fazia parte de um grupo informal (em parte, de leitura) de mulheres, que incluía as programadoras e escritoras Melinda Ward e Regina Cornwell, ambas associadas ao Departamento de Filme do MoMA naquele momento. Segundo Hayum, ela conheceu várias obras de Michael Snow devido ao interesse da professora Annette Michelson e seu artigo sobre Snow publicado na revista *Artforum* de 1971²⁵. Essa informação adicional indica que os esforços intelectuais e organizacionais das mulheres foram elementos fundamentais na rede de pessoas e textos que conduziram a experiência cinematográfica vivida por Hirsch. Ela colaborou com Alemann para criar sua própria versão desses esforços em Buenos Aires e, nas suas entrevistas, desde a década de setenta até o presente, cita Jonas Mekas como um exemplo ou modelo comparativo, principalmente para falar das diferenças entre os contextos estadunidense e argentino. No entanto, o que seu foco na figura de Mekas oculta é a presença vital das mulheres que também se dedicavam a investigar e promover o cinema experimental como prática cultural.

Em alguns dos filmes realizados no ateliê de Hirsch, como *Bebés* (1972), *Pink Freud* (c. 1973) e *Testamento y vida interior* (1976), pode-se ver um cartaz na parede que mostra o rosto de uma mulher parcialmente coberto por uma borboleta. Abaixo da imagem há um convite ou tarefa: “Join me in the Underground”. O cartaz era vendido aos leitores da *Evergreen Review*, uma revista que publicava textos relacionados às contraculturas e vanguardas da época — uma publicação comparável às revistas editadas, na Argentina, por Miguel Grinberg nos

25 A. Michelson, “Toward Snow, Part I”, *Artforum* 9:10 (junho de 1971), pp. 30-37.

anos sessenta e na primeira metade dos anos setenta. Quando Hirsch se refere à tarefa do cartaz no seu filme *Taller*, diz que em breve estará fazendo filmes “on the ground” (sobre o chão) em vez de *underground*, indicando sua vontade de que os filmes fossem mais fáceis de assistir. O cartaz é um exemplo de um componente perdurável — ainda que muitas vezes negado — dos projetos vanguardistas: a promoção e publicidade. Algo que Hirsch soube gerar ao longo da segunda metade dos anos sessenta, quando sua obra foi mencionada em revistas portenhas como “Primera Plana”, “Análisis”, “Panorama”, “Confirmado” e “Adán”. Apesar do constante mito de que as obras de Hirsch, Alemann e outros amigos cineastas foram completamente ignoradas ou descartadas, os meios impressos prestaram, sim, atenção ao cinema experimental em Buenos Aires, começando pela primeira série de exposições no Instituto Goethe em 1974. É certo que os filmes nunca foram resenhados pela crítica local no mesmo nível das peças de teatro vanguardistas. No entanto, nos artigos de jornais e revistas como “La Nación”, “La Opinión”, “Argentinisches Tageblatt”, “Algún Día” e “Filmar y ver” (e, mais tarde, em “Expreso Imaginario”, “UNCIPAR”, “Confirmado y Convicción”, entre outras publicações), os realizadores receberam — e, em certas ocasiões, eles mesmos geraram — diferentes tipos de cobertura midiática, tais como descrições de filmes, entrevistas, transcrições de conversas, anúncios de exposições, conferências, concursos e oficinas. Isso se deve, em grande parte, aos esforços de Alemann e Hirsch, que compreenderam que o cinema experimental buscava produzir e manter certo grau de visibilidade a partir das margens de um contexto midiático saturado e que, para isso, dependia da promoção e da publicidade tanto como qualquer arte moderna.

Nas suas entrevistas, Hirsch e Alemann apresentavam o cinema experimental em termos ortodoxos, centrando-

se nas formas de expressão, especialmente no pessoal e no poético, e nas suas relações de afinidade com outras formas de arte. Em um eco involuntário a partir de uma ideia que Maya Deren desenvolveu muito antes²⁶, Hirsch o comparava com a música de câmara, talvez para enfatizar seu modo interpessoal e dissociar essa ideia de um cinema enraizado em sensibilidades artísticas fundamentalmente narcisistas ou que só oferecia gestos vazios de transgressão. A evocação da música de câmara remete a um número reduzido de pessoas, a uma série de conexões mais íntimas e próximas entre as artistas (ou a obra de arte) e o público, bem como à ausência de espetáculo ou ostentação. Cada um desses elementos e qualidades do formato musical encontrou sua versão análoga nas culturas do cinema experimental, onde se desenvolvia — não de maneira sistemática, mas ainda assim com consistência e de maneira duradoura — uma forma alternativa à sessão de cinema, um encontro que poderia ser declaradamente anti-industrial, priorizando a comunicação direta e o diálogo aberto. No auditório do Instituto Goethe (e em espaços programados com menos regularidade por outras pessoas, como o Museu de Belas Artes, o Teatro da Sociedade Hebraica Argentina e o Centro de Arte e Comunicação), foi possível conhecer tipos de cinema experimental — e lidar, como de costume, com os cineastas explicando e defendendo suas obras — mais diversos que o próprio discurso dos seus porta-vozes podia registrar ou abordar²⁷. No entanto, independente de como escolheram descrever o cinema experimental, Hirsch e Alemann foram receptivas

26 Deren desenvolve essa ideia em M. Deren, “On Hollywood and the Chamber Film” (1960), *Film Culture* 39 (1965), p. 54.

27 É importante lembrar que os filmes de Alemann e Horacio Valle-reggio, para citar dois exemplos, que abordam temas queer, eróticos e políticos (de modo explícito e alegórico) ainda não foram estudados com profundidade.



Join me in the Underground



Bug
your
nearest
newsdealer

**INSTITUTO GOETHE
BUENOS AIRES**



**CORRIENTES 319/43
STUDIO-SAAL, 2º P.**

ENTRADA LIBRE

Ciclo de CINE EXperimental

dirigido por

**Narcisa Hirsch y
Marielouise Alemann**

**Películas experimentales de
Argentina, EE. UU. y Alemania**

**Funciones quincenales
con presencia de los autores
y debate dirigido por
Leopoldo Mahler**

**Se reciben películas
experimentales de 16, super 8
y 8 mm
para su inclusión en
este ciclo: lunes a viernes
de 9 a 12 horas**

À esquerda: Cartaz publicitário da revista Evergreen Review. À direita: Programa para CINE EX. Ciclo de cinema experimental, Instituto Goethe, Buenos Aires, 1974.

à diversidade, o que permitiu que esse campo fosse tão conflituoso, contestador e desafiador quanto cada artista estivesse disposto a torná-lo²⁸.

O ateliê

Se para Simone de Beauvoir um quarto “é, ao mesmo tempo, uma realidade e um símbolo”, como afirmou em uma conferência de 1966 referindo-se a *Um teto todo seu*, de Virginia Woolf, podemos aplicar essa ideia ao uso que Hirsch faz do seu espaço de trabalho²⁹. Um dos primeiros espaços que aparece em seus filmes é seu escritório (seu principal ateliê ficava no bairro de Recoleta), mostrado nas imagens iniciais de *Marabunta*, de 1967, e em outros filmes do começo da sua produção. Uma “realidade” que o ateliê evidencia é que, graças a sua posição de privilégio econômico e cultural, Hirsch podia manter separadas, fisicamente, sua prática artística e sua vida familiar. As múltiplas facetas da sua identidade estariam cada vez mais presentes nos seus filmes dos anos setenta, mas nos seus primeiros curtas-metragens o ateliê é sobretudo o espaço onde várias ações lúdicas, menos orientadas ao social que nas obras feitas para rua, ocupam o centro do cenário. Nessa alternância entre as ações colaborativas

28 Alemann e Hirsch organizaram e apresentaram suas sessões de cinema com relativa impunidade durante os anos setenta. Isso pode ser explicado por diversos fatores: seu status social (relacionado à cultura dos imigrantes alemães de classe alta), o caráter internacional do Goethe como instituição, a relativa marginalidade desse tipo de cinema na cultura nacional (em comparação com o cinema industrial) e a percepção de que seus filmes não seriam exibidos com muita frequência ou para um público massivo. Abordo o tema do super-8 e da censura em Buenos Aires em F. Windhausen, “‘Otra relación con el cine’: Las construcciones discursivas de un sector del súper 8 argentino de los setenta”, *Secuencias* 55 (2022), pp. 91-110.

29 S. Beauvoir, “La femme et la création”, en *Les écrits de Simone de Beauvoir: La vie - L’écriture*, eds. Claude Francis & Fernande Gontier (Paris: Gallimard, 1979), pp. 458-459.

dirigidas ao público das ruas e aquelas filmadas no ateliê nos seus primeiros trabalhos, podemos ver o início de um conjunto de interrelações que Hirsch viria a desenvolver e aprofundar a partir de 1971: as referências sociais e a autorreferência, os conjuntos de imagens em movimento e sons que podem nos aproximar do mundo exterior e aqueles que parecem indicar diferentes formas de interioridade.

Em *Come Out* (1971), por exemplo, Hirsch inverte o *zoom* característico em *Wavelength*, iniciando com um plano detalhe desfocado, filmado em seu ateliê, que parece visivelmente vibrar. Aos poucos, o desfoque e o *zoom out* revelam uma vitrola com um disco de vinil girando, enquanto a trilha sonora do filme, que em grande parte é de *Come Out* (1966), uma composição minimalista de Steve Reich, progride no sentido oposto, perdendo clareza à medida que avança. Notavelmente, os escritores que mencionam esse filme o discutiram em termos exclusivamente formalistas, mas, como Hirsch costuma esclarecer nos seus comentários para o público do cinema, a composição de Reich manipula um fragmento de uma gravação de um jovem afro-americano. Na fita cassete, o jovem explica que teve que reabrir uma ferida no seu corpo e voltar a sangrar para “mostrá-las” — “come out to show them”, em inglês — embora o que falte nesse trecho do depoimento seja o detalhe de que ele fez isso para provar à polícia que havia sido agredido enquanto estava preso. Na obra de Reich, ouvem-se algumas fitas idênticas em *loop*, cada uma com a mesma gravação do jovem; à medida que, a cada repetição, suas palavras perdem sincronização, o seu o significado referencial é ofuscado pelos efeitos auditivos gerados pelos dois gravadores. Se podemos pensar que as imagens borradas no começo do filme utilizam da abstração visual para atrair os espectadores a um campo visual ambíguo, a trilha sonora termina com um padrão auditivo igualmente aberto a projeções e



À esquerda: Fotograma de *Come Out* (1971). À direita: Fotograma de *Taller* (c. 1973/74).

interpretações subjetivas. No filme, quando o vinil termina, o zoom chega ao fim e o plano, agora em foco, revela a vitrola no ateliê de Hirsch. Nos primeiros momentos, a composição de Reich conecta seus ouvintes com uma voz cuja declaração remete a uma situação específica (conhecida pelos primeiros ouvintes da obra durante um evento de arrecadação de fundos para um grupo de acusados afro-americanos chamados Harlem Six), marcada pelo conflito racial da década sessenta nos Estados Unidos, enquanto os momentos finais do plano de Hirsch sugerem quão distante seu ateliê está dessa gravação.

Embora *Come Out* tenha sido realizado durante um período que “o problema da violência” era uma questão constante no discurso dominante sobre a sociedade argentina, e quando o cinema político latino-americano era discutido frequentemente por seus possíveis efeitos pedagógicos, o filme de Hirsch não resolve, nem esclarece, nenhuma das suas ambiguidades ou tensões³⁰.

30 Sobre a questão da violência nos meios passivos e na política argentina da época, ver os estudos de M. Franco *Un enemigo para la nación. Orden interno, violencia y “subversión”*. 1973-1976 (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2012) e S. Carassai, *Los años*

Alguns poderiam argumentar que *Come Out* apresenta seu conteúdo político sob uma fachada formalista, ou que subsume a política sob seus efeitos formais e perceptivos, ou ainda que encena uma transição de um recurso fundamental disponível para a arte política para outro, do conteúdo à forma. No entanto, independente de qualquer tentativa interpretativa de fixar o significado do filme, ele atua de modo quase análogo a várias das obras anteriores de Hirsch: uma provocação cujos detalhes contextuais específicos e possíveis conotações permanecem obstinadamente em aberto³¹. Além disso, é outro filme que desafia a caracterização padrão do cinema experimental argentino dos anos setenta como um projeto homogêneo voltado consistentemente a eludir, evitar ou rejeitar o político a favor de gestos puramente estéticos.

Dentro da filmografia de Hirsch, o exemplo que afirma a importância do ateliê de maneira mais direta e emblemática é o filme que se chama justamente *Taller*³², em sua versão em espanhol (produzida em 1973), e *Workshop*, em sua versão em inglês (realizada em 1974). Ambos foram filmados em 16mm com uma câmera imóvel, no mesmo ateliê que aparece em *Come Out*. Um curta-metragem com apenas um plano fixo que mostra uma parede do seu ateliê em Recoleta, decorada com diferentes tipos de imagens e objetos. *Taller* foi inspirada em *A Casing Shelved* (1970), de Michael Snow, feito com

uma projeção de slides de 35mm e uma trilha sonora gravada em banda magnética de áudio. Mais uma vez, a ponte de Hirsch para a obra de Snow foi Hayum, que escreveu um artigo sobre o trabalho para a revista *Film Culture*³³. No entanto, Hirsch não conseguiu assistir a *A Casing Shelved* antes de fazer *Taller*³⁴.

Hirsch começa *Taller* e *Workshop* de maneira parecida à obra de Snow, com sua voz em *off* sobre o que o espectador pode ver: uma parede no seu ateliê cheia de outras imagens — fotografias, ilustrações, algum texto impresso. O que Hirsch diz na trilha sonora é principalmente um monólogo, apresentado em um ambiente interpessoal, numa conversa com um amigo de visita (Horacio Maira na versão em espanhol, Leopoldo Males na versão em inglês). Em seu filme, Snow apresenta, com seu próprio monólogo, os objetos de uma estante em seu ateliê para manter uma atenção microscópica na sua arte e nos detalhes cotidianos das suas atividades relacionadas a esse espaço. Já no percurso verbal de Hirsch sobre seu espaço de trabalho, outros aspectos da sua vida se embaralham, incluindo sua vida familiar, suas amizades, seu cinema e suas viagens. Nota-se que estes dois últimos aspectos a distinguem como uma mulher com um grau incomum de privilégio e liberdade. Na versão em inglês, ela já apresenta um contraste com essa própria posição de livre mobilidade quando menciona a janela do seu ateliê que dá para “a embaixada russa”:

setenta de la gente común. *La naturalización de la violencia* (Buenos Aires, Siglo XXI, 2013).

31 Para a discussão do político como um “problema” na composição de Reich ver S. Gopinath, “The Problem of the Political in Steve Reich’s *Come Out* (1966)”, in *Sound Commitments: Avant-Garde Music and the Sixties*, ed. R. Adlington (New York: Oxford University Press: 2009), pp. 121-144.

32 Nota da Tradutora: “*Taller*” pode ser traduzido ao português como “ateliê” ou “oficina”, dependendo do contexto.

33 A. Hayum, “*A Casing Shelved*”, *Film Culture* 56-57 (1973), pp. 81-89.

34 Em uma projeção que organizei em Toronto em 2013, Snow e Hirsch viram pela primeira vez seus filmes de uma só imagem. Para uma transcrição desse evento, ver F. Windhausen, “El film imaginado (o Narcisa Hirsch y Michael Snow hablando)”, *Transas* (3 de outubro de 2019). https://web.archive.org/web/20201031104233/https://www.revistatransas.com/2019/10/03/hirsch_snow_windhausen/

Na realidade não é embaixada russa, é o lugar para onde as pessoas da Rússia vêm quando estão de visita. Mas nunca vemos visitantes. Me pergunto o que está acontecendo, porque nunca mandam ninguém. Há muitas pombas, como se estivessem à espreita nesse telhado. Parecem refugiadas, eu acho. Está um pouco cinza e está chovendo nesse momento. Enfim, essa é a janela da embaixada russa.

Se, como no filme de Snow, os objetos mencionados funcionam como um meio para criar um autorretrato, no caso de Hirsch a apresentação da sua própria identidade também é transmitida através das suas relações afetivas, da sua participação em comunidades locais e transnacionais, e, inclusive, como o exemplo anterior demonstra, de uma combinação inesperada entre geopolítico e o cotidiano. Além disso, sua análise sobre os diversos papéis que desempenha no cotidiano também é limitada e seletiva, um breve esboço autobiográfico que acumula mais referências do que é capaz de explicar. Isso é consistente com seu compromisso, demonstrado em *Come Out* e em muitos de seus filmes dos anos setenta, com uma dinâmica de revelação e ocultamento que é, ao mesmo tempo, perceptiva e conceitual³⁵.

Há ainda outras diferenças ilustrativas entre os filmes. Enquanto Snow pretende fazer com que os olhos do espectador funcionem como uma câmera que ele dirige, exigindo que escaneie a superfície da sua imagem, Hirsch, ao contrário, parte apenas da imagem que vemos, o plano fixo da sua câmera. Em seguida, porém, propõe uma descrição verbal que nos convida a ver mais do que

35 Nesse sentido, *Taller* tem uma conexão mais profunda com a história da autobiografia feminina. Em 1974, em Buenos Aires, Hirsch participou de um grupo de mulheres que atribuía uma importância crucial ao ato de falar sobre suas experiências. Trabalhando com as mulheres desse grupo, Hirsch fez *Mujeres* (1974), um filme em 16mm de várias mulheres que respondem a um plano do seu próprio rosto.

realmente está à mostra, por meio de uma panorâmica narrada, uma “imagem em movimento” cocriada por suas palavras e a imaginação do espectador. Assim como o filme de Snow, *Taller* tem uma estrutura acumulativa ou horizontal, em que nenhum elemento mencionado parece ou deve ser considerado mais importante que outro. Essa característica do filme reflete um princípio comum das culturas do cinema experimental: a ideia de que os espectadores devem ter liberdade para descobrir seu próprio caminho ao longo de uma obra, em vez de seguir uma estrutura hierárquica, que os conduza a um momento culminante. Também sugere que, para Hirsch, o filme autobiográfico não precisa apresentar um sentido unificado sobre si ou uma síntese conclusiva da sua identidade.

Como no espaço físico do ateliê, a obra pode reunir fragmentos contingentes de elementos da sua vida sem os submeter a uma ordem estratificada, oferecendo em seu lugar sobreposições que podem ser renovadas e redescobertas continuamente. De fato, a fragmentação é uma estratégia fundamental no cinema de Hirsch desse período, e esses dois filmes demonstram que a cineasta explora seus efeitos com camadas complexas de mediação e comunicação. Em *Come Out*, ouvimos um pequeno trecho de um testemunho em primeira pessoa mediado não somente pela voz de quem fala e pelos ecos e transformações das fitas cassetes, como também pela vitrola e tecnologias audiovisuais do cinema. Uma das questões que o filme levanta é o que resta do conteúdo sonoro original — da sua expressividade pessoal, seus significantes culturais, sua relação com a militância política — depois de tantas mediações. *Taller* também oferece uma crônica em primeira pessoa, mas, aqui, as declarações autobiográficas de Hirsch passam por uma série de ausências estruturantes, já que o filme refere-se a objetos, pessoas, lugares que só podemos ver como fragmentos, ou que não podemos ver. Nesses filmes, a cineasta examina



À esquerda: Fotograma de *Orly Antoine, rey de la Patagonia* (1983). À direita: Fotograma de *Diarios patagónicos* (1972).

como a comunicação pode deixar à deriva — e como a relação do cinema com suas referências pode assumir um caráter quase assintótico, aproximando-se do que pretende denotar, representar ou capturar, mas sem jamais se converter em uma representação integral e exaustiva³⁶.

A paisagem

O ateliê de Hirsch foi uma importante base de operações durante seus anos mais produtivos como artista e cineasta, mas isso não significa que a maioria das suas atividades só giraram em torno desse lugar. A vida de Hirsch se dividia entre Buenos Aires, Bariloche e os destinos das suas viagens internacionais. A inclinação de permanecer em movimento é perceptível em muitos dos seus filmes, nos quais combina planos filmados em

lugares heterogêneos. No entanto, desde o início da década de setenta até o presente, ela também apontou sua câmera para a paisagem patagônica, possivelmente com mais frequência do que para o próprio ateliê. Uma evidência do seu duradouro interesse pela região é o número de filmes que rodou ali: entre eles *Orly Antoine, rey de la Patagonia* (1983), um retrato da região inspirado na figura histórica de Orélie-Antoine de Tounes; *Centolla* (1976), um documentário observacional sobre uma pesca, *Patagonia* (1972), seu filme experimental sobre a região que costumava exibir com mais frequência, além de diversos filmes de diário não destinados inicialmente a projeções públicas³⁷.

Como grande parte da região parecia não ter sido

36 Para uma versão mais detalhada das minhas discussões sobre esses dois filmes de Hirsch, ver meu artigo F. Windhausen, "Agitation and Involvement: Narcisa Hirsch's *Come Out* and Michael Snow's *Wave-length*", em *A Companion to Experimental Cinema*, ed. Windhausen (Hoboken, NJ: Wiley: 2023), pp. 284-306.

37 Em uma espécie de antecipação cômica a sua futura filmografia sobre a região, Hirsch apareceu em um curta-metragem, *Bariloche en primavera* (c. 1957), feito para divulgar o turismo da cidade, embora ela mesma não lembre da sua participação no filme. Hirsch aparece com óculos de sol em um carro no minuto 2'49" nessa versão do Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=P8BJ_aaV9K4.

transformada para habitação humana, a Patagônia tem sido, com frequência, associada a espetáculos da natureza. Um pesquisador observou que, desde sua fundação, a região foi marcada por “um duplo mito: o do território primogênito, terra de ninguém, e o de um território como parte integrante da nação”³⁸. Referindo-se à “majestosa vista da paisagem andina”, outra estudiosa observou que “o sentido do sublime que a acompanha a torna estranha e intocável”, ao mesmo tempo, em que “naturaliza, com sua finalidade, a presença do Estado Nacional”³⁹. A abundância de imagens de paisagens nos filmes de Hirsch sem dúvida testemunha essa sensação de imensidão e grandeza, mas, se há alguma consideração da nacionalidade — como em seu filme sobre Orélie-Antoine de Tounens, um excêntrico pretendente ao “trono” da Patagônia —, trata-se apenas de uma construção perversa dentro da história da região. Além disso, nos seus filmes mais pessoais, o trabalho de câmera de Hirsch contrasta essas vistas “macro” com perspectivas “micro”, focando no corpo e na diversidade de detalhes naturais. Por vezes, esse jogo de escalas cria imagens de sujeitos humanos que se destacam como figuras visíveis, cuja presença parece condicional e temporária, lúdica e efêmera.

Como ocorre em muitos dos interesses de Hirsch como cineasta, sua fascinação pela Patagônia pode ser relacionada tanto a certas culturas argentinas, quanto a tradições de vários países do Norte global. É provável que seus pais alemães tivessem conhecido o movimento *Lebensreform* no princípio do século XX, que buscava

não só um retorno à natureza, como uma reorientação do corpo e uma reconsideração das estruturas sociais, seus valores e normas⁴⁰. De maneira geral, a promessa desses estilos de vida e de comunidades alternativas aparece no início da trajetória de Hirsch: quando criança, ela e a mãe passaram uma breve temporada em Ehrwald, cidade austríaca frequentada por artistas, e seu pai costumava viajar a Ascona, cidade suíça onde um grupo de pessoas se estabeleceu numa colônia montanhosa para regressar à natureza. Nessas localidades, encontram-se alguns dos precursores internacionais das comunidades contraculturais que convergiam em lugares como o povoado patagônico de El Bolsón de los Cerros. Na Argentina dos anos setenta, porém, tais projetos comunitários foram recebidos sob diferentes posturas ideológicas; entre elas, a dupla rejeição tanto à participação social normativa e conformista, quanto à militância política radical.

Respondendo às perguntas do jornalista Osvaldo Baigorria em 1973, um membro de uma região em El Bolsón explicou que sua forma de viver “não se decide teorizando [...] As sensações que percebemos lá [trabalhando juntos no campo], em contato com nós mesmos, são o que importa”⁴¹. A primazia da experiência sensorial também foi um valor fundamental nas comunidades do cinema

38 E. Livon-Grosman, *Geografías imaginarias: el relato de viajes y la construcción del espacio patagónico* (Rosario: Beatriz Viterbo, 2004), p. 10.

39 G. Nouzeilles, “Patagonia as Borderland: Nature, Culture, and the Idea of the State”, *Journal of Latin American Cultural Studies*. Travesia 8:1 (1999), p. 42.

40 O movimento *Lebensreform* tem em comum com certas vertentes da contracultura aquilo que o historiador Matthew Jefferies identifica como a “tendência marcada de buscar respostas individuais, estéticas ou culturais para questões que eram, essencialmente, sociais, econômicas ou políticas”. Nesse contexto, a busca “individual” pode ser realizada em conjunto com outras pessoas e dentro de uma coletividade, mas qualquer descoberta deve ser o resultado de um processo individual. M. Jefferies, “Lebensreform: A Middle-Class Antidote to Wilhelminism?”, em *Wilhelminism and its Legacies: German Modernities, Imperialism, and the Meanings of Reform, 1890-1930*, eds. Geoff Eley y James N. Retallack (New York: Berghahn Books, 2003), p. 93.

41 O. Baigorria, “El tiempo de los hermanos”, 2001 6:56 (março de 1973), p. 50.



Fotos da revista *Siete Días* (1969).

experimental e, na obra de Hirsch, revela-se no predomínio de imagens hápticas e corporais. Em um dos seus diários em película de 1972, ela filma planos-detulhe de uma boca comendo uma framboesa, de uma larva que se arrasta pela pele de um braço, de pés vistos sob a luz refletida na superfície da água, de um inseto no cristal de uma janela. Ao movimentar a câmera muito próxima do que enquadra, a cineasta nos conduz por várias superfícies e texturas, muitas vezes com o efeito de impedir nossa capacidade de identificar o que cada plano mostra. Sua câmera itinerante complementa o tema da mobilidade e das viagens, recorrente nos seus filmes sobre a região.

Quando o tom do filme é jubiloso, a cineasta parece alinhar-se ideologicamente ao tipo de romantização contracultural que equipara movimento com liberdade. No entanto, se Hirsch parece simpatizar com esse projeto mais amplo e seus objetivos redentores ou restauradores, que incluem a superação da alienação moderna através do contato com a natureza, na sua versão ela não busca se separar radicalmente da vida. Em vez disso, ela adota o uso personalizado de tecnologias de pequena escala como a câmera de Super 8 — leve o suficiente para ser manipulada em estreita harmonia com o corpo — e as complexas formas de mediação que podem ser criadas pelo cinema

(exemplificadas pelo uso de efeitos visuais caseiros para seus filmes em Super 8). Dado que a câmera, por exemplo, coloca-se entre a cineasta e seu entorno, é possível ver um paradoxo na valorização da imediatez, das sensações e do contato direto com uma estética cinematográfica que não busca ocultar seu caráter construído. No entanto, para Hirsch e para muitos ao longo das histórias locais e transnacionais do cinema experimental, a exploração e promoção de diferentes estados de interconexão pessoal e coletiva são totalmente compatíveis com o uso inventivo das tecnologias aparentemente menores. Quer dizer, para vários cineastas, a busca do imediato pode andar de mãos dadas com a utilização deliberada da mediação tecnológica — de fato, essa última pode potencializar a primeira.

Acrescento algumas observações sobre o uso da câmera por parte de Hirsch. A Patagônia foi o espaço em que Hirsch mais utilizou sua câmera como registro pessoal da cotidianidade, filmando imagens que não estavam destinadas à exibição pública para além do seu círculo de amigos e familiares. Seus diários patagônicos, comparáveis a um caderno de rascunhos, lembram a descrição de Virginia Woolf sobre o desejo de que seu diário fosse “algo solto, mas não descuidado, tão elástico que abarcará qualquer coisa que me aconteça, solene, leve ou bela [...]”⁴². Essa informalidade e receptividade são sugeridas pela brevidade dos planos de Hirsch, escolha estilística possivelmente influenciada pelos filmes-diário de Jonas Mekas. No entanto, uma diferença marcada entre os dois cineastas reside em como eles conceberam a atividade de manter um diário em película: ao contrário de Mekas, Hirsch não pretendia transformar seus diários em obras de arte públicas. Seus filmes-diário situam-se, como observa o pesquisador David James,

42 V. Woolf, *The Diary of Virginia Woolf*. Vol. 1: 1915-1919 (London: Penguin, 1979), p. 266.

fora das tradicionais economias do cinema, incluindo os circuitos de exibição do cinema experimental: “Assim como um diário escrito, um diário registrado em material fílmico privilegia o autor, o processo, o momento da composição e o arranjo inorgânico de partes desarticuladas e heterogêneas mais que um conjunto estético”⁴³. Sem idealizar essa forma de diário tanto quanto James (que o considera um “valor de uso puro”), podemos dizer que Hirsch desenvolveu para si uma prática de filmar o cotidiano, explorando a estrutura da câmera de Super 8, principalmente suas funções automáticas e sua relativa facilidade de uso. Assim, ela transforma uma tecnologia comercializada como passatempo doméstico feminino em momentos de ócio em um instrumento para descrever sua vida diária em imagens.

Lugar de saída

Em 1982, Miguel Grinberg publicou um editorial para sua revista *Mutantia* no qual reconheceu o panorama desolador dentro do país, marcado por eventos como o conflito nas Malvinas, como também observava uma pequena e positiva mudança no contexto urbano de Buenos Aires:

No entanto, há sintomas de uma autêntica novidade. Pelo menos, um grafite na rua Bernardo de Irigoyen, da forma mais alternativa possível: “É indispensável dançar”. E outro na avenida Libertador “O ato de ver com os próprios olhos”. A primeira, contra o muro de um terreno baldio e sobre um monte de lixo; a outra no tapume de uma construção diante de uma pilha de terra urbana. Nem tudo está perdido. Não falam “abaixo o tirano” ou “Viva Mao”. E a poucos passos

43 D. James, “Film Diary/Diary Film: Practice and Product in Walden”, em *To Free the Cinema: Jonas Mekas & the New York Underground*, ed. D. James (Princeton: Princeton University Press, 1992), p. 147.



Foto da revista Mutantia (1982).

dali, na Avenida 9 de julho, lê-se no chão: “Também danço na calçada”⁴⁴.

Grinberg não sabia que todos esses grafites tinham sido pintados com spray por Hirsch, em um retorno, agora clandestino e solitário, às ruas como cenário para suas obras. Durante a ditadura, o lugar que a revista “Gente” qualificara em 1973 como “a cidade mais pintada, rabiscada e empapelada do mundo” tinha perdido essa cacofonia de signos, textos, ideologias e atitudes, que antes preenchiam os muros de seus espaços públicos⁴⁵. Com sua característica combinação entre o lacônico e o romântico, com frases como “Escrevo

a pleno sol”, Hirsch buscou devolver uma espécie de gesto poético à paisagem urbana, expresso em primeira pessoa, mas de autoria anônima, que também poderia ser interpretado — para além do seu conteúdo linguístico — em relação às suas possíveis conotações políticas.

No entanto, em um dos seus grafites o texto tem um significado especial. Na Avenida Libertador, Hirsch inscreveu uma alusão que Grinberg parece não ter decifrado. “O ato de ver com os próprios olhos” é a tradução do título de *The Act of Seeing with One's Own Eyes*, obra de Stan Brakhage de 1971, filmada durante uma autópsia em um necrotério. A frase conecta a experiência pessoal do ver às formas mais tradicionais do cinema experimental e a vincula, por meio da sua alusão intertextual, ao tema da morte e da mortalidade — e, por extensão, no contexto argentino, às declarações de testemunho em primeira pessoa. Além disso, está em consonância com as tendências centrais de muitos cinemas de vanguarda à reflexividade e à experiência

44 M. Grinberg, “El amor, la muerte, la libertad”, *Mutantia* 11 (fevereiro de 1982), s. p.

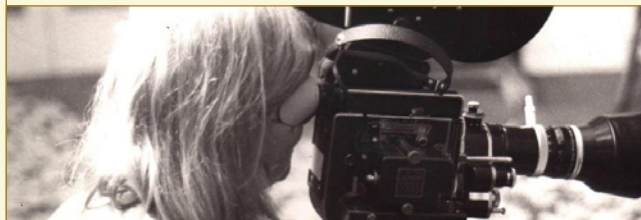
45 O artigo lamentava que “uma verdadeira enxurrada de cartazes, pôsteres e escritos pintados tapassem praticamente todos os muros de Buenos Aires”. “Proibido afixar cartazes?”, *Gente* 9:422 (23 de agosto de 1973), p. 80.

imediate. As palavras no muro poderiam se referir a uma situação perceptiva e epistemológica (como quando *ver* serve para *verificar*) que sua própria existência ajudou a gerar. Com sua inscrição, Hirsch reafirma sua fidelidade aos valores e práticas do cinema experimental, enquanto também sugere significados que um pedestre aleatório pode interpretar como inteiramente locais e circunstâncias.

Fecho aqui esse mapa, cujos pontos e contornos estive esboçando, com a observação especulativa de que talvez esse estudo topográfico pudesse ter sido configurado de outra maneira; como uma marcação que revelasse, dentro ou sobre o terreno, alguns dos estratos interiores, ou anteriormente invisíveis, de cada obra, de cada conjunto de atividades e trabalhos. No entanto, independente do modelo ou da metáfora utilizados, este texto procurou mostrar que nossa crescente compreensão do *corpus* de Hirsch pode se beneficiar enormemente por meio de uma forma de análise que combina uma pesquisa cuidadosa e uma atenção interpretativa a cada obra, na esperança de nos aproximar das suas múltiplas camadas de significação e diferentes contextos históricos.

NARCISA HIRSCH IN FOUR LOCATIONS (AN EXPANDED MAP)¹

BY FEDERICO WINDHAUSEN²



Point of Departure

For a text of this sort, an introduction to an artist's body of work, several typical strategies of organization and classification are available, such as the biographical chronology that follows a chain of events or the anatomization of the driving ideas that seem to unify an artistic trajectory. Reviewing the case of Narcisa Hirsch (Germany, 1928), it can also be said that places and spaces, whether specific locations or more generally types of sites, have an importance equal to that of the searches and questions in evidence throughout the development of her work. In what follows, we will see that, in Hirsch's work from the sixties and seventies of the last century, there are four spaces—the street, the cinema, the workshop and the landscape—in which some of her most fundamental conceptual and

1 This is the third and longest version of this essay. Two earlier versions have been published in Spanish: one commissioned by Cecilia Barrionuevo for Documenta Madrid and the Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía in 2020 and another that was written for the Chilean magazine *laFuga* in 2022.

2 Guest Author

thematic interests are revealed. This tour of the areas, spaces and places of her work does not rule out the thread of chronology, but it also does not seek to be comprehensive or connect all the concepts relevant to the work in a unified network. It is, rather, a provisional map, with previously unknown points and new paths to continue tracing.

That said, even a provisional map can also be revisionist, to the extent that it is designed to correct and amend previous versions of a topography. This representation of the development of Hirsch's artistic practices offers, for example, a more varied constellation of her performances for urban sites; a contextualization of her turn to film in relation to the networks of women who were associated with experimental film; the visual representation of the filmmaker's workplace as a space for exploration, particularly of linguistic communication and its limits; and the incorporation of her Patagonian home movies into a filmography deserving of critical attention. Each site is organized according to new coordinates and neglected or unknown points of connection, with the objective of expanding our understanding of Hirsch's work and the histories with which it intersects³.

The Street

After beginning her artistic career during the fifties in Buenos Aires, Hirsch entered into a more public phase at the Lirolay Gallery, where she had exhibitions of painting and drawing in 1962, 1965, and 1966. With the exhibition *Concepción, vida, muerte and transfiguration* in 1966, her work began to change, specifically with regard to its material and conceptual parameters. There it would

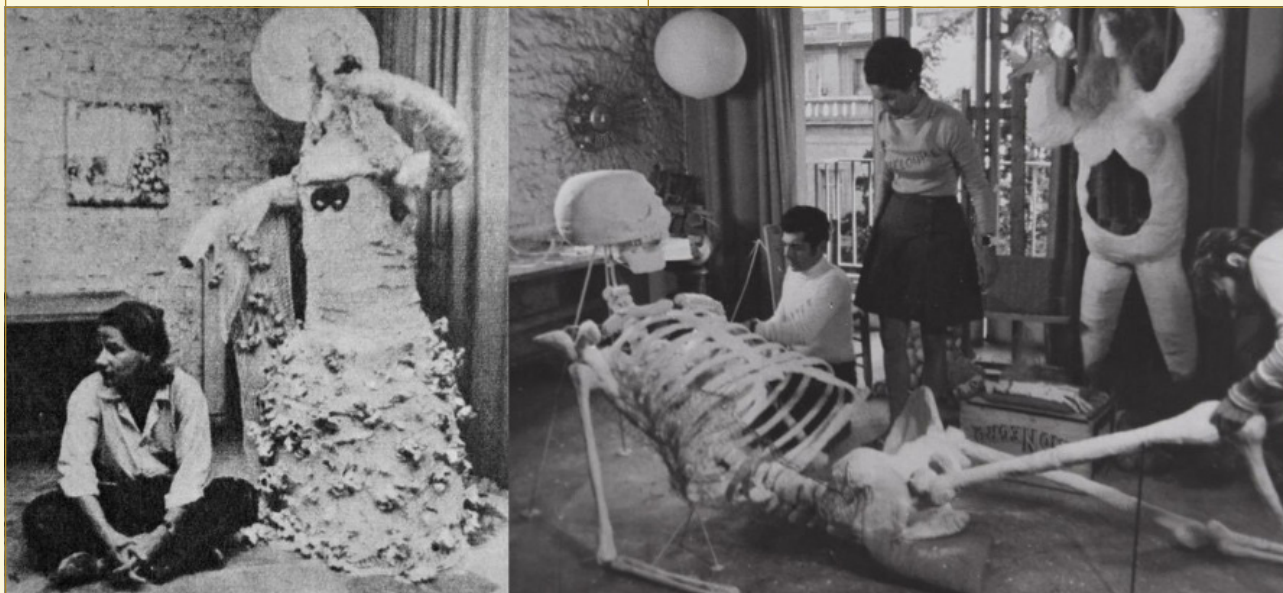
3 Much of what I recount in these pages comes from my research into Hirsch's life and work. It merits mention that she did not maintain an extensive paper archive covering the early decades of her work.

include eight objects "in which three dimensions are as important as pictorial quality," according to critic Bengt Oldenburg.⁴ The centerpiece of the exhibition was a white doll with added lace, a figure of a woman made of plaster. Inside the woman's body was a stereoscope showing photographs of a comic scene, a pictorial narrative similar to a French romantic farce from another era. In his article, Oldenburg compares Hirsch to Niki de Saint Phalle, and it is the case that there are several similarities between that artist's *The Bride* (or *Miss Havisham's Dream*) (1965) and the plaster woman made by Hirsch. In fact, Hirsch's practice soon began to accumulate not only references to particular works by other artists, but also quite a few emulations or appropriations which became more consciously allusive in the seventies. In addition, even in an exhibition as early as *Concepción...* one can see that some of the typical characteristics of her later works are already present, irrespective of the artistic medium: the representation of the female body, the attempt to direct the viewer's vision, the use of image sequences, and a sense of humor that seeks to prevent the work from being interpreted too seriously.

Soon after, in 1967, Hirsch was presenting works co-authored with Marie Louise Alemann and Walther Mejía, both of whom had participated in her series of stereoscopic photographs.⁵ The trio presented an exhibition

4 B. Oldenburg, "Cuatro mujeres," *Adán* 1:2 (August 1966), p. 107.

5 In every promotional material (flyer, poster, etc.) for the trio's performance work, all three are named as the artists responsible for each work: they presented themselves as three artists working together. Perhaps because Hirsch had already begun to receive some attention as a visual artist in some magazines, the collaborative nature of the trio's work was not always clearly stated or emphasized in articles about their performance works. Regardless of whether Hirsch became spokesperson for the group because journalists presumptuously placed her in that position or because she actively sought to occupy it, perhaps with the consent of her collaborators, what is evident now is that she was often the only one of the trio whose statements were quoted directly. Yet the



Left: *Primera Plana* magazine (1966). Right: Screen shot from *Marabunta* (1966).

at the Bodo Gallery, titled *Cosas para mirar, comprar y amar* (*Things to Look at, Buy and Love*), but, in keeping with Hirsch's apparent withdrawal from making new salable items for the art market, they only offered repurposed "things" for sale, turning the gallery into a flea or barter market. This activity, along with several of the performance works in which objects (often food) were given away, contributed to a well-known and common trend in cities like New York during the first years of the *happening* —the transformation of the merchandise most visible in everyday life— while also contributing a key factor within the Buenos Aires context: social interaction, an element of growing importance within the local and international development of performative art in the second half of the sixties.

films of those works should be attributed to Hirsch.

On October 31st of that year, they organized a performance called *Marabunta* at the Teatro Coliseo, in which they presented another female figure made of plaster, a large skeleton that they had covered with sandwiches, fruit, candies, cakes, and more, with doves inside, painted in fluorescent colors. In the short film that Hirsch made about the event, filmed by Raymundo Gleyzer (but without any direct sound of the event, using instead an excerpt from a recording of Edgar Varèse's *Poème électronique*, a composition of the type that could serve as a declaration of the modernity of the trio's work), the spectators leaving a screening of the film *Blow-Up* (1966) in the same theater respond to the work with behavior that quickly seems to coalesce into typical patterns: some take the food, while others participate in a food fight and generally exhibit reactions that may appear



Chicas "hippies" reparten panes y tortas sacadas del cuerpo de la
muñer de la abundancia, entre los gritos y saltos de la concurrencia

Left: *La Razón* newspaper (1967). Right: *Adán* magazine (1967).



desperate, self-indulgent, or aggressive.

In an all-too-common example of how a work can be subjected to a semantic reduction by attributing a one-dimensional intention to the artist, *Marabunta* has subsequently been interpreted as a critical commentary on *Blow-Up*, an "act of defiance against the male-dominated European Art Cinema of the sixties," according to a recent interpretation⁶. But as several journalists

⁶ L. Sachs, "This Camera Fights Fascism: A Personal Survey of Cinemas of Resistance," *Otherzine* 32 (Spring 2017). <http://www.othercinema.com/otherzine/this-camera-fights-fascism-a-personal-survey-of-cinemas-of-resistance-by-lynn-sachs-its-been-one-horrible-beginning-of-the-year-in-america-and-as-you-read-this-piece-me/> The very fact that numerous journalists and even a television news team were in attendance indicates the great awareness that the group had of the interrelation between any *happening* (disavowed or not) and the Buenos Aires press. This alliance could be seen in, for example, Marta Minujín's invitation to and dependence on the press when she presented her *Simultaneidad en simultaneidad* in 1966 —despite the criticism of this type of event (typically as a form of publicity) that had been suggested by the famous hoax that Roberto Jacoby, Eduardo Costa, and Raúl Escari called *Happening para un jabalí difunto* (*Happening for a deceased wild boar*). The provocations created by Hirsch and her collaborators do not seem to have been motivated by a critical view of the role of the press or the media in that type of event.

reported in their articles shortly after that night, Hirsch had explained during the event —and continues to insist today— that their work was not intended to be a commentary on the film, announcing that "this is not a *happening*, nor does it have anything to do with the premiere of *Blow-Up* here tonight"⁷. Looking at *Marabunta* in light of the trio's other performance works, it is evident that Hirsch did not care for Antonioni's film because her main interest had to do with the reactions of a segment of the cinema-going population, some of whom were probably attending the screening after getting off work on a Tuesday night⁸.

But as we will see below, once she dedicates herself to experimental cinema, Hirsch's thinking about forms of mediation and publicity will continue to develop.

⁷ "La Marabunta in Buenos Aires!", *La Razón* (November 1, 1967), p. 5.

⁸ Clearly, the work leaves a lot of room for interpretation, and Hirsch encourages diverse readings of each of her works. What I contend is that certain interpretations make claims about the artist's intentions that run counter to both the historical record and Hirsch's current statements. Furthermore, when the work is presented as a simple critique

Marabunta was the most publicized and visible statement of the group's commitment to a public performance that seeks to be an open provocation, wherein a large figure with a specific gender or an object freed from its commodity status could suggest possible meanings without providing any fixed referent or clear message. Inside the building, the unexpected combination of typical banquet food with an event similar to a happening contributed to the undoing, on a small scale, of social rules and restrictions, a brief transformation within what Erving Goffman, in his sociological studies of the sixties, had labeled as the "interaction rituals" of society, which communicate, often symbolically, how each individual wants to receive and give normative recognition to the other⁹. But the trio did more than present a catalyst that could incite unbridled actions in a bourgeois public, in the manner of an experiment in mass psychology. They had also suggestively placed, at the center of their activity, the body of a woman, a female skeleton that implies death and, at the same time, offers food in abundance. It is, therefore, a work that they tried to place within a network of possible meanings and associations, apparently without knowing how it would be interpreted at the time of its exhibition.

This pseudo-happening by Hirsch, Alemann, and Mejía was intended to take place on the street, but a rainstorm

of a type of cinema, that reduction does not allow us to see how *Marabunta* was responding to certain social norms and customs during a particular moment in the history of cinema as a respectable cultural activity, which was being greatly impacted by the interest in European art cinema within Buenos Aires.

9 Particularly relevant to these works is Goffman's idea that "in any society, whenever the physical possibility of spoken interaction arises, it seems that a system of practices, conventions, and procedural rules comes into play which functions as a means of guiding and organizing the flow of messages". E. Goffman, *Interaction Ritual: Essays on Face-to-Face Behavior* (Chicago: Aldine Publishing Company, 1967), pp. 33-34. Published in a Spanish translation in Buenos Aires in 1970.

and municipal regulations made it necessary for it to happen inside the movie theater. In subsequent years, much of what the trio presented took place outside the range of galleries and cultural institutions, and their collective works can be seen as a temporary occupation of certain central urban areas, public spaces whose prominence and visibility was being reinforced and reiterated through the media. This movement outward is not difficult to place within the recent trends and trends of the Buenos Aires art scene. An example: *Entre en discontinuidad* (*Enter into Discontinuity*) by Raúl Escari, an event held in October 1966 in which five flyers were distributed in five different corners of Buenos Aires. Each of Escari's texts provided a written narrative of a perceptual experience that could only occur in that specific site of the city, allowing pedestrians to compare what they were experiencing with the artist's linguistic-poetic version (also noticing the encounter with the person who distributed the flyers).¹⁰ Implicitly contributing to such attempts to remediate the city through a work or text, Hirsch offered her own type of perceptual transformation of the streets in 1968 through her work *Operación color para la ciudad* (*Operation color for the city*), in which she put up several orange posters (with her signature visible in small writing), trying to counteract the gray of the winter landscape. But in most of her urban interventions with Mejía and Alemann, her actions were decidedly more exhibitionist, also occurring in the Microcentro, the urban location most represented as a visual spectacle in the newspapers of the time. In 1968, for example, they paraded three enormous plaster hands through the streets and, on two separate occasions, a thousand green apples were distributed to passersby in

10 R. Escari, "Enter Into Discontinuity", in *Listen, Here, Now!: Argentine Art of the 1960s: Writings of the Avant-garde*, ed. I. Katzenstein (New York: The Museum of Modern Art, 2004), pp. 255-258.

Buenos Aires¹¹.

As the images and excerpts of spoken remarks from urban dwellers make clear in *Manzanas* (Apples, 1969), the short film of Hirsch's that shows the trio's performance of the same title, the group sought to transform the most typical and unreflective form of behavior in the public space, what Goffman called the "unfocused interaction" of the street¹². It can be said that, within the framework established by works that functioned as encounters (or, for some, confrontations), each member of the crowd was asked to decide if they wanted to momentarily abandon their usual "civil inattention" in favor of a dialogic "exchange"¹³. To cite a figure such as Goffman here is to name a sociologist who was of special interest to figures like Allan Kaprow¹⁴, although it might be equally instructive to consider the ideas of David Riesman, for example, who analyzed how the "social character" of the modern citizen in the postwar United States is "other-directed" in his book *The Lonely Crowd* (published in a Spanish translation in 1964)¹⁵, monographs such as *Estrategias para sobrevivir en Buenos Aires* (*Strategies to Survive in Buenos Aires*,

11 A precedent for the use of the green apple in Hirsch's work can be found in Juan Stoppani's performance, *Todo lo que Juan Stoppani no se pudo poner* (Everything that Juan Stoppani could not wear) (1968). In Stoppani's work, upon entering the Di Tella Institute visitors saw a blue taffeta fabric, 200 meters long, extending up to the turban of a seated woman. She was surrounded by 200 green apples.

12 E. Goffman, *Behavior in Public Places: Notes on the Social Organization of Gatherings* (New York: Free Press of Glencoe, 1963), pp. 55-59.

13 Ibid., pp. 23-24; 83-88.

14 P. Ursprung, *Allan Kaprow, Robert Smithson, and the Limits to Art* (Berkeley: University of California Press, 2013), p. 11.

15 D. Riesman, *La muchedumbre solitaria*, trans. N. Rosemblat (Paidós: Buenos Aires, 1964).

1967)¹⁶ by the social psychologist Alfredo Moffatt, and the enormous production of articles in weekly magazines from the sixties and the first half of the seventies that summarized and contemplated the analyzes and comments of new specialists on the urban environment, modern life and what we can call the semiotics of interpersonal communication¹⁷. Often including typologies and patterns detectable in everyday life, a type of commentary on the new sociability predominated that offered generalizations, theories, and classifications that each performance work could exploit, confirm or deny, even subtextually or indirectly.

As art historian Catherine Spencer has examined in depth, this cultural trend can be followed globally across various hubs of artistic activity: "Figures such as Kaprow, Minujín, Carolee Schneemann and Lea Lublin reflexively retooled the premises of the Happenings during the mid-sixties and into the seventies, drawing in different but interconnected ways on contemporaneous sociological and psychological studies of communication, and contributing their own alternative visions of interpersonal exchange to this discourse"¹⁸. It should be noted that Spencer's characterization is not exclusively the result of being able to review the past with sufficient historical distance: in the Argentine context, Minujín and the artist-theorist Oscar Masotta, among others, were consciously exploring these ideas, one of their objectives being the expansion of the terms under which this performative art was being

16 A. Moffatt, *Estrategias para sobrevivir en Buenos Aires* (*Strategies to survive in Buenos Aires*) (Buenos Aires: Jorge Álvarez, 1967).

17 C. Spencer, *Beyond the Happening: Performance Art and the Politics of Communication* (Manchester: Manchester University Press, 2020), pp. 86-88.

18 Spencer, *Beyond the Happening*, p. 5.



Screen shots from *Muñecos* (1972), filmed in Buenos Aires (left) and New York (right).

discussed¹⁹. In the case of Hirsch and her collaborators, they appear to have been responding not to any particular theorist but rather to an intellectual and cultural climate. However, the fact that this type of work of art was located at an intersection between social psychology and public performance was not overlooked by certain specialists: at the IV International Congress of Psychodrama and Sociodrama in 1969, Silvana Puzzovio (sister of pop artist Dalila Puzzovio) invited the trio to distribute apples to attending the professionals in a classroom at the School of Medicine in Buenos Aires, followed by a screening of *Manzanas* and a session of psychodrama.

Hirsch ended her performance phase in 1972, this time without Alemann and Mejía, with a work titled *Muñecos* (*Dolls*) that was filmed in the three cities where it was realized — first London, then Buenos Aires, and finally New York — in a late contribution to the transnational

dimension of the happening and its successors. During workday hours, standing on the sidewalk in a central location in each city, Hirsch offered pedestrians small plastic dolls, repeating the phrase “Have a baby” (“Tenga un bebé”, in Buenos Aires), while responding to people’s comments and questions. Without explaining whether her work had anything to do with the population boom, abortion, women’s rights, the politicization of street space, or new and old social conventions, to name just a few possibilities, Hirsch made it clear through her actions that she was attempting to turn the urban spectator into a participant who would be acknowledging the presence of another stranger in a shared public space. That zone of collective visibility has long been characterized by codes whose tacit nature makes them no less “theatrical” (to invoke the intersubjective meaning that Goffman emphasized when he used that term)²⁰. Notably, her

19 See, for example, the texts from 1967 in O. Masotta, “Oscar Masotta”, in *Listen, Here, Now!*, pp. 173-185.

20 The theme of the politicization of the street is made apparent in what was filmed in Buenos Aires, where the police intervened in the

period of performance ended as it began, by insinuating a biopolitics with the female body²¹.

The Cinema

From the late sixties to the early seventies, Hirsch's growing interest in film led her to make, with the paid assistance of filmmakers such as Gleyzer and Gerardo Vallejo, film versions of her performance works, as well as a series of short films of performative actions made specifically for the camera. If her street work had been driven by an interest in the anonymous crowd as a test group and potential audience, her subsequent films gradually became part of her search for another kind of urban community, for whom the cinema could function as a meeting point, a place where countercultural loyalties could be declared, developed, and debated in various ways. As Hirsch and Alemann collaborated to create an alternative form of the small-gauge film screening, in which their new films and those of their allies could be experienced by an open-minded audience, a shift was also underway in Hirsch's cinema and her filming practices—resulting, for example, in the end of her dependence on a previously-enacted performance piece as the basis for a new short film²².

event, and New York, where Hirsch's action competes for public attention next to a protest by the United Farm Workers of America against the purchase of lettuce.

21 1972 was also the year Carolee Schneemann published her autobiographical book *Parts of a Body House* in a limited edition of 60 copies. Hirsch bought one from the artist, possibly in London when Schneemann helped film *Muñecos* in Trafalgar Square. Hirsch also bought a 16mm print of Schneemann's *Fuses* (1964-67), although the date of her purchase is unknown.

22 Unlike Hirsch, Alemann was already familiar with experimental cinema before she began making her own films in 1967. Alemann had seen several New American Cinema Group films already in the mid-sixties, and her first shorts, shot on 16mm, are among the first experimental films of the group of filmmakers who would later feature

Like Alemann, Hirsch was able to travel abroad with ease and to witness other film cultures. According to her own version of the development of her practice as a filmmaker, a change in her thinking about film came about when she visited the Museum of Modern Art in New York, possibly on April 25, 1970, and saw *Wavelength* (1967), the film by Michael Snow that combines a series of pre-planned formal elements (most notably, an almost continuous zoom that undergoes different erratic visual interruptions) with a minimal line of narrative action that takes place in a loft in New York. When speaking of her experience of watching the camera zoom across the length of that loft, Hirsch conveys what would now be called the “durational” nature of the film:

This was really like my first real experimental film that I have ever seen. I was just starting to do experimental film, and this was Argentina in the late 60's and early 70's and that was historically, obviously, different to the United States or to Canada. I was very impressed by Wavelength and my first reaction was: "I can't stand it, it's much too long, nothing happens in this movie." And then I remembered that the person who recommended it to me said that it lasted only 45 minutes and...when I remembered that I relaxed. I said, "Well, it's going to finish at some point". And then I could see it, I started to see it...I remember that feeling very clearly²³.

In other versions of this anecdote, she also says that she noticed that other members of the audience were vocally opposed to the film and left before it ended. What Hirsch saw, then, was more than the images and sounds of

prominently in screenings at the Goethe Institute.

23 This is the original transcription of a statement made in English that was later translated into Spanish for this text: F. Windhausen, “El film imaginado (o Narcisa Hirsch y Michael Snow hablando)”, *Transas* (3 de octubre de 2019). https://web.archive.org/web/20201031104233/https://www.revistatransas.com/2019/10/03/hirsch_snow_windhausen/

Wavelength: she understood that cinema could function as yet another space of shared experiences, but also that experimental cinema possessed the capacity to intensify the individual nature of those encounters. They could even be configured as confrontations—just as, thirteen blocks away, south of MoMA, on the street in front of the New York Public Library, she would provoke differing reactions to her performance of *Muñecos* in 1972.

Hirsch also often mentions that a relative of hers who lives in New York, the art historian Andrée Hayum, recommended that she go see *Wavelength* that day, and it is worth mentioning that a key feature of the cultures of experimental film is imbricated in that recommendation: its distributed networks, composed of people who often belong to both local and transnational communities. In the early seventies, Hayum was part of an informal group of women, partly organized in order to read texts together and including programmers and writers Melinda Ward and Regina Cornwell, both of whom were associated with the MoMA's Film department at the time. According to Hayum, she became aware of several works by Michael Snow through the interest of professor Annette Michelson and her article on Snow in *Artforum* magazine in 1971²⁴. What this additional information indicates is that the intellectual and organizational efforts of women were integral elements within the network of people and texts that led to Hirsch's cinematic experience. Hirsch later collaborated with Alemann to produce her own version of those efforts in Buenos Aires, and in her interviews from the seventies to the present, she has named Jonas Mekas as a comparative example or model, largely in order to discuss the differences between the American and Argentine contexts. What her focus on the figure of

Mekas hides, however, is the vital presence of women who were also dedicated to researching and promoting experimental cinema as a cultural practice.

In some of the films filmed in Hirsch's studio, such as *Bebés* (1972), *Pink Freud* (c. 1973) and *Testamento y vida interior* (1976), a poster can be seen on the wall showing a woman's face, partially covered by a butterfly. Below the image there is an invitation, or command: "Join me in the Underground." The poster was sold to readers of *Evergreen Review*, a magazine of texts related to the countercultures and avant-gardes of the era (a comparable version in Argentina may be the magazines edited by Miguel Grinberg in the sixties and the first half of the seventies). When Hirsch refers to the imperative of the poster in her *Taller* (1973/74), she says that she will soon be making films "on the ground" instead of underground, underscoring her desire to make them easier to see. The poster is an example of an enduring component (however often denied) of avant-garde projects: promotion and advertising, something that Hirsch knew how to generate throughout the second half of the sixties, when her work was mentioned in Buenos Aires magazines such as "Primera Plana", "Análisis", "Panorama", "Confirmado" and "Adán". Despite the prevailing myth that the work of Hirsch, Alemann, and their filmmaker friends was completely ignored or dismissed, the print media did pay attention to experimental cinema in Buenos Aires, beginning with the first series of screenings at the Goethe Institute in 1974. While it is true that the films were never reviewed by local critics at the level of, for example, avant-garde theater works, in newspaper and magazines such as "La Nación", "La Opinión", "Argentinisches Tageblatt", "Algún Día" and "Filmar y ver" (and, later, in "Expreso Imaginario", "UNCIPAR", "Confirmado and Convicción", among other publications), the filmmakers received—and sometimes generated on their own—various types of media coverage:

24 A. Michelson, "Toward Snow, Part I," *Artforum* 9:10 (June 1971), pp. 30-37.

film descriptions, interviews, transcripts of conversations, and various announcements of screenings, conferences, contests, and workshops. This can be attributed, in large part, to the efforts of Alemann and Hirsch, who clearly recognized that experimental cinema attempted to generate and maintain a degree of visibility from within the margins of a crowded media environment and that, to achieve this, it depended on promotion and advertising as much as any other modern art.

In their interviews, Hirsch and Alemann presented experimental cinema in orthodox terms, focusing on forms of expression, especially the personal and poetic, and on their relationships of affinity with other art forms. In an unintentional echo of an idea that Maya Deren had developed much earlier²⁵, Hirsch compared this cinema to chamber music, perhaps in order to emphasize its interpersonal mode and to dissociate it from the idea that it was rooted in fundamentally narcissistic artistic sensibilities or was offering only empty gestures of transgression. The invocation of chamber music involves connotations related to smaller groups of people, to more intimate and closer connections between the artists (or the work of art) and the public, and to a lack of spectacle or ostentation. Each of these elements and qualities of the musical format had its analogous version within experimental film cultures, where an alternative form of the film screening was being developed — not systematically but nevertheless consistently and abidingly — an encounter that could be regarded as decidedly anti-industrial and might prioritize direct communication and open dialogue. Within the Goethe Institute's auditorium (and in spaces programmed less regularly by others, such as the Museo de Bellas Artes,

25 Deren develops her idea in M. Deren, "On Hollywood and the Chamber Film" (1960), *Film Culture* 39 (1965), p. 54.

the Teatro de la Sociedad Hebraica Argentina [SHA] and the Centro de Arte y Comunicación [CAyC], the types of experimental cinema that it was possible to see — and confront, typically, with the filmmakers present to explain or defend their works — were more diverse than could be indicated or addressed within the discourse of its most visible promoters²⁶. But however they chose to describe experimental cinema, Hirsch and Alemann were very receptive to its diversity in practice, allowing it to be as confrontational, contestatory, and challenging as any individual filmmaker was willing to make it²⁷.

The Studio

If for Simone de Beauvoir a room "is at the same time a reality and a symbol," as she stated in a 1966 lecture referring to Virginia Woolf's *A Room of One's Own*, we can apply this idea to Hirsch's use of her studio²⁸. One of Hirsch's earliest studio spaces appears in the initial images of *Marabunta* in 1967, and from that moment on, her work room (usually her studio in the Recoleta neighborhood) can be seen frequently in her early cinema. One "reality" that

26 I should point out that the question of how the films of Alemann and Horacio Vallerreggio, to name two examples, address queer, erotic, and political themes (explicitly and allegorically) has not yet been studied in depth.

27 Alemann and Hirsch were able to organize and present their film screenings with relative impunity during the seventies. This could be due to several factors: its social status (related to the culture of upper-class German émigrés), the international character of Goethe as an institution, the relative marginality of that type of film in national culture (compared to industrial cinema), and the perception that such films were not going to be screened very frequently or for a mass audience. I address the issue of super 8 and censorship in Buenos Aires in F. Windhausen, "'Otra relación con el cine': Las construcciones discursivas de un sector del súper 8 argentino de los setenta", *Secuencias* 55 (2022), pp. 91-110.

28 S. Beauvoir, "La femme et la création," in *Les écrits de Simone de Beauvoir: La vie - L'écriture*, eds. Claude Francis & Fernande Gontier (Paris: Gallimard, 1979), pp. 458-459.



Join me in the Underground



INSTITUTO GOETHE
BUENOS AIRES



CORRIENTES 319/43
STUDIO-SAAL, 2º P.

ENTRADA LIBRE

Ciclo de CINE EXperimental

dirigido por

Narcisa Hirsch y
Marielouise Alemann

Películas experimentales de
Argentina, EE. UU. y Alemania

Funciones quincenales
con presencia de los autores
y debate dirigido por
Leopoldo Mahler

Se reciben películas
experimentales de 16, super 8
y 8 mm
para su inclusión en
este ciclo: lunes a viernes
de 9 a 12 horas

Left: *Evergreen Review* magazine. Right: Program for CINE EX. Experimental film series, Goethe Institute Buenos Aires, 1974.

the studio reveals is that it was possible, thanks to Hirsch's position of economic and cultural privilege, to keep her artistic practice and family life physically separated. The multiple facets of her identity would be increasingly present in his films of the seventies, but in her earliest short films, the studio is simply where various ludic actions, less socially oriented than the works made for the street, take center stage. In this alternation of her first works, between the collaborative actions directed at the street audience and those that were filmed in the studio, we can see the beginning of a set of interrelationships that Hirsch has been developing and deepening in her films since approximately 1971: between social reference and self-referentiality, between the groupings of moving images and sounds that can bring us closer to the outside world and those that seem to indicate different forms of interiority.

In *Come Out* (1971), for example, Hirsch reverses the zoom that formally dominates *Wavelength*, beginning with an image filmed in her studio, an out-of-focus detail shot that appears to vibrate visibly. As a rack-focus and a zoom-out slowly reveal a record player spinning a vinyl record, the film's soundtrack, which comes largely from Steve Reich's minimalist composition *Come Out* (1966), follows what can be considered a reverse trajectory, losing clarity as it progresses. Notably, writers who mention this film have discussed it in exclusively formalist terms, but as Hirsch tends to make clear in her comments to movie audiences, Reich's composition manipulates a fragment of a recording of a young African-American man. In the audio tape, the young man explains that he had to reopen a wound on his body and make it bleed again—it had to “come out to show them”—although what is missing from that excerpt of his testimony is the detail of that he did it to prove to the police that he had been beaten while in prison. In Reich's work, a pair of identical reel-to-reel tapes are heard on a loop,

each with the same recording of the young man, and as they lose their synchronization with each repetition, the referential meaning of his words is gradually eclipsed by the auditory effects generated by the two playback machines. If the film's initial blurred images can be said to use visual abstraction to draw viewers into an ambiguous visual field, its soundtrack ends with an auditory pattern that is no less open to our subjective projections and interpretations. In the film, as the vinyl record comes to an end, the zoom ends, and the shot, now in focus, shows that the record player is located in Hirsch's studio space. In its opening moments, Reich's composition connects its listeners with a voice whose statement points to a specific situation (known to the work's first listeners during a fundraising event for a group of African-American defendants called the Harlem Six), but also typical of the racial conflict of the United States in the sixties, while the final moments of Hirsch's shot suggest how far her studio is from the referent of that recording.

Although *Come Out* was made during a period in which “the problem of violence” was a key element of the dominant discourse on Argentine society, and when Latin American political cinema was frequently discussed with respect to its possible pedagogical effects, Hirsch's film does not resolve or clarify any of its ambiguities or tensions²⁹. Some might argue that *Come Out* presents its political content within a formalist façade, or that it subsumes politics under its formal and perceptual effects, or that it stages a transition from one fundamental recourse available to political art to another—from

29 On the topic of violence in the mass media and Argentine politics of the time, see the studies of M. Franco, *Un enemigo para la nación. Orden interno, violencia y “subversión”. 1973-1976* (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2012) and S. Carassai, *The Argentine Silent Majority: Middle Classes, Politics, Violence, and Memory in the Seventies* (Durham, NC: Duke University, 2014).



Left: Screen shot from *Come Out* (1971). Right: Screen shot from *Workshop* (1973/74).

content to form. But regardless of any interpretive attempt to fix the film's meaning, it functions in a manner roughly analogous to several of Hirsch's earlier works: as a provocation whose specific contextual details and possible connotations have an importance that the work and its creator leave stubbornly open³⁰. It is also another

film that challenges the standard characterization of Argentine experimental cinema of the seventies as a homogeneous project that consistently sought to elude, avoid, or reject the political in favor of purely aesthetic gestures.

Within Hirsch's filmography, the example that affirms the importance of the studio in the most direct and emblematic way is the film that has the title *Taller* in its Spanish version (produced in 1973) and *Workshop* in its English version (made in 1974); both were filmed in 16mm with a still camera, in the same studio seen in *Come Out*.

30 For a discussion of the political as a "problem" in Reich's composition, see S. Gopinath, "The Problem of the Political in Steve Reich's *Come Out* (1966)," in *Sound Commitments: Avant-Garde Music and the Sixties*, ed. R. Adlington (New York: Oxford University Press: 2009), pp. 121-144.

A short film of just one immobile-camera shot, showing a wall in her Recoleta studio decorated with different types of images and objects, *Taller* was inspired by Michael Snow's *A Casing Shelved* (1970), a "film" made with a 35mm photographic slide and a soundtrack recorded on magnetic audio tape. Once again, Hirsch's informant regarding Snow's work was Hayum, who wrote an article about it for *Film Culture*³¹, although in this case Hirsch was not able to see *A Casing Shelved* before making *Taller*³².

In *Taller* and *Workshop*, Hirsch begins in a similar way to Snow's work, speaking in her voice-over of what the viewer can see: a wall in her workshop that is filled with other images—photographs, illustrations, some printed text. What Hirsch says on the soundtrack is primarily a monologue, but it is presented in an interpersonal setting, in the context of a conversation with a visiting friend (Horacio Maira in the Spanish version, Leopoldo Maler in the English version). In Snow's monologue, he presents the objects on a shelf in his workshop, mainly to maintain a microscopic focus on his art and the everyday details of his activities related to that space. But in Hirsch's verbal tour of her workspace, the various aspects of her life are blurred, including her family life, friendships, films, and travels. And it is notable that the latter clearly distinguish her as a woman with an uncommon degree of privilege and freedom. In the English version, she offers a contrast to her own position of free mobility when mentioning the window of her studio that overlooks "the Russian embassy":

31 A. Hayum, "A Casing Shelved", *Film Culture* 56-57 (1973), pp. 81-89.

32 At a screening I organized in Toronto in 2013, Snow and Hirsch were able to see their single-image films for the first time. For a transcript of that event, see F. Windhausen, "El film imaginado (o Narcisca Hirsch y Michael Snow hablando)", *Transas* (October 3, 2019). https://www.revistatransas.com/2019/10/03/hirsch_snow_windhausen.

It's not really the Russian embassy, it's the place where people come from Russia when they come visiting. But we never see any visitors. I wonder what happens, why they never send anybody over. There are a lot of pigeons, sort of squatting on the roof. They look like refugees, I think. And it's a little gray, and raining at the moment. And, well, that's the window onto the Russian embassy.

If, as in Snow's film, the objects he mentions function as a medium through which he can create a self-portrait, in Hirsch's case this presentation of her own identity is transmitted additionally through her emotional relationships, participation in local and transnational communities, and even, as this example demonstrates, an unexpected combination of the geopolitical and the everyday. Furthermore, her analysis of the multiple roles she plays in her daily life is also limited and selective, a brief autobiographical sketch in which she makes more allusions than she takes time to explain. This is consistent with her commitment, demonstrated in *Come Out* and many of her films of the seventies, to a dynamic of revelation and concealment that is both perceptual and conceptual³³.

There are other differences between the films that are instructive. While Snow intends to make our eyes function like a camera that he directs, requiring viewers to scan the surface of his image, Hirsch, by contrast, only initially talks about the image we see, her camera's immobile shot, before continuing with a description that asks us to visualize more than we can actually see, via the circular panning that she narrates orally, a "moving image" co-

33 In this sense, *Taller* has a deeper connection to the history of women's autobiography. It was in 1974, in Buenos Aires, that Hirsch participated in a women's group that assigned crucial importance to the act of talking about their experiences. Working with the women in that group, Hirsch made *Mujeres* (1974), a 16mm film of several women, each of whom responds to a projected image of her own face.

created by her words and the viewer's imagination. Like Snow's film, *Workshop* has a cumulative or horizontal structure, in which no element she mentions seems to be, or should be considered, more important than another. This feature of the film reflects a common tenet of experimental film cultures, the idea that viewers should be free to discover their own path through a work, rather than following a hierarchical structure, such as one that leads them towards a climactic moment. It also suggests that, for Hirsch, the autobiographical film need not present a unified sense of self or a conclusive synthesis of her identity.

As in the physical space of the studio, the work can bring together contingent fragments of elements from her life without subjecting them to a stratified order, offering instead juxtapositions that can be continually renewed and rediscovered. Indeed, fragmentation is a key strategy within Hirsch's cinema of this period, and these two films demonstrate that the filmmaker explores its effects within complex layers of mediation and communication. In *Come Out*, we hear a small portion of first-person testimony that has been mediated not just by the speaker's voice and the echoes and transformations of the audio tapes, but also by the record player and the audiovisual technologies of the cinema. One of the questions raised by the film is what remains of the original sound content — its personal expressiveness, its cultural signifiers, its relationship with political militancy — after so many mediations. *Taller* also offers a first-person chronicle, but in this case Hirsch's autobiographical statements go through a series of structuring absences, as the film collects references to objects, people, and places that we only see as fragments or do not see at all. In these films, the filmmaker examines how communication can be set adrift — and how cinema's relationship with its referents can seem perpetually asymptotic, moving toward what it wants

to denote, represent, or capture, but never becoming a comprehensive and exhaustive representation³⁴.

The Landscape

Hirsch's studio was an important base of operations during her most productive years as an artist and filmmaker, but this does not imply that the majority of her activities revolve only around that place. Hirsch's life was divided between Buenos Aires, Bariloche, and the destinations of her international trips, and her inclination to remain in motion is noticeable in the multiple films in which she combines shots filmed in heterogeneous locations. However, she has also been directing his camera towards the Patagonian landscape from the early seventies to the present, possibly more often than her filming of her studio. An indicator of her lasting interest in the region is the diversity of the films she shot there: among them are *Orly Antoine, rey de la Patagonia* (1983), a portrait of the region inspired by the historical figure of Orélie-Antoine de Tounens; *Centolla* (1976), an observational documentary about fishing; *Patagonia* (1972), the experimental film about the region she has shown most frequently; and various diary films not initially intended for public screenings³⁵.

Because much of the region did not appear to have been transformed for human habitation to the same

34 For a longer version of my discussions of these two Hirsch films, see my article F. Windhausen, "Agitation and Involvement: Narcisa Hirsch's *Come Out* and Michael Snow's *Wavelength*," in *A Companion to Experimental Cinema*, ed. Windhausen (Hoboken, NJ: Wiley: 2023), pp. 284-306.

35 In a kind of comic anticipation of her future participation in the filmography of the region, Hirsch appeared in a short film, *Bariloche en primavera* (c. 1957), made to promote tourism in that city. Even though she does not remember having participated in it, Hirsch appears with sunglasses in a car at minute 2'49" in the YouTube version: https://www.youtube.com/watch?v=P8BJ_aaV9K4.



Left: Screen shot from *Orly Antoine, rey de la Patagonia* (1983). Right: Screen shot from *Diarios patagónicos* (1972).

degree as other parts of the country, Patagonia has often been associated with spectacles of nature. One researcher has noted that, since its founding, it was marked by “a double myth, that of the region as a primordial territory and no man’s land, and that of that territory as an integral part of the nation”³⁶; speaking of “the majestic scenery of the Andean landscape,” another scholar has observed that “the sense of the sublime that accompanies it makes it strange and untouchable”—at the same time that it “naturalizes, with its physicality, the presence of the national State”³⁷. The abundance of landscape images in Hirsch’s films certainly attests to this sense of immensity and grandeur, but if there is any

36 E. Livon-Grosman, *Geografías imaginarias: el relato de viajes y la construcción del espacio patagónico* (Rosario: Beatriz Viterbo, 2004), p. 10.

37 G. Nouzeilles, “Patagonia as Borderland: Nature, Culture, and the Idea of the State”, *Journal of Latin American Cultural Studies*. *Travesía* 8:1 (1999), p. 42.

consideration of nationality—in her film about Orélie-Antoine de Tounens, an eccentric claimant to the “throne” of Patagonia, for example—this is something that only appears as a kind of perverse construction within the history of the region. Furthermore, in her more personal films, Hirsch’s camerawork contrasts those macro views with micro perspectives, focusing on the body and a variety of natural details. At times, this play of scales creates images of human subjects that stand out as visible figures and whose presence seems conditional and temporary, playful and ephemeral.

As with many of Hirsch’s interests as a filmmaker, her fascination with Patagonia can be linked to particular cultures within Argentina and those of several countries in the global North. Her German parents were probably aware of the *Lebensreform* movement of the early 20th century, in which Germans sought not only a return to nature but also a reorientation of the body and a

reconsideration of social structures, values, and norms.³⁸ More generally, the promise of such lifestyles and alternative communities appears briefly in Hirsch's early biography: as a child, she and her mother spent a brief period in Ehrwald, an Austrian town frequented by artists, and her father often traveled to Ascona, a Swiss city that had established a mountain colony of people seeking to return to nature. In these localities we find some of the international predecessors of those countercultural communities that converged in places like the Patagonian town of El Bolsón de los Cerros—in the Argentina of the seventies, however, such communal projects were perceived in relation to different ideological positions, including the dual rejection of normative, conformist participation in society and of radical political militancy.

Responding to questions posed by the journalist Osvaldo Baigorria in 1973, a member of a commune in El Bolsón explained that his way of living “is not decided by theorizing [...]. The *sensations* we perceive there [working together in the field], in contact with ourselves, are what matters³⁹”. The primacy of sensory experience was also a central value within experimental film communities, and in Hirsch's work, its importance is signaled by the predominance of haptic and corporeal images. One of her film diaries from 1972 includes detailed shots of a mouth eating a raspberry,

38 The *Lebensreform* movement has in common with certain versions of the counterculture what historian Matthew Jefferies identifies as the “pronounced tendency to seek individual, aesthetic, or cultural answers to what were essentially social, economic, or political questions”. In this context, the “individual” search can be carried out together with other people and within a collectivity, but any discovery should be the result of an individual process. M. Jefferies, “*Lebensreform: A Middle-Class Antidote to Wilhelmism?*”, in *Wilhelmism and its Legacies: German Modernities, Imperialism, and the Meanings of Reform, 1890-1930*, eds. Geoff Eley and James N. Retallack (New York: Berghahn Books, 2003), p. 93.

39 O. Baigorria, “El tiempo de los hermanos”, 2001 6:56 (marzo de 1973), p. 50.

a worm crawling on the skin of an arm, feet seen under sunlight reflecting off the surface of water, and an insect on a window pane. By moving the camera while staying very close to what she is filming, the filmmaker directs us toward various surfaces and textures, often with the effect of impeding our ability to identify what each new shot is showing us. This roving camera complements the theme of mobility and travel that recurs in her films from the region, and when a film's tone is jubilant, the filmmaker seems to align herself ideologically with the kind of countercultural romanticism that equates movement with freedom. But if Hirsch seems to sympathize with that broader project and its redemptive or restorative goals, which include overcoming modern alienation through contact with nature, in her version she does not seek to radically separate herself from modern life. Rather, she embraces the personalized use of small-scale technologies such as the Super 8 camera—which is light enough to be manipulated in close harmony with the body—and the complex forms of mediation that can be generated through film (exemplified by her use of homemade visual effects for her Super 8 films). Given that the camera, for example, is placed between the filmmaker and her environment, it is possible to see a paradox in the valorization of immediacy, sensations, and immediate contact within a cinematographic aesthetic that does not seek to erase its identity as a construction and framing device. But for Hirsch, and for many others filmmakers found in local and transnational histories of experimental cinema, the exploration and promotion of different states of personal and collective interconnectedness are entirely compatible with the inventive use of seemingly minor technologies. That is to say, for a number of filmmakers, the search for the immediate can go hand in hand with the deliberate use of technological mediation—in fact, the latter can enhance the former.



Siete Días magazine (1969).

A few more observations about Hirsch's use of the camera. Patagonia is the place where she used her camera most frequently as a personal record of everyday life, filming images that were not intended for public display outside her circle of friends and family. The affinity between her Patagonian diaries and the medium of the sketchbook recalls Virginia Woolf's description of her desire for her written diary to be "something loose knit, & yet not slovenly, so elastic that it will embrace any thing, solemn, slight or beautiful that comes into my mind"⁴⁰. This informality and receptivity are suggested by

40 V. Woolf, *The Diary of Virginia Woolf*. Vol. 1: 1915-1919 (London:

the brevity of Hirsch's shots, a stylistic choice that was possibly influenced by the diary films of Jonas Mekas. But a marked difference between the two filmmakers lies in how they conceived of the activity of filmic diary-keeping: unlike Mekas, Hirsch did not intend to turn her diaries into public artworks. Her film diaries belong to a category that film researcher David James places outside the typical economies of cinema, including experimental film exhibition circuits: "Just as much as a written one, a diary made in film privileges the author, the process and moment of composition, and the inorganic assembly

Penguin, 1979), p. 266.

of disarticulate, heterogenous parts rather than any aesthetic whole.⁴¹ Without idealizing this diary form to the extent that James does (he takes it to have a “pure use value”), we can say that Hirsch developed for herself a practice of filming the everyday that exploits the design of the Super 8 camera, especially its automated features and relative ease of use. Hirsch transforms a technology marketed for use by women in their leisure time into an instrument for representing their daily lives in images.

Place of Exit

In 1982, Miguel Grinberg published an editorial in his magazine *Mutantia* in which he noted the bleak panorama within the country, naming events such as the Malvinas conflict, but where he also observed a small and positive change in the urban environment of Buenos Aires:

Nonetheless, there are signs of genuine novelty. A graffiti on Bernardo de Irigoyen Street at least, as alternative (alternadora) as possible: “Dancing is essential.” And another on Libertador Avenue: “The act of seeing with one’s own eyes.” The first, against the wall of a vacant lot and on a mound of garbage; the other against the fence of a construction site and in front of a pile of urban dirt. Not everything is lost. They do not say “Down with the tyrant” or “Long live Mao.” And a few steps further, next to Avenida 9 de Julio, the tiles read: “I also dance on the sidewalk”⁴².

Grinberg did not know that all the graffiti he saw had been spray-painted by Hirsch, in a return, now clandestine and solitary, to the street as a setting for her works. During the dictatorship, the place which had been

described by “Gente” magazine in 1973 as “the most painted, besmeared, and wallpapered city in the world” had lost that cacophony of signs and texts, ideologies and attitudes, on the walls of its public spaces⁴³. With her characteristic combination of laconicism and romanticism, through inscriptions such as “I write in the bright sunshine”, Hirsch sought to return to the urban landscape a type of poetic gesture, expressed in the first person but anonymously authored, that could also be interpreted — beyond its linguistic content — in relation to its possible political connotations.

But in one of her graffitis, its text has a special meaning. On the Avenida del Libertador, Hirsch inscribed an allusion that Grinberg does not seem to have deciphered: her words are a Spanish translation of the title of Stan Brakhage’s 1971 film *The Act of Seeing with One’s Own Eyes*, which had been filmed during an autopsy in a morgue. The phrase emphasizes the personal experience of seeing associated with the most traditional forms of experimental cinema and links it, through its intertextual allusion, to the theme of death and mortality—and, by extension, in the Argentine context, to the statements of first-person testimony. Also in line with the trend of several vanguardist cinemas toward reflexivity and immediate experience, the words on the wall could refer to a perceptual and epistemological situation (as when *ver* — to see — serves to *verify*) that their own existence helped to generate. Through her inscription Hirsch manages to reaffirm once again her fidelity to experimental cinema as a set of values and practices, while that same work also suggests meanings that the random pedestrian can interpret as entirely local and contingent.

41 D. James, “Film Diary/Diary Film: Practice and Product in *Walden*,” in *To Free the Cinema: Jonas Mekas & the New York Underground*, ed. D. James (Princeton: Princeton University Press, 1992), p. 147.

42 M. Grinberg, “El amor, la muerte, la libertad”, *Mutantia* 11 (febrero de 1982), s. p.

43 The article lamented that “a veritable barrage of signs, posters, posters and painted inscriptions has covered practically all the walls of Buenos Aires.” “¿Prohibido fijar carteles?”, *Gente* 9:422 (23 de agosto de 1973), p. 80.



Mutantia magazine (1982).

I close this map, whose points and contours I have been sketching, with the speculative observation that perhaps this topographical study could have been configured in another way, as a graph that shows, within or on the ground, some of the interior or previously invisible strata of each work, of each grouping of activities and artworks. But regardless of the model or metaphor used, this text has attempted to show that our growing understanding of Hirsch's corpus can benefit greatly from a form of analysis

that relies upon careful research, while at the same time dedicating interpretive attention to each work, in the hope of drawing nearer to its multiple layers of significance and varied historical contexts.



ATIVIDADES E
ATRAÇÕES,
SEMINÁRIO, OFICINA, SHOWS,
PERFORMANCES

ACTIVITIES AND ATTRACTIONS
SEMINAR, WORKSHOP, SHOWS, PERFORMANCES





SHOW DE ABERTURA: AVA ROCHA *FEMME FRAME # 2*

SHOW DE VOZ E PIANO, COM ACOMPANHAMENTO DO
TALENTO DE CHICÃO

Um show único em que os dois artistas navegam entre canções que compõem o repertório gravado e fragmentado de Ava, através de sua trajetória, como *Pra Dizer Adeus*, *Âmbar*, *Bons Momentos* e *Movimento dos Barcos*, e também inéditas em sua voz como *Dejame Recordar*, de Bola de Nieve, além de sucessos autorais e de compositores contemporâneos como Negro Leo. Ava

também apresenta novas versões de algumas canções de *Néktar*, seu mais recente álbum autoral, lançada em julho de 2023.

Esse show extremamente profundo e performático faz parte da série *Femme Frame*, lançada em uma temporada no teatro do Centro da Terra, em novembro de 2022, composta de quatro shows de formatos e repertório distintos. *Femme Frame #2* abrange o encontro do canto de Ava com o piano de Chicão.

OPENING SHOW: AVA ROCHA *FEMME FRAME 2*

A VOICE AND PIANO PERFORMANCE, WITH THE TALENT OF
CHICÃO ACCOMPANYING

A unique concert where the two artists navigate through songs from Ava's recorded and fragmented repertoire, such as *Pra Dizer Adeus*, *Âmbar*, *Bons Momentos* and *Movimento dos Barcos*. The show also includes songs never before performed by Ava, like *Dejame Recordar* by Bola de Nieve, as well as original hits and works by contemporary composers such as Negro Leo. Ava also presents new versions of songs from *Néktar*, her most recent original album, released in July 2023.

This profoundly intense and performative concert is part of the *Femme Frame* series, launched at Teatro do Centro da Terra in November 2022, composed of four shows with distinct repertoires and formats. *Femme Frame #2* encompasses the meeting of Ava's voice with Chicão's piano.

CORPO CRÍTICO CONVIDA REVISTA DESCOMPASSO

RASTROS DO IMPONDERÁVEL: MODOS DE VER, ESCUTAR E TENSIONAR

Ministrantes: Ana Júlia Silvino, Renan Eduardo e Rubens Fabricio Anzolin

Dias: 04 a 07/11/2025

Horário: 10 às 12h30

Local: Palácio das Artes

Carga Horária: 10 horas
10 vagas

CORPO CRÍTICO INVITES DESCOMPASSO MAGAZINE

TRACES OF THE IMPONDERABLE: MODES OF SEEING, LISTENING, AND CREATING TENSION

Workshop Instructors: Ana Júlia Silvino, Renan Eduardo and Rubens Fabricio Anzolin

Dates: November 4 – 7, 2025

Time: 10:00 AM – 12:30 PM

Location: Palácio das Artes

Total Hours: 10 hours
10 spots available

APRESENTAÇÃO

A oficina *Rastros do imponderável: modos de ver, escutar e tensionar*, realizada pela Revista Descompasso a convite do *Corpo Crítico*, propõe-se como um mergulho em zonas de abertura e fissura. Guiada por textos de Jean-Claude Bernardet, Rogério Sganzerla, Roland Barthes, Edwin Frank, Nicole Brenez e outros, a oficina inventa exercícios de escrita como práticas de desvio: maneiras de desarticular o gesto automático da crítica, de recusar a evidência imediata, de perseguir rastros,

ruídos e margens. É menos a interpretação da obra em sua totalidade que interessa, e mais o que nela se derrama — fragmentos insinuados como enigmas, dobras que perturbam a ordem, sinais que vibram para outros lugares.

A ideia de crítica apresentada na oficina se afirma como indagação incessante. Esse espaço, laboratório de invenção — entre descrição e pensamento, entre escuta e gesto — pretende abordar uma escrita que recusa os métodos impostos, e aposta nas tensões a serem ensaiadas: modos de olhar e escutar que instauram fendas, que permitem outras formas de relação com imagens, sons e palavras. O lugar da pergunta como primeiro exercício crítico possível e a estranheza como seu alimento vital.

PRESENTATION

The workshop *Traces of the Imponderable: Modes of Seeing, Listening, and Creating Tension*, held by *Revista Descompasso*, invited by the *Corpo Crítico* section of FestCurtasBH's current edition, proposes a plunge into zones of openness and fissure. Guided by authors like Jean-Claude Bernardet, Rogério Sganzerla, Roland Barthes, Edwin Frank, Nicole Brenez, and others, the workshop invents writing exercises as practices of deviation: ways to disrupt the automatic gesture of criticism, to refuse immediate evidence, and to pursue traces, noises, and margins. The focus is less on interpreting the work in its entirety and more on what spills from it — fragments hinted at as enigmas, folds that disturb the order, signs that vibrate towards other places.

The notion of criticism presented in the workshop asserts itself as relentless inquiry. This space — a laboratory of invention, situated between description and thought, listening and gesture — aims to explore a form of writing that rejects imposed methods and embraces

tensions to be rehearsed: modes of looking and listening that create cracks, enabling other forms of relationship with images, sounds, and words. The place of the question as the first possible critical exercise, and strangeness as its vital nourishment.

PROGRAMA DOS ENCONTROS

PROGRAM SCHEDULE

PRIMEIRO ENCONTRO

CRÍTICA? COLOCAR EM CRISE (04/11)

Entendemos que, na nascente do gesto crítico, encontra-se a indagação. Perguntar, em primeiro lugar, é aquilo que move nosso pensamento. Procuramos incitar perguntas, antes mesmo de apresentar possíveis respostas. Nosso primeiro encontro, afinal, inicia-se com uma interrogação: “Crítica?”, disparada pelo texto *Por uma crítica ficcional*, escrito por Jean-Claude Bernardet. Em seu ensaio, o pensador propõe a ideia de que a função da crítica, antes de mais nada, está em colocar o filme/objeto em crise. Mas de que forma realizar isso? E que perguntas fazer aos objetos, a partir de quais pontos de vista? Propomos, então, que após a leitura conjunta do primeiro texto, visitemos outro escrito, de Rogério Sganzerla, publicado em 1970, no *Jornal do Brasil*. Trata-se de um curto e seminal texto de resposta ao lançamento de seu longa-metragem *A mulher de todos* (1969). Alguns pressupostos do cinema brasileiro, além de uma visão muito perspicaz a partir de como *indagar um filme*, ou o que *esperar de um objeto artístico*, servem de guia para esse primeiro dia de oficina.

FIRST MEETING

CRITICISM? TO PUT SOMETHING INTO CRISIS (04/11)

We understand that inquiry lies at the very source of the critical gesture. To question, first and foremost, is what

drives our thinking. We seek to provoke questions even before presenting possible answers. Our first session, after all, begins with one: “Criticism?” sparked by the text *Por uma crítica ficcional* (*Towards a Fictional Criticism*), written by Jean-Claude Bernardet. In his essay, the author proposes the idea that the primary function of criticism is to put the film/object into a state of crisis. But how to accomplish that? And what questions should we ask of the objects, from which points of view? We propose, then, that after a collective reading of the first text, we visit another piece of writing by Rogério Sganzerla, published in 1970 in the *Jornal do Brasil*. This is a short and seminal text written in response to the release of his feature film *A mulher de todos* (*The Woman of Everyone*, 1969). Certain assumptions about Brazilian cinema, along with a very insightful perspective on how to *interrogate a film* or what to *expect from an artistic object*, will guide this first day of the workshop.

LEITURAS OBRIGATÓRIAS / REQUIRED READINGS:

BERNARDET, Jean-Claude. Por uma crítica ficcional. In: *Fórum Doc BH. 7º Festival do filme documentário e etnográfico – fórum de antropologia, cinema e vídeo*. Belo Horizonte: Filmes de Quintal, 2003. p. 66-76. Forumdoc.bh

SGANZERLA, Rogério. A Mulher de Todos. *Jornal do Brasil*, 20 fev. 1970. Seção “O filme em questão”

LEITURAS COMPLEMENTARES / SUPPLEMENTARY READINGS:

CÂNDIDO, Antonio. Overture. In: CÂNDIDO, Antonio. *Notas de crítica literária*. Campinas: Editora da Unicamp, 2021. p. 168-172.

BRENEZ, Nicole. O papel da crítica: rememoração histórica e exigências contemporâneas. In: CESAR, A., MARQUES, A. R., PIMENTA, F., COSTA, L., eds. *Desaguar em cinema: documentário, memória e ação com o CachoeiraDoc [online]*. Salvador: EDUFBA, 2020, pp. 203-220. ISBN: 978-65-5630-192-1. <https://doi.org/10.7476/9786556301921.0013>.

SEGUNDO ENCONTRO

ESTUDAR OS GESTOS E AS SENSações (05/11)

É possível reduzir uma obra até que ela se torne apenas um gesto ou uma sensação? Como olhar para este gesto e o que fazer diante dele? Neste encontro, propomos olhar para os filmes a partir de suas minoridades, atentando para seus gestos ínfimos e às sensações que podem passar despercebidas, em contraponto a um olhar que busca a totalidade de uma obra. Diferentemente de um pensamento crítico que busca “dar conta da obra” por completo ou explicar uma grande quantidade de matéria fílmica em um único texto, propomos um encontro que buscará a significação fílmica nos detalhes e investigar como algo diminuto pode iluminar outros elementos da obra ou se desdobrar em outros aspectos. Propomos, então, a leitura conjunta de dois textos escritos por Luiz Carlos Oliveira Junior e Lorena Rocha acerca, respectivamente, de *Paranoid Park* (Gus Van Sant, 2007) e *A Gente Acaba Aqui* (Everlane Moraes, 2021), com o propósito de analisar o método de escrita e discutir os gestos elencados pelos autores.

SECOND MEETING

STUDYING GESTURES AND SENSATIONS (05/11)

Is it possible to reduce a film until it becomes just a gesture or a sensation? How does one look at this gesture, and what does one do when faced with it? In this session, we propose looking at films through their minor elements, paying attention to their minute gestures and the sensations that might go unnoticed, as a counterpoint to a perspective that seeks their totality. Unlike a critical approach that aims to fully “account for the work” or explain a large amount of filmic material in a single text, we propose a session that will seek filmic meaning in the details and investigate how something small can illuminate

other elements of the work or unfold itself into other aspects. We therefore propose a collective reading of two texts, written by Luiz Carlos Oliveira Junior and Lorena Rocha about *Paranoid Park* (Gus Van Sant, 2007) and *A Gente Acaba Aqui* (Everlane Moraes, 2021), respectively. The aim is analyzing their writing method and discussing the gestures chosen by the authors.

LEITURAS OBRIGATÓRIAS / REQUIRED READINGS:

OLIVEIRA JUNIOR, Luiz Carlos. *Paranoid Park*. *Contracampo*: Revista de cinema, 2007. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/89/festparanoidpark.htm>.

ROCHA, Lorena. *A Gente Acaba Aqui*. *Cinética*, 2021. Disponível em: <https://revistacinetica.com.br/nova/a-gente-acaba-aqui/>.

LEITURAS E ESCUTAS COMPLEMENTARES / SUPPLEMENTARY READINGS AND LISTENINGS:

SONTAG, Susan. *Contra a interpretação*. In: SONTAG, Susan. *Contra a interpretação e outros ensaios*. Tradução de Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

BORDWELL, David. *A aparência dos filmes: a importância da história estilística*. In: BORDWELL, David. *Sobre a história do estilo cinematográfico*. Tradução de Luís Carlos Borges. Campinas: Editora da Unicamp, 2023. p. 13-28.

TERCEIRO ENCONTRO

ESCOLHER AQUILO QUE NÃO ME ESCOLHE (06/11)

A crítica, entendida aqui, não se ancora no juízo nem na interpretação imediata, mas na descrição como prática de escuta. Descrever não é simplesmente enumerar ou reproduzir o que está diante de nós: é inventar uma linguagem capaz de acolher o que se mostra de modo oblíquo, lateral, imprevisto. A atenção se volta ao detalhe residual, ao excesso e ao ruído que resistem ao enquadramento. Essa forma de escrita crítica

não busca resolver a obra em um sentido único, mas intensificar sua presença. Descrever, nesse contexto, é também recusar o automatismo da crítica como celebração ou condenação, assumindo a tarefa mais sutil de fazer vibrar aquilo que não se acomoda nos centros de evidência.

Para tensionar esse gesto descritivo, propomos a leitura conjunta de trechos de *Stranger Than Fiction: Lives of the Twentieth-Century Novel*, de Edwin Frank, e de *O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III*, de Roland Barthes. Um ou dois parágrafos de cada texto servirão de disparadores para uma conversa em torno da pergunta: como escrever não para resolver a obra, mas para sustentar sua singularidade?

THIRD MEETING

CHOOSING WHAT DOES NOT CHOOSE ME (06/11)

Criticism, as understood here, is not anchored in judgment or immediate interpretation, but in description as a practice of listening. To describe is not simply to enumerate or reproduce what is before us: it is to invent a language capable of welcoming what reveals itself obliquely, laterally, unexpectedly. Attention turns to the residual detail, to the excess and noise that resist framing. This form of critical writing does not seek to resolve the work into a single meaning, but to intensify its presence. To describe, in this context, is also to refuse the automatism of criticism as celebration or condemnation, taking on the subtler task of making that which does not settle into centers of evidence vibrate.

To put this descriptive gesture under tension, we propose a collective reading of excerpts from Edwin Frank's *Stranger Than Fiction: Lives of the Twentieth-Century Novel* and Roland Barthes' *The Obvious and the Obtuse: Critical Essays III*. One or two paragraphs from each text will serve as triggers for a conversation around

the question: how to write not to resolve one film, but to sustain its singularity?

LEITURAS OBRIGATÓRIAS / REQUIRED READINGS:

FRANK, Edwin. *Stranger Than Fiction: Lives of the Twentieth-Century Novel*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2024.

BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III*. Tradução de Lea Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.

African-American Sound Recordings - Several Stories to Dissect, 2021.

LEITURAS E ESCUTAS COMPLEMENTARES / SUPPLEMENTARY READINGS AND LISTENINGS:

CAMPT, Tina M. *Listening to Images*. Durham; London: Duke University Press, 2017.

Jota Mombaça - 'Can you sound like two thousand?' | Serpentine x Boiler Room: Park Nights, 2021.

QUARTO ENCONTRO

ENCONTRO EDITORIAL (07/11)

Este encontro editorial tem como propósito abrir um espaço colaborativo de leitura e discussão dos textos da segunda entrega, favorecendo um ambiente de aprendizado mútuo em que os próprios alunos assumem o papel de comentaristas. A proposta é que os textos circulem entre todos os participantes — e não apenas entre os ministrantes —, permitindo que, a partir de leituras críticas e da troca de perspectivas, possamos identificar ajustes e contribuir coletivamente para o aprimoramento da escrita do grupo.

LEITURA CONJUNTA DOS TEXTOS PRODUZIDOS NO CORPO CRÍTICO DO 27º FESTCURTASBH.

FOURTH MEETING

EDITORIAL MEETING (07/11)

This editorial meeting aims to open a collaborative

space for reading and discussing the texts from the second assignment, fostering an environment of mutual learning where the students themselves take on the role of commentators. The proposal is for the texts to circulate among all participants — not just the instructors — allowing us, through critical readings and the exchange of perspectives, to identify adjustments and collectively contribute to the refinement of the group's writing.

COLLECTIVE READING OF THE TEXTS PRODUCED
IN THE CORPO CRÍTICO PROGRAM OF THE 27TH
FESTCURTASBH.

SOBRE A DESCOMPASSO

Criada em agosto de 2023, a Revista Descompasso é um veículo independente dedicado à prática e à expressão da escrita crítica sobre cinema e suas múltiplas conexões artísticas. Inspirada na noção de descompasso (definida pelo dicionário Priberam como ausência de medida, irregularidade e desordem), a revista propõe um movimento constante e intermitente, em busca de novas dimensões e perspectivas para a leitura fílmica.

ABOUT DESCOMPASSO

Founded in August 2023, Descompasso Magazine is an independent publication dedicated to the practice and expression of critical writing on cinema and its multiple artistic connections. Inspired by the notion of descompasso (defined by the Priberam dictionary as a lack of measure, irregularity, and disorder), the magazine proposes a constant, intermittent movement in search of new dimensions and perspectives for film reading.

MINISTRANTES | INSTRUCTORS



Ana Júlia Silvino

Professora de crítica na Escuela de Cine del País Vasco (Espanha) e mestre em Curadoria Audiovisual pela Elías Querejeta Zine Eskola. Criou *Interwoven Scores: A Symphony of Correspondence* para o Courtisane Festival (Bélgica) e foi curadora do CORRECINEMA e do Festival de Cinema de Diamantina. Selecionada para Dear Doc Fellowship – Doc's Kingdom 2024 (Portugal) e Talent Press Rio 2021, é editora da Revista Descompasso e produtora executiva em Maluta Films.

Criticism professor at the Escuela de Cine del País Vasco (Spain) and holds a Master's in Audiovisual Curation from Elías Querejeta Zine Eskola. Her work includes creating *Interwoven Scores: A Symphony of Correspondence* for the Courtisane Festival (Belgium) and curating CORRECINEMA and the Diamantina Film Festival. Selected for the Dear Doc Fellowship – Doc's Kingdom 2024 (Portugal) and Talent Press Rio 2021, she is an editor of Revista Descompasso and an executive producer at Maluta Films.



Renan Eduardo

Mestrando em Comunicação Social pela UFMG e editor da Revista Descompasso. Integra a Comissão de Seleção Nacional do FestCurtasBH desde 2024 e é curador do Festival de Cinema de Diamantina. Integrou o Júri Jovem da 25ª Mostra de Cinema de Tiradentes e o Talents Rio Crítica 2024. Foi curador do estande “Mil e uma quebradas: o Capão Redondo sob as poéticas de Lincoln Péricles (LKT)” para a plataforma Spcine Play e atuou como assistente de curadoria no 11º Cinecipó – Festival do Filme Insurgente.

He is currently pursuing a Master’s degree in Social Communication at UFMG and is the editor of Revista Descompasso. Renan has been a member of the Brazilian Selection Committee for FestCurtasBH since 2024 and is a curator at the II Diamantina Film Festival. His roles include serving on the Young Jury at the 25th Tiradentes Film Festival and participating in Talents Rio Crítica 2024. He previously programmed the showcase “Mil e uma quebradas: o Capão Redondo sob as poéticas de Lincoln Péricles (LKT)” for the Spcine Play platform and worked as a curatorial assistant at the 11th Cinecipó — Festival do Filme Insurgente.



Rubens Fabricio Anzolin

Programador e crítico de cinema. Curador da Mostra de Cinema de Tiradentes, do CINEOP e do CINEBH. Produtor do LEVANTE - Festival de Curtas-Metragens de Pelotas. Possui ensaios publicados em periódicos como Multiplot!, Zagaia em Revista, Rocinante, Cinemateca do MAM, além de textos para livros e catálogos de mostras do CCBB e CINUSP. Formado em Cinema (UFPel) e mestrando em Artes Visuais (UFRGS). Co-escreveu o curta-metragem *Posso Contar Nos Dedos*, indicado ao Prêmio Grande Otelo 2025.

Film programmer and critic. He is a curator for the Tiradentes Film Festival, CINEOP, and CINEBH. He produces LEVANTE - Pelotas Short Film Festival. His essays have been published in periodicals such as Multiplot!, Zagaia em Revista, Rocinante, and Cinemateca do MAM, as well as in books and catalogs for showcases at CCBB and CINUSP. Holding a degree in Film from UFPel and currently a Master’s candidate in Visual Arts at UFRGS, he co-wrote the short film *Posso Contar Nos Dedos*, nominated for the 2025 Grande Otelo Award.



SEMINÁRIO: OS GESTOS DE NARCISA HIRSCH

POR ANA JÚLIA SILVINO, RENAN EDUARDO E RUBENS FABRICIO ANZOLIN

O seminário *Os Gestos de Narcisa Hirsch* — que também dá nome à mostra especial do 27º FestCurtasBH — exibe os curtas *Come Out* (1971) e *Testamento y Vida Interior* (1976), ambos dirigidos por Narcisa Hirsch. A sessão é seguida por uma roda de conversa com Fernanda Pessoa e Carla Italiano, mediada pelos curadores da mostra, Ana Júlia Silvino, Renan Eduardo e Rubens Fabricio Anzolin. A conversa tem como proposta olhar para a obra de Hirsch a partir de algumas recorrências — como o filme diário, a citação, o registro de ações de artistas e o interesse saliente pelo corpo e seus fragmentos —, bem como por uma convocação do imaginário feminino e dos procedimentos de escuta sonora no cinema. Ou seja, propõe-se a analisar os seus gestos, as suas repetições temáticas e formais. Observando a profusão de imagens que fabricou ao longo da vida, pensamos ser mais valioso ressaltar o que há de comum — e de distinto — nas atitudes estilísticas de seus trabalhos, movidos pela áspera montagem, pela entrega energética aos ritmos sonoros e pela quantitativa relação dialética que estabelece diante daquilo que filma. Interessa-nos enxergar os filmes de Narcisa partindo de suas perguntas, de seus mínimos detalhes, dos *procedimentos*, enfim, para propor unicamente possibilidades, de mundo e de leitura, a partir de um cinema que não se comporta e nem se limita, mas que permaneceu, ao longo de toda sua duração, extremamente atento ao mundo ao redor.

SEMINAR: THE GESTURES OF NARCISA HIRSCH

BY ANA JÚLIA SILVINO, RENAN EDUARDO E RUBENS FABRICIO ANZOLIN

The seminar *The Gestures of Narcisa Hirsch* — which also gives its name to the special program of the 27th FestCurtasBH — presents the short films *Come Out* (1971) and *Testamento y Vida Interior* (1976), both directed by Narcisa Hirsch. The screening is followed by a roundtable discussion with Fernanda Pessoa and Carla Italiano, moderated by the curators: Ana Júlia Silvino, Renan Eduardo, and Rubens Fabricio Anzolin. The conversation aims to look at Hirsch's work through some of its recurring elements — such as the diary film, citation, the documentation of artists' actions, and a striking interest in the body and its fragments — as well as through an invocation of the feminine imaginary and the sonic listening procedures in cinema. In other words, it proposes to analyze her gestures, her thematic and formal repetitions. Considering the profusion of images she created throughout her life, it seems more valuable to highlight what is shared — and what is unique — in the stylistic attitudes of her work: driven by harsh editing, by an energetic surrender to sonic rhythms, and by the quantitative and dialectical relationship she establishes with what she films. Our interest lies in seeing Hirsch's films through her questions, her minute details, and her processes — in order to propose, above all, possibilities: of world and of reading, through a cinema that neither behaves nor confines itself, but that has remained, throughout its duration, profoundly attentive to the surrounding world.

PARTICIPANTES | PARTICIPANTS



Carla Italiano

Atua como pesquisadora e curadora, sendo doutora em Comunicação Social pelo PPGCOM-UFMG. Integra anualmente a curadoria dos festivais: Olhar de Cinema de Curitiba, FENDA — Festival Experimental de Artes Fílmicas, e a organização geral do forumdoc.bh — Festival do Filme Documentário e Etnográfico de BH. Foi coordenadora de diversas mostras nos CCBB, incluindo Mulheres Mágicas — Reinvenções da Bruxa no Cinema, El Camino — Cinema de Viagem da América do Sul, e Retrospectiva Helena Solberg. É natural do Recife e residente em Belo Horizonte.

She works as a researcher and curator, with a Ph.D. in Social Communication from PPGCOM-UFMG. She is part of the curatorial team for the following festivals: Olhar de Cinema — Curitiba International Film Festival, FENDA — Experimental Film Arts Festival, and is part of the general organization of forumdoc.bh — Belo Horizonte Documentary and Ethnographic Film Festival. Her curatorial work includes coordinating several showcases at CCBB, such as Mulheres Mágicas — Reinvenções da Bruxa no Cinema (Magical Women — Reinventions of the Witch in Cinema), El Camino — Cinema de Viagem da América do Sul (El Camino — Road Cinema from South America), and a Retrospective of Helena Solberg. Carla is a native of Recife and currently lives in Belo Horizonte.



Fernanda Pessoa

É cineasta brasileira, trabalhando principalmente com documentário e cinema experimental. Doutora pela ECA/USP e mestre pela Sorbonne Nouvelle. Dirigiu os longas *Histórias que nosso cinema (não) contava* (2017, Prêmio Guarani, DocLisboa, Cinélatino Toulouse, Tiradentes), *Zona Árida* (2019, Menção Honrosa no DokLeipzig) e *Vai e Vem* (2022, Sheffield DocFest, Olhar de Cinema). Também dirigiu curtas exibidos em festivais como IDFA, DOC NYC, É Tudo Verdade e Oberhausen. Participou da Berlinale Talents e integra a Rede Paradiso.

Brazilian filmmaker working primarily in documentary and experimental cinema. She holds a PhD from ECA/USP and a Master's degree from Sorbonne Nouvelle. She directed the feature films *Histórias que nosso cinema (não) contava* (2017, Guarani Award, DocLisboa, Cinélatino Toulouse, Tiradentes), *Zona Árida* (2019, Honorable Mention at DokLeipzig), and *Vai e Vem* (2022, Sheffield DocFest, Olhar de Cinema). She has also directed short films screened at festivals such as IDFA, DOC NYC, É Tudo Verdade, and Oberhausen. She participated in Berlinale Talents and is a member of the Rede Paradiso.



Ana Júlia Silvino

Professora de crítica na Escuela de Cine del País Vasco (Espanha) e mestre em Curadoria Audiovisual pela Elías Querejeta Zine Eskola. Criou *Interwoven Scores: A Symphony of Correspondence* para o Courtisane Festival (Bélgica) e foi curadora do CORRECINEMA e do Festival de Cinema de Diamantina. Selecionada para Dear Doc Fellowship – Doc’s Kingdom 2024 (Portugal) e Talent Press Rio 2021, é editora da Revista Descompasso e produtora executiva em Maluta Films.

Criticism professor at the Escuela de Cine del País Vasco (Spain) and holds a Master’s in Audiovisual Curation from Elías Querejeta Zine Eskola. Her work includes creating *Interwoven Scores: A Symphony of Correspondence* for the Courtisane Festival (Belgium) and curating CORRECINEMA and the Diamantina Film Festival. Selected for the Dear Doc Fellowship – Doc’s Kingdom 2024 (Portugal) and Talent Press Rio 2021, she is an editor of Revista Descompasso and an executive producer at Maluta Films.



Renan Eduardo

Mestrando em Comunicação Social pela UFMG e editor da Revista Descompasso. Integra a Comissão de Seleção Nacional do FestCurtasBH desde 2024 e é curador do II Festival de Cinema de Diamantina. Integrou o Júri Jovem da 25ª Mostra de Cinema de Tiradentes e o Talents Rio Crítica 2024. Foi curador do estande “Mil e uma quebradas: o Capão Redondo sob as poéticas de Lincoln Péricles (LKT)” para a plataforma Spcine Play e atuou como assistente de curadoria no 11º Cinecipó — Festival do Filme Insurgente.

He is currently pursuing a Master’s degree in Social Communication at UFMG and is the editor of Revista Descompasso. He has been a member of the Brazilian Selection Committee for FestCurtasBH since 2024 and is a curator at the II Diamantina Film Festival. His roles include serving on the Young Jury at the 25th Tiradentes Film Festival and participating in Talents Rio Crítica 2024. He previously programmed the showcase “Mil e uma quebradas: o Capão Redondo sob as poéticas de Lincoln Péricles (LKT)” for the Spcine Play platform and worked as a curatorial assistant at the 11th Cinecipó — Festival do Filme Insurgente.



Rubens Fabricio Anzolin

Programador e crítico de cinema. Curador da Mostra de Cinema de Tiradentes, do CINEOP e do CINEBH. Produtor do LEVANTE - Festival de Curtas-Metragens de Pelotas. Possui ensaios publicados em periódicos como Multiplot!, Zagaia em Revista, Rocinante, Cinemateca do MAM, além de textos para livros e catálogos de mostras do CCB e CINUSP. Formado em Cinema (UFPel) e mestrando em Artes Visuais (UFRGS). Co-escreveu o curta-metragem *Posso Contar Nos Dedos*, indicado ao Prêmio Grande Otelo 2025.

Film programmer and critic. He is a curator for the Tiradentes Film Festival, CINEOP, and CINEBH. He produces LEVANTE - Pelotas Short Film Festival. His essays have been published in periodicals such as Multiplot!, Zagaia em Revista, Rocinante, and Cinemateca do MAM, as well as in books and catalogs for showcases at CCB and CINUSP. Holding a degree in Film from UFPel and currently a Master's candidate in Visual Arts at UFRGS, he co-wrote the short film *Posso Contar Nos Dedos*, nominated for the 2025 Grande Otelo Award.

DJ SET FEITIÇO



DJ JAHÍ

Em sua pesquisa busca a conexão com os ritmos afro-brasileiros e de origem preta/latino-americana. Com muito funk, pagodão, afrobeats, fortes batidas eletrônicas do techno ao eletrofunk, além das brasilidades e da farofa pop mundial.

Their sonic research seeks a connection with Afro-Brazilian and Black/Latin American-rooted rhythms. Expect a powerful mix of funk, *pagodão*, *afrobeats*, and heavy electronic beats ranging from techno to electro-funk, all blended with Brazilian flavors and global pop confetti.



DJ PRETA SHOWME

Suas referências vêm principalmente da música brasileira, dos sons e ritmos que lhe atravessaram nas alterosas. Transita e transiciona entre o samba, forró e carimbó até os sons mais *pops* e contemporâneos. Causadora e portadora do SHOWME e operadora do KAUS. Mistura ritmos, movimentos por meio de uma curadoria dissidente, transfeminista e reivindica o direito de ser uma MONSTRA. Integrante, gestora e fundadora da Showme produções artísticas e comunicação, onde atua como DJ, produtora, diretora e gestora em projetos e festivais da cena. Foi DJ residente e gestora do Espaço Cultural GRUTA! de 2022 a 2025.

Her references are drawn primarily from Brazilian music, from the sounds and rhythms that permeated her life in the Alterosas region. She navigates and transitions between samba, forró, and carimbó to the poppiest and most contemporary sounds. The instigator and bearer of SHOWME and the operator of KAUS. She mixes rhythms and movements through a dissident, transfeminist curation and claims the right to be a MONSTRA. She is a member, manager, and founder of Showme Art Production and Communication, where she works as a DJ, producer, director, and manager for projects and festivals in the scene. She was the resident DJ and manager of the GRUTA! Cultural Space from 2022 to 2025.



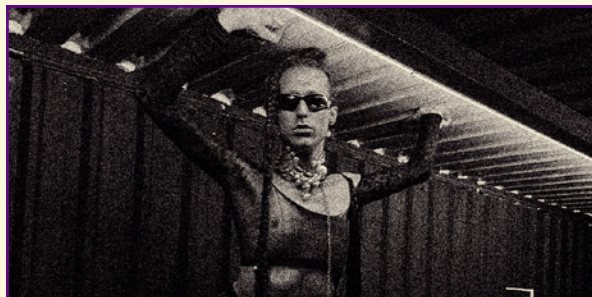
DJ CONFUSA

Atriz, produtora e co-fundadora da companhia de teatro Toda Deseo desde 2013, na qual atua como DJ nos espetáculos Campeonato Interdrag de Gaymada e No Soy un Maricón. Foi gestora do espaço cultural GRUTA! de 2017 a 2025, no comando da programação e da pista de dança. Suas referências como dj vem principalmente da música brasileira de todos os tempos, desde estilos como samba, forró e carimbó até a cena *pop* e contemporânea.

An actress, producer, and co-founder of the theater company Toda Deseo since 2013, where she performs as the DJ for the shows Campeonato Interdrag de Gaymada and No Soy un Maricón. She was the manager of the GRUTA! cultural space from 2017 to 2025, in charge of programming and the dance floor. Her references as a DJ come primarily from Brazilian music of all eras, ranging from styles like samba, forró, and carimbó to the pop and contemporary scene.



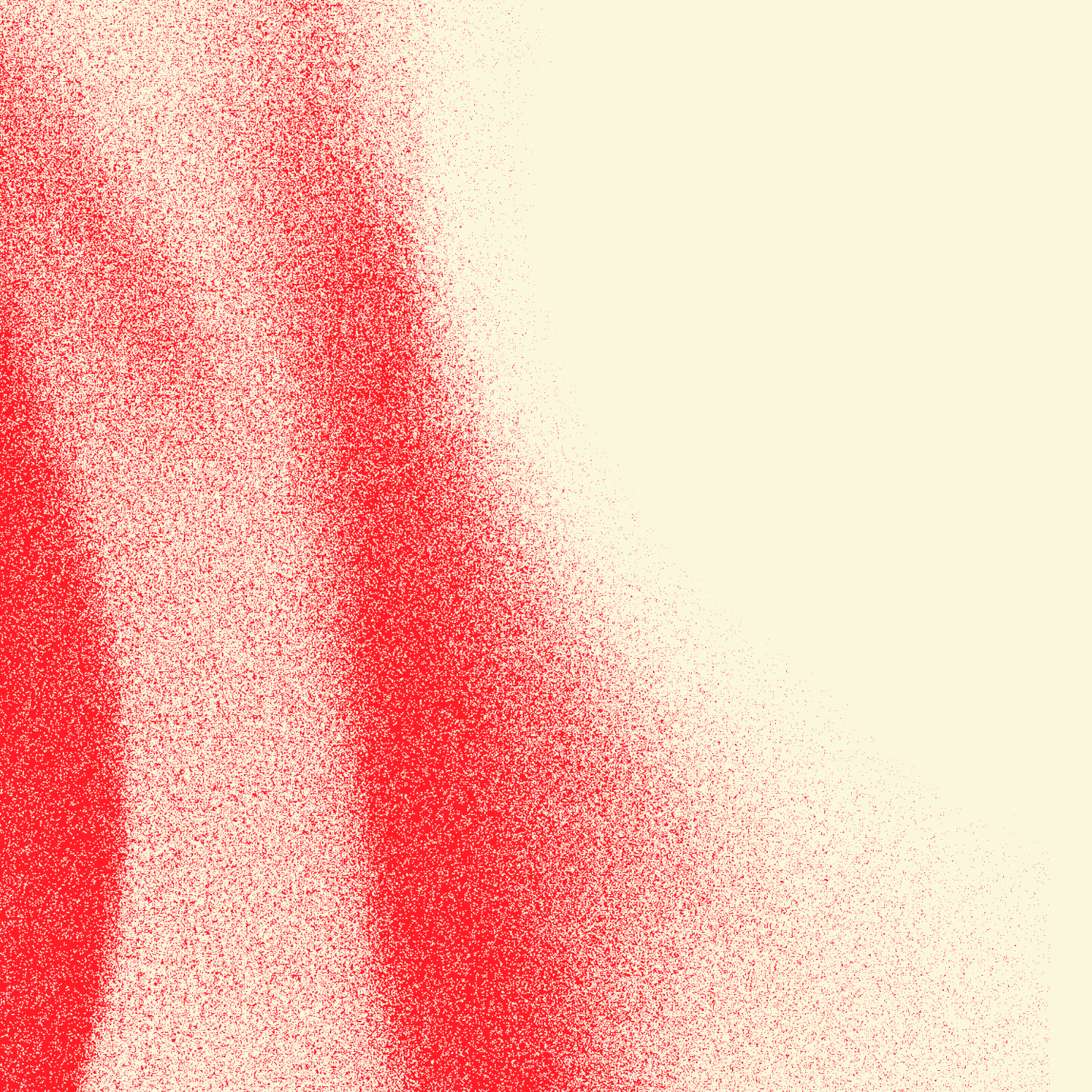
PERFORMANCE VINA JAGUATIRICA



VINA JAGUATIRICA

Artista, mestra em artes da cena, performer, dançarina, provocadora social, pesquisadora do corpo. É residente das festas AVULSA, HORNY, MOKADO e MIENTRAS DURAS. Pesquisa as relações entre a dança Butô e as metáforas da doença, da morte e do luto. Suas produções transitam entre as transmutações das peles e a dança da carne para a expansão do corpo. Reside na cidade de Belo Horizonte, já performou nas principais festas e espaços da capital mineira e também em Portugal, França, Ouro Preto, São Paulo e Santa Catarina. É colaboradora da Plataforma Queerlombos e do Coletivo Anticorpos. Atualmente é criadora e produtora da @acha.com.br.

Vina Jaguatirica is an artist, Master in Scenic Arts, performer, dancer, social provocateur, and body researcher. She is a resident artist at the parties AVULSA, HORNY, MOKADO, and MIENTRAS DURAS. Her research explores the relationships between Butoh dance and the metaphors of illness, death, and mourning. Her productions navigate the transmutations of skins and the dance of the flesh to expand the possibilities of the body. Based in Belo Horizonte, she has performed at the city's main parties and venues, as well as in Portugal, France, Ouro Preto, São Paulo, and Santa Catarina. She is a collaborator with the Queerlombos Platform and the Anticorpos Collective. She is currently the creator and producer of @acha.com.br.





GRUTA! “Ñ-SABIA-Q-VC-ERA-DJ” ESPECIAL FESTCURTASBH

O inferninho mais antigo do Horto, onde o asfalto ferve e a noite pulsa.

O que era um beco de passagem se tornou destino. Entre luzes frenéticas, um ambiente enevoadado e sonoridade elevada; a casa virou reduto de artistas, rebeldes e almas perdidas (ou finalmente encontradas). Aqui tudo é exagero: os beijos, os gritos, os corpos, os amores.

A GRUTA! é – e sempre foi – um espaço de acolhimento, diversão e resistência na noite de Belo Horizonte. Criada em 2011, diversos coletivos, artistas e grupos estiveram

à frente da gestão e organização desse espaço que já foi palco de exposições, espetáculos, rodas de conversas, festas e diversas outras expressões artísticas.

Reinaugurada em setembro de 2025, agora pelo coletivo Reza Torta, a GRUTA! se reafirma como espaço de celebração e experimentação.

Para celebrar o encerramento do 27º FestCurtasBH, a GRUTA! apresenta a sua mais recente – e já mais querida – festa, “Ñ-SABIA-Q-VC-ERA-DJ”. Com line-up recheado pelas cremosidades residentes de nossa casa, da *Apogeu Babylon*, a GRUTA! convida, a cada edição, pessoas da cena cultural da cidade para se aventurarem na missão de colocar todes para dançar e suar em nossa pistinha fervente!

GRUTA! “DIDN’T-KNOW-YOU-WERE-A-DJ.” FEAT. FESTCURTASBH

The oldest “*inferninho*” joint in Horto, where the asphalt boils and the night pulses.

What was once a passing alley has become a destination. Amidst frenetic lights, a hazy atmosphere, and soaring sound, the house has become a haven for artists, rebels, and lost (or finally found) souls. Here, everything is exaggerated: the kisses, the screams, the bodies, the love.

GRUTA! is — and always has been — a shelter, a space of fun and resistance in Belo Horizonte’s nightlife. Created in 2011, various collectives, artists, and groups have led the management and organization of this space, which has hosted exhibitions, shows, discussion groups, parties, and various other artistic expressions.

Reopened in September 2025, now by the collective Reza Torta, GRUTA! reaffirms itself as a space for celebration and experimentation.

To celebrate the closing of the 27th FestCurtasBH, GRUTA! presents its latest – and already most beloved – party, “DIDN’T-KNOW-YOU-WERE-A-DJ.” With a lineup filled with the creamy delights of our house, *Apogeu Babylon*, GRUTA! invites, at each edition, people from the city’s cultural scene to venture into the mission of getting everyone dancing and sweating on our bustling dance floor!

**CURADORIA, COMISSÃO
DE SELEÇÃO, JÙRI E
EQUIPE**

CURATORSHIP, SELECTION COMMITTEE, JURY, AND TEAM

COORDENAÇÃO DE PROGRAMAÇÃO E CURADORIA

CURATORSHIP AND PROGRAMMING HEAD



Ana Siqueira

Atua em curadoria, pesquisa e tradução. É programadora e coordenadora de curadoria do FestCurtasBH - Festival Internacional de Curtas de Belo Horizonte (2013/2014 e desde 2017) e membro, desde 2022, da equipe de seleção de curtas do IDFA - Festival Internacional de Documentário de Amsterdã. Foi programadora do Cine Humberto Mauro (2008/2009), curadora do Festival SACI (2011 a 2017) e atuou na comissão de seleção de festivais e mostras de cinema, como forumdoc.bh e Mostra de Cinema de Tiradentes.

Film curator, translator and researcher. She has served as programmer and curatorial coordinator for FestCurtasBH - Belo Horizonte International Short Film Festival (2013/2014 and since 2017) and, since 2022, as a member of the short film selection team for IDFA - Amsterdam International Documentary Film Festival. She was a film programmer at Cine Humberto Mauro film theater (2008/2009), curator of Festival SACI (2011 to 2017), and worked on the selection committees of film festivals and showcases, including forumdoc.bh and Mostra de Cinema de Tiradentes.

COMISSÃO DE SELEÇÃO INTERNACIONAL INTERNATIONAL SELECTION COMMITTEE



Daniel Ribeiro Duarte

Membro da Associação Filmes de Quintal, pela qual programa e produz o festival forumdoc.bh desde 2002. É curador do FestCurtasBH desde 2022. Realizou documentários como *Ao Lugar de Herbas* (2012), *Encontro com São João da Cruz* (2011) e *Centros* (2003). Também atua como montador de cinema. Lecionou disciplinas de cinema e documentário na PUC Minas e UFF.

Active member of Filmes de Quintal Association, through which he works as a programmer and producer for the forumdoc.bh festival since 2002. He has been a curator of FestCurtasBH since 2022. Duarte's documentary directing credits include *Ao Lugar de Herbas* (2012), *Encontro com São João da Cruz* (2011), and *Centros* (2003). He is also a film editor and teaches film and documentary courses at PUC Minas and UFF.



Jomaka

Artista e educador, autor de *Generalidades ou Passarinho Loque Esse* (2020) e *embreagencer* (2023), pela editora Impressões de Minas. Ator, pesquisador e roteirista na vídeo-performance *O Colecionador de CID's* (2021). Assistente de pesquisa no Projeto Cuir Cinema e Vídeo na América Latina, pesquisador em *Eu, um outro* (2019) e assistente de direção em *Reservado* (2022). Diretor do documentário *Fabulosa Nickary Aycker* (2021). Vencedor do Prêmio Leda Maria Martins 2022. Foi júri no 25º FestCurtasBH e curador da Mostra Internacional no 26º FestCurtasBH.

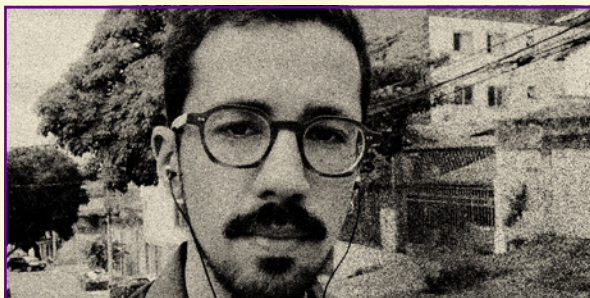
Artist and educator, author of *Generalidades ou Passarinho Loque Esse* (2020) and *embreagencer* (2023), published by Impressões de Minas. He worked as an actor, researcher, and scriptwriter for the video performance *O Colecionador de CID's* (2021). He was a research assistant for the project Cuir Cinema e Vídeo na América Latina, researcher for *Eu, um outro* (2019), and assistant director for *Reservado* (2022). He directed *Fabulosa Nickary Aycker* (2021). Winner of the Leda Maria Martins Award (2022). He was a jury member in the 25th FestCurtasBH and an International Curator in the 26th edition.



Juliana Gusman

Pesquisadora, crítica, curadora e produtora. Doutora em Meios e Processos Audiovisuais pela ECA-USP. Atua como professora assistente do Departamento de Comunicação Social da PUC Minas. Integra os grupos de pesquisa Poéticas Femininas, Políticas Feministas (UFMG) e Mídia e Narrativa (PUC Minas). Faz parte da equipe curatorial do FestCurtasBH, da CineOP, da Cardume Curtas e da Mostra Mulheres Mágicas: Reinvenções da bruxa no cinema. É coordenadora editorial do site Sara y Rosa. Em 2025, assumiu a Coordenação Editorial do FestCurtasBH.

Researcher, critic, curator, and producer. PhD in Audiovisual Media and Processes (University of São Paulo), she works as an Assistant Professor in the Department of Social Communication at PUC Minas. Her research affiliations include the groups Poéticas Femininas, Políticas Feministas (UFMG) and Mídia e Narrativa (PUC Minas). She is also a programmer for FestCurtasBH, CineOP, Cardume Curtas, and the showcase Magical Women: Mulheres Mágicas: reinventions of the witch in cinema. She is the Editorial Coordinator of Sara y Rosa website. In 2025, she assumed the same role for FestCurtasBH.



Luiz Fernando Coutinho

Pesquisador, tradutor e curador, doutor em Comunicação Social pela UFMG e mestre em Imagem e Som pela UFSCar. Edita a *Madonna — Revista de Cinema* e colabora com a *Revista Descompasso*. Já escreveu para a *LIMITE — Revista de ensaios e crítica de arte* e ofereceu minicursos sobre temas como melodrama e maneirismo no cinema.

Researcher, translator, and curator, with a PhD in Social Communication from UFMG and a master's degree in Image and Sound from UFSCar. He is the editor of *Madonna — Revista de Cinema* and contributes to *Revista Descompasso*. Coutinho's has written for *LIMITE — Revista de ensaios e crítica de arte*, and offered short courses on cinematic themes like melodrama and stylization in cinema.



Mariana Mól

Atua como produtora e pesquisadora cinematográfica. Doutora e mestre em Artes pela UFMG, com pesquisa em cinema latino-americano. Autora do livro *Filmes de estrada e América Latina* (Editora UFMG, 2021). Atualmente, colabora com as equipes de produção da Anavilhana Filmes, Bukaya Filmes e Ponta de Anzol Filmes. Integra a Comissão de Seleção Internacional do FestCurtasBH desde 2023.

Film producer and researcher, with a PhD and master's degree in Arts from UFMG, where she focused on Latin American cinema. Author of the book *Filmes de estrada e América Latina* (Road Movies and Latin America, UFMG Press, 2021), Mól currently collaborates with production teams at Anavilhana Filmes, Bukaya Filmes, and Ponta de Anzol Filmes. She has been a member of the International Selection Committee of FestCurtasBH since 2023.



Vanessa Santos

Doutora em Comunicação, coordenou o curso de Cinema e Audiovisual do Centro Universitário Una, onde leciona atualmente. Esteve na coordenação do Cine Santa Tereza. Integrou a equipe de curadoria da 3ª Semana de Cinema Negro de BH e do 12º Festival de Arte Negra de BH. Compõe a Comissão de Seleção do FestCurtasBH desde 2019. Atuou como diretora de produção e produtora executiva dos filmes: *Minha África Imaginária* (2024), *Praia Formosa* (2023) e *Kevin* (2021). Atualmente, trabalha na gestão de projetos da produtora Anavilhana.

PhD in Communication, Santos coordinated the Film and Audiovisual program at Centro Universitário Una, where she currently teaches. She coordinated Cine Santa Tereza and was a curator for the 3rd Black Cinema Week of Belo Horizonte and 12th Black Art Festival of Belo Horizonte. Santos has been a member of FestCurtasBH's Selection Committee since 2019. She was the production director and executive producer of: *Minha África Imaginária* (2024), *Praia Formosa* (2023), and *Kevin* (2021). Currently, she leads project management at Anavilhana Films.

COMISSÃO DE SELEÇÃO NACIONAL

NATIONAL SELECTION COMMITTEE



Bruno Hilário

É mestrando em Comunicação Social pelo PPGCOM-UFMG, em que pesquisa cinema de autoria LGBTQ+. É produtor executivo, ator, roteirista e diretor de cinema. Especialista em gestão pública, foi responsável pela gestão e programação do Cine Humberto Mauro (2009–2017), tendo sido Gerente de Cinema (2017–2022) e Diretor Cultural (2022–2024) da Fundação Clóvis Salgado. Integra há 16 anos a equipe do Festival Internacional de Curtas de Belo Horizonte.

He is a Master's student in Social Communication at PPGCOM-UFMG, where he researches LGBTQ+ auteur cinema. He is an executive producer, actor, screenwriter, and film director. A specialist in public management, he was responsible for the management and programming of Cine Humberto Mauro (2009–2017) and served as Cinema Manager (2017–2022) and Cultural Director (2022–2024) of Fundação Clóvis Salgado. He has been a member of the Belo Horizonte International Short Film Festival for 16 years.



Carla Italiano

Atua como pesquisadora e curadora, sendo doutora em Comunicação Social pelo PPGCOM-UFMG. Integra anualmente a curadoria dos festivais: Olhar de Cinema de Curitiba, FENDA — Festival Experimental de Artes Fílmicas, e a organização geral do forumdoc.bh — Festival do Filme Documentário e Etnográfico de BH. Foi coordenadora de diversas mostras nos CCBB, incluindo *Mulheres Mágicas — Reinvenções da Bruxa no Cinema*, *El Camino — Cinema de Viagem da América do Sul*, e *Retrospectiva Helena Solberg*. É natural do Recife e residente em Belo Horizonte.

She works as a researcher and curator, with a Ph.D. in Social Communication from PPGCOM-UFMG. She is part of the curatorial team for the following festivals: Olhar de Cinema — Curitiba International Film Festival, FENDA — Experimental Film Arts Festival, and is part of the general organization of forumdoc.bh — Belo Horizonte Documentary and Ethnographic Film Festival. Her curatorial work includes coordinating several showcases at CCBB, such as *Mulheres Mágicas — Reinvenções da Bruxa no Cinema* (Magical Women — Reinventions of the Witch in Cinema), *El Camino — Cinema de Viagem da América do Sul* (El Camino — Road Cinema from South America), and a Retrospective of Helena Solberg. Carla is a native of Recife and currently lives in Belo Horizonte.



Dayane de Souza Gomes

Dayane Tropicão, videomaker e artista visual, uma das idealizadoras do *Cine Sem Churumelas* (2014-2022) e idealizadora do projeto *O Inusitado Cabe Dentro do Comum* (2015-2019). Participou das mostras de cinema *Timeline — Festival Internacional de Vídeo de Belo Horizonte* (2016), 1º *ANIMACÊ — Mostra de Cinema de Animação do Cerrado* (2015), 13ª *Mostra do Filme Livre* (2014). Graduada em Artes Visuais pela Universidade Federal de Minas Gerais, participou da residência *Bolsa Pampulha* (2019).

Dayane Tropicão, videomaker and visual artist, is one of the creators of *Cine Sem Churumelas* (2014-2022) and the founder of the project *O Inusitado Cabe Dentro do Comum* (The Unusual Fits Within the Common, 2015-2019). She participated in the film festivals *Timeline — Belo Horizonte International Video Festival* (2016), the 1st *ANIMACÊ — Cerrado Animation Film Festival* (2015), and the 13th *Mostra do Filme Livre* (Free Film Showcase, 2014). Graduated in Visual Arts from the Federal University of Minas Gerais (UFMG), she also participated in the *Bolsa Pampulha* residency program (2019).



Gabriel Araújo

Mineiro, é formado em Comunicação Social pela UFMG e atua como jornalista, programador e crítico de cinema. É cofundador da INDETERMINAÇÕES, plataforma de crítica e cinema negro brasileiro, e do Cineclub Mocambo. Integra ainda, como curador, as equipes do FestCurtasBH, da LONA — Mostra Cinema e Territórios, e da Sessão INDETERMINAÇÕES, faixa de programação do IMS, entre outras mostras e festivais. É repórter da Folha de S.Paulo e coautor de *Vidas Inteiras: Histórias dos 10 anos da Lei de Cotas* (Crivo Editorial, 2023).

Born in Minas Gerais, he holds a degree in Social Communication from UFMG and works as a journalist, film programmer, and critic. He is a co-founder of INDETERMINAÇÕES, a platform dedicated to Brazilian Black cinema and criticism, and of the Mocambo Cineclub. Also serves as a curator for the teams of FestCurtasBH, LONA — Cinema and Territories Showcase, and the INDETERMINAÇÕES Session, a program at the IMS (Instituto Moreira Salles), among other festivals. Gabriel is a reporter for Folha de S.Paulo and co-author of *Vidas Inteiras: Histórias dos 10 anos da Lei de Cotas* (Whole Lives: Stories from 10 Years of the Quota Law, Crivo Editorial, 2023).



Patrícia Bizzotto

É artista e pesquisadora. Como musicista e artista sonora, participa de projetos experimentais de música de concerto contemporânea, artes visuais, teatro, dança e cinema. Desde 2022 é residente e curadora do Qi — Quartas de Improviso em Belo Horizonte. É parceira da plataforma de dança paulista Cerco Coreográfico que desenvolve trabalhos em torno do movimento e do som, direção em tempo real, cotidiano e outras ordens de tempo. Integra, pelo quarto ano, a comissão de seleção de filmes brasileiros no FestCurtasBH.

She is an artist and researcher. As a musician and sound artist, her work spans experimental projects in contemporary concert music, visual arts, theatre, dance, and cinema. Since 2022, Patrícia has been a resident and curator at Qi — Quartas de Improviso (Improvvised Wednesdays) in Belo Horizonte. She collaborates with the São Paulo-based dance platform Cerco Coreográfico, developing works exploring movement and sound, real-time direction, everyday life, and alternative temporalities. For the fourth consecutive year, she is a member of the Brazilian film selection committee at FestCurtasBH.



Renan Eduardo

Mestrando em Comunicação Social pela UFMG e editor da Revista Descompasso. Integra a Comissão de Seleção Nacional do FestCurtasBH desde 2024 e é curador do II Festival de Cinema de Diamantina. Integrou o Júri Jovem da 25ª Mostra de Cinema de Tiradentes e o Talents Rio Crítica 2024. Foi curador do estande “Mil e uma quebradas: o Capão Redondo sob as poéticas de Lincoln Péricles (LKT)” para a plataforma Spcine Play e atuou como assistente de curadoria no 11º Cinecipó — Festival do Filme Insurgente.

He is currently pursuing a Master’s degree in Social Communication at UFMG and is the editor of Revista Descompasso. He has been a member of the Brazilian Selection Committee for FestCurtasBH since 2024 and is a curator at the II Diamantina Film Festival. His roles include serving on the Young Jury at the 25th Tiradentes Film Festival and participating in Talents Rio Crítica 2024. He previously programmed the showcase “Mil e uma quebradas: o Capão Redondo sob as poéticas de Lincoln Péricles (LKT)” for the Spcine Play platform and worked as a curatorial assistant at the 11th Cinecipó — Festival do Filme Insurgente.

MOSTRA OS GESTOS DE NARCISA HIRSCH

THE GESTURES OF NARCISA HIRSCH



Ana Júlia Silvino

Professora de crítica na Escuela de Cine del País Vasco (Espanha) e mestre em Curadoria Audiovisual pela Elías Querejeta Zine Eskola. Criou *Interwoven Scores: A Symphony of Correspondence* para o Courtisane Festival (Bélgica) e foi curadora do CORRECINEMA e do Festival de Cinema de Diamantina. Selecionada para Dear Doc Fellowship – Doc’s Kingdom 2024 (Portugal) e Talent Press Rio 2021, é editora da Revista Descompasso e produtora executiva em Maluta Films.

Criticism professor at the Escuela de Cine del País Vasco (Spain) and holds a Master’s in Audiovisual Curation from Elías Querejeta Zine Eskola. Her work includes creating *Interwoven Scores: A Symphony of Correspondence* for the Courtisane Festival (Belgium) and curating CORRECINEMA and the Diamantina Film Festival. Selected for the Dear Doc Fellowship – Doc’s Kingdom 2024 (Portugal) and Talent Press Rio 2021, she is an editor of Revista Descompasso and an executive producer at Maluta Films.



Renan Eduardo

Mestrando em Comunicação Social pela UFMG e editor da Revista Descompasso. Integra a Comissão de Seleção Nacional do FestCurtasBH desde 2024 e é curador do Festival de Cinema de Diamantina. Integrou o Júri Jovem da 25ª Mostra de Cinema de Tiradentes e o Talents Rio Crítica 2024. Foi curador do estande “Mil e uma quebradas: o Capão Redondo sob as poéticas de Lincoln Péricles (LKT)” para a plataforma Spcine Play e atuou como assistente de curadoria no 11º Cinecipó – Festival do Filme Insurgente.

He is currently pursuing a Master’s degree in Social Communication at UFMG and is the editor of Revista Descompasso. Renan has been a member of the Brazilian Selection Committee for FestCurtasBH since 2024 and is a curator at the II Diamantina Film Festival. His roles include serving on the Young Jury at the 25th Tiradentes Film Festival and participating in Talents Rio Crítica 2024. He previously programmed the showcase “Mil e uma quebradas: o Capão Redondo sob as poéticas de Lincoln Péricles (LKT)” for the Spcine Play platform and worked as a curatorial assistant at the 11th Cinecipó — Festival do Filme Insurgente.



Rubens Fabricio Anzolin

Programador e crítico de cinema. Curador da Mostra de Cinema de Tiradentes, do CINEOP e do CINEBH. Produtor do LEVANTE - Festival de Curtas-Metragens de Pelotas. Possui ensaios publicados em periódicos como Multiplot!, Zagaia em Revista, Rocinante, Cinemateca do MAM, além de textos para livros e catálogos de mostras do CCBB e CINUSP. Formado em Cinema (UFPel) e mestrando em Artes Visuais (UFRGS). Co-escreveu o curta-metragem *Posso Contar Nos Dedos*, indicado ao Prêmio Grande Otelo 2025.

Film programmer and critic. He is a curator for the Tiradentes Film Festival, CINEOP, and CINEBH. He produces LEVANTE - Pelotas Short Film Festival. His essays have been published in periodicals such as Multiplot!, Zagaia em Revista, Rocinante, and Cinemateca do MAM, as well as in books and catalogs for showcases at CCBB and CINUSP. Holding a degree in Film from UFPel and currently a Master’s candidate in Visual Arts at UFRGS, he co-wrote the short film *Posso Contar Nos Dedos*, nominated for the 2025 Grande Otelo Award.

JÛRI INTERNACIONAL

JURY INTERNATIONAL



Ana Carolina Soares

Roteirista, diretora e montadora. *Ausente*, seu longa de estreia, foi exibido na mostra “Território” no 18º CineBH e no 57º Festival de Brasília, na mostra “A Formação dos Brasis”. Realizou os curtas *Logo Após*, *Estado Itinerante* e *Lacarmélio*, exibidos em mostras e festivais nacionais e internacionais, sendo o segundo multipremiado, exibido em seis países e eleito melhor curta-metragem de 2016 pela Abraccine, Accecine e Bravo. É formada em Cinema e Vídeo (2010) e atua também como instrutora de oficinas e parecerista.

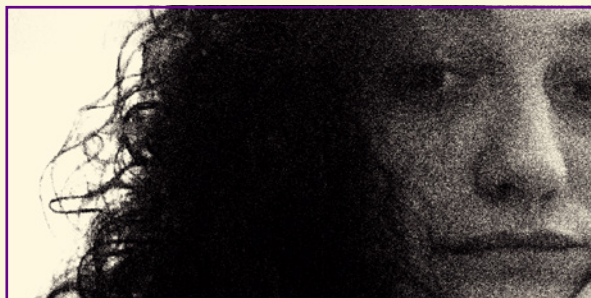
Screenwriter, director, and editor. *Ausente*, her debut feature, was screened in the “Território” section at the 18th CineBH and at the 57th Brasília Film Festival, in the “A Formação dos Brasis” program. She made the short films *Logo Depois*, *Estado Itinerante*, and *Lacarmélio*, which were screened at national and international festivals and showcases. The latter won multiple awards, was screened in six countries, and was named best short film of 2016 by Abraccine, Accecine, and Bravo. She holds a degree in Film and Video (2010) and also works as a workshop instructor and reviewer.



Flaviana Lassar

Artista e curadora cuja prática transita entre artes visuais, teatro e cinema. Pós-graduada em Ensino de História e América Latina e mestranda em Educação, sua atuação completa duas décadas de produção, atravessando territórios, memórias e narrativas coletivas. Investiga práticas educativas comunitárias e a desconstrução de modelos hegemônicos no mercado de arte. Trabalha na Funarte MG e colabora com a plataforma Art in Latin America.

Artist and curator whose practice navigates between visual arts, theater, and film. With a postgraduate degree in History and Latin America Teaching and a master’s degree in Education, her work spans two decades, exploring territories, memories, and collective narratives. She investigates community educational practices and the deconstruction of hegemonic models in the art market. She works at Funarte MG and collaborates with the Art in Latin America platform.



Mariah Soares

Atua há mais de dez anos na curadoria, produção e distribuição de cinema. Já produziu mais de 150 mostras, passando por diferentes etapas da realização e programação de eventos culturais. Tem experiência em planejamento, produção executiva e no relacionamento com distribuidoras e produtores, tanto no Brasil, quanto fora dele. Trabalhou no Cine Humberto Mauro e coordenou a Gerência de Espaços Culturais da Fundação Clóvis Salgado. Atualmente, integra a equipe de distribuição da Malute, distribuidora dedicada à difusão do cinema brasileiro.

She has worked for over ten years in film curation, production, and distribution, and has produced over 150 showcases, encompassing various stages of cultural event planning and programming. She has experience in planning, executive production, and relationships with distributors and producers, both in Brazil and abroad. She worked at Cine Humberto Mauro and coordinated the Cultural Spaces Management Department at the Clóvis Salgado Foundation, and is currently a member of the distribution team at Malute, dedicated to promoting Brazilian cinema.

JÛRI BRASIL

JURY BRAZIL



Brama Bremmer

Nos cinemas, estreou como atriz em *Tudo o que Você Podia Ser* e *Parque de Diversões*. Também atuou em *Coioite* e *Jardim Vitória*, em finalização. No teatro, atuou em dez espetáculos, os mais recentes *Encanto dos Insetos* e *Fazer Festa com o Perigo* da Plataforma Beijo. Vencedora do Prêmio Arte como Respiro do Itaú Cultural e residente da Lab BDMG Cultural. Publicou o livro *desejo de me expor, desejo desaparecer*. Curadora do 24° e 25° Festival Cenas Curtas do Galpão Cine Horto e coordenadora artística da edição 2025. Curadora da Quarta Kuir Cinema.

Brama Bremmer made her film debut as an actress in *Tudo o que Você Podia Ser* and *Parque de Diversões*. She also stars in *Coioite* and *Jardim Vitória*, which are in the final stages of post-production. In theater, she has performed in ten productions, most recently in *Encanto dos Insetos* and *Fazer Festa com o Perigo* on the Beijo Platform. She is a winner of the Itaú Cultural's Arte como Respiro Award and an artist in residence at the Lab BDMG Cultural. She is the author of the book *desejo de me expor, desejo desaparecer*. Bremmer was a curator for the 24th and 25th editions of the Festival Cenas Curtas at Galpão Cine Horto and is the artistic coordinator for the 2025 edition. She is also a programmer for Quarta Kuir Cinema.



Fernanda Pessoa

É cineasta brasileira, trabalhando principalmente com documentário e cinema experimental. Doutoranda na ECA/USP e mestre pela Sorbonne Nouvelle. Dirigiu os longas *Histórias que nosso cinema (não) contava* (2017, Prêmio Guarani, DocLisboa, Cinélatino Toulouse, Tiradentes), *Zona Árida* (2019, Menção Honrosa no DokLeipzig) e *Vai e Vem* (2022, Sheffield DocFest, Olhar de Cinema). Também dirigiu curtas exibidos em festivais como IDFA, DOC NYC, É Tudo Verdade e Oberhausen. Participou da Berlinale Talents e integra a Rede Paradiso.

Brazilian filmmaker working primarily in documentary and experimental cinema. She is a PhD candidate at ECA/USP and holds a Master's degree from Sorbonne Nouvelle. She directed the feature films *Histórias que nosso cinema (não) contava* (2017, Guarani Award, DocLisboa, Cinélatino Toulouse, Tiradentes), *Zona Árida* (2019, Honorable Mention at DokLeipzig), and *Vai e Vem* (2022, Sheffield DocFest, Olhar de Cinema). She has also directed short films screened at festivals such as IDFA, DOC NYC, É Tudo Verdade, and Oberhausen. She participated in Berlinale Talents and is a member of the Rede Paradiso.



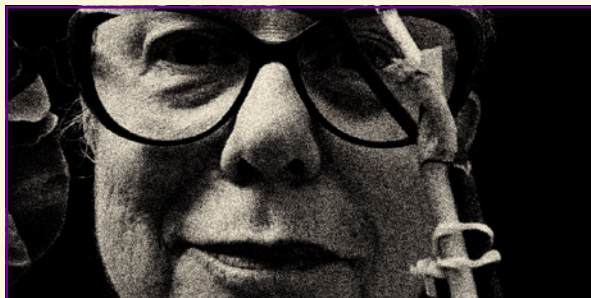
Rubens Fabricio Anzolin

Programador e crítico de cinema. Curador da Mostra de Cinema de Tiradentes, do CINEOP e do CINEBH. Produtor do LEVANTE - Festival de Curtas-Metragens de Pelotas. Possui ensaios publicados em periódicos como Multiplot!, Zagaia em Revista, Rocinante, Cinemateca do MAM, além de textos para livros e catálogos de mostras do CCBB e CINUSP. Formado em Cinema (UFPel) e mestrando em Artes Visuais (UFRGS). Co-escreveu o curta-metragem *Posso Contar Nos Dedos*, indicado ao Prêmio Grande Otelo 2025.

Film programmer and critic. He is a curator for the Tiradentes Film Festival, CINEOP, and CINEBH. He produces LEVANTE - Pelotas Short Film Festival. His essays have been published in periodicals such as Multiplot!, Zagaia em Revista, Rocinante, and Cinemateca do MAM, as well as in books and catalogs for showcases at CCBB and CINUSP. Holding a degree in Film from UFPel and currently a Master's candidate in Visual Arts at UFRGS, he co-wrote the short film *Posso Contar Nos Dedos*, nominated for the 2025 Grande Otelo Award.

JÛRI MINAS

JURY MINAS



Anna Flávia Dias Salles

Anna Flávia Dias Salles é roteirista e pesquisadora das relações entre literaturas e cinemas, com experiência em escrita de filmes de curta e longa-metragem, séries e espaços instalativos museológicos.

Anna Flávia Dias Salles is a screenwriter and researcher of the relationships between literature and cinema, with experience writing for short and feature films, television series, and museum installation spaces.



Ana Júlia Silvino

Professora de crítica na Escuela de Cine del País Vasco (Espanha) e mestre em Curadoria Audiovisual pela Elías Querejeta Zine Eskola. Criou *Interwoven Scores: A Symphony of Correspondence* para o Courtisane Festival (Bélgica) e foi curadora do CORRECINEMA e do Festival de Cinema de Diamantina. Selecionada para Dear Doc Fellowship – Doc’s Kingdom 2024 (Portugal) e Talent Press Rio 2021, é editora da Revista Descompasso e produtora executiva em Maluta Films.

Criticism professor at the Escuela de Cine del País Vasco (Spain) and holds a Master’s in Audiovisual Curation from Elías Querejeta Zine Eskola. Her work includes creating *Interwoven Scores: A Symphony of Correspondence* for the Courtisane Festival (Belgium) and curating CORRECINEMA and the Diamantina Film Festival. Selected for the Dear Doc Fellowship – Doc’s Kingdom 2024 (Portugal) and Talent Press Rio 2021, she is an editor of Revista Descompasso and an executive producer at Maluta Films.



Marcos Donizetti da Silva

Cineclubista, educador e pesquisador da imagem.

Bacharel em Cinema e Audiovisual, Mestre e Doutorando em Comunicação Social pela UFMG, investiga a fotografia em contextos de povos tradicionais, entre memórias, afetos e ancestralidades que atravessam os olhares na produção de imagens.

Cineclubist, educator, and image researcher. Holding a BA in Film and Audiovisual Arts, and both a Master's degree in Social Communication at UFMG, where he is currently pursuing a PhD, he investigates photography within contexts of traditional communities, exploring the memories, affections, and ancestralities that permeate perspectives in image production.

EQUIPE 27º FESTIVAL INTERNACIONAL DE CURTAS DE BELO HORIZONTE

TEAM 27TH INTERNATIONAL SHORT FILM FESTIVAL BELO HORIZONTE



COORDENADOR-GERAL
COORDINATOR

Vitor Miranda



COORDENADOR EXECUTIVO
HEAD OF ORGANIZATION

Bruno Hilário



COORDENADORA DE PROGRAMAÇÃO E CURADORIA
PROGRAMMING HEAD AND CURATOR

Ana Siqueira



COORDENADORA EDITORIAL
EDITORIAL COORDINATOR

Juliana Gusman



PRODUTORA DE PROGRAMAÇÃO E CÓPIAS
PROGRAMMING AND PRINT TRAFFIC PRODUCER

Marina Lamas

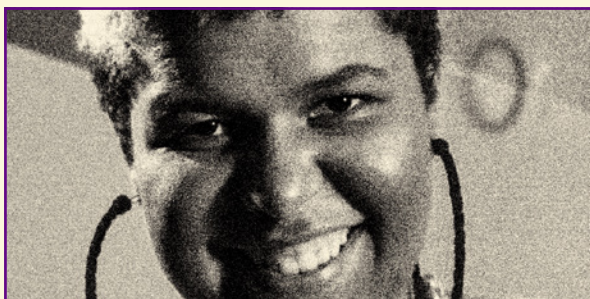


ASSISTENTE DE PROGRAMAÇÃO, CÓPIAS E EDITORIAL
PROGRAMMING, PRINT TRAFFIC AND EDITORIAL ASSISTANT

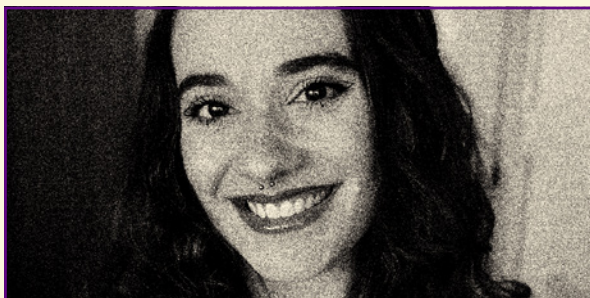
Guilherme Jardim



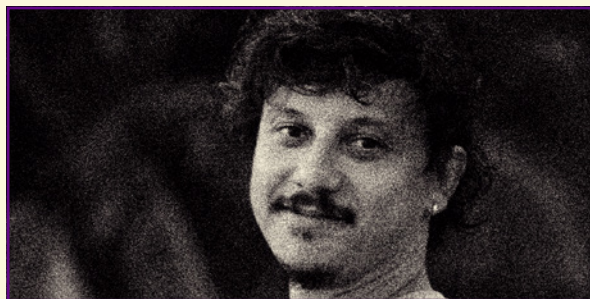
PRODUTORA EXECUTIVA
EXECUTIVE PRODUCER
Fredda Amorim



PRODUTORA DE CONVIDADOS
GUEST OFFICE PRODUCER
Andrezza Xavier



ASSISTENTE DE PRODUÇÃO E AÇÕES DE ITINERÂNCIA
PRODUCTION ASSISTANT AND ITINERANCY
Isabella Saibert



IDENTIDADE VISUAL E DESIGN GRÁFICO
VISUAL IDENTITY AND GRAPHIC DESIGN
Aruan Mattos



IDENTIDADE VISUAL E DESIGN GRÁFICO
VISUAL IDENTITY AND GRAPHIC DESIGN
Yasmin Moura



VINHETA
CONCEPT FILM
Flaviana Lasan



FOTÓGRAFO
PHOTOGRAPHER
Lucaz Rod



REGISTRO VIDEOGRÁFICO
VIDEOGRAPHIC RECORD
Virginia Dandara



COORDENADOR DE AUTORAÇÃO
DIGITAL AUTHORIZING COORDINATOR
Júlio Cruz



ASSISTENTE DE AUTORAÇÃO / TRADUÇÃO E LEGENDAGEM DE FILMES
DIGITAL AUTHORIZING SUPPORT FILM TRANSLATION AND SUBTITLING
Marte Safaneta



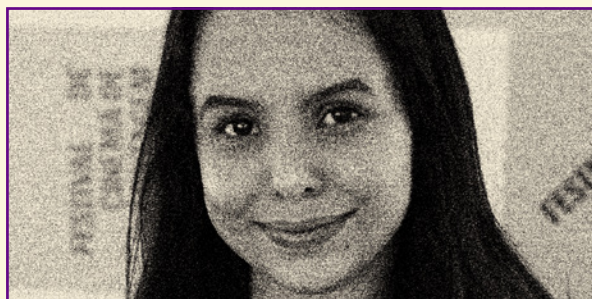
TRADUÇÃO E LEGENDAGEM DE FILMES / REVISÃO E TRADUÇÃO EDITORIAL
FILM TRANSLATION AND SUBTITLING / TEXT REVIEW AND TRANSLATION
Gabriela Albuquerque



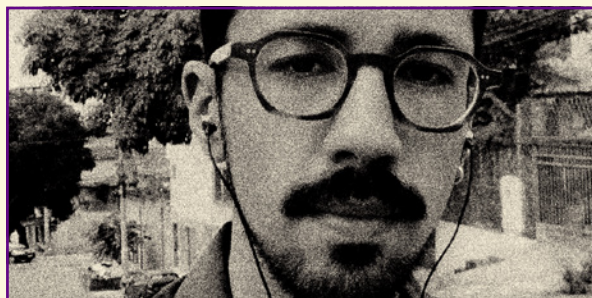
TRADUÇÃO E LEGENDAGEM DE FILMES
FILM TRANSLATION AND SUBTITLING
Isadora Barcelos



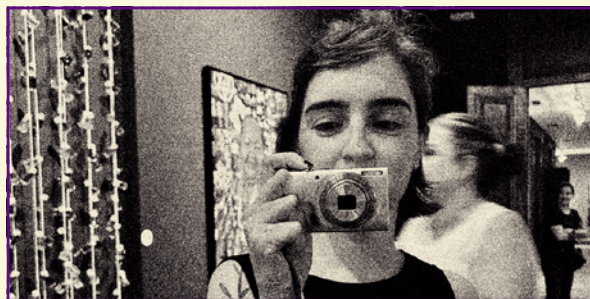
TRADUÇÃO E LEGENDAGEM DE FILMES
FILM TRANSLATION AND SUBTITLING
Matheus Pereira



REVISÃO E TRADUÇÃO EDITORIAL
TEXT REVIEW AND TRANSLATION
Bruna Oliveira



REVISÃO E TRADUÇÃO EDITORIAL
TEXT REVIEW AND TRANSLATION
Luiz Fernando Coutinho



REVISÃO E TRADUÇÃO EDITORIAL
TEXT REVIEW AND TRANSLATION
Maria Luíza Sena



SITE OFICIAL
OFFICIAL WEBSITE
Márcio Massiere



ASSESSORIA DE IMPRENSA
PRESS OFFICE
Jozane Faleiro



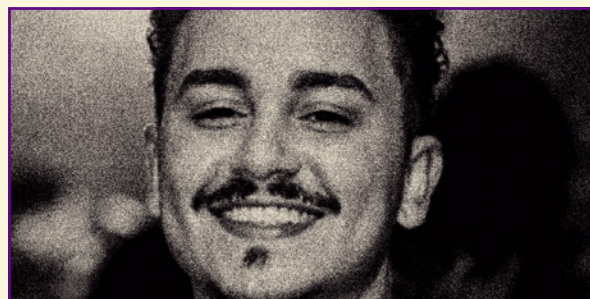
REDES SOCIAIS
SOCIAL MEDIA
Luisa Leão



PRODUTORA CULTURAL APPA
CULTURAL PRODUCER APPA
Luciana Veríssimo



GERENTE DE PROJETOS APPA
PROJECT MANAGER APPA
Ettiene Matos



SUPORTE ADMINISTRATIVO APPA
ADMINISTRATIVE SUPPORT APPA
Lucas Cruz



PRODUTORA CULTURAL APPA
CULTURAL PRODUCER APPA
Mariana Hippert

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 – 27º 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 – 27º 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 – 27º FestCurtasBH

JÚRI POPULAR

O curta-metragem mais votado recebe:

Prêmio de melhor curta-metragem de
R\$3.000,00

Troféu Capivara – 27º FestCurtasBH

INTERNATIONAL COMPETITION

The best short film, chosen by the official jury, receives:

Best Short Film Award of
R\$5.000,00

Capivara Trophy – 27th FestCurtasBH

BRAZILIAN COMPETITION

The best short film, chosen by the official jury, receives:

Best Short Film Award of
R\$5.000,00

Capivara Trophy – 27th FestCurtasBH

MINAS COMPETITION

The best short film, chosen by the official jury, receives:

Best Short Film Award of
R\$5.000,00

Capivara Trophy – 27th FestCurtasBH

POPULAR JURY

The short film with the most votes receives:

Best Short Film Award of
R\$3.000,00

Capivara Trophy – 27th FestCurtasBH

GOVERNO DO ESTADO DE MINAS GERAIS
MINAS GERAIS STATE OF 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 DO ESTADO DE CULTURA
E TURISMO MINAS GERAIS**

**Secretária de Estado de Cultura e Turismo de
Minas Gerais**
Secretary of Minas Gerais State Department of
Culture and Tourism
BÁRBARA BOTEGA

**Secretária de Estado Adjunta de Cultura e
Turismo de Minas Gerais**
Assistant Secretary of Minas Gerais State
Department of Culture and Tourism
JOSIANE DE SOUZA

**Subsecretária de Estado de Cultura de Minas
Gerais**
Undersecretary of Minas Gerais State
Department of Culture and Tourism
MARISTELA RANGEL

FUNDAÇÃO CLÓVIS SALGADO

Presidente
President
SÉRGIO RODRIGO REIS

**Diretora de Relações Institucionais | Chefe de
Gabinete**
International Relations Director | Chief of Staff
KÁTIA CARNEIRO

Diretora Artística
Artistic Director
CLÁUDIA MALTA

Diretora Cultural
Cultural Director
MILENA LAGO

**Diretora do Centro de Formação Artística e
Tecnológica – Cefart**
Director of Cefart - Center for Arts and
Technology Training
PRISCILA FIORINI

Diretor de Planejamento, Gestão e Finanças
Director of Planning, Management and Finances
JEFFERSON SOUZA

Assessor-chefe de Comunicação Social
Chief Advisor of Media and Press Office
WALTER NAVARRO

Procurador-chefe
Chief Prosecutor
DANIEL BUENO CATEB

Controlador Seccional
Sectional Controller
ENILDO LISBOA DOS SANTOS

Assessores da Presidência
ADVISORS TO THE PRESIDENCY
ROMINA FARCAE E LUCAS AMORIM

DIRETORIA DE RELAÇÕES INSTITUCIONAIS

**Assessora e Supervisora do Contrato de
Gestão e Termo de Parceria**
JOSIENE DUARTE

Gerente de Projetos
CATHARINE BORGES

Coordenadora de Projetos
SOPHIA BORGES

Gerente de Fomento
IVAN CÂNDIDO

Coordenadora de Fomento
LÚCIA TÂNIA

GERÊNCIA DE CINEMA - CINE HUMBERTO MAURO

Gerente e Programador
Manager and Programmer
VITOR MIRANDA

Produtor de Programação
Programming Producer
RODRIGO AZEVEDO

Produtor de Projeção, Autoração e Cópias
Technical Producer and Print Traffic
JÚLIO CRUZ

Produtora de Ações de Acessibilidade
Accessibility Producer
SARA PAOLIELLO

Assistente Geral
General Assistant
ANA CÂNDIDA

Suporte Administrativo
Administrative Support
ROSELI MIRANDA

Plataforma CHM+
CENTO E OITO FILMES

Projeção e Manutenção
FRAMES E D&L DIGITAL ME
JAQUE DEL DEBBIO
RAFAELA ADA
LEONARDO FORTINHO
LORENA FONSECA
RYAN VANUCCI

ASSESSORIA DE COMUNICAÇÃO SOCIAL

Assessora-chefe Adjunta
Chief Communication Advisor
MICHELINE ZANDOMÊNICO

Assessoria de Imprensa
Press Advisors
LUCAS OLIVEIRA (COORDENADOR), ARTHUR SANTANA, MARON FILHO, REGYANE BITTENCOURT (ESTAGIÁRIA), MARIA ELIANA GOULART E PAULO LACERDA

Design Gráfico
Graphic Design Office
CLÉRIO RAMOS (COORDENADOR), ALEC MIZOTE, ÂNGELA PERES, JOÃO VITOR DE JESUS (ESTAGIÁRIO) E FELIPE LUCENA (ESTAGIÁRIO)

Mídias Digitais
Social Media
NATÁLIA VIANINI, VINI BROWN E ARTHUR CAMARANO (ESTAGIÁRIO)

Mediação
Front desk
VINÍCIUS LEÃO (COORDENADOR), EDUARDO FERREIRA (ESTAGIÁRIO) E EDUARDO NOGUEIRA (ESTAGIÁRIO)

Edição de Vídeo
Video Editor
HANNA MUSSI

Assessora de Comunicação do Circuito Liberdade
Advisor of Communication for Circuito Liberdade
IZABELA MOREIRA

ASSOCIAÇÃO PRÓ-CULTURA E PROMOÇÃO DAS ARTES - APPA

Presidente
President
XAVIER VIEIRA

Vice-Presidente / Diretor Jurídico
Vice-President
AGOSTINHO 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

Coordenador de Projetos Incentivados
Coordinator of Incentive Projects
CAIO OTTA

Coordenadora Executiva de Projetos
Executive Project Coordinator
CRIS MOREIRA

Superintende de Comunicação e Marketing
Superintendent of Communications and Marketing
FÁBIO PIRES

Coordenadora de Comunicação
Communication Coordinator
RAQUEL DORNELAS

Superintendente de Inovação
Superintendent of Innovation
FLÁVIO MILAGRES

Coordenadora de Compras
Purchasing Coordinator
MARCELA RODRIGUES

Coordenadora de Gestão Jurídica
Legal Management Coordinator
CAROLINA ABRAS

Coordenadora do Comitê de Diversidade, Equidade e Inclusão
Coordinator of the Diversity, Equity and Inclusion Committee
NAYARA LEITE

Coordenador de captação
Fundraising coordinator
IGOR ARCI

Coordenadora de Projetos
Project Coordinator
LARYSSA MARTINS

Gerente de Projetos
Project Manager
ETTIENE MATOS

Produtoras Culturais
Cultural Producers
CAROLINE PERAZOLI
MARIANA HIPPERTT
LUCIANA VERÍSSIMO

Apoio Administrativo
Administrative Support
LUCAS CRUZ

**27º FESTIVAL INTERNACIONAL DE CURTAS DE
BELO HORIZONTE**

Coordenador-Geral

Coordinator
VITOR MIRANDA

Coordenador Executivo

Head of Organization
BRUNO HILÁRIO

Coordenadora de Programação e Curadoria

Programming Head and Curator
ANA SIQUEIRA

Coordenadora Editorial

Editorial Coordinator
JULIANA GUSMAN

Produtora de Programação e Cópias

Programming and Print Traffic Producer
MARINA LAMAS

Assistente de Programação, Cópias e Editorial

Programming, Print Traffic and Editorial Assistant
GUILHERME JARDIM

Produtora Executiva

Executive Producer
FREDDA AMORIM

Produtora de Convidados

Guest Office Producer
ANDREZZA XAVIER

Assistente de Produção e Ações de Itinerância

Production Assistant and Itinerancy
ISABELLA SAIBERT

Comissão de Seleção Nacional

National Selection Committee
BRUNO HILÁRIO
CARLA ITALIANO
DAYANE TROPICAOS
GABRIEL ARAÚJO
PATRÍCIA BIZZOTTO
RENAN EDUARDO

Comissão de Seleção Internacional

International Selection Committee
DANIEL RIBEIRO DUARTE
JOMAKA
JULIANA GUSMAN
LUIZ FERNANDO COUTINHO
MARIANA MÓL
VANESSA SANTOS

**Curadoria Mostra Especial “Os Gestos de
Narcisa Hirsch”**

Special Section Curatorship
ANA JÚLIA SILVINO
RENAN EDUARDO
RUBENS FABRÍCIO ANZOLIN

Identidade Visual e Design Gráfico

Visual Identity and Graphic Design
UAUÁ ESTÚDIO
ARUAN MATTOS
YASMIN MOURA

Troféu Capivara

Capibara Trophy
UAUÁ ESTÚDIO

Vinheta - Idealização e Direção Artística

Concept Film
FLAVIANA LASAN

Edição Vinheta

Concept Film Editing
IZABELLA SANTIAGO

Trilha Sonora Vinheta

Concept Film Soundtrack
KIKO DINUCCI

Performance Vinheta

Concept Film Performance
FLAVIANA LASAN

Produção Artística Vinheta

Concept Film Artistic Production
ANA MORAVI
PEDRO MOURA

Fotógrafo

Photographer
LUCAZ ROD

Registro Videográfico

Videographic Record
VIRGÍNIA DANDARA

Autoração Digital, Tradução e Legendagem

Digital Authoring, Translation and Subtitling
HATARI FILMES

Coordenador de Autoração

Digital Authoring Coordinator
JÚLIO CRUZ

Assistente de Autoração

Digital Authoring Support
MARTE SAFANETA

Tradução e Legendagem de Filmes

Film Translation and Subtitling
GABRIELA ALBUQUERQUE
ISADORA BARCELOS
MATHEUS PEREIRA
MARTE SAFANETA

Revisão e Tradução Editorial

Text review and translation
BRUNA OLIVEIRA
GABRIELA ALBUQUERQUE
LUIZ FERNANDO COUTINHO
MARIA LUÍZA SENA

Plataforma de Exibição

Exhibition platform
CENTO E OITO

Site oficial

Official website
MÁRCIO MASSIERE

Assessoria de imprensa

Press Office
JOZANE FALEIRO

Redes Sociais

Social Media
LUIZA LEÃO

AGRADECIMENTOS
ACKNOWLEDGMENTS

FEDERICO WINDHAUSEN
FILMLAB PALESTINE
FILMOTECA NARCISA HIRSCH
GLAURA CARDOSO VALE
EDUARDO MAURA
INSTITUTO CERVANTES DE BELO HORIZONTE
JULIANA GUIMARÃES
PABLO MARÍN
PATRÍCIA CALMON
REVISTA LA FUGA
TOMAS RAUTENSTRAUCH

Cine Humberto Mauro - Palácio das Artes
Av. Afonso Pena, 1537 - Centro
Belo Horizonte - MG
30120-010
(31) 3236-7400



MANTENEDOR



PATROCÍNIO MASTER



PATROCÍNIO PRIME



PATROCÍNIO



PROMOÇÃO



APOIO



APOIO CULTURAL



CORREALIZAÇÃO



INCENTIVO



REALIZAÇÃO



CULTURA E TURISMO



MINISTÉRIO DA CULTURA



Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

27° FestCurtasBH [livro eletrônico] : Festival de
Curtas de Belo Horizonte / [organização Ana
Siqueira...[et al.]. -- Belo Horizonte, MG :
Fundação Clóvis Salgado, 2025.

Outros organizadores: Juliana Gusman, Bruno
Hilário, Vitor Miranda.
ISBN 978-85-66760-77-4

1. Cinema - História e crítica 2. Curta-metragem
3. Festivais de cinema - Brasil I. Siqueira, Ana.
II. Gusman, Juliana. III. Hilário, Bruno.
IV. Miranda, Vitor.

25-311549.0

CDD-791.4309

Índices para catálogo sistemático:

1. Festivais de cinema : História 791.4309

Henrique Ribeiro Soares - Bibliotecário - CRB-8/9314



ISBN: 978-95-66760-77-4



CCL

9 788566 760774